

« Compagnie di piffari »

**Considérations sur les groupes
d'instrumentistes à vent à l'époque
de Ganassi**

Christian Pointet

01/01/2019

Table des matières

Introduction	2
1 La « Haute musique » dans la ville	3
1.1 Les instruments de la haute musique	3
1.2 Le service municipal	4
1.3 Création et fonction des <i>piffari</i> de La Seigneurie de Venise	5
2 Le métier d'instrumentiste : réputation, image et <i>a priori</i>	6
2.1 Paysages sonores.....	9
2.2 Tradition orale et répertoire.....	10
3 Seigneurs, patrons et mécènes	11
3.1 Musique de chambre : amateurs et professionnels	13
3.2 Instrumentation et culture de cour	15
4 Cadres socio-professionnels.....	18
4.1 Corporations.....	18
4.2 Formation musicale et enseignement	20
4.3 Les connaissances musicales du <i>piffaro</i>	25
4.4 Les instrumentistes et les confréries vénitiennes.....	28
4.5 Clans familiaux et compagnies indépendantes.....	30
4.6 Les groupes de <i>piffari</i> dans les églises.....	34
5 Les virtuoses.....	40
5.1 Primus inter pares	40
5.2 Quelques documents littéraires	41
5.2.1 Filippo Oriolo da Bassano	42
5.2.2 Teofilo Folengo	48
5.2.3 Cosimo Bartoli	49
5.2.4 Antonfrancesco Doni	52
5.3 Ganassi un surnom de <i>piffaro</i>	53

« *Compagnie di piffari* » : Considérations sur les groupes d'instrumentistes à vent à l'époque de Ganassi

Christian Pointet¹

Introduction

Comme l'ont confirmé les récentes découvertes notamment d'Armando Fiabane², Silvestro Ganassi a exercé depuis 1517 la fonction d'instrumentiste au service de la seigneurie de Venise. Cette charge revêt suffisamment d'importance à ses yeux pour qu'il se présente lui-même comme « *sonator della Illustrissima S.D.V.* » sur le frontispice de la *Fontegara*. A sa suite, de nombreux musiciens exécutants ne trouveront pas inutile d'annoncer également dans leurs publications leur état d'instrumentiste professionnel et le nom du groupe auquel ils appartiennent. Ce sera le cas notamment de Girolamo Dalla Casa, de Giovanni Bassano ou d'Ascanio Trombetti par exemple. L'appartenance revendiquée à un tel corps de musiciens invite à examiner ce type particulier d'environnement professionnel. Dans l'exercice public de son métier, Ganassi est actif, comme beaucoup de ses collègues vénitiens, dans plusieurs cercles professionnels et sociaux : les musiciens du doge, la corporation des *sonadori* vénitiens, formant elle-même la confrérie de *San Silvestro*, d'autres *scuole* (*San Rocco* et *San Teodoro*), les *musicisti del Fontego* (la compagnie indépendante à laquelle il appartient), sans parler de groupements *ad hoc* évidents, dans l'espace public, religieux, voire privé (les *ridotti*).

Il est particulièrement intéressant d'étudier sur une période temporelle définie (environ 1450-1570) certains aspects fonctionnels du métier d'instrumentiste, car ils représentent pour nous un moyen d'appréhender la réalité ou la concrétisation du phénomène musical, qui complète ce que nous pouvons entrevoir par l'acte terminé de composition, ou par l'étude des pratiques d'exécution et de l'improvisation.

La présente synthèse a pour objet de décrire quelques-uns des aspects les plus significatifs de la question des groupes ou compagnies d'instrumentistes : image sociale, présence et intégration dans la société, fonctionnement en tant que groupe professionnel, savoir-faire combinant tradition orale et culture savante, dans différents chapitres souvent illustrés par les portraits de quelques instrumentistes à vent célèbres à l'époque.

¹ Lycée Denis-de-Rougemont, Neuchâtel (Suisse).

² KIRNBAUER, 2012, p. 40-53.

1 La « Haute musique » dans la ville

Pour symboliser publiquement leur prestige, les pouvoirs nobiliaires, civils ou religieux offrent des emplois permanents ou des engagements ponctuels à un nombre astronomique de musiciens professionnels ou semi-professionnels pendant les 15^e et 16^e siècles ; cela au sein de deux groupes de hauts instruments normalement distincts : l'ensemble de trompettes d'une part, et l'« *alta cappella* » : anches doubles, trompette(s) à coulisse, puis trombone(s) et enfin cornets, d'autre part, tous joués par des instrumentistes appelés génériquement *piffari* en Italie du Nord).

1.1 Les instruments de la haute musique

Le choix des instruments des *piffari* et leur nombre a évolué au fil du temps. L'exécution par les ménétriers d'une musique plus élaborée a entraîné l'emploi d'instruments adaptés en tessiture et en quantité aux exigences musicales du moment.

Au début du 14^e siècle, une paire de chalemies suffit. Depuis environ 1380, s'ajoute parfois une bombarde, puis peu à peu une trompette à coulisse. Le nombre d'instrumentistes augmente aussi selon la taille de la ville et ses moyens financiers, qui dépendent des circonstances économiques.

Avant 1450, la norme est plutôt de trois instrumentistes (chalemie, bombarde, trompette à coulisse).

Depuis le milieu du 15^e, le groupe des *piffari* passe souvent à quatre (2 chalemies, une bombarde et une trompette à coulisse, appelée de plus en plus fréquemment *trombone* (grande trompette) en Italie³. A la fin du siècle, la trompette à coulisse commence d'être peu à peu remplacée par le « véritable » trombone, ou saqueboute pour employer le terme français.

Au 16^e siècle, ces ensembles s'élargissent pour atteindre 5 et 6 voix, souvent 4 chalemies / bombardes et 2 trombones, mais aussi l'inverse. Au début du 16^e les cornets font leur apparition. En tant qu'instruments plus doux et plus flexibles, ils remplacent les chalemies, particulièrement à l'intérieur et avec des chanteurs.

Les *tromboni e cornetti* tendent peu à peu à devenir un standard d'ensemble municipal ; c'est le cas à Bologne, où les statuts du *Concerto palatino della Signoria* stipulent une formation de 4 cornets et 4 trombones depuis 1537, laquelle va demeurer inchangée jusqu'en 1779⁴. Cela ne signifie nullement qu'auparavant les *piffari* n'aient pas (aussi) joué du cornet. C'était notamment le cas de Zaccaria (Ganassi) da Venezia, augmenté dans ses émoluments en 1519 en raison de son excellence dans le jeu des *tibiae*, du trombone et du cornet⁵.

³ La plus ancienne occurrence du terme *trombone* semble datée de 1439 à Ferrare. Quant à la plus ancienne représentation de trombone à coulisse double, elle serait celle d'une fresque de Filippino Lippi datée de 1488-1493, « L'Assomption de la Vierge » à *Santa Maria sopra Minerva* de Rome ; cf. KURTZMAN et KOLDAU, 2002, chap. 2.3.

⁴ GAMBASSI, 1989, p. 9. Les listes de paiements des années 1535 à 1545 manquent. On remarque toutefois que jusqu'à 1534, les deux catégories de musiciens qui nous intéressent s'intitulent *Piffari* et *Tromboni* dans les listes, puis n'en forment plus qu'une depuis 1546, les *Musici* ; cf. *Ibid.*, p. 619.

⁵ « [...] *attendentes prestantiam artis musice Zacharie de Venetijs tromboni [...] qui in tibijs pulsandis et tuba ductili vel cornua canendo ita eminent, ut ceteros eiusdem artis longe antecellat [...] viginti duas fabas albas addiderunt salario eiusdem Zacharie [...]* » : GAMBASSI, 1989, p. 139.

Pour ce qui est des compagnies indépendantes, on peut aussi observer une évolution. A Venise, entre 1500 et 1550, les listes de paiement laissent apparaître essentiellement les termes de *trombetti* et de *piffari*.

De manière surprenante, des instruments à cordes (considérés habituellement comme de bas instruments) ont souvent servi à l'extérieur, dans les fêtes et les processions vénitiennes, notamment pour accompagner des chanteurs des *scuole*, comme on peut le voir dans un détail bien connu de la célèbre peinture Gentile Bellini, *Procession sur Place Saint-Marc* (1496, Venise, Gallerie dell'Accademia), où harpe, rebec et luth sont représentés avec les chanteurs de la *Scuola grande di San Giovanni Evangelista*. Plus tard ces instruments à cordes seront progressivement remplacés par des groupes d'instruments à archet de la famille du violon (au nombre de cinq ou six).⁶

En Italie, au 15^e siècle, dans les cours et dans les cités, il est primitivement d'usage de recruter des *piffari* allemands (voir § 4.3), alors que les trompettes sont tous italiens. Au 16^e siècle, la situation aura plutôt tendance à s'inverser. La qualité des instrumentistes à vent se développera dans la péninsule, et ainsi *piffari* et trompettes italiens seront souvent engagés dans les cours et villes allemandes.

1.2 Le service municipal

Depuis la fin du 13^e siècle, de nombreuses cités se sont dotées de veilleurs-instrumentistes jouant toutes sortes d'instruments à vent rudimentaires (corne, trompe, puis trompette, ...) dans le but de sonner certains signaux convenus. A l'imitation des cours princières, les autorités des villes libres (Seigneuries, Conseils, Sénat, ...) ont aussi eu à cœur d'étoffer leur personnel musical. Peu à peu une fonction plus musicale est confiée à ces employés municipaux (escorte de cortège des autorités, entrée, puis réceptions de visiteurs importants, animations de festivités officielles, banquets, bals, ..., mais aussi processions religieuses, voire jeu dans les églises lors de célébrations importantes). Une part non négligeable de leurs revenus provient également de leurs prestations pour des notables (patriciens, riches bourgeois, ...) des villes où ils sont en service.

En Italie, on peut citer la présence de *piffari* notamment dans les cités d'Ancône, Arezzo, Bergame, Bologne, Brescia, Crémone Florence, Gênes, Lodi, Lucques, Milan, Naples, Padoue, Parme, Pérouse, Pesaro, Pise, Rome, San Gimignano, Sienne, Udine, Venise ou Vérone. Ces groupes, qui sont au service des autorités civiles, une aristocratie, jouent aussi pour la population, tout comme ceux des princes ferrarais ou mantouans, lesquels ont également toute une fonction civile⁷. Cependant les musiciens des gouvernements urbains ont davantage d'occasions de participer à la vie locale, publique et privée, en tant qu'ensembles constitués ou comme membres de compagnies indépendantes d'instrumentistes. Des familles peuvent ainsi engager les *musicisti*

⁶ A Venise, ces instruments s'intituleront chronologiquement *lironi*, *violoni*, *violette*, *viola*, et enfin *violini*. Les comptes des *Scuole grandi* font état de versements pour des *sonadori*, respectivement, de *lironi overo violoni* (1531), de *violoni* (1533, 1541), de *lire e violoni* (1534), de *violetta et lironi* (1537), de *viola overo lironi* (1541), de *lironi* (1541, 1547, 1549-1552), et enfin de *violini* (1552, 1561-1563, 1572, 1574, 1578) et de *violin* (1576, 1580, 1588). A partir des années 1550, des groupes de *violini* commencent en outre à être engagés par la *Scuola grande di San Rocco*, non plus pour des processions, mais dans le cadre de services religieux ; cf. BARONCINI, 1994 ; en particulier la *Tabella 2*, p. 82.

⁷ KURTZMAN et KOLDAU, 2002, chap. 3 -5.

della Signoria de Venise et leurs collègues et rivaux de manière privée, comme pour une procession de mariage, qui peut se terminer par un banquet et un bal dans la maison des parents de la mariée ou du marié.

1.3 Création et fonction des *piffari* de La Seigneurie de Venise

A Venise, où tous les habitants éprouvent un fort sentiment d'appartenance à une communauté unique au monde, la cohésion sociale est entretenue par une quantité d'événements solennels qui rassemblent les Vénitiens au sein des différents cercles communautaires, dont les plus célèbres sont les *andate* ducales.

Les six trompettes, en tant que l'un des six attributs (*trionfi*) du pouvoir ducal sont obligatoirement présentes lors des *andate* les plus importantes, mais également les hauts ménétriers de la Seigneurie.

Soucieuse de disposer de son propre corps de musique permanent⁸, adapté à son prestige, et répondant mieux au goût des élites au pouvoir, comme dans les autres cités, la Seigneurie (qui comprend le doge, les six conseillers du doge - le *Minor Consiglio* - et les trois chefs du tribunal de la « Quarantie », et qui, conséquemment représente l'Etat aux 15^e et 16^e siècles) a ainsi amené le Sénat vénitien, le 15 mai 1458, à instituer un ensemble de *piffari* et *tromboni* séparé du groupe des six trompettes⁹. Il était en effet difficile d'obtenir de tels musiciens, car ces professionnels étaient souvent employés sur des galères de commerce, et donc absents de la cité des doges :

Nos prédécesseurs ont prévu, en raison de l'honorabilité du Doge et de l'honneur de notre cité, la dépense de CXXV ducats pour les trompettes, afin d'accompagner le Prince Sérénissime et notre Illustrissime Seigneurie les jours fixés ; en plus de cela, il est nécessaire d'engager des *pifari* et *trombeti* [*recte tromboni*], qui sont de nombreuses fois absents, étant partis avec nos galères. La convenance à la dignité d'un tel Etat est de disposer toujours des *trombeti*, *tromboni* et *piffari*, équipés, en nombre suffisant et bons, [et] qui soient à tout moment et à chaque occasion au commandement de ce Prince Illustrissime et de l'Excellentissime Seigneurie, comme en ont tous les Seigneurs, Seigneuries et Communes du monde, même celles qui nous sont sujettes et soumises, cela pour les solennités prochaines [...].¹⁰

Dans le même décret, le nombre des hauts ménétriers est fixé à cinq : « *tre pifari e do tromboni* », ce qui est supérieur à la plupart des ensembles de ce type au milieu du 15^e siècle. Le nom des membres de l'ensemble nous est connu, il a été fixé peu après, le 7 juillet 1458, par un décret de nomination, signé par les six conseillers. On trouve parmi eux le joueur de trompette et de trompette à coulisse Zorzi Trombetta (voir § 4.3)¹¹.

Un autre décret, du 7 juillet 1481, qui élève le salaire mensuel de quatre à cinq ducats des *tubetarum et pifarorum*, nous fait connaître le nombre (toujours cinq) et les noms des membres de l'ensemble une vingtaine d'années plus tard¹².

⁸ Dans la *mariegola* de la *Scuola degli Albanesi* (c. 1420), on peut lire que les *piffari* non disponibles pour la confrérie sont exemptés d'amende s'ils sont au service de la Seigneurie; cf. BARONCINI, 2002, p. 68.

⁹ BARONCINI, 2004, p. 1-18.

¹⁰ Vas, Senato terra, registro 4 (1456-1461 *mv*), 15 mai 1458, c. 72r ; cf. BARONCINI, 2004, p. 1-18 et 9-10.

¹¹ Cf. BARONCINI, 2004, p. 9-10.

¹² Cf. BARONCINI, 2002, p. 67.

On observe que de la formation de 1458, seul Zorzi est resté et qu'il a été rejoint comme autre *tubeta* par l'aîné de ses trois fils, Girolamo¹³. Un acte du 23 janvier 1490 nous apprend qu'un deuxième fils de Zorzi, Alvise, appartient à l'ensemble et fait l'objet d'une augmentation de salaire (six ducats), pour que celui-ci, « qui l'emporte sur tous les autres dans l' *arte sua tubicinaria* reste dans cette ville avec son père » et n'aille pas chercher fortune ailleurs¹⁴. Il s'agit de Giovanni Alvise Trombon, auteur des deux lettres bien connues au marquis François II de Mantoue (voir § 3.2 et 4.3).

A partir de 1493, le groupe ducal comprend certainement six instrumentistes (trois chalemies / bombardes et trois trombones), comme l'attestent la première des lettres d'Alvise (1494) et la *mariegola* de la *Scuole grande di San Rocco* (c. 1494-95), où a été ajouté ultérieurement un septième nom, *Ser Bortholamio de Zorzi*, probablement en remplacement de Zorzi, malade ou décédé entretemps. Grâce à cette *mariegola* de cette illustre confrérie vénitienne, nous pouvons connaître précisément l'ensemble seigneurial de Venise, ainsi qu'établir l'identité de plusieurs de ses membres, qui dès lors comptent parmi les meilleurs musiciens de la cité¹⁵ :

Ser Çorçi de Nicolò [« trombone », Zorzi Trombetta]
Ser Bernardin de Sigismondo pifaro [père de Bartolomeo Tromboncino]
Ser Nicolò [di Clementi] pifaro [Nicolo Pifaro, compositeur de *frottole*]
Ser Zorzi d'Andrea pifaro
Ser Alvixe de Zorzi trombon [Giovanni Alvise Trombon]
Ser Jeronimo de Zorzi trombon

Ser Bortholamio de Zorzi [pifaro]

Pendant ces années, il semble que les véritables « *trombetti et pifari publici del serenissimo principe* » aient dû affronter la concurrence déloyale d'un groupe indépendant, auto proclamé « *sonadori publici della Signoria* », qui parvenait à obtenir des contrats avant le corps officiel de musiciens. En 1501, en effet, un jugement des *Signori di Notte al Criminal*, prononce contre les instrumentistes délictueux une peine de trois mois de prison et de 50 £., à verser, pour moitié à l'accusation et pour moitié à l'*Ospedale della Pietà*. En 1512, les mêmes magistrats sont sollicités à faire respecter la décision de 1501¹⁶.

C'est donc un honorable ensemble, en fonction depuis soixante-dix ans que rejoint Silvestro Ganassi en 1517.

2 Le métier d'instrumentiste : réputation, image et *a priori*

Encore à la Renaissance, et pour longtemps en définitive, le métier d'instrumentiste jouit d'une réputation ambivalente. D'un côté, décrié pendant des siècles, il continue d'encourir l'opprobre des autorités religieuses et de l'érudition scolastique, de l'autre, il ne cesse de se développer dans ses fonctions publiques et sociales au sein des cours et des municipalités. Dans la conception intellectuelle médiévale, la musique est, en effet, vue en priorité comme un des sept arts libéraux,

¹³ BARONCINI, 2002, p. 67.

¹⁴ Cf. I-Vas, Notario (1489-1499), reg. 14, fol. 7v, 23 janvier 1490, cité dans BARONCINI, 2002, p. 73-74.

¹⁵ BARONCINI, 1997, p. 350-351, d'après I-Vas, Scuola Grande di San Rocco, *Mariegola*, reg. 2, c.88.

¹⁶ VIO, 2006, p. 100.

et appartient au *quadrivium*. Ainsi les théoriciens du Moyen Age tardif et du 16^e siècle ne s'intéresseront encore que peu au jeu instrumental, lequel est un art mécanique, indigne d'un homme libre¹⁷. Cette vision contribuera durablement à condamner sévèrement la profession d'*histrio*, *ioculator*, *mimus*, *ministerialis*, *tibicen*, *tubicen*, jongleur, sonneur, ménestrel, ménétrier, (*Rats-*) *Spielmann*, (*Stadt-*) *Pfeifer*, *Musikant*, *spilman*, *piffaro*, *piffero*, etc.

La pratique instrumentale, et en particulier la musique de danse pour les villageois, est, dans cette tradition, considérée comme une activité déshonorable, et, pire, les instrumentistes de métier sont condamnés comme des « *ministri satani* », presque unanimement dans les milieux ecclésiastiques et universitaires, voire humanistes.

Les instrumentistes de métier sont également volontiers assimilés aux bouffons et aux fous. Les musiciens de bal, donc principalement les *piffari* sont, « par leur naturelle déraison », une des causes de la folie qui s'empare des danseurs et les fait s'agiter comme des possédés :

Il faut donc savoir premièrement que les musiciens, *piffari* et joueurs étant tous bizarres, fantasques et versatiles [...], toute la journée, ils imaginent, rêvassent et étudient en composant leurs chants, pièces, versets et bals, la manière dont, avec eux, ils puissent inciter et émouvoir les hommes et les femmes [...] Ils [= ceux qui les entendent] ne peuvent [alors] plus se retenir ; surtout quand ils sont excités par la seconde gaieté [= celle du vin], de tous se mouvoir, sauter et danser ; et si par aventure, ils s'assoient, de faire quelque mouvement, geste ou signe d'allégresse, ou de la tête, ou des mains, ou des pieds, ou de la langue, en la démenant, comme font les *piffari*, dans la bouche¹⁸.

Conformément à l'image du citharède et de l'aulète dans la Grèce ancienne, les instruments à cordes, toutefois, ne sont également pas aussi honnis que les instruments à vent. Baldassare Castiglione encourage les courtisans à pratiquer les premiers, mais rejette fermement les seconds¹⁹. La différence d'honorabilité entre les deux catégories restera longtemps présente pour justifier la hiérarchie entre les deux familles d'instruments. Elle remonte à la mythologie antique, en particulier au concours entre Marsyas à l'*aulos* et Apollon à la lyre²⁰, et est justifiée par le fait que le jeu du premier déforme le visage, raison pour laquelle l'avait rejeté son inventeur, la déesse Athéna. La même raison fit refuser à l'orateur athénien Alcibiade d'apprendre à jouer de l'*aulos*.²¹

¹⁷ Comme le pensait Aristote, en particulier dans le 8^{ème} (ou 5^{ème}) livre de la *Politique* (notamment VIII, chap. 7).

¹⁸ ZUCCOLO, 1549, p. 21r et v.

¹⁹ « [...] mais qu'il [= le courtisan] ne se mêle pas trop de jouer de ceux que Minerve et Alcibiade rejetèrent, parce qu'ils sont disgracieux » : Castiglione, 1528/1991, Livre deuxième, chap. XIII, p. 123.

²⁰ Récit relaté notamment par Apollodore, Diodore de Sicile, Hérodote, Ovide ou Pausanias, et abondamment représenté dans l'iconographie dès l'Antiquité.

²¹ « Lorsqu'il arriva en âge de s'instruire, il écoutait convenablement tous ses maîtres, mais en revanche, il se dérobait aux leçons de flûte [aulos], soutenant que c'était là un art sans noblesse et indigne d'un homme libre : c'est que l'usage du plectre et de la lyre n'abîme pas le maintien ni la forme corporelle convenables à un homme libre, tandis que si un homme souffle avec sa bouche dans la flûte, ses intimes mêmes reconnaissent très difficilement son visage. Et de plus, quiconque tient la lyre peut en même temps parler et chanter, tandis que la flûte obstrue et ferme la bouche, privant tout un chacun de la voix et de la parole. « Qu'aillent donc jouer de la flûte », disait Alcibiade, « les enfants des Thébains, car eux ne savent pas tenir de conversation ; mais nous autres Athéniens, comme l'affirment nos pères, nous avons Athéna pour fondatrice et Apollon pour ancêtre : or elle a rejeté la flûte et lui, a écorché le flûtiste ». Mêlant ainsi le plaisant au sérieux, Alcibiade s'éloigna de cette étude et en éloigna les autres. Car le bruit se répandit vite parmi les enfants qu'Alcibiade - avec raison - détestait la flûte et se moquait de ceux qui l'apprennent. Dès lors, la flûte fut entièrement bannie des études libérales et tout à fait traînée dans la boue » :

L'image négative des instruments, et tout spécialement des instruments à vent, culminera dans les propos extrêmes de Vincenzo Galilei, aussi tardivement qu'en 1581, lequel s'inscrit, dans sa vision humaniste, héritée de cette tradition remontant à l'Antiquité classique :

Il sera bien que je traite de la quatrième et dernière sorte de Musiciens de notre temps, que je nommerai du nom approprié de joueurs de bal, aimés et adulés par le vulgaire [...], en particulier de ceux qui jouent du Trombone, du Cornet, de la Viole à archet & du *Violone*. [...] Semblables joueurs d'instruments sont dignes, par leur audace, de réprobation et de punition non petite [...]. Les Cornets et Trombones se trouvent, et ont été introduits dans les *concerti musicali*, par besoin de sopranos et de basses, ou disons, pour faire avec eux du corps et du bruit, ou plutôt, pour l'un et l'autre ensemble, que pour un effet bon et nécessaire [...]. On les entendra bien souvent dans les mascarades, sur les scènes, sur les balcons des places publiques, pour la satisfaction de la plèbe et du peuple, & contre tout devoir dans les chœurs et sur les Orgues des Temples Sacrés pour les fêtes solennelles [...]. On n'entend jamais de tels instruments dans les chambres privées des judicieux Gentilshommes, Seigneurs, & Princes, où interviennent ceux qui véritablement ont le jugement, le goût et l'audition épurée [...]. Le Cornet est, à mon avis, un instrument à utiliser plutôt dans les armées, ainsi que le faisaient déjà les Spartiates avec la *Tibia*, que dans les chambres privées. Quant au Trombone, en raison de son timbre très semblable au meuglement des taureaux, pour ne pas dire des buffles, et donc terrifiant, il serait beaucoup mieux adapté aux forêts pour chasser les bêtes de leur nid et de leur tanière, & les effrayer [...]. En outre, un seul ne vaut rien, car on en a toujours besoin (selon l'usage d'aujourd'hui) de quatre ou six pour la perfection du concert, & parce qu'en plus les gens de ces professions, lorsqu'ils jouent, sont empêchés de parler, et encore davantage, de discourir. En outre, leur jeu peut très bien se dispenser non seulement de quelque connaissance et pratique du contrepoint [...]. Le Trombone en particulier [...] est un instrument moins employé par les nobles que tout autre ; Ces derniers ne veulent pas, comme bien créés, s'exercer sur lui, probablement poussés par l'exemple de Minerve, et d'Alcibiade, [...] ²².

Malgré tout ce cortège d'*a priori* négatifs, on assiste paradoxalement, depuis le 14^e siècle, à une surenchère du nombre et de la qualité des ménétriers, spécialement de hauts instruments, au service des puissances nobiliaires, ecclésiastiques et civiles. Leur participation à la vie publique est attestée et le son des ensembles d'instruments devient un élément toujours plus présent dans le paysage sonore de cette époque, à la ville, à la cour, à la chambre, et même à peu à peu à l'église. Enfin, en matière d'honorabilité, il faut noter que la profession s'élève un peu. Dans les édits bursaux rendus par le roi Henri III en 1581 les métiers, où les métiers sont divisés en cinq classes, et, respectivement nommés : « *les meilleurs, ceux qui sont entre les meilleurs et les médiocres, les médiocres, ceux qui sont entre les médiocres et les petits* » et « *les petits* », les « *joueurs et faiseurs d'instruments* » sont placés dans la troisième classe ²³.

Dans certaines villes d'Italie, des *piffari* seront mêmes cités parmi les personnalités en faisant la célébrité. En 1563, Francesco Sansovino, dans son ouvrage à vocation touristique, au moment de mentionner les personnes valeureuses (« *Virtuosi d'ogni qualità* » ou « *eccelenti* ») de Venise, commence par les musiciens. Sansovino compte parmi eux surtout des exécutants de haut niveau, chanteurs, instrumentistes cordes et *piffari*, au nombre desquels, il cite Silvestro Ganassi :

PLUTARQUE, *Vie d'Alcibiade*, livre 2, chapitres 5-7, *Bibliotheca Classica Selecta* ; <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/ALCIB/Alcibiade1.htm#2>.

²² GALILEI, 1581, p. 141-142

²³ BERNHARDT, 4 (1842-43), p. 541.

V. Commençons par les Musiciens ; nous avons M. Adriano Vuigliaret, qui est Maître de Chapelle à Saint-Marc, et vous savez quelle est sa renommée. F. Je l'ai entendu appeler Prince des Musiciens. V. Nous avons pareillement Perisone [Perissone Cambio], sans égal comme So[p]rano, qui est désiré par de nombreux Princes, mais ne quitterait pas Venise pour une autre cité. F. Il me paraît sage. V. Il y a Salò, Basse miraculeuse, pre Zeffiro, « le Français », Marc Antonio, M. Angelo, Silvestro dal Fontego, les Favretti, Matteo della viola, le Tromboncino, Annibale [Padovano] organiste, Claudio [Merulo], frate Armonio, et beaucoup d'autres de grande excellence.²⁴

A la fin du siècle, un cornettiste d'exception, Luigi Zenobi, pourra même être fait chevalier, probablement par l'empereur Rodolphe II²⁵.

2.1 Paysages sonores

Si on se place dans le contexte de la vie urbaine de l'époque, on ne peut faire l'impasse sur la notion de paysage sonore (« *soundscape* »), telle qu'elle a été introduite par Robert Murray Schafer²⁶. En effet, aux côtés de nombreux bruits urbains, la musique a entouré la vie des gens d'alors de sonorités plus ou moins musicales, qui ont jalonné et rythmé le quotidien (cloches, chant des processions, instruments des veilleurs sonnant les heures, signaux et fanfares des trompettes, hérauts et crieurs publics, chansons des marchands, ...) ²⁷.

Tout cet environnement pouvait être perçu avec plus ou moins d'attention par les auditeurs. Il a en outre laissé des traces dans les compositions polyphoniques notées (des chansons et motets combinatoires du 15^e siècle aux chansons descriptives, les *Cris de Paris* ou *La Bataille de Janequin* par exemple²⁸). Cette référence sonore doit rester en mémoire lorsqu'on aborde la musique fonctionnelle, notamment des hauts instruments. Nombre de compositions instrumentales avec un titre peuvent ainsi être éclairées si on prend garde à cet aspect.

La vie urbaine vénitienne est tout particulièrement ponctuée par des cortèges vivants, où la musique tient une large part. Outre les grandes processions duciales (*andate*) sur la place Saint-Marc, des petits événements quotidiens, comme les fêtes patronales des confréries mineures (*scuole piccole*) offrent des attractions pittoresques avec la participation d'instrumentistes²⁹. La comptabilité de la *scuola di Sant'Orsola*, en activité à la basilique des SS. *Giovanni e Paolo*, témoigne, par exemple, de manière vivante des célébrations de 1516 et 1517 (année où Ganassi est nommé *piffaro* ducal). En plus de la musique du jour de la fête de sainte Ursule, le 21 octobre, la veille, une barque, où était placé un siège sur lequel se tenaient deux enfants, représentant sainte Ursule et un ange, se rend à Saint-Marc et au Rialto, accompagnée de musiciens pour

²⁴ SANSOVINO, 1563, C iiiij V, [p.5].

²⁵ BLACKBURN, Bonnie J., « Zenobi, Luigi », Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford, Oxford University Press, consulté le 17 juin 2014.

²⁶ Robert Murray SCHAFFER, *The Tuning of the World. Toward a Theory of Soundscape Design*, New York, Knopf, 1977 ; traduction française : *Le paysage sonore*, Paris, Lattès, 1979 et 1991 ; nouvelle édition : Wildproject, 2010.

²⁷ Voir la pittoresque description des bruits de Bruges dans STROHM, 1985, chap. 1 : « *Townscape-Soundscape* », p. 1-9.

²⁸ Cf. BILLIET, 2015 et FIALA, 2015.

²⁹ Cf. FENLON, 2018.

annoncer la fête. Les frais occasionnés par les dépenses pour les musiciens mentionnent les éléments suivants :

[...] à ladite caisse, compté pour 1 £. de vin et [de] biscuits (*bozolari*) pour la collation, et [le] pain pour les trompettes la somme de 1 et 1 £. 3 s.

[...] à *messer pre* Ettore qui joua de son instrument, et à l'enfant qui chanta à notre fenêtre aux vêpres et à la messe, en accord avec lui 2 ducats.

[...] à *messer fra* Vizenzo et à ses compagnons chanteurs [qui] chanta [*sic !*] à notre fête aux Vêpres et à la Messe en chant figuré, en accord avec lui au nom de tous 10 £.

[...] aux trompettes et aux *pifari* au nombre de 6 [qui] chanta [*sic !*] la veille et le jour de la fête, et sont allés jouer la veille à Rialto et à Saint- Marc avec la barque, la somme en accord avec eux, qui furent ceux du *Fontego de la Farina, m^o Zuan* et ses compagnons, pour 9 £. » (1516).³⁰

Si le tableau que l'on peut imaginer prête à sourire, la qualité des ménétriers intervenant ne fait pas de doute. « Ceux du *Fontego* » sont les membres de la compagnie des Ganassi (voir § 4.2 et 4.5), menée par *maestro* Zuan[ne], le frère de Silvestro. Quant au célèbre virtuose Zuan Maria del Cornetto (voir plus loin), *piffaro* du doge de 1502 à sa mort en 1557, son identité apparaît dans la comptabilité pour la fête de l'année suivante : « [...] à ser *Zuan Maria dal Cornetto I duc*. [...]»³¹ Il est donc certain que les mélomanes présents dans des occasions de ce type n'ont pas manqué de tendre une oreille attentive aux prestations des musiciens.

Un autre élément à prendre en compte est l'importance de la tradition orale dans ce contexte, où la musique entendue est si abondante que la production de musique « composée » ne peut évidemment pas suffire. En outre la plupart des interventions des musiciens de ville n'offraient pas la possibilité de disposer de « partitions ». Il fallait donc jouer par cœur.

2.2 Tradition orale et répertoire

Une pléthore d'« airs » ou de timbres ont résonné pendant des décennies à travers les villes³², les palais et les chapelles. Beaucoup d'entre eux ont une origine populaire³³. S'ils ont alimenté les compositions polyphoniques, ils ont à coup sûr également été véhiculés par les ménétriers (et même par les ensembles de trompettes naturelles !), qui eux aussi les ont remodelés et enrichis plus ou moins spontanément. Nous connaissons un grand nombre de variantes de ces « tubes », que l'on retrouve partout ; dans les chansonniers monodiques, mais aussi sous forme de matériau contrapuntique dans les chansonniers polyphoniques, dans les messes et les motets, les recueils manuscrits ou imprimés de musique profane en différentes langues, dans ceux de musique instrumentale pour ensemble ou instruments polyphoniques, ou dans la musique de danse. Certaines chansons du 15^e siècle par exemple sont devenues des ténors de basse danse, puis ont connu des métamorphoses continues en *saltarelli*, pavanés, gaillardes ou branles les plus variés. Ils appartenaient au patrimoine des sonneurs, que Noël Du Faïl nomme « chansons menestrières ».³⁴ Pour rester dans le domaine francophone, l'énumération la plus impressionnante

³⁰ QUARANTA, 1998, p. 143-144 ; cf. I-Vas SP, b. 602, Scuola di Sant'Orsola, p. 306-307.

³¹ QUARANTA, 1998, p. 144.

³² Les « chansons rustiques » sont tout autant urbaines. Elles nous sont parvenues par exemple dans deux chansonniers célèbres : Paris, Bibliothèque nationale, MS fonds fr. 9346 (*Le manuscrit de Bayeux*) et : Paris, Bibliothèque nationale, MS fonds fr. 12744.

³³ Cf. BROWN, 1989, p. 142 et notes 1-3.

³⁴ « [...] *Commençoient à chanter de la plus haute mesure qu'on ouyt oncques : A vous point veu la Peronnelle. Au bois de dueil. Qui la dira. Aleger-moi, douce plaisant' Brunette. Le petit cœur. Helas, mon père m'a mariee. Quand*

de chansons à danser est donnée dans le *Cinquiesme et dernier livre des faicts et dictz héroïques du bon Pantagruel*³⁵, dans lequel François Rabelais, ou son continuateur, énonce plusieurs dizaines de titres dans une liste enivrante.

On peut observer que certains timbres se sont maintenus pendant plus de cent ans. Si ce matériau a nourri et a alimenté le travail de la plupart des compositeurs franco-flamands, français, italiens, espagnols ou allemands, il a constitué aussi un des fondements du jeu et de la formation des instrumentistes et des groupes de ménestriers. Sur la base d'une tradition orale, les joueurs d'instruments ont d'abord assimilé les mélodies, puis ont appris à les enrichir par le biais de la diminution, et, enfin, à leur ajouter des voix supplémentaires.

Teofilo Folengo, un des modèles de Rabelais, dans un passage d'*Orlandino*, poème héroïco-comique sur l'enfance de Roland publié en 1526, évoque une musique, puis un bal à la cour du roi Charles (Charlemagne), avec le concours des meilleurs *piffari*, parmi lesquels Zan Maria del Cornetto, Silvestro Ganassi, son frère Girolamo, et Alvisse Bassano (voir § 5.2.2). Les titres des pièces jouées avant le bal sont : « *la Stanghetta / la Mora, il De tous biens del tempo vecchio* »³⁶ ; des timbres céléberrimes.

Le répertoire joué par les sonneurs pendant les processions à l'occasion des fêtes religieuses ou des confréries a été moins étudié. Un manuscrit, non numéroté, conservé à Maastricht comprend ces différents types de musique : chansons polyphoniques (comme *De tous biens plaine*), chansons « rustiques », un motet *Salve regina* et plusieurs pièces en plain-chant) probablement à destination des musiciens municipaux³⁷. Nous avons là une partie du paysage sonore pouvant correspondre à des interventions des *piffari* par exemple lors de processions comme les *andate* vénitiennes.

3 Seigneurs, patrons et mécènes

Depuis le règne du roi de France Philippe VI de Valois, la vie de cour entame un développement extraordinaire³⁸. A partir des Valois de France, puis de Bourgogne, le mécénat artistique, et en particulier musical, devient dès lors presque indissociable de la fonction princière. La cour de Bourgogne par son éclat et sa magnificence est devenue pour des siècles le modèle à suivre, en ce qui concerne le train d'une grande maison, le cérémonial, l'étiquette et le mécénat artistique. Les trois entités de la musique instrumentale bourguignonne : les trompettes (douze à leur maximum), les hauts ménestrels (six à leur maximum) et les bas ménestrels (au moins deux, les fameux aveugles Cordoval et Fernandez), tout en étant admirées pour leur décorum et leur qualité, seront néanmoins confrontées lors des nombreux voyages de la cour à la comparaison et

les Anglis descendirent. Le Rossignol du bois joly. Sur le pont d'Avignon. Mon Dieu, je viens vers vous demander alegeance. Tenez mon pain. Qui veult du lait, sur quoi ont esté faites Je sens l'affection, sa response, et autres chansons plus menestrières que musiciennes » : DU FAÏL, 1548/1874, p. 35.

³⁵ RABELAIS, 1564/1955, p. 851-853. Ce chapitre figure dans un fragment manuscrit inséré dans un exemplaire du *Quart livre* ; *ibid.*, p. 848.

³⁶ FOLENGO, 1526, Capitolo IV, 24-28 ;

http://www.liberliber.it/mediateca/libri/f/folengo/orlandino/pdf/orland_p.pdf, p. 48.

³⁷ SMITS VAN WAESBERGHE et ROBINS (dir.), 1969 ; voir aussi POLK, 1992/2004, p. 133, 153 et 207-208 ; ainsi que BROWN, 1989, p. 156 et notes 60 et 62.

³⁸ Cf. BOURASSIN, 1990, p. 75.

à l'émulation avec les instrumentistes des villes et des cours étrangères³⁹. L'appartenance des instrumentistes à une maison princière édifie certes une sous-culture locale spécifique, mais de par l'intensité des échanges, ces groupes vivront et se construiront en intégrant des musiciens, des modes de jeu et un répertoire à l'échelle européenne.

Parmi les cours les plus importantes des 15^e et 16^e siècles ayant développé le mécénat d'instrumentistes hauts et bas, les groupes d'instruments de celles d'Angleterre, d'Espagne, de France, du Saint-Empire, de Bavière, de Ferrare, de Mantoue ou de Florence méritent notamment d'être signalées pour le niveau élevé de leurs hauts ménétriers.

Pendant la deuxième moitié du 15^e siècle, les virtuoses des hauts instruments proviennent essentiellement des pays germaniques. Les frères Schubinger, Michel, Augustin et Ulrich le jeune, par exemple, font une carrière internationale qui aura une grande portée sur la profession⁴⁰. Le père, Ulrich de Lantsberg, est engagé en 1457 comme *pfyffer* de la ville d'Augsbourg. Il est attesté ensuite à Innsbruck et revient à Augsbourg. Entretemps, il s'est peut-être rendu en Italie. Son fils Michel quitte Augsbourg en 1477 pour Ferrare, où il est connu en tant que Michele Tedesco. Augustin exerce entre 1477 et 1489 successivement à Augsbourg, auprès du margrave de Brandebourg et à la cour impériale. Il part ensuite à Florence pour prendre la succession du tromboniste allemand Magister Johannes. Augustin quitte Florence en 1493 ou 1494 pour retourner au service des Habsbourg (tout comme Heinrich Isaac). En 1500, il rejoint brièvement son frère Ulrich à la cour de Mantoue, où ce dernier est enregistré comme Enrico Trombone. Augustin passe ensuite à la cour de Maximilien, puis à celle de son fils Philippe le Beau, avec laquelle il voyage entre 1501 et 1506. Il retourne ensuite au service de la maison d'Autriche entre 1506 et sa mort en 1532. En tant que haut ménétrier, il a sans doute joué de tous les hauts instruments. En 1484, il est cité comme tromboniste. Le cornet et le luth sont ses instruments principaux durant sa période à la cour de Philippe le Beau. Son frère Michel pratique également le luth ainsi que la viole. Il a certainement influencé de nombreux instrumentistes un peu partout en Europe.

Au milieu du siècle suivant, une époque où posséder une « *musica italiana* »⁴¹ est à la mode en Allemagne, le *piffaro* Cerbonio Besozzi (voir § 4.2 et 4.3), connu pour sa chronique, est formé à Bergame et entre au service du cardinal de Trente, Cristofano Madruzzo, avec lequel il voyage en Italie, en France et en Espagne. Il retourne à Bergame, où il exerce comme chanteur à la cathédrale Santa Maria Maggiore pendant trois ans. Il est engagé ensuite à la cour du duc Moritz de Saxe, puis à celle de d'Albert V de Bavière, où il est connu comme le célèbre violoniste de l'ensemble dirigé par Roland de Lassus. Il a l'occasion d'entendre partout ces collègues instrumentistes⁴².

Des tels instrumentistes côtoient quotidiennement leurs collègues musiciens des chapelles (chantres et compositeurs), dont ils connaissent parfaitement la musique et la culture musicale

³⁹ MARIX, 1939, p. 63-87 et COELHO et POLK, 2016, p. 22-25.

⁴⁰ Sur les Schubinger, voir POLK, 1989. Les informations suivantes proviennent de cet article.

⁴¹ BESOZZI 1548-1563/1904, p. 79.

⁴² Sur Besozzi, voir : Gerhard RILL, « BESOZZI, Cerbonio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 9 (1967) ; [http://www.treccani.it/enciclopedia/cerbonio-besozzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cerbonio-besozzi_(Dizionario-Biografico)/).

franco-flamande et pratiquent le répertoire. Les voyages des princes permettent les comparaisons entre musiciens. En 1519, François I^{er} envoie une députation à Venise et lors de la fête de Saint-Marc (le 2 mars), six chanteurs et ménétriers du roi participent à la messe et au banquet donné en l'honneur du doge. Leur prestation est remarquée par le chroniqueur Marino Sanudo, et il n'est pas douteux que Silvestro Ganassi et les autres *piffari* vénitiens aient pu entendre leurs collègues au service de la cour de France⁴³.

3.1 Musique de chambre : amateurs et professionnels

Les puissants disposent souvent, non seulement d'une chapelle musicale, d'un corps de trompettes et d'une haute musique, mais aussi d'une musique « de chambre ». De plus, la culture de cour va amener le courtisan à pratiquer lui-même la musique (donc à suivre les leçons des instrumentistes professionnels). Des passages célèbres du *libro del cortigiano* de Baldassare Castiglione entérinent par exemple l'encouragement de la pratique musicale au sein de la noblesse.⁴⁴

Les princes les plus importants étudient donc la musique. En remontant à la cour de Bourgogne, on voit que Philippe le Bon apprend la harpe, Charles le Téméraire également. Si Maximilien, probablement non-musicien, aimerait laisser entendre dans le *Weisskünig* qu'il a étudié les instruments à cordes dans sa jeunesse, ses enfants Philippe et Marguerite suivent les cours de l'organiste Govard Nepotis⁴⁵. Les héritiers et héritières de la maison de Bourgogne, Marie (fille de Charles le Téméraire), sa fille, Marguerite d'Autriche, et ses petits-enfants, le futur Charles Quint et ses sœurs, Eléonore (reine du Portugal et de France), Marie et Isabelle suivent en outre l'enseignement au clavicorde d'Henri Bredemers⁴⁶ et jouent de la viole⁴⁷. En Angleterre, tous les Tudor sont luthistes, tandis qu'Henri VIII, sa sœur Marie et ses filles, Marie I^{ère} et Elisabeth I^{ère} jouent de plus du clavier⁴⁸. Fille du duc de Ferrare Hercule I^{er}, Isabelle d'Este, future duchesse de Mantoue, apprend la musique sous la direction de Johannes Martini et du luthiste Pietrobono. Elle chante merveilleusement et peut s'accompagner au luth ou au clavier. Par son mariage avec François de Gonzague en 1490, elle va encore renforcer les arts dans la cité de Mantoue. Giovanni di Lorenzo di Piero de' Medici, fils de Laurent le Magnifique, devenu pape sous le nom de Léon X est un des plus grands mécènes de musiciens. Il compose, possède plusieurs instruments à clavier, dont il joue certainement, de même que du luth. Il engage de nombreux instrumentistes, dont les luthistes Francesco da Milano et Gian Maria Ebreo, le claviériste Marc Antonio Cavazzoni, le cornettiste Giovanni (Zuan) Maria del Cornetto⁴⁹. Aux instruments prisés et pratiqués par les amateurs se joint la viole vers 1500.

⁴³ Cf. CAZAUX, 2002, p. 57 et 203.

⁴⁴ « *Que le Courtisan fasse donc de la musique comme en manière de passe-temps [...]* » : CASTIGLIONE, 1528/1991, Livre deuxième, chap. XIII, p. 122 ; « *Messeigneurs, vous devez savoir que je ne suis pas satisfait du Courtisan s'il n'est aussi musicien, et, si outre la capacité à lire une partition, il ne sait pas jouer de divers instruments* » : CASTIGLIONE, 1528/1991, Livre deuxième, chap. XLVII, p. 89.

⁴⁵ COELHO et POLK, 2016, p. 57.

⁴⁶ VAN DER STRAETEN, 1885, p. 199 et suivantes.

⁴⁷ WOODFIELD, 1984/2006, p. 196.

⁴⁸ COELHO et POLK, 2016, p. 158.

⁴⁹ CUMMINGS, 2012, p. 144-157.

Les instruments auxquels Ganassi consacrera donc ses trois traités : flûte à bec, viole, et, dans une moindre mesure, luth, sont tous des bas instruments, jouables par des aristocrates amateurs, lesquels forment certainement le public-cible de ses publications. Ils atteignent parfois un niveau instrumental très élevé. La *Regola Rubertina* est dédiée au patricien florentin Ruberto Strozzi et la *Letzione seconda* à Neri Capponi, autre gentilhomme florentin, élève de Silvestro, musiciens passionnés⁵⁰. Jérôme Cardan (Girolamo Cardano), le célèbre savant, est un exemple de ces amateurs. Jouant de la flûte à bec, il rédige lui-même un solide *De Musica*, où il traite de son instrument⁵¹.

Les *piffari* sont directement dépendants des goûts de leurs employeurs en ce qui concerne les instruments que ceux-ci veulent entendre et jouer. Ils doivent ainsi apprendre à maîtriser les instruments, dont ils savent qu'ils devront faire des outils de travail, de même que pouvoir les enseigner. Lorsque la mode de ce type de viole, d'origine valencienne, se met à se répandre en Italie sous le pontificat d'Alexandre VI Borgia (1492-1503), les cours princières sont rapidement séduites par la douceur de ce nouvel instrument, et ont envie de pouvoir en disposer⁵². Les violes se diffusent dans un premier temps dans la région de Rome, puis plus au Nord, comme le démontre Ian Woolfield, qui l'atteste grâce à de nombreuses traces iconographiques. Elles atteignent ainsi la cour ducale d'Urbino, patrie du peintre Timoteo Viti (1469-1523), lui-même musicien et auteur d'une représentation d'un angelot à la viole dans un tableau célèbre au 16^e siècle⁵³, et, par ailleurs, où sont censés se dérouler les dialogues de Castiglione, qui, après avoir loué par-dessus tout le « *cantar alla viola* » (c'est-à-dire le chant accompagné à la *lira da braccio*), puis les instruments à clavier, fait mention de la douceur de l'ensemble de violes.⁵⁴

C'est surtout à Ferrare et à Mantoue que la culture de la *viola da arco* (mais aussi *da mano*) s'établit, comme le prouve également l'iconographie, mais aussi la correspondance échangée et les inventaires. La famille Este, dans ce cas également, joue un rôle important, puisque plusieurs membres pratiquent les différentes violes et en font acheter : le duc Alphonse II (lequel en joue en 1502 lors des festivités succédant à son mariage avec Lucrèce Borgia), son frère le cardinal Hippolyte (qui en possède une importante collection) et sa sœur Isabelle, marquise de Mantoue (qui joue aussi de cet instrument et le diffuse chez les Gonzague)⁵⁵.

Une lettre du marquis de Mantoue François Gonzague au duc Hercule d'Este à Ferrare, datée du 24 janvier 1499 à propos de Michel Schubinger (Michele Tedesco) présente le *piffaro* également comme violiste :

Au Duc de Ferrare

Illustrissime, et cetera. Je renvoie à Votre Excellence Michele Piffaro, comme vous me l'avez demandé, bien que je puisse dire que je me prive, non seulement moi-même, mais aussi mon

⁵⁰ Cf. KIRNBAUER, 2018 p. 213.

⁵¹ Edition électronique : *THESAURUS MUSICARUM LATINARUM* : http://www.html.indiana.edu/tml/16th/CARDEM_TEXT.html.

⁵² Voir à ce sujet : WOODFIELD, 1984/2006, chap. 5, p. 80-98.

⁵³ VASARI, 1550-1568/2005, vol. I, Livre V, p. 299.

⁵⁴ « *Et la musique des quatre violes avec l'archet ne délecte pas moins, car elle est très suave et pleine d'art [soavissima & artificiosa]* » : CASTIGLIONE, 1528/1991, Livre deuxième, chap. XIII, p. 123.

⁵⁵ WOODFIELD, 1984/2006, chap. 5, notamment p. 87-95.

Illustrissime Epouse, d'un grand plaisir, car en plus du jeu qu'il faisait dans les fêtes, qui satisfaisait beaucoup mon Epouse et toute la cour, j'avais besoin également de lui pour jouer des violes et l'emmener avec moi masqué, ce que, comme vous pouvez honnêtement le croire, il aurait fait volontiers [...].⁵⁶

Si les violes et leurs différents accords sont mentionnés assez rapidement dans les traités et recueils, l'enseignement de la viole via un ouvrage imprimé commence véritablement avec Hans Gerle (*Musica Teusch*, 1532). Cependant, pour la flûte, comme pour la viole, l'œuvre pédagogique de Ganassi est sans équivalent au 16^e siècle. Le *piffaro* des processions duciales se mue en professeur de l'instrument « *soavissimo e artificioso* » de Castiglione.

Il peut également être appelé à se joindre aux musiciens de la chambre d'un seigneur, ou, comme à Venise, à ceux invités régulièrement dans le *ridotto* d'un patricien ou d'un riche *cittadino*⁵⁷. Nous savons par exemple que les compagnies des *Favretti* et des *Fruttarioli* fréquentent la maison du comte Antonio Zantani⁵⁸. Quant à Antonfrancesco Doni, il cite les *piffari* Paolo Vergelli, Battista Ganassi (le fils de Silvestro) et Antonio dal Cornetto parmi les interprètes qu'il souhaite réunir⁵⁹ (voir § 5.2.4).

Vincenzo Giustiniani se souvient d'avoir entendu, sans doute certes vers 1600, Luigi Zenobi jouer du cornet avec un clavecin fermé :

Il y a également de nombreux joueurs d'autres instruments que je m'abstiendrai de nommer, sauf le chevalier Luigi du cornet d'Ancône [Zenobi], qui le [= le cornet] jouait miraculeusement et, parmi de nombreuses fois, le joua dans un petit cabinet à moi, avec un clavecin bien fermé, qui s'entendait à peine. Il jouait du cornet avec tant de modération et de justesse qu'il étonnait de nombreux gentilshommes, qui se délectaient de musique et qui étaient présents, parce que le cornet ne dominait pas le son du clavecin.⁶⁰

Les *piffari* jouent et enseignent la plupart des instruments, mais ils gardent une certaine exclusivité des instruments « fonctionnels » (hauts et peu honorables) destinés à l'extérieur et à la danse.

3.2 Instrumentation et culture de cour

Les chroniques des différentes cours aux 15^e et 16^e siècles consacrent volontiers des descriptions aux ensembles instrumentaux intervenant dans les mascarades, banquets ou intermèdes de cour. On y aperçoit un *instrumentarium* extrêmement varié, qui répond aux codes, à la symbolique, à

⁵⁶ B. 2908. L. 161, c. 15v, citée dans PRIZER, 1981, p. 183, document 10.

⁵⁷ Cf. BARONCINI, 2018. Dans ses tableaux 6.1 (*Patrons belonging to the patriciate, 1540-1600*, p. 158-165) et 6.2 (*Patrons belonging to the citizen class, 1540-1600*, p. 166-172), on trouve pour une époque certes postérieure à la mort de Silvestro notamment des noms de cornettistes, les frères Mosto, Paolo Vergelli, Francesco Laudis, Vivian Tinoli, ou Girolamo Dalla Casa et Giovanni Bassano, ou du tromboniste Iseppo Bonardo.

⁵⁸ « *E pur notissimo, ch'ella s'è di Musica in guisa diletta, che lungo tempo pagò la compagnia de'Fabretti, & de'Fruttarioli cantatori, & sonatori eccellentissimi, iquali facevano in casa di lei Musiche rarissime, & tenne anco pagato à questo effetto GIULIO dal Pistrino Sonator di Liuto senza pari. Ove concorre-vano Girolamo Parabosco, Annibal organista di S. Marco, Claudio da Correggio Organista di S. Marco, Baldassare Donato, Perissone, Francesco Londerit, detto il Greco, & altri Musici di fama immortale.* » : Orazio TOSCANELLA, *I nomi antichi, e moderni delle provincie, regioni, città castella, monti, laghi, fiumi, mari, golfi, porti, & isole dell'Europa, dell'Africa, & dell'Asia*, Venise, Francesco Franceschini, 1567, fols. [2]-[3].

⁵⁹ DONI, 1544, p. 281.

⁶⁰ GIUSTINIANI, 1628/1903, p. 125 ; traduction française dans POINTET, 2014, p. 287.

la culture et aux goûts des commanditaires. Les ménétriers seront ici aussi sollicités pour répondre à ces volontés. Parallèlement à la mode des violes, la passion soudaine pour les *concerti di tromboni e cornetti* (peut-être en lien avec les déplacements d'Augustin Schubinger) va nécessiter l'apprentissage du jeu des cornets par les *piffari* et la réalisation d'arrangements pour cette formation. Une lettre du 27 juillet 1505 adressée par le *piffaro* vénitien Giovanni Alvise Trombon au marquis de Mantoue François II de Gonzague est très explicite à cet égard :

Votre Seigneurie saura qu'à l'époque où nous étions à Mantoue, le Seigneur Don Alfonso, duc de Ferrare, désirait écouter quatre trombones et deux cornets, mais n'obtint jamais cette grâce, car les pièces n'étaient pas arrangées et ordonnées, et du fait que personne ne savait comment le faire. Pour cette raison, lorsque je retournai à Venise, je me mis au travail et trouvai la vraie manière [de le faire] pour celles-ci et d'autres choses des plus belles ; et je les ai toutes mises au point ; à savoir [pour] 4 trombones et 2 cornets, puis [pour] 4 trombones et 4 bombardes (*piffari*), ainsi que le même motet à 8 flûtes [à bec]. Je vous envoie de plus un dialogue à jouer avec 5 trombones et aussi une pièce qui se joue à cinq [...].⁶¹

Pour laisser une trace de sa grandeur, l'empereur Maximilien, héritier de la cour de Bourgogne a souhaité faire réaliser une série de 210 illustrations par quelques-uns des plus célèbres graveurs de son temps (Hans Burgkmair l'Ancien, Albrecht Dürer, Leonhard Beck, Hans Schäufelin et Hans Springinklee). Inachevées à la mort de Maximilien, elles sont publiées partiellement en 1526 et feront l'objet de plusieurs rééditions. 137 gravures sur bois seront finalement réalisées. Maximilien fait présenter tout son personnel sur des chariots qui sont censés défiler à la façon du triomphe d'un empereur romain. Sur les gravures du *Triomphe de Maximilien*⁶², les groupes musicaux formés par les ménétriers de sa cour sont répartis sur des chars tirés par divers animaux. Il est très instructif, du point de vue des combinaisons instrumentales, d'en étudier les ensembles représentés. Une des contributions majeures de Maximilien semble peut-être avoir été l'intégration d'instrumentistes (cornet et saqueboute) au sein de la chapelle, pratique qui s'est développée au cours du 16^e siècle (voir §4.6).

Les princes recherchent donc avidement ces musiciens aptes à jouer de toutes sortes d'instruments, bien formés, comme à Brescia auprès des *maestri* des compagnies urbaines de *piffari*. Une lettre de l'organiste de cette ville, Vincenzo Parabosco, père de Girolamo Parabosco, le célèbre premier organiste de Saint-Marc entre 1551 et 1557 nous montre cette volonté. Mandaté par le duc de Plaisance, Parabosco contacte une compagnie de Brescia, qu'il présente en ces termes :

[...] Je leur [aux piffari de Brescia] ai communiqué tout ce que V. S. [...] son Excellence notre Seigneur le Duc de Plaisance voudrait savoir ; la sorte d'instruments qu'ils jouent, le salaire qu'ils demandent et de combien de personnes se compose leur compagnie. Le premier à qui j'ai posé la question messer Jo Pietro Rizetto m'a répondu sous cette forme, [à savoir] qu'ils sont six et que s'ils étaient engagés au service de son Excellence, ils la serviraient - j'ajoute excellemment - en ces sortes de *Concerti* :

Premièrement de trompette[s], de toutes les façons dont on peut jouer de la trompette

⁶¹ ASM, Archivio Gonzaga, busta 1441, f. 132, cité par PRIZER, 1995, p. 185-186.

⁶² Cf. notamment DAMMANN, 1974, p. 245-255 et 257-289 et Myers, 2007.

Puis en musique de trombones à six
Puis de bombardes [*pifari*] à six
Puis de cornets à six
Puis de *Cornemuse* à six
Puis de flûtes à bec [*flauti*] à six
Puis de flûtes traversières [*piferi ala alemana*] à six
Puis de *viole da brazo* à six.

Il se réserve encore [la possibilité] de nommer quelques autres *Concerti*, dont son Excellence jouira peut-être plus que des autres car ils sont chose inusitée et neuve. A mon avis, lui plaira par-dessus tout l'union des instruments mentionnés ci-dessus, ensemble par ensemble, accompagnés en diverses manières de musique vocale. Tous sont excellents dans la musique à jouer à l'Improviste sur le livre du chantre. La majeure partie d'entre eux n'ont pas de voix, bien que certains parmi eux chantent excellemment et ont assez bonne voix [...].⁶³

Les compagnies indépendantes de *piffari*, souvent mal rétribuées par les autorités municipales, essaient d'entrer à leur service de manière régulière dans les villes encore dépourvues de groupe fixe, ou alors d'obtenir un emploi chez des princes généreux. Leur maîtrise de plusieurs instruments et leur aptitude à faire des *concerti* à la façon moderne est un des arguments généralement mis en avant. A Brescia toujours, une requête de la compagnie des frères Tola (voir § 4.2) traitée par les autorités en décembre 1548 l'illustre de façon claire :

On fit lecture d'une autre demande, de la teneur suivante et avec les faits en relation avec elle :

Magnifique et très illustre Podestat, ou son excellent lieutenant, Magnifiques Conseillers,

Vos fidèles citoyens et serviteurs les frères Gabriele et Benedetto di toli [Tola], Gioan de Farfengo, Antonio Tribolio et Giovanni Nassino, musiciens et professionnels en cette corporation [*arte*] de toutes ces sortes d'instruments, à savoir de bombardes [*Piffari*], trombones, cornets, flûtes traversières [*fiffari all' Alemana*], flûtes à bec [*flauti*], *cornamuse* et violons, cela tant pour jouer dans des *concerti* et sur la tribune d'orgue, qu' *all' Improviso*, pensent qu'il y a plus grande joie à demeurer et à mourir en sa patrie avec des moyens modestes [*con mezana utilita*], que de vivre richement parmi des personnes autres et étrangères, même si la douceur de la première situation fait endurer à l'homme beaucoup de choses. Bien que souvent on y puisse obtenir des revenus supplémentaires, leur total ne risque pas de s'étendre au-delà de ce qui suffit à la nécessité des requérants. C'est pourquoi, ayant été engagés ces jours par les Magnifiques Députés civils et assignés à servir cette magnifique Commune comme sonneurs publics lors des solennités, offrandes et processions, qu'elle ordonne durant l'année. Sachant cela et leurs capacités étant faibles, il leur est difficile de pouvoir se retrouver et de s'exercer fréquemment ensemble dans des *concerti musicali*, ainsi qu'il est demandé à ceux qui font l'exercice de cette profession et qui ont à cœur la gloire et l'honneur de la Patrie, s'ils ne sont pas secourus par l'incomparable générosité de Vos Magnificences. Avec tout le respect et l'humilité qui leur sont dus, comme c'est faire œuvre d'humanité que de subvenir aux besoins et qu'il y a plus de plaisir à donner qu'à recevoir, les requérants les supplient et leur demandent dévotement de bien vouloir les taxer et les imposer, chacun d'eux, non sur un salaire ou une rétribution de quatre livres par mois, comme en d'autres temps on taxait, par

⁶³Lettre de Vincenzo Parabosco à Alessandro Viustino, Brescia, 28 janvier 1546, reproduite dans John Walter HILL, « The Emergence of violin playing into the sphere of Art Music in Italy. *Compagnie di Suonatori* in Brescia during the Sixteenth Century », dans ALM, Irene, McLAMORE, Alyson et REARDON, Colleen (éd.) (1996), Document 16, p. 359.

personne, les musiciens venant de l'extérieur, en plus de leur maison, mais seulement de trois livre par mois [...].

Discussion et délibération ayant été tenues sur cette demande et avec les faits en relation avec elle, il a été décidé sans opposition que lesdits *Tibicines* sont engagés comme sonneurs municipaux de Brescia, avec le salaire de quarante sous par mois chacun, primes comprises, et que leur entrée en service a commencé et a eu lieu le 15 août présent. [...] ⁶⁴

L'excellence des ensembles (vocaux et instrumentaux) formés des meilleurs musiciens à disposition des autorités princières ou civiles se manifeste dans la succession d'intermèdes donnés principalement lors des mariages et banquets célébrés dans les différentes cours, entrées dans les villes, et autres événements mondains de ce genre. Il s'agit principalement de divertissements sur des sujets mythologiques, avec des interprètes souvent déguisés (animaux, satires, nymphes, créatures fantastiques, ...), dans des mises en scène spectaculaires, prolongement des entremets des banquets médiévaux, comme ceux donnés par les ducs de Bourgogne. On peut y remarquer de façon nette l'abolition graduelle de la distinction entre hauts et bas instruments.

Ces manifestations, et la place occupée par les interventions musicales, nous sont relativement bien connues⁶⁵. On y observe l'élargissement progressif des effectifs, les précisions importantes sur l'*instrumentarium* et l'élaboration de *concerti* avec voix et instruments mêlés. On peut observer une alternance de musiques *in compagnia*, avec des recherches instrumentales intéressantes (souvent motivées par une riche symbolique) et des *concerti* faisant appel à des distributions de plus en plus nombreuses, particulièrement dans le dernier intermède, qui fait souvent intervenir l'ensemble des musiciens. Les ménétriers de cour maîtrisent donc une multiplicité des instruments (cordes, claviers, anches sans et avec capsules, flûtes, instruments à embouchure, ...).

4 Cadres socio-professionnels

4.1 Corporations

Pour les joueurs d'instruments, à la fois décriés et indispensables, mais soumis aussi à diverses concurrences, la constitution d'associations est aussi nécessaire que dans tous les autres métiers,

⁶⁴ Brescia, Biblioteca Queriana, Archivio Storico Civico, 539, Provvisioni del Consiglio Generale, 1547-1548, fol. 258r-v, Dec. 20, 1548, citée dans John Walter HILL, « The Emergence of violin playing into the sphere of Art Music in Italy. *Compagnie di Suonatori* in Brescia during the Sixteenth Century », dans ALM, Irene, McLAMORE, Alyson et REARDON, Colleen (éd.) (1996), Document 19, p. 361-363.

⁶⁵ Voir à ce sujet les indications des musiques imprimées (Francesco CORTECCIA, *Musiche fatte nelle nozze*, Venise, Antonio Gardano, 1539 et Cristofano MALVEZZI, *Intermedii et Concerti*, Venise, Giacomo Vincenti, 1539) ainsi que les descriptions imprimées, rédigées par les chroniqueurs de cour (par exemple, pour Florence, Pier Francesco GIAMBULLARI, *Apparato et feste nelle nozze*, Florence, s.n., 1539 ; Domenico MELLINI, *Descrizione Dell'Apparato Della Comedia Et Intermedii*, Florence, *i Giunti*, 1565 ; Alessandro CECCHERELLI, *Descrizione di tutte le feste e mascherate*, Florence, s.n., 1567 et Bastiano de'ROSSI, *Descrizione dell'apparato, e degli intermedii*, Florence, Anton Padovani, 1589 ; pour Munich, Massimo TROIANO, *Discorsi delli triomfi, giostre, apparti, e delle cose piu notabile fatte nelle nozze*, Munich, Adam Berg, 1568 et son édition augmentée et avec traduction castillane : Massimo TROIANO, *Dialoghi di Massimo Troiano : Ne' quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle Nozze*, Venise, Bolognino Zaltieri, 1569), ou par le maître des cuisines de Ferrare (Cristoforo da Messisbugo, *Banchetti Compositioni di vivande et apparecchio generale*, Ferrare, Giovanni de Buglhat et Antonio Hucher, 1549).

où des corporations à vocation quasi syndicale (guildes, sociétés, compagnies, ...) défendent et régissent le groupe, notamment en fixant des standards qualitatifs. Les musiciens de ville bénéficient ainsi d'acceptation sociale, de protection légale et d'intégration dans la société urbaine. Ils peuvent aussi obtenir des compensations s'ils sont malades ou à la retraite, et être protégés contre les abus de leurs membres ou les musiciens itinérants. La plus ancienne corporation est la *Nicolai-Brüderschaft* à Vienne fondée en 1288. La corporation la mieux connue est, en France, la *Ménestrandise*, l'association des ménestriers de la ville de Paris entre 1321 et 1776, qui disposera de son hospice de Saint-Julien, puis de son église de Saint-Julien-des-Ménétriers, détruite à la Révolution. L'étude pionnière de Bernard Bernhard (1841-1844) nous permet d'observer un certain nombre d'éléments, qui attestent de sa longévité et d'un fonctionnement éclairant un type assez semblable de corporations ailleurs en Europe. Il vaut la peine d'en résumer certains aspects.

Trente-sept jongleurs s'associent statutairement en 1321, sous le règne de Philippe V (le Long), et présentent un règlement en onze articles au prévôt de Paris⁶⁶. Les articles 8 et 9 obligent notamment tous les « *menestreaux et menestrelles* » de Paris ou étrangers à observer ces statuts sous peine d'« *estre bannis un an et un jour* »⁶⁷. Sous le régime des corporations, nul ne pouvait exercer un art ou métier sans avoir été reçu maître, et cela après avoir subi un examen devant les jurés de la corporation⁶⁸. En 1331, suite à la fondation de l'hospice, les ménestriers s'associent également en confrérie sous le patronage de saint Julien et de saint Genès⁶⁹. La charge de *roy des ménestrels*, le chef de la corporation, constitue un office de la maison du roi de France, attribuée par lui-même. Elle appartiendra donc toujours à un musicien de la cour⁷⁰. En 1407, sous Charles VI, un nouveau règlement (de quinze articles) complète le précédent. L'article 7 nous apprend que la durée de l'apprentissage est fixée à six ans ; ce qui en fait le plus long exigé par les statuts des arts et métiers (probablement pour exercer un contrôle sur le nombre de professionnels⁷¹). L'article 10 impose à tout ménestrier une autorisation expresse du *roy des ménestrels* pour enseigner la musique instrumentale, non seulement dans le cadre d'une école pour former les futurs ménestriers, mais aussi tout simplement pour donner des leçons d'instruments, en particulier aux membres de la noblesse⁷². Le règlement de 1407 reste le même jusqu'au 17^e siècle, étant confirmé par Charles VII (1454), Louis XI (1480), Charles VIII (1485), Louis XII (1500), François I^{er} (1515 et 1545), Henri III (1576) et Henri IV (1594). Louis XIV émettra un nouveau règlement en 1658⁷³. De plus, dès 1407, dans un pays qui se voulait de plus en plus centralisé, le chef de la corporation réussit à faire reconnaître comme *roy des menestrels du royaume de France* et à se faire représenter dans les provinces par des lieutenants⁷⁴.

⁶⁶ BERNHARD, 1841-42, 3, p. 382-383 et « *Pièces justificatives* », p. 400-404.

⁶⁷ *Op. cit.*, 4, p. 402.

⁶⁸ *Op. cit.*, 3, p. 386.

⁶⁹ *Op. cit.*, 3, p. 390-391.

⁷⁰ *Op. cit.*, 3, p. 395.

⁷¹ *Op. cit.*, 3, p. 523.

⁷² *Op. cit.*, 4, p. 529-530.

⁷³ *Op. cit.*, 4, p. 533.

⁷⁴ *Op. cit.*, 4, p. 534-535.

4.2 Formation musicale et enseignement

La formation professionnelle ou même « la formation continue » des instrumentistes est encadrée par le système corporatif. Ainsi, le principe ancestral d'une musique liée longtemps essentiellement à la tradition orale peut fonctionner également grâce à des rencontres fréquentes, appelées écoles de ménétriers⁷⁵ ou *scolae ministrallorum*, tenues régulièrement au Nord des Alpes pendant la semaine avant le dimanche de *Laetare* (4^e dimanche de Carême, car les musiciens ne jouent pas pendant cette période). Les villes, surtout aux Pays-Bas et en Allemagne parrainent ces rassemblements. Ces réunions ne sont pas organisées dans le but d'apprendre à jouer d'un instrument, mais « pour apprendre des nouvelles chansons », d'autres façons de jouer (« *manera d'Alemanya* » et « *manera de Flandres* »), et pour acheter des instruments. Des centaines de musiciens affluent alors dans les villes. Les contacts entre professionnels de différentes cours permettent des échanges de musiciens, de répertoire, ou même des commandes d'une cour à l'autre⁷⁶.

Cependant, toutes les villes ne disposent pas d'une corporation de musiciens. Des cités, comme Nuremberg, les interdisent même, afin d'éviter les mouvements sociaux et les violences. Certaines, comme Bruges, défendent expressément à l'ensemble municipal d'être régulé comme une corporation⁷⁷.

À Venise, les instrumentistes professionnels doivent appartenir à l'*Arte dei sonadori*⁷⁸. Les *arti* (associations professionnelles), à l'instar des confréries religieuses (les *scuole* proprement dites), disposent normalement d'un autel dans une église paroissiale ou monastique, d'un lieu de réunion à proximité (précisément la *scuola*), et d'un endroit où conserver les biens ou les objets rituels (le *banco*). Corporations et confréries sont dirigées par un *gastaldo* (lequel dans le cas de l'*arte* des musiciens correspond au *roy de ménestrels* dans la *Ménéstrandise*). Les règles et statuts de l'association sont écrites dans un registre d'une belle présentation, appelé *mariegola*. Celui de l'*Arte dei sonadori* est malheureusement perdu. Quant à la fondation de la corporation, elle remonterait à avant 1450⁷⁹. Son siège est l'église San Silvestro (église paroissiale et de baptême de Ganassi, située dans le *sestiere di San Polo*, non loin de la boutique de barbier du père de Ganassi et du *Fontego della Farina*)⁸⁰. Il semble que plusieurs noms différents aient été donnés à cette entité, *Scuola dei trombettieri e sonadori di pifferi* (1547), *schola tubatorum aliorumque sonantium* (1468), ou *Scuola di Santa Maria dei Trombetti*, d'après l'autel qui lui est dévolu à San Silvestro (*Madonna de Santa Maria de li trombetti*).

Comme les autres arts et métiers, l'*Arte dei sonadori* est soumise à des règles juridiques et administratives. Du point de vue fiscal, elle dépend de la *Milizia da Mar*, qui fixe l'impôt dû à la flotte vénitienne. Pour ce qui est des contrats d'apprentissage, la corporation est dépendante de la *Giustizia vecchia*. La transmission du savoir musical (d'abord oral, et de plus en plus souvent aussi écrit) se réalise également dans des « écoles », qui peuvent être tenues par le maître d'un

⁷⁵ Cf. WEGMAN, 2002, p. 11-30.

⁷⁶ WHITWELL, 2011, vol. 1, p. 278-280.

⁷⁷ COELHO et POLK, 2016, p. 140.

⁷⁸ Sur ce sujet, la plupart des renseignements sont tirés de l'étude posthume de Gastone VIO, 2006.

⁷⁹ VIO, 2006, p. 71.

⁸⁰ KIRNBAUER, 2012, p. 45.

clan familial, comme celles citées par Rodolfo Baroncini à Brescia (où enseigne Zan Francesco di Stephanoni en 1517) ou à Bergame (dirigée par Jacomo de Arthemo entre 1530 et 1545)⁸¹.

Une compagnie d'instrumentistes, basée sur un clan familial fonctionne selon un schéma comparable à celui d'un atelier d'artisan⁸². Comme dans les autres professions « mécaniques », ce type d'entreprise est normalement constitué de deux ou trois maîtres, de quelques compagnons et apprentis, et le cas échéant de quelques renforts supplémentaires engagés à la journée⁸³. L'analogie peut également être faite par rapport à un atelier de peintre, univers familial également à Silvestro Ganassi, qui a aussi exercé la peinture.

Il faut distinguer les cas où l'enfant apprend son métier directement de son père, situation la plus fréquente, de celui où pour différentes raisons, il s'oriente vers une autre profession. L'apprenti *sonador* commence vers l'âge moyen de douze ou treize ans en tant que *garzone*. Après une période de trois à cinq ans, il accède au statut de *lavorante* après avoir passé son examen (*prova d'arte*). Il est alors habilité à être employé chez un collègue. Le stade ultime est celui de maître (*capomaestro*)⁸⁴. Ce dernier peut exercer à son propre compte et former des apprentis. Gastone Vio a examiné plus de cent contrats d'apprentissage, émanant d'un grand espace temporel, et observé un âge minimal de huit ans et maximal de vingt-deux au début de la formation⁸⁵. L'apprentissage du métier de musicien peut vraisemblablement débiter très tôt dans le cas des enfants d'un maître-ménétrier. Victor Coelho souligne ce fait et consacre son étude de cas No. 6 à Benvenuto Cellini (1500-1571), fils du *piffero* florentin Giovanni di Andrea di Cristofano Cellini⁸⁶. Il vaut la peine de s'arrêter un instant sur les passages où Cellini raconte ses débuts dans la musique. L'illustre orfèvre a eu droit en effet à une initiation musicale très précoce, si l'on en croit le chapitre V de son autobiographie, peut-être quelque peu caricatural⁸⁷ :

Mon père commença à m'enseigner la flûte et la musique vocale. Comme j'étais encore à cet âge tendre où les bambins s'amuse d'ordinaire avec un sifflet ou des jouets de ce genre, les leçons paternelles me causaient un déplaisir inexprimable, et c'est uniquement par obéissance que je me résignais à flûter et à chanter. [...] J'étais encore très jeune à ce moment, et mon père me faisait mettre à califourchon sur le dos d'un huissier pour jouer de la flûte en qualité de soprano, avec des musiciens du palais, devant la Seigneurie. Je déchiffrais les morceaux, juché sur mon porteur. Le gonfalonier, qui était précisément Pierre Soderini, prenait plaisir à me faire babiller ; il me donnait des dragées et disait à mon père : « Maître Giovanni, enseignez-lui donc, en même temps que la musique, les autres arts que vous possédez si bien. » A quoi mon père répondait : « Je ne veux point qu'il fasse autre chose que jouer de la flûte et composer, car j'espère bien que dans cette profession il deviendra le premier homme du monde, si Dieu lui prête vie ». ⁸⁸

⁸¹ BARONCINI, 1997, p. 338-339.

⁸² BARONCINI, 1997, p. 337.

⁸³ COELHO et POLK, 2016, p. 144-145.

⁸⁴ VIO, 2006, p. 74.

⁸⁵ VIO, 2006, p. 90.

⁸⁶ COELHO et POLK, 2016, p. 140-144.

⁸⁷ CELLINI, 1568-1572/1922, I, p. 36-41.

⁸⁸ CELLINI, 1568-1572/1922, p. 37 : Le traducteur ajoute cette note : « Cette phrase ne figure qu'en marge du manuscrit. Elle a remplacé les lignes suivantes du texte qui sont raturées : « Il me fit donner des leçons à la maison par un maître nommé Francesco dell'Aiolla, excellent organiste et aussi bon exécutant que compositeur. Cet Aiolla

Cette description du fils d'un instrumentiste professionnel, en activité entre 1480 et 1514, est un témoignage digne d'intérêt, puisqu'il ajoute une dimension humaine aux documents d'archives⁸⁹.

A Venise, de nombreux instrumentistes de métier ont pu, au début du 16^e siècle, avoir accès à ce type d'immersion via le milieu familial. On observera toutefois quelques particularités vénitienes. Pour ce qui est de l'organisation de l'apprentissage, afin d'éviter les trop nombreux contrats d'apprentissages conclus directement entre la famille de l'apprenti et le maître, le *Maggior Consiglio*, en 1396 déjà, décrète que de tels contrats incomberont dorénavant aux magistrats de la *Giudizia vecchia*⁹⁰. Ces contrats stipulent que, pour une durée déterminée, l'apprenti reçoit une formation, et est soumis à l'autorité du maître, à la charge duquel il est nourri, logé, blanchi et, le cas échéant soigné⁹¹.

Gastone Vio, sur la base des archives des *Inquisitori alle Arti*, constate (sans donner de précision temporelle) que la corporation des *sonadori* n'inclut que les maîtres, et qu'elle est divisée en deux catégories d'instrumentistes ; les instrumentistes « *di musica* », qui savent lire la musique, et ceux « *da ballo* », qui n'en sont pas capables. L'examen des premiers aurait comporté une lecture à vue, tandis que celui des seconds demandait une exécution jouée d'oreille⁹². On imagine sans peine la commission demandant dans la première moitié du 16^e siècle, l'exécution d'un des timbres célèbres mentionnés précédemment.

Une disposition de la *Giustizia vecchia* de 1543, qui confirme un article de la *mariegola* de l'*arte*, précise la teneur de l'examen pour l'admission à la corporation. L'épreuve est supervisée par quatre experts des différents instruments (*primari e principali periti*) élus par le *Capitolo* de la corporation. Pour être reçu, le candidat doit obtenir trois votes favorables. Plus tard (à une époque ici aussi non précisée), le jury sera formé du *gastaldo*, du *vicario*, de *sindaci*, ainsi que d'instrumentistes confirmés, lisant la musique et jouant d'oreille. Le certificat d'admission sera décerné à un candidat de plus de dix-huit ans, ayant obtenu les deux tiers des votes. Le membre de la corporation est ensuite autorisé à exercer sa profession, moyennant le respect des directives très précises libellées dans la *mariegola*⁹³. La copie donnée par Vio du certificat d'un violoniste nommé Giuseppe Mausio, imprimé en 1779, stipule que le non-respect de ces clauses entraîne une amende conséquente et la confiscation de l'instrument⁹⁴.

L'enseignement du métier d'instrumentiste est exercé à Venise, non seulement par des instrumentistes « professionnels » (à plein temps), mais aussi par une quantité de personnes ne vivant pas exclusivement du jeu de leurs instruments, comme on peut le voir à travers les contrats d'apprentissage. On peut citer à cet égard les facteurs d'instruments et, de manière surprenante de prime abord, les barbiers (profession d'Antonio Ganassi, le père de Silvestro).

m'enseigne donc le chant et la composition, et, comme mon père et lui s'accordaient à me trouver bien doué pour la musique, ils fondaient sur moi de grandes espérances. ».

⁸⁹ Sur les documents relatifs à Giovanni et Benvenuto Cellini, voir MCGEE, 2000 et MOZZATI, 2006.

⁹⁰ VIO, 2006, p. 74.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 89.

⁹² *Op. cit.*, p. 89.

⁹³ *Op. cit.*, p. 77.

⁹⁴ *Op. cit.*, 109.

Le plus ancien contrat d'apprentissage conservé aux archives de la *Giustizia Vecchia*, qui date de 1576, nous apprend qu'un certain Zangiaco, âgé de 14 ans, entame un apprentissage de six années chez le barbier *ser Marco quondam Matio*, qui a l'obligation, entre autres de lui enseigner à jouer du clavecin (*clacimbano*)⁹⁵. Parmi les documents étudiés par Vio dans ces archives, le groupe le plus important est formé par les contrats avec un barbier. Il apparaît que parmi les 63 barbiers mentionnés, seuls 15 n'apparaissent que comme barbiers. 20 se nomment *sonadori*, 17 *musicisti* et 11 « *cerusi* » (chirurgiens)⁹⁶. Parfois certains maîtres d'apprentissage (peut-être plus très à l'aise comme instrumentistes) préfèrent payer de leur poche un professeur de musique⁹⁷.

Le maître d'apprentissage, qui investit de son temps et de son argent pour former un apprenti, demande un retour sur investissement plus tard. On peut se rendre compte de cette situation par des contrats établis entre Giovanni Gabrieli et deux élèves-apprentis. Le premier, nommé Zorzi de misser Francesco, débute à 15 ans en 1583 et doit rester en formation pendant six ans. Une fois apte à jouer, le maître pourra recourir à lui, mais les gains reviendront intégralement au professeur. Le second, Zan Giacomo fio de Zamaria Bressan dei violini, commence à 17 ans pour cinq ans d'apprentissage aux mêmes conditions⁹⁸. Le contrat d'apprentissage du jeune Giovanni Francesco Bonfante, établi par son frère Michiel en remplacement de leur père Bartolomeo décédé, montre déjà un souci d'équité et de reconnaissance de certaines qualités initiales, puisque les Bonfante sont un clan d'instrumentistes professionnels. Placé à environ 16 ans (*di anni 16 in circa*) chez le barbier-chirurgien *ser Zuanne al Anzollo* pour trois ans, Bonfante est d'emblée au bénéfice d'une clause disant :

[...] Si pendant ce temps arrive l'occasion d'aller jouer ou enseigner à des élèves, dans tel cas, son patron devra le laisser aller, excepté les samedis, et le gain qu'obtiendra Zuan Francesco sera le sien, et [celui gagné] dans l'exercice de barbier et chirurgien reviendra entièrement au susdit Zuanne, son patron.⁹⁹

Il faut encore noter deux autres spécificités attestées à Venise : les cas des aveugles-musiciens et des prêtres-musiciens, qui peuvent également exercer la musique et l'enseignement de la musique à condition d'être enregistrés à la corporation des *sonadori*¹⁰⁰.

Le couplage de la profession d'instrumentiste avec un autre domaine artistique n'est pas rare¹⁰¹. De nombreux *piffari* sont également peintres. Les frères Benedetto, Gabriele (et peut-être aussi Quirino) Tola œuvrent autant comme musiciens que comme peintres auprès de Moritz de Saxe. Les deux premiers réalisent plusieurs travaux importants au palais électoral de Dresde¹⁰².

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 94.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 89.

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 90.

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 92.

⁹⁹ AsV, *Giustizia Vecchia*, b. 114, reg. 156 ; cité dans *op. cit.*, p. 95.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, 98-99.

¹⁰¹ Cf. BLACKBURN, 2012 ; version électronique :

<https://www.thebritishacademy.ac.uk/audio/myself-when-young-becoming-musician-renaissance-italy-or-not>

¹⁰² Cf. Szilvia BODNÁR, « A North-Italian Artist in Dresden-Benedikt Tola's Drawing for a Passion Cycle », *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, 114-115, Budapest, 2011, p. 63-73. Voir aussi la notice relative aux Tola sur le site *musicabresciana.it*, disponible en version électronique :

<http://www.musicabresciana.it/autori/Tola-Toli-Tolla%20Benedetto.html>.

Consulté en vue de la constitution d'un groupe de *piffari* pour servir les Anciens de la ville d'Ancône, Silvestro Ganassi, lui-même peintre réputé, recommande une famille de musiciens, dont le père est peintre :

[...] Seigneurs Magnifiques, je vous déclare avoir trouvé la musique et je crois que vous aurez quelque chose qui vous plaira, si ce n'est tout à fait à présent, certainement dans un temps très bref, de sorte que vous pourrez être contents d'avoir une musique dont on ne trouvera pas une semblable en Italie. En plus de l'honnête compétence de tous (j'affirme en particulier qu'il y a présentement parmi eux un de mes élèves, qui est des bons instrumentistes de toute l'Italie), aucun d'entre ne déplaît. Mon élève a un père et un frère de quatorze ans ; de sorte qu'il y a le père et deux fils. [...]

Le père est bon peintre, et il ne sera pas inutile pour Vos Seigneuries de disposer d'un peintre qui sache faire des portraits et d'autres réalisations de l'art pictural. [...]

Au dernier jour d'avril 1547 de Venise.

Le bon serviteur de Vos Seigneuries Silvestro Ganassi dal Fontego¹⁰³.

Le fameux *cavaliere del cornetto*, Luigi Zenobi, précisément d'Ancône, sera également peintre, miniaturiste et écrivain¹⁰⁴. A l'inverse, des artistes connus comme peintres, sculpteurs et architectes sont aussi des musiciens accomplis. En lisant les *Vite* de Giorgio Vasari, on peut noter que Léonard de Vinci joue de toutes sortes d'instruments, dont la *lira* sur laquelle il peut chanter « *all'improvviso* »¹⁰⁵, tout comme Bramante¹⁰⁶ et Timoteo Viti da Urbino¹⁰⁷. Giorgione est luthiste et peut également accompagner son chant¹⁰⁸. Certains ont eu des professeurs réputés, par exemple le véronais Matteo del Nassaro, qui a étudié avec Marchetto Cara et Bartolomeo Tromboncino¹⁰⁹, ou Giovanni Antonio Lappoli d'Arezzo, élève d'Antonio da Lucca¹¹⁰ (voir § 5.2.3). Quant à Sebastiano del Piombo, excellent luthiste, c'est la musique qui a été sa première profession¹¹¹.

Habitué à fréquenter les élites politiques et religieuses, les *piffari* sont souvent pourvu d'une vaste culture générale, dans les arts libéraux et la philosophie humaniste, à l'image de celle qu'affiche Silvestro dans ses traités. Cerbonio Besozzi possède ainsi la formation intellectuelle suffisante pour rédiger une chronique, truffée de citations latines. Il précède dans ce type d'activité le compositeur Massimo Troiano, historiographe des noces bavaroises de 1568.

¹⁰³ Lettre de Silvestro Ganassi à la Commune d'Ancône, 30 avril 1547 ; ASAn, ACAn668, *Lettere di privati al Comune di Ancona 1536-1599*, cc. scioltte. La lettre (datée du 30 avril 1547) est reproduite dans FAVA, 2010, p. 173-174 ; voir également *ibid.*, p. 45-46.

¹⁰⁴ BLACKBURN, Bonnie J., « Zenobi, Luigi », Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford, Oxford University Press, consulté le 17 juin 2014.

¹⁰⁵ VASARI, 1550-1568/2005, vol. I, Livre V, p. 31.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, vol. I, Livre V, p. 107.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, vol. I, Livre V, p. 301.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, vol. I, Livre V, p. 60.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, vol. II, Livre VII, p. 39.

¹¹⁰ *Op. cit.*, vol. II, Livre VII, p. 304.

¹¹¹ *Op. cit.*, vol. II, Livre VII, p. 208.

4.3 Les connaissances musicales du *piffaro*

Pendant une période relativement longue, il est évidemment très incertain que tous les instrumentistes professionnels aient été capables de lire la musique, en particulier la notation complexe de la musique polyphonique (voir § 4.2 les « *sonadori da ballo* »). On se plaît souvent à ce propos à rappeler la distinction opérée à la cour de Bourgogne entre « trompettes de guerre » et « trompettes des ménestrels ». Les premiers auraient été musicalement analphabètes, au contraire des seconds. On oublie un peu vite que certains d'entre eux ont pu passer d'une catégorie à une autre¹¹². Par ailleurs l'oralité n'interdit pas l'exécution de la musique savante, le cas de tous les musiciens aveugles en est la preuve.

Comme l'ont observé Frank D'Accone¹¹³ et Jeffrey Kurzman¹¹⁴, la distinction entre trompettes militaires et « musicaux » est moins pertinente à Sienne qu'ailleurs. Plusieurs trompettes siennois savent improviser de la polyphonie et probablement lire la musique. Plusieurs jouent du trombone et d'autres instruments. La formation des trompettes siennois est à la charge de l'Etat et leur habilité la clef de leur embauche. Cette formation était dispensée dans « l'école de trompette du palais »¹¹⁵. Durant l'époque qui nous intéresse, les connaissances musicales des *piffari* paraissent augmenter au fil des générations.

Un document très important, concernant les connaissances générales et la maîtrise d'une notation musicale par un *piffaro* au 15^e siècle déjà, est le livre de bord de Zorzi Trombetta¹¹⁶, qui contient cinq versions d'une voix de *contratenor* sur la chanson, *Puisque m'amour m'a pris* de John Dunstable¹¹⁷, quelques petites compositions polyphoniques à 2 et 3 voix et quelques simples ténors¹¹⁸. Les 4 ténors notés (*ttenor d'una balattina franzese*, *ttenor ence pruntemps*, *ttenor soventt me pas*, *ttenor gie se far danser les dames*) ont été tirés de compositions déjà existantes, afin de constituer la base pour des improvisations collectives.

Ce savoir-faire est maîtrisé également par des instrumentistes du niveau des Schubinger. De tels musiciens allemands actifs en Italie contribuent à développer un répertoire instrumental international à partir de modèles vocaux. Keith Polk a démontré les liens entre des chansonniers allemands, comme ceux de Schedel, de Glogau ou d'Augsbourg, avec le manuscrit *Casanatense* et émis l'hypothèse d'une transmission du répertoire via les Schubinger¹¹⁹.

Le célèbre chansonnier de la *Biblioteca Casanatense*¹²⁰ est souvent considéré comme le répertoire des *piffari* de Ferrare et aurait été préparé entre 1479 et 1481, en vue du futur mariage

¹¹² Aussi imprécis soient-ils les registres de compte de la cour de Bourgogne nous montrent qu'Hennequin Janson, enregistré comme trompette de guerre en 1431, l'est en 1432 en qualité de trompette des ménestrels, fonction qui avait disparu de la comptabilité depuis 1427 avec le départ (décès) d'Evrard Janson, Cf. MARIX, 1939, p. 265-266.

¹¹³ D'ACCONE, 1997, *passim*.

¹¹⁴ Sur la question des trompettes jouant d'autres instruments et les compétences des trompettes siennois d'après D'Accone, cf. KURTZMAN et KOLDAU, 2002, chap. 4.2, notes 30-33.

¹¹⁵ D'ACCONE, 1997, p. 490.

¹¹⁶ British library Ms Cotton Titus A XXVI ; voir DIAMM :

<http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=795>.

¹¹⁷ Le ténor et les 5 différentes parties de *contratenor* sont transcrits dans WELKER, 1983, p. 119-165 et 160.

¹¹⁸ BARONCINI, 2002, p. 59-82.

¹¹⁹ POLK, 1992/2004, p. 138-143.

¹²⁰ Rome, Biblioteca Casanatense, MS. 2856 :

<http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1457>.

d'Isabelle d'Este. Il comprend la somme monumentale de 123 compositions. C'est une anthologie des pièces les plus célèbres des plus grands compositeurs de l'époque, mais la plupart du temps avec le seul *incipit* du texte. Le recueil est probablement celui désigné dans les comptes de la cour de Ferrare, comme « *un livre de chant figuré qu'écrivit et nota Don Alessandro Signorello à la « pifaresca »*¹²¹. Les *piffari* exécutent donc bien évidemment tout un répertoire vocal appartenant à la musique franco-flamande.

Le chansonnier Q 18 de Bologne¹²², en partie de la main du théoricien et *maestro de canto* de San Petronio, Giovanni Spataro, aurait peut-être été écrit (entre autres hypothèses) pour les *piffari* de la seigneurie bolonaise vers 1500. Plusieurs pièces de ce recueil montrent typiquement une écriture idiomatique instrumentale : comme la version de *Fortuna desperata* d'Antoine Busnois.

Les meilleurs *piffari* vers 1500 possèdent à coup sûr des bases de contrepoint suffisantes pour être à même d'adapter à leurs besoins, des ténors de pièces vocales ou des compositions entières aux spécificités de leur jeu et du nombre d'exécutants dont ils disposent.

Plusieurs documents, nous l'avons vu plus haut, attestent de leur capacité à improviser sur le livre (livre de Zorzi Trombetta, manuscrit de Maastricht, les deux documents des compagnies de Brescia - celle de Jo Pietro Rizzetto et celles des frères Tola). Retrouver ce mécanisme peut être très stimulant pour l'exécutant d'aujourd'hui, qui peut se fabriquer un répertoire *ad hoc* à la manière des anciens *piffari*¹²³.

A l'occasion notamment des fêtes majeures des confréries vénitiennes, les *piffari e tromboni* sont appelés à jouer un répertoire savant (motets). L'augmentation au nombre de six du groupe de musiciens ducaux vénitiens (3 *piffari* et 3 trombones ; alors qu'ailleurs ils n'étaient encore vers 1500 que cinq (3 *piffari* et 2 trombones) nécessitera parfois la composition, ou plus exactement l'arrangement du répertoire. En 1494 en effet, le tromboniste vénitien Giovanni Alvise Trombon, fils de Zorzi Trombetta, écrit au marquis de Mantoue François de Gonzague :

Ces derniers jours nous avons adapté pour être joués certains motets, dont j'en envoie deux à V. S. L'un est l'œuvre de Hobert [Obrecht] et est à quatre voix, deux sopranos [*sovran*], un ténor et un contralto ; et comme nous sommes six, je lui ai ajouté deux voix basses pour jouer aux trombones, ce qui le rend à six voix et agréable à entendre ; pour que l'on puisse aussi jouer à cinq voix, je lui ai aussi fait un autre *contra basso*. [Pour] un autre motet, intitulé *Gabrielem*, qui est œuvre de Busnois, à quatre voix, j'ai fait un autre *contra basso*, car nous le jouons à cinq voix, et en vérité tout Venise ne veut rien entendre d'autre [...].¹²⁴

Au début du 16^e siècle, quelques *piffari* deviendront des compositeurs réputés de *frottole*, comme Bartolomeo Tromboncino, employé à la cour de Mantoue comme tromboniste en 1489¹²⁵. Ainsi,

¹²¹ LOCKWOOD, 1984/2009, p. 223.

¹²² Bologne, *Museo Internazionale e Biblioteca della Musica*, MS. Q. 18 ; cf.

<http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1389> ; cf. également WEISS, 1988, p. 63-101.

¹²³ Cf. par exemple POLK, 1992/2004, chap. 7 « Approaches to instrumental performance practice : models of extemporaneous techniques », p. 163-213 ; ou GILBERT, 2013.

¹²⁴ Cité dans ATLAS, 2011, p. 295-296 ; voir également BARONCINI, 1997, p. 351-358, où sont données les leçons correctes des textes italiens de Giovanni Alvise.

¹²⁵ PRIZER, 1981, p. 151-184 et 159.

Nicolo Piffaro est l'auteur de nombreuses *frottole* publiées dans les livres II, III, IV, VI, VII et VIII de Petrucci. Chez Tromboncino, on observe parfois des idiomatismes instrumentaux.

La question de l'absence de connaissance de la notation musicale par les hauts ménestrels est donc trop catégorique, du fait, en dernier lieu, que de nombreux « souffleurs » ont commencé leur carrière musicale en tant qu'enfants de chœur, et ont donc appris la notation mesurée et le contrepoint. Le cas du cornettiste et compositeur Giovanni Bassano, certes plus tardif, mentionné sous le nom de *Zanetto* en 1572 parmi les enfants de chœur de la chapelle de Saint-Marc de Venise n'est certainement, ni unique, ni le premier du genre. A Sienne le cornettiste Galgano d'Enea, fils du trompette Enea di Senzanome, est successivement enfant de chœur, instrumentiste professionnel, puis chanteur adulte dans la chapelle du dôme¹²⁶. Entre deux emplois d'instrumentiste, Cerbonio Besozzi exerce comme chanteur à Santa Maria Maggiore de Bergame entre 1557 et 1561¹²⁷. Giovanni Battista Mosto est maître de chapelle de la cathédrale de Padoue entre 1580 et 1589¹²⁸, tandis qu'Ascanio Trombetti exerce cette fonction à San Giovanni in Monte de Bologne entre 1583 et 1589¹²⁹.

Si beaucoup de trompettistes ne savaient pas lire la musique, plusieurs d'entre eux sont pourtant devenus des compositeurs honorables de musique polyphonique. On peut citer, entre autres Johann Kugelman (c.1495-1542), maître de chapelle et trompettiste à Königsberg ou Alessandro Orologio (c.1550-1633), vice-maître de chapelle à Prague, chanteur, trompettiste, et instrumentiste. Le compilateur de la centaine de pièces réunies dans les années 1580 au sein de la collection de motets, madrigaux et chansons, avec indications d'instrumentation destinées aux vents de la cour de l'archiduc de Graz¹³⁰, est le trompettiste et copiste Niclas Rekh¹³¹.

Le célèbre *stad pijper* d'Anvers Tielman Susato sera aussi compositeur. Il a certainement été enfant de chœur à Cologne avant de débiter sa carrière comme copiste de musique¹³². D'une génération plus jeune que Ganassi, il peut lui être comparé sur plusieurs points. Il est instrumentiste à vent du corps officiel dans une riche ville de commerce, membre d'une confrérie importante, possédant une maîtrise artistique dépassant le domaine musical, actif dans le domaine de l'édition, détenteur d'une vaste culture, disposant d'un réseau de contacts avec les élites de son temps – dédicataires de ses publications et souvent musiciens amateurs. Sans doute fils d'un aveugle-musicien de Cologne, il s'installe à Anvers en 1529, où il débute comme calligraphe de musique (certainement du plain-chant) pour la confrérie de Notre-Dame. Après son certain apprentissage d'instrumentiste, il est employé de 1531 à 1549 parmi les *stadsspeellieden* de la ville et joue au moins du trombone, de la trompette, de la flûte à bec, de la flûte traversière et du

¹²⁶ D'ACCONE, 1997, p. 293.

¹²⁷ Gerhard RILL, « BESOZZI, Cerbonio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 9 (1967) ;

[http://www.treccani.it/enciclopedia/carbonio-besozzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carbonio-besozzi_(Dizionario-Biografico)/).

¹²⁸ Franco COLUSSI, « MOSTO, Giovanni Battista », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 77 (2012) ;

[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-mosto_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-mosto_(Dizionario-Biografico)/).

¹²⁹ Anne SCHNOEBELEN, « Trombetti, Ascanio », Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford, Oxford University Press.

¹³⁰ Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ms. A.R. 775-777.

¹³¹ Edition moderne: Douglas KIRK, David KLAUSNER et Daniel STILLMAN (éd.), *Music for an Archduke*, Amherst Early Music Odhecaton Editions, Amherst Early Music, Inc., 2014.

¹³² COELHO et POLK, 2016, p. 56.

cromorne. Il est souvent engagé comme tromboniste lors du *lof* (chant du *Salve Regina*) vespéral de sa confrérie. D'abord en association avec deux imprimeurs anversois, en 1541 (Hendrik ter Bruggen et Willem van Vissenaken), puis de manière indépendante, entre 1543 et 1561, il travaille également comme éditeur-imprimeur de musique et publie 32 livres de chansons, 3 livres de messes, 19 livres de motets, une série de 11 *Musyk boexken* (parmi lesquels son fameux III^{ème} livre, les *danserye* de 1551), de même que 8 livres de *Souterliedekens* (psaumes) ¹³³.

Son parcours témoigne d'une compétence artistique et d'une respectabilité sans rapport avec le vil et ignorant personnage « de la quatrième et dernière sorte de Musiciens » ridiculisé par Vincenzo Galilei en 1581. Des *piffari* tels que Paolo Vergelli¹³⁴ supervisent l'édition de recueils collectifs auprès d'un imprimeur ou font éditer une pièce dans une anthologie.

Le tromboniste Nicolao Donati (env. 1513-1593), chef de la « *Musica di Palazzo* » de Lucques est entre autres l'auteur de livres de quatre livres de madrigaux imprimés à Venise entre 1549 et 1567, ainsi que de motets publiés dans des recueils collectifs. Dans le dernier tiers du siècle, les *piffari* auteurs de livres de madrigaux et de motets se multiplient. C'est le cas par exemple des cornettistes Girolamo Dalla Casa, Giovanni Bassano, Giovanni Battista Mosto ou Ascanio Trombetti¹³⁵.

4.4 Les instrumentistes et les confréries vénitiennes

La terminologie ancienne étant variée pour désigner les associations, on distingue aujourd'hui par le vocabulaire les corporations professionnelles et les communautés dévotionnelles de type confrérie¹³⁶, qui souvent rassemblent les mêmes personnes. Ainsi, les instrumentistes appartiennent également à de telles confréries, à but spirituel et caritatif, leur assurant un entourage humain et matériel face aux difficultés de l'existence.

A Venise, par exemple, les ménétriers forment leur propre confrérie liée à l'*Arte dei sonadori*, la *Scuola di Santa Maria dei Trombetti* (attestée dès 1468¹³⁷ et appelée plus tard *Scuola di San Silvestro* ou *Scuola dei Sonadori*). Les musiciens peuvent ainsi faire partie, en outre, de *Scuole piccole*, ou même *grandi*, ce qui peut élargir leurs liens sociaux, voire leur fournir des opportunités professionnelles.

A Venise ces associations de bienveillance sont extrêmement nombreuses, importantes et actives. Elles jouent un rôle majeur dans la vie sociale et artistique de la République¹³⁸. La musique y occupe une place de première importance. On distingue les quelque deux cents *Scuole piccole* des *Scuole grandi* (de quatre à six selon l'époque) : *Santa Maria della Carità*, *Santa Maria della*

¹³³ Cf. FORNEY, 2005.

¹³⁴ Auteur de la dédicace à Gottardo Occagna de *Di Cipriano Rore e di altri eccellentissimi musici il Terzo libro di madrigali*, Venise, Girolamo Scotto, 1548 ; cf. BARONCINI, 2018, p. 155. Il n'est pas impossible par ailleurs que Pietro Giovannelli, élaborateur de la monumentale édition du *Thesaurus novus*, publié chez Antonio Gardano en 1568, qui est une anthologie de compositions des musiciens de la cour des archiducs d'Autriche, ne fasse qu'un avec le « *m. Gio. Pietro, ricetto musico* » de Maximilien II, mentionné par Besozzi (voir plus loin § 5.1) ; cf. LUNELLI, 1949, p. 62.

¹³⁵ Sur ce sujet, cf. CANGUILHEM, 2006.

¹³⁶ Voir Otto Gerhard OEXLE, « *Guilde* », dans LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude (dir.), 2014, p. 450-463.

¹³⁷ BARONCINI, 2002, p. 59-82 et 65.

¹³⁸ Cf. GLIXON, 2003 et GLIXON, 2018.

Misericordia, San Marco, San Giovanni Evangelista, San Rocco (depuis 1481) et *San Teodoro* (depuis 1552). La musique tenant une place importante dans les cérémonies des *Scuole grandi*, des membres exercent la fonction de chanteurs (les futurs *cantadori vecchi* qui n'officieront que pour les enterrements). La *Scuola grande di San Rocco*, déjà en 1494-95, compte de plus, parmi ses membres, tous les *piffari* du doge, au nombre de six, disposant ainsi de musiciens de haut niveau pour ses différentes manifestations et réunions¹³⁹. Vers 1500, de nombreux artistes, parmi lesquels également les *piffari* ducaux, le peintre Gentile Bellini et des facteurs d'instruments sont membres de la riche *Scuola di Santa Maria dei Mercanti*¹⁴⁰.

Par ailleurs, les *Scuole* vénitiennes constituent également des employeurs précieux, puisqu'elles salarient, parfois annuellement, non seulement des organistes et des chanteurs extérieurs (les *cantadori nuovi*), mais aussi des *piffari* et *trombetti* pour leurs participations aux festivités de la confrérie (processions et interventions dans la liturgie).

La *Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia* peut se permettre d'engager déjà en 1535 le maître de Chapelle de Saint-Marc, Adrien Willaert (pour diriger ses chanteurs), ainsi que deux compagnies d'instruments, celles de San Benedetto et celle de Zuan « *maestro del cornetto* »¹⁴¹.

La *Scuola di San Rocco*, à laquelle appartiendront Silvestro, Girolamo et Marco Ganassi entre 1533 et 1542, se sert de ses *piffari* pour les messes du premier dimanche du mois, du premier samedi de Carême, du 16 août (fête de saint Roch) et du 2 février (Chandeleur). Pour des raisons financières, elle licenciera pourtant le groupe le 20 octobre 1543¹⁴². Dès les années 1550, les *violini* remplaceront à San Rocco les *piffari* au sein de la liturgie, et continueront à jouer dans les processions (une quarantaine sur l'année 1578¹⁴³). A la fin du siècle, cette confrérie surpassera toutes les autres par l'éclat de sa musique¹⁴⁴, tout spécialement depuis la nomination de Giovanni Gabrieli au poste d'organiste en 1585, lequel fera régulièrement appel aux compagnies des Favretti et des Bassani.

La *Scuola di San Teodoro* investira beaucoup également à l'époque de Gabrieli dans les prestations musicales, et engagera aussi pour ses fêtes annuelles des compagnies de chanteurs et d'instrumentistes à vent et à cordes.

Ce type d'engagement existe également à une moindre échelle pour les fêtes des *Scuole piccole*, ainsi que des églises paroissiales et conventuelles.

¹³⁹ Voir BARONCINI, 2004, p. 70.

¹⁴⁰ Cf. La liste alphabétique des membres de la *Scuola dei Mercanti* intéressant notre recherche (d'après la *mariegola*) dans Elena QUARANTA, 1998, p. 322. On y observe, en plus des *piffari* et *tromboni* les plus célèbres (Giovanni Alvisi Trombon, Bernardino Piffaro, Zorzi Trombetta ou Zuan Maria del Cornetto), des noms comme Griguol fa lironi, Martin di Ambruoso dalle viole ou le peintre Gentile Bellini.

¹⁴¹ GLIXON, 2018, p. 76, d'après I-Vas, *Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia* 303, fol. 208L.

¹⁴² BARONCINI, 1994, p. 106.

¹⁴³ BARONCINI, 2012, p. 47.

¹⁴⁴ La qualité des exécutions atteindra alors un niveau extraordinaire, qui est relaté en particulier par Thomas CORYAT dans sa description de la fête de 1608 : *Coryat's Crudities : Hastily gobled up in Five Moneth's Travels*, Londres, Stansby, 1611 ; reprint Londres, W. Cater, 1776, vol. II, p. 22-24.

4.5 Clans familiaux et compagnies indépendantes

Comme le métier de joueur se transmet volontiers de père en fils, le type d'ensemble indépendant le plus commun est formé par un clan familial. Même quand des membres d'une famille ont trouvé un emploi stable au sein d'une entité professionnelle, ce service n'occupe pas à plein temps la vie d'un instrumentiste. Un groupe familial a encore toute latitude de continuer de fonctionner pour des engagements ponctuels. A Venise par exemple, si Zorzi Trombetta et ses trois fils ont tous appartenu pendant un certain temps aux *piffari* de la Seigneurie, certaines compagnies indépendantes construites autour d'un noyau familial n'ont compté qu'épisodiquement un ou deux membres actifs au sein du groupe ducal.

Les compagnies vénitiennes les plus célèbres au milieu du 16^e siècle sont : les *musici del Fontego* (celle des Ganassi), les *Favretti* ou les *Fruttarioli*. Leurs noms proviennent certainement des lieux où se situe leur siège, de leur fonction, voire de leurs patrons. Le nom de l'ensemble de Silvestro se réfère à l'important *Fontego della Farina* (l'entrepôt de la farine, fondé en 1492) voisin de la boutique de barbier du père de Silvestro. L'ensemble a sans doute été créé pour annoncer les ventes de farine¹⁴⁵. La compagnie des Favretti (ou Fabretti) a exercé sur une longue période. Son nom semble lié aux artisans travaillant le métal. Le groupe a toujours comporté en son sein plusieurs musiciens d'origine grecque. Il paraît avoir été fondé par Paulo Laudis (Paulo Greco) et Paolo Vergelli, deux *piffari* du doge¹⁴⁶. A l'époque de Giovanni Gabrieli, il sera dirigé par Francesco Laudis, fils de Paulo, et comprendra un troisième Laudis, Marco, ainsi que des musiciens comme Nicolò Mosto ou Stefano Scotto¹⁴⁷. Apparemment cette compagnie a été précédée à Venise d'un groupe du même nom, provenant peut-être de Bologne, et qui a fait l'objet en 1548 d'une plainte auprès du Saint-Office (voir § 4.6).

Plus tard apparaîtront les compagnies des frères d'Udine, Girolamo, Giovanni et Nicolò Dalla Casa, celle autour du violoniste Francesco Bonfante et celles des Bassani. Cette dernière sera menée par Giovanni Bassano, fils du *piffaro* et facteur d'instruments Santo Gritti da Sabenico et d'Orsetta Bassano, la fille de Jacomo Bassano¹⁴⁸(voir § 5.2.1). Le groupe comprendra notamment les trombonistes Iseppo Bonardo et Piero da Oderzo.

Le fonctionnement de tels groupes dérive à n'en pas douter de la formation musicale de type atelier que nous avons décrite plus haut. Nous avons, au travers de la lettre de Silvestro Ganassi aux autorités d'Ancône, la façon dont un groupe peut être engagé en bloc dans une ville, voire un pays lointain.

A Lucques, la famille Donati forme le noyau de la « *Musica di Palazzo* », avec Nicolao, son frère Bartolomeo, et les fils du premier, Lorenzo et Michele. Ils doivent néanmoins composer avec les autres musiciens. Le chef de l'ensemble détient en principe une certaine autorité dans son clan, mais pas forcément sur les musiciens issus d'autres cercles. Dans un décret de 1557, les Anciens de la ville sont appelés à régler une situation potentiellement conflictuelle entre plusieurs *leaders*,

¹⁴⁵ GLIXON, 2003, p. 328, n.31.

¹⁴⁶ GLIXON, 2003, p. 205.

¹⁴⁷ Cf. BARONCINI, 2012, p. 118.

¹⁴⁸ Cf. ONGARO, 1985.

afin que Nicolao soit reconnu officiellement dans le rôle de chef, et que le fonctionnement de l'ensemble soit rendu efficace, notamment par des répétitions planifiées :

Les Magnifiques Seigneurs, désireux que leurs *musici di Palazzo* soient toujours unis et en concorde comme de bons frères, et que dorénavant, tant au Palais qu'à l'extérieur, ils fassent des musiques bonnes et parfaites pour l'honneur de leurs Seigneuries Magnifiques, de toute la ville et également des musiciens eux-mêmes, [...] ils ont délibéré et ordonné les chapitres suivants :

Messer Nicolao Donati sera le principal et le chef des musiciens et il faudra lui obéir pour jouer et répéter [*concertare*] les musiques qu'il voudra, et de la façon qui lui plaira. Cela dit, quand on jouera dans le Palais, ordinairement avant et après le repas de leurs Seigneuries, *messer Bernardino* [da Padova] jouera le premier soprano et *Vincenzo* [di Pasquino Bastini] le second. Mais, quand on fera de la musique dans la salle ou dans les chambres de leurs Seigneuries, chacun d'entre eux sera tenu et obligé de jouer ou de chanter la partie qui leur aura été donnée par *messer Nicolao*, leur chef.

Hors du palais, à l'église avec leur Seigneuries, sur la place, sur les tribunes d'orgue [*sopra organi*], pour les mariages, les repas, les sérénades ou d'autres cas où se retrouveront au moins six d'entre eux, *messer Giulio* aura le premier soprano, *messer Bernardino* le second et *messer Vincenzo* le troisième ou *contralto*.

Si, par hasard, ce que Dieu ne veut pas, il naissait entre eux quelque mésentente, haine, querelle ou malveillance, *messer Nicolao* sera tenu de s'interposer et de rétablir la paix. Si quelqu'un ne veut pas revenir à la raison, il le fera savoir aux magnifiques Seigneurs en fonction, afin qu'ils puissent intervenir.

Comme c'est de l'exercice que provient la qualité de la musique et la finesse des *concerti*, à l'avenir pour les répétitions à cet effet, une salle leur sera assignée [...]. Ils seront tenus de se rendre en ce lieu pour étudier deux jours par semaine et d'y rester deux heures de suite. Du premier février à la fin du mois de septembre ce sera le matin, deux heures avant l'heure du déjeuner, et, du premier octobre à la fin du mois de janvier, le soir, deux heures avant le dîner.

Afin de faire respecter ce qui a été décidé, le *maestro di casa* sera tenu de donner l'exemple. Il donnera un point de *carlino* à chaque absence, sauf en cas de maladie ou d'empêchement légitime, et en fera la déclaration au Gonfalonier en fonction.

Quand *messer Nicolao* ne pourra pas assister à ces répétitions pour quelque juste empêchement, *messer Bernardo* sera le chef des musiciens et sera tenu aux mêmes obligations que *messer Nicolao* [...].¹⁴⁹

A Venise, les différentes compagnies se sont sans doute livrées à une farouche concurrence pour obtenir des engagements. Celle-ci est surtout attestée dans les archives dans les dernières décennies du siècle. Si nous donnons ici quelques exemples tardifs, c'est qu'ils documentent un état de fait certainement antérieur, même s'il a été auparavant de moins grande ampleur étant donné l'absence d'un répertoire pour vaste ensemble et, peut-être, d'un mode contractuel dûment

¹⁴⁹ Luigi NERICI, *Storia della musica in Lucca*, Lucques, Giusti, 1880, p. 187-188. Voir également ANTHON, 1946, p. 225.

notarié. Jonathan Glixon a donné un aperçu de la situation à propos des fêtes annuelles des *Scuole grandi*¹⁵⁰.

En 1585, la *Scuola grande di San Teodoro* organisent un double concours pour choisir respectivement un ensemble vocal et un ensemble instrumental. A l'issue de cette dernière compétition, la compagnie des *Fidelli* obtient alors un vote partagé de 7 voix pour et 7 voix contre, alors que celle de Giovanni da Udene (Dalla Casa) reçoit 11 voix favorables et 3 défavorables. En 1587, les compagnies des *Favretti* et des Bassani, sollicités par Giovanni Gabrieli pour participer à la cérémonie, sont refusées ultérieurement par le *guardiano* de *San Teodoro*. S'ensuivent une protestation écrite des compagnies, puis une réponse de Gabrieli¹⁵¹. Lassé de ces problèmes récurrents, le Conseil des Dix décide en 1588 de répartir équitablement les engagements pour les fêtes annuelles des *Scuole grandi*. Concernant les compagnies d'instruments, Girolamo da Udene servira aux *Scuole* de *San Marco* et de la *Carità*, les *Favretti* à celles de *San Giovanni* et de *San Teodoro*, tandis que les Bassani travailleront à la *Misericordia* et à *San Rocco*. En 1589, la situation change encore en raison des problèmes de santé de Girolamo Dalla Casa, qui ne peut plus assumer toutes ses activités¹⁵². Ce fonctionnement clanique a dû également avoir des implications négatives au sein même du corps ducal. La situation atteint en 1612 un tel degré qu'un statut des six *piffari del doge* est rédigé, prévoyant que les chefs des trois clans employés parmi les musiciens du doge, Giovanni Bassano, Nicolò Dalla Casa et Francesco Bonfante, se répartissent équitablement le métier pour ne pas compromettre l'atmosphère au sein du corps ducal :

Premièrement : Soit toujours entendue l'union des six joueurs de Sa Sérénité avec la concorde dans l'âme, même si ces six joueurs seront divisés en trois corps de compagnies, à savoir la compagnie des Bassano, la compagnie d'Udine et la compagnie des Bonfante. Ces trois chefs pourront former, selon les besoins des nombreuses festivités, la quatrième et la cinquième compagnie, selon ce qu'il le paraîtra nécessaire.¹⁵³

Un avantage parmi d'autres des familles d'instrumentistes de métier est la possibilité de posséder personnellement souvent un grand nombre d'instruments à la maison pour s'exercer et être à même de répondre aux sollicitations d'employeurs également en matière de distribution instrumentale. Un exemple très ancien (environ 1370) illustre cette caractéristique d'une famille de musiciens, celle de Thierry le jongleur, est donné dans le *Livre des mestiers de Bruges* :

Tierris, le jougleur
et ses fieus, li tromperes
ses fillastres, li viellerres,
et ses serouges, le ghisterneur,
ont mout de boins
instruments, il ont
ghisternes, herpes,
salterions, orghenes,
rebebes, trompes, chiphonies,
chalemies, bombares,

¹⁵⁰ GLIXON, 2003, p. 154-155.

¹⁵¹ BARONCINI, 2012, p. 118-119. Les documents d'archives (I-Vas, Notarile atti, Marc'Antonio Cavani, b. 3310, cc.nn, 5 novembre 1587) sont reproduits, p. 541, document 11.

¹⁵² I-Vas, Capi del Consiglio dei Dieci, reg. 29, fol. 102^v-103, cité dans GLIXON, 2003, p. 319, n. 26.

¹⁵³ I-Vas, Cancellaria inferiore, Doge, reg. 80, pp. 54 ss., cité dans QUARANTA, 1998, p. 179.

muses, fleustes, douchaines,
et nacaires.¹⁵⁴

Nous observons aussi que les inventaires après décès de musiciens professionnels font état de nombreux instruments en leur possession¹⁵⁵.

Les cours princières soucieuses d'avoir une compagnie efficace misent volontiers sur un clan venant de la même région, de la même ville, et à plus forte raison, appartenant à la même famille. Besozzi passe de son emploi auprès du cardinal de Trente à la cour de Moritz de Saxe avec son neveu Mattia, son compatriote bergamasque Antonio de Scandelli et les frères Tola¹⁵⁶.

Les célèbres descriptions effectuées par Massimo Troiano de la Chapelle du duc Albert V de Bavière, publiés pour rendre compte de la magnificence des noces de l'héritier Guillaume V avec Renée de Lorraine¹⁵⁷, donne une excellente vision du phénomène de la provenance familiale et géographique des ensembles instrumentaux¹⁵⁸ :

Il y a également sept virtuoses de la *viola da braccio*, qui ne jouent que dans la chambre avec une telle suavité que, quand ils touchent les cordes de leurs archets, il semble que la symphonie sonore du ciel se fasse entendre. MAR. Dites-moi qui sont ces virtuoses. FOR. *Messer Antonio Morari* joue le *soprano* et il fait entendre si doux, nets et propres les gracieux *passaggi* et *fioretti* et fait exprimer si suavement les *concenti*, que de tous, à juste titre, lui viennent l'estime et l'honneur d'être le premier de cet instrument. Il ne se délecte pas seulement de celui-ci, mais aussi du cornet, de la viole de gambe, et miraculeusement du cistre [*cithara*]. MAR. N'y a-t-il pas aussi *Messer Battista*, son frère ? FOR. Lui, joue le *contralto*, et je vous assure qu'il est un grand virtuose. Il joue [également] le *canto* à la viole de gambe très délicatement et se plaît également au luth et à d'autres instruments. Il y a encore *Aniballe*, leur frère, qui à coup sûr en ses jeunes années gravit la montagne de la musique. Il y a aussi *Cerbonio Besutio* (*Besozzi*) et *Mattio Besutio*, son neveu, [qui] jouent très suavement, l'un le ténor, et l'autre la basse. Tous deux jouent de tous les instruments à vent. Il y en troisième [lieu] *Lucio*, qui en outre joue la *lira* [*da braccio*] très suavement. Tous ceux-ci viennent de Bergame. Il y a aussi en leur compagnie *Christopharo* de Crémone, tout aussi virtuose qu'affable. Il y a en service cinq instruments à vent, qui sont tous dignes d'une couronne, *Dominico* de Venise joue le cornet avec grande douceur et vaillance du souffle. Il joue aussi du trombone.

¹⁵⁴ Cité dans STROHM, 1985, p. 91.

¹⁵⁵ En donnant des exemples de tels inventaires, DOBBINS en déduit que des ménétriers pouvaient aussi exercer le commerce d'instruments ; Frank DOBBINS, « L'amateur, le professionnel et l'art instrumental clandestin : le conflit des témoignages biographiques et bibliographiques », dans VACCARO, Jean-Michel (dir.), 1995, p. 545-577 ; p. 548, note 14.

¹⁵⁶ Gerhard RILL, « BESOZZI, Cerbonio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 9 (1967) ; [http://www.treccani.it/enciclopedia/carbonio-besozzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carbonio-besozzi_(Dizionario-Biografico)/).

¹⁵⁷ TROIANO, 1568 et TROIANO, 1569.

¹⁵⁸ Pour l'identification des instrumentistes et chanteurs de la chapelle, cf. Nicole SCHWINDT, « Hans Mielichs bildliche darstellung der Münchner Hofkapelle von 1570 », *Acta Musicologica*, Vol. 68, Fasc. 1 (1996), pp. 48-85, *Tabelle 7 : Personalstand der Hofkapelle 1570*, p.69 : Cordes : Antonio Morari, Giovanni Battista Morari, Cerbonio Besozzi, Mattia Besozzi, Lucio Tertio, Cristoforo Pocis, Annibale Morari / Vents : Fileno Cornazzani, Francesco Mosto, Simon Gatto, Francesco Guami, Sebastiano di Alberto, Jacopo Aldigeri, Ercole Tertio, Domenico Aldigeri /Orgues : Gioseffo Guami, Giov. Battista Morselino, Ivo de Vento / Luth : Hans Kolman.

Francesco de Lucques œuvre au trombone et, de plus dans la composition de pièces musicales, il est très compétent. Sebastiano d'Alberto, copiste très expérimenté est très observant des bonnes manières. Il joue la cinquième voix [des instruments] à vent. Fileno Cornazzano, jeune [homme] très versé dans l'art de l'harmonie, donne, quant à lui, de l'âme au *contralto*. Simone Gatto donne vigueur et cœur à la basse. En outre, s'il faut lui accorder encore du mérite parmi tous ces artistes musiciens, il joue aussi du cornet. MAR. A quel moment son excellence recourt-elle à tous ces virtuoses. FOR. Les chanteurs, chaque matin à la Grand-Messe, et le samedi et aux veilles des grandes fêtes, aux Vêpres. Les instruments à vent jouent en compagnie des chanteurs les dimanches du Seigneur, et les jours de fêtes, à la Messe et aux Vêpres. MAR. Et les *virole da Brazzo*, à quelle occasion s'en sert-il ? FOR. Pendant la période où j'y étais, je ne les ai vus servir qu'à la table, mais je suis informé, que souvent, à l'heure de la sieste de midi, elles ont fait, tantôt avec les *virole da brazzo*, tantôt avec les viroles de gamba, tantôt avec le clavicorde, la flûte traversière [*Piffaro*] et le cistre [*cithara*], encore d'autres concerts variés, que ceux qu'elles ont l'habitude de faire, associées aux instruments à vent, en compagnie des voix de Chambre, qui sont vraiment musicales et artistiques. »¹⁵⁹

On observe donc ces instrumentistes italiens provenant de villes italiennes, comme Bergame, Crémone, Venise ou Lucques. A la fin du siècle, le phénomène s'inversera. Il n'est pas nécessaire de souligner ici l'importance ultérieure de la cour de Bavière dans l'évolution de l'art des instrumentistes à vent italiens de la fin du siècle. Les trois frères Dalla Casa, les quatre frères Laudis les quatre frères Mosto, ou Luigi Zenobi, par exemple, ont tous effectués un séjour plus ou moins long à Munich.

4.6 Les groupes de *piffari* dans les églises

Ayant mentionné les très nombreux engagements d'instrumentistes lors de fêtes religieuses, il est temps d'observer la nature de leurs participations musicales dans les églises, notamment du vivant de Silvestro Ganassi. Il faut en effet distinguer deux pratiques différentes ; d'une part les interventions purement instrumentales durant l'office (principalement l'exécution de musique polyphonique vocale par un groupe d'instruments - à l'intérieur ou à l'extérieur de l'église), et d'autre part la doublure ou le remplacement de parties vocales par des instruments associés à une chapelle vocale dans l'exécution d'une messe ou d'un motet, usage d'une généralisation plus tardive.

Dans le dernier tiers du siècle, intervient de ce fait un changement de paradigme entre une exécution en contexte sacré de motets vocaux, dans une version optionnelle instrumentale, et des compositions pensées d'emblée comme susceptibles de combinaisons vocales et instrumentales variées. Même si la musique elle-même peut ne pas changer radicalement, la destination et la pratique aboutissent à des particularités intentionnelles, qui ouvrent le champ à une nouvelle esthétique ; celle de la naissance du style concertant.

¹⁵⁹ TROIANO, 1568, *libro I, dialogo quarto*, p. 70-72.

La solution d'exécution plus ancienne est représentée, dans le domaine de l'édition musicale, par des titres comme ceux des collections de *Sacrae cantiones* de Lassus (1562)¹⁶⁰ ou d'Andrea Gabrieli (1565)¹⁶¹, imprimées du vivant de Ganassi, et stipulées : « *tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu comodissimae* » (à l'instar des mentions figurant sur les éditions de chansons profanes). On peut donc voir dans ces avertissements éditoriaux une manifestation de l'usage traditionnel des *piffari* exécutant les motets au cours de l'office. Dans la pratique, les ménestriers se servaient de livres de chœur disposés sur un pupitre et, sans doute fréquemment, de livres conçus à leur propre usage, comme les quatre « *libros de ministriles* » espagnols parvenus jusqu'à nous¹⁶² (deux de Lerma¹⁶³, un de Grenade et un dernier de Puebla au Mexique).

Pendant très longtemps la coutume a été normalement de faire appel, lors de célébrations importantes, à une compagnie d'instruments (trompettes et/ou *piffari*), qui jouaient seuls et lors de moments précis de la liturgie. Les interventions de groupes instruments dans les églises depuis la fin du 14^e siècle, extrêmement fréquentes lors de services religieux solennels, se sont déroulées normalement de la manière suivante. Une procession accompagnée d'instruments aboutit dans le chœur où les instrumentistes demeurent afin d'y jouer habituellement durant certains moments (Élévation, Oblation, voire Epître, Offertoire, Communion, ...) dans le cas de la Messe, et également lors d'offices comme les Vêpres (remplacement des antiennes) et à l'occasion de cérémonies où on chantait le *Te Deum*. C'est à coup sûr de ces pratiques que témoigne la quantité impressionnante de paiements d'instrumentistes dont nous disposons, par exemple à Venise lors des fêtes patronales des *scuole grandi et piccole*.

Quant à l'usage qui, dès la fin du 14^e siècle, consiste à supprimer des parties du Propre de la Messe « *propter motetos et alia in ipsis missis decantanda* », il demeurera jusqu'à la fin du 16^e siècle ; mais dans la pratique courante, même à l'époque pré-tridentine, sans intégrer les instruments à la *cappella*. Les *piffari* peuvent intervenir dans ce cas en jouant des motets (en version instrumentale), des *ricercari*, et plus tard des *canzoni* et *sonate*.

Quant à la « nouvelle manière », elle sera reflétée éditorialement par des recueils comme les *Concerti* d'Andrea et Giovanni Gabrieli (1587)¹⁶⁴, stipulés : « *per voci, & stromenti musicali* ». On imagine alors plus facilement un ensemble vocal et instrumental, dont les parties seront progressivement judicieusement distribuées, par exemple sous la direction du maître de chapelle.

Cette mixité de chanteurs et d'instrumentistes dans les ensembles au sein des services religieux s'est effectivement installée beaucoup plus lentement que ce que l'on croit souvent. Il n'est pas impossible que l'assimilation des instruments parmi les chantres soit un usage qui provienne de la cour habsbourgeoise. Une célèbre gravure extraite du *Triumphzug* de Maximilien montre la chapelle impériale (*Musica Canterey*) sur un chariot décoré des sculptures d'Orphée et les neuf

¹⁶⁰ *Sacrae cantiones quinque vocum, tum viva voce* [...] Authore Orlando di Lassus, Nuremberg, Johannes Montanus [Johann vom Berg], 1562 : RISM L 768 et Venise, Antonio Gardano, 1562 : RISM L 769.

¹⁶¹ *Andreae Gabrielis Sacrae cantiones* [...], Venise, Antonio Gardano, 1565 : RISM G 50.

¹⁶² CANGUILHEM, 2015, p. 80.

¹⁶³ Cf. KIRK, 1995.

¹⁶⁴ *Concerti di Andrea, e di Gio. Gabrieli* [...] *Continenti musica di chiesa, madrigali, & altro, per voci* [...], Venise, Angelo Gardano, 1587.

muses. On y aperçoit Augustin Schubinger, jouant d'un cornet droit et Georg Stewdlin à la saqueboute au milieu des chantres dirigés par Georg von Slatkonja et Ludwig Senfl.



Hans Burgkmair et al., *Triomphe de Maximilien*, gravure 26 : *Musica Canterey*

Le petit poème accompagnant la gravure incorpore clairement ces deux instrumentistes au groupe des chanteurs :

Nous avons placé la saqueboute et le cornet avec le chant, comme cela plaît à Sa majesté Impériale, qui en a souvent eu du plaisir, tout à fait à juste titre, nous en avons connaissance.¹⁶⁵

Dès la fin du 15^e siècle, quelques instrumentistes sont engagés ponctuellement dans les chapelles, et attestés comme prenant part aux célébrations religieuses avec les chanteurs¹⁶⁶. Un certain *Meester Augustin* est mentionné dans les comptes comme ayant joué durant la célébration d'une grande messe à Malines en 1501¹⁶⁷. Dans ce cas-ci, il semble bien qu'il se soit agi du cornettiste Augustin Schubinger, qui apparaîtra plusieurs fois dans un contexte sans équivoque.

Accompagnant la chapelle du fils de Maximilien, l'archiduc Philippe le Beau en Espagne en 1502, Schubinger y est, en effet, mentionné jouant, avec les voix pendant un service religieux exceptionnel. Au cours de la messe de la Pentecôte en effet, une sorte de joute s'instaure¹⁶⁸. Une scène presque identique se répète à Bourg-en-Bresse pour Pâques 1503 avec les chantres de

¹⁶⁵ DAMMANN, 1974, p. 280. Herbert MYERS, 2007, p. 19 pense à tort que Hans Burgkmair a renoncé par faute de place à faire figurer un ensemble complet de cornets et saqueboutes pour accompagner les chanteurs.

¹⁶⁶ POLK, 1990, *Table*, p. 187-197. La table VI8, *Choir with instruments*, donne 4 occurrences (Bergen op Zoom, 1500 ; Torgau, v. 1500 ; Tolède, 1502 ; Innsbruck, 1503 ; et Bruxelles, 1507).

¹⁶⁷ « *gegeven Meester Augustin van dat hy speelt ter hoo[g] missen* », voir POLK, 1989, p. 83.

¹⁶⁸ « *Les chantres du Roy [d'Espagne] chantèrent une partie de la messe, les Chantres de Monsieur [Philippe le Beau] l'autre partie avecq lesquelz chantres jouoit du cornet maistre Augustin : ce qu'il faisoit estoit bon à oyr avec les chantres* » : Antoine de LALAING, *Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501*, dans : M. GACHARD (éd.), *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, Bruxelles, F. Hayez, 1876, t. I, p. 123-340 ; citation p. 178, cité également dans Michel BRENET, « Notes sur l'introduction des instruments dans les églises de France », *Riemann-Festschrift*, Leipzig, Max Hesses Verlag, 1909, p. 281.

l'Evêque de Lausanne¹⁶⁹. La participation des instruments intégrés au sein des chanteurs se répand par la suite peu à peu, d'abord dans les Pays-Bas espagnols et en Espagne. A Bergen op Zoom en 1519, Christoff, tromboniste, et Roeland, cornettiste, sont rétribués pour avoir joué « *metten sanghers* ». Au milieu du 16^e siècle, les instruments sont encore peu nombreux et toujours placés au milieu des chantres.

Lors de rencontres entre souverains, les offices solennels avec la participation du personnel musical des différentes cours, constituent parfois une occasion de mêler des hauts ménétriers aux chantres. C'est le cas notamment à l'entrevue du Camp du Drap d'Or en 1520 entre François I^{er} et Henri VIII¹⁷⁰. En Italie l'intégration des instruments au sein de la chapelle semble s'être faite plus tard, probablement très progressivement à partir des années 1540¹⁷¹.

Il semble même que dans une cité réputée indépendante religieusement comme Venise, former un groupe mêlant instrumentistes et chanteurs vers 1550 ait été choquant. En 1548, lors des Vêpres de la fête patronale à l'église du monastère franciscain de San Giobbe, a lieu un incident entre l'un des instrumentistes, Zuan Maria da Bologna et un moine dominicain, qui décide de dénoncer le musicien au Saint-Office pour hérésie. La formulation de la plainte nous apprend qu'en l'absence d'un instrumentiste malade, un chanteur de la chapelle ducale a remplacé ce dernier en chantant la partie manquante ; ce qui semble avoir été à l'encontre de la pratique ordinaire et la cause d'une dispute dans la sacristie, où sont échangées assez vivement des considérations sur la grâce et les œuvres, qui font l'objet de la dénonciation :

Contre un des joueurs appelés les Favretti. 1548

Francesco Bondi était à Canaregio avec les Favretti, pifari, à la veille de Saint-Job, et au jour de la fête, où on s'opposa à la foi avec les frères et furent dites de nombreuses choses, qui sont contre notre foi, et des propos luthériens et hérétiques. [...] Le jeudi 24 du mois de mai 1548 D. Antonius de Negronis habitant de Venise, témoin chargé par l'Office, après avoir juré, été cité, averti et examiné sur les faits sous serment, répondit clairement comme suit. On lui demanda premièrement quelle profession il exerce et il répondit : je suis joueur de divers instruments avec la compagnie des Favretti. On lui demanda s'ils ont joué le jour de saint Job à Saint-Job et il répondit : nous étions quatre d'entre nous à jouer à Saint-Job, car le cinquième n'est pas venu étant malade. On lui demanda de nommer lesdits quatre et il répondit : Francesco da Ceneda, Lorenzo Fiamengo, Zuan Maria da Bologna et moi. [...] J'ai pensé que le début de la dispute entre ledit Zuan Maria et lesdits frères a été [le fait] que nous devions jouer pour le premier psaume et que, comme il nous manquait le cinquième compagnon, nous avons trouvé

¹⁶⁹ « [...] *ses chantres et les chantres du duc chantèrent très-bien les ungs après les aultres, et avoecq les chantres jouait de son cornet maistre Augustin, lequel faisoit bon à ouyr* » : M. Gachard (éd.), *Collection des voyages (...)*, op. cit., t. I, p. 287.

¹⁷⁰ « *Le premier Introit fut dit par les chantres d'Angleterre, le second par ceux de France, et fut accordé entre lesdits Chantres que quand l'organiste de France toucheroit des orgues, qu'ils chanteroient, et pareillement quand l'organiste d'Angleterre joueroit que ceux de son pays chanteroient. Et par ainsi maistre Pierre Mouton commença à jouer le Kyrie avec les chantres de France, qu'il faisoit bon ouir. Le Gloria in excelsis par l'organiste d'Angleterre. Patrem, par ceux de France, là où estoient les cors de sabbuces [sic] et fifres du Roy avec les chantres, et les faisoient si bon ouir, qu'il est impossible d'ouir plus grande melodie. Le Sanctus fut dit par ceux d'Angleterre, et l'Agnus Dei par ceux de France, qui dirent à la fin plusieurs motets, qu'il faisoit bon ouir.* » : Jean LA CAILLE, *L'Ordonnance et ordre du tournoy joustes ...*, Paris, 1520 ; réédition par Dom Bernard de MONTFAUCON dans *Les Monuments de la monarchie française*, Paris, Julien-Michel Gaudouin et Pierre-François Giffart, 1732, Tome IV, p. 178 ; cité dans CAZAUX, 2002, p. 206.

¹⁷¹ Richard SHERR, « Questions concerning Instrumental Ensemble Music in Sacred Contexts in the Early Sixteenth Century », dans VACCARO, Jean-Michel (dir.), p. 145-146.

un chanteur de Saint-Marc, qui a chanté la cinquième partie dans un motet. Lesdits frères ont mal apprécié que l'on chante en chant figuré et de cela est né le début de la dispute, selon ce que j'en pense. Pour cette raison, Zuan Maria, qui est un peu orgueilleux, a demandé pourquoi ils ne veulent pas qu'on chante en chant figuré. Je ne sais rien d'autre [...].¹⁷²

Pour ce qui est des effets directs du Concile de Trente quant à l'interdiction des instruments à l'église, ils ont été extrêmement limités. Très peu de diocèses ont suivi celui de Milan, qui sous Charles Borromée en 1565 n'autorisant que l'orgue en *alternatim*, exclu les « *tibiae, cornuae et reliqua musica instrumenta* »¹⁷³. Pourtant, ce n'est pas massivement qu'on a incorporé cornets et saqueboutes aux chapelles. Lorsque Paolo Fabbri donne les exemples de Venise, Bologne, Udine, Crémone, Vérone, Pistoie, Padoue, Modène, Mantoue¹⁷⁴, nous pouvons surtout penser à deux cas de figure principaux : un cornettiste et/ou un tromboniste s'ajoutant aux voix (selon l'exemple de la chapelle de Maximilien), un « *concerto di cornetti e tromboni in organo* » (comme à Saint-Marc de Venise à partir de 1568 avec l'engagement des frères Dalla Casa). A l'époque de Silvestro Ganassi, on le répète, la doublure d'un chœur chantant un motet ou une messe par une compagnie de *piffari* paraît rare, contrairement à la pratique actuelle qui fait largement appel aux cornets et saqueboutes pour renforcer les voix dans la musique du 15^e et du début du 16^e siècle.

Il très difficile d'obtenir, sur la base des pièces de comptabilité relatives aux engagements de *piffari* dans des églises, des indications univoques sur la composition des ensembles musicaux exécutant le répertoire polyphonique.

Quant à l'iconographie contemporaine de l'époque concernée, et représentant véritablement des scènes réalistes de musique sacrée, elle montre effectivement quelques cas où des instrumentistes peu nombreux sont placés au milieu des chantres et semblent lire sur un livre de chœur. Elle est plutôt liée à l'espace géographique habsbourgeois dans sa partie septentrionale (Allemagne du Sud, Pays-Bas). Les représentations les plus connues sont la *Musica Canterey* du *Triumphzug* de Maximilien (1526, § 4.6)¹⁷⁵, le *Concert sacré*, panneau en bois, également de l'école de Hans Burgkmair (c. 1530)¹⁷⁶, ainsi que les gravures extraites respectivement du *Liber primus missarum quinque vocum* imprimé par Tielman Susato (1546)¹⁷⁷ et de la *Practica musica* d'Hermann Finck (1556)¹⁷⁸.

¹⁷² QUARANTA, 1998, p. 163-164 ; cf. le document I-Vas, Santo Uffizio, b.7, fas. 8, reproduit *ibid.*, p. 291.

¹⁷³ Paolo FABBRI, « Norme et pratique du concert des voix et des instruments dans la liturgie catholique après le Concile de Trente », dans VACCARO, Jean-Michel (dir.), 1995, p. 97-103 ; p. 98.

¹⁷⁴ FABBRI, dans VACCARO, Jean-Michel (dir.), 1995, p. 99-100.

¹⁷⁵ Accès numérique : http://sosa2.uni-graz.at/sosa/druckschriften/triumpfzug/content/34_large.html.

¹⁷⁶ Accès numérique : http://www.galerieheim.ch/oeuvre-details3.php?id_oeuvre=119&lng=1#.

¹⁷⁷ *Liber primus missarum quinque vocum, a diversis musicis compositarum*, Anvers, Tielman Susato, 1546 : RISM 1546³, Ténor, fol. II, dédicace ; accès numérique : <https://repository.royalholloway.ac.uk/items/9b186f15-479f-fc82-5051-b3deff1fe175/1/treenav.jsp?tempwn.b=close>.

¹⁷⁸ Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg, Georg Rhau, 1556 : frontispice ; accès numérique : http://hz.imslp.info/files/imglinks/usimg/f/fb/IMSLP256363-PMLP415443-finck_practica_musica.pdf.



Burgkmair c. 1530



Susato 1546



Finck 1556

Quant à la gravure réalisée par Philip Galle pour l'*Encomium musices* de Johannes Stradanus (Jan van der Straet ou Giovanni Stradano), et qui évoque certainement un motet à double chœur exécuté pendant l'Elévation (et dans un contexte liturgique vraisemblablement italien), elle est plus tardive (c. 1590)¹⁷⁹.



Les hexamètres de Johannes Boghe qui l'accompagnent attestent bien ce stade ultérieur de la pratique musicale¹⁸⁰ :

L'Eglise embellit le culte divin par des arts harmonieux et orne les mystères par des chants variés.
Les cornets avec l'harmonie multiple des voix résonnent agréablement dans les sanctuaires sacrés,
Le roseau chante pour l'air tyrrhénien. La désunion concordante réjouit les âmes et la muse
emporte les esprits terrestres vers l'Ether.

¹⁷⁹ Johannes STRADANUS, *Encomium Musices. Quod ex sacris litteris concinnabat Philip. Gallaeus. Iconibus Exprimebat Pictor Celeberrimus Io. Stradanus*, Anvers, Philip Galle, c. 1590 ; gravure 17 : accès numérique : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502725r/f5.image>.

¹⁸⁰ « *Excolit harmonicis divinum Ecclesia cultum / Artibus et varijs mysteria cantibus ornat. / Cornua multiplici vocum modulamine sacris / Dulce sonant adytis, Tyrrheno concinit aeri / Fistula, delectatque animos discordia concors, / Musaque terrenas attolit ad aethera mentes.* » : *ibid.*

Ces représentations, ainsi que d'autres plus tardives nous apprennent que dans ce type de contexte, les quelques *piffari* incorporés aux chantres ne forment pas un groupe compact mais sont répartis parmi les chantres et lisent sur un pupitre commun¹⁸¹.

Il reste à mentionner à nouveau un dernier aspect, moins connu, celui de l'improvisation sur le livre (en *alternatim*) par les instrumentistes à vent, évoquée par quelques sources (voir § 3.2 et 4.3), certainement fréquente dans le cadre des services religieux¹⁸². Ce type de contribution durant l'office a pu placer une compagnie d'instrumentistes sur le même plan qu'un organiste.

5 Les virtuoses

5.1 Primus inter pares

Nous connaissons aujourd'hui les noms de nombreux instrumentistes à vent réputés comme les meilleurs d'un ensemble de *piffari* d'une cour ou d'une ville. L'excellence du groupe de hauts instruments étant un moyen de lutter avec les cours rivales, il était dès lors nécessaire que le « chef » de la compagnie soit un instrumentiste extraordinaire. En 1476 déjà le chroniqueur Ugo Caleffini parle d'un bal à la cour d'Hercule I^{er} à Ferrare, donné « *Au son des pifari du Duc, lesquels sont tenus comme les meilleurs d'Italie : particulièrement Corado son pifaro d'Allemagne* ». ¹⁸³ Cet instrumentiste, qui est resté en fonction quarante ans à la cour de Ferrare a certainement joué un rôle considérable dans l'élévation du niveau de jeu des hauts instruments dans la seconde moitié du 15^e siècle, à l'instar de certains de ses collègues, comme Bernardino Piffaro à Mantoue ou Zorzi Trombetta à Venise. Issu de la cour du marquisat de Montferrat, il est engagé en 1441 chez les Este par Lionel, dont il servira également les successeurs Borso et Hercule I^{er} jusqu'en 1481¹⁸⁴. Comme éléments de son excellence, nous savons qu'il a formé non seulement les *piffari* de Ferrare, mais également ceux envoyés en 1458 par la cour de Mantoue.¹⁸⁵ Son salaire est le plus élevé de tous les musiciens employés à la cour des Este au 15^e siècle. Enfin, c'est probablement sous sa direction qu'a été élaboré le « *libro da canto figurato che scripse e notò Don Alessandro Signorello a la pifaresca* » (voir § 4.3).

Les noms de dizaines de tels instrumentistes, on le répète, sont parvenus jusqu'à nous. Des parts importantes de la biographie de la plupart des grands maîtres fondateurs des groupes de *piffari* les plus célèbres sont même en notre possession. C'est le cas en plus de Corrado, de Bernardin Piffaro de Mantoue, de Zorzi Trombetta de Venise ou d'Augustin Schubinger. Ces hommes ont souvent voyagé et ont été entendus dans plusieurs pays, créant une émulation. Ils ont dispensé un enseignement pour former les futurs instrumentistes professionnels.

Un épisode connu montrant la concurrence des compagnies des différents princes est celui qu'on appelle parfois le « duel des cornettistes » (puisqu'il oppose deux des grands virtuoses de

¹⁸¹ On pourra vérifier ce fait sur la plupart des sources iconographiques postérieures, notamment grâce aux abondantes images mises à disposition sur internet par Will Kimball et Bruce Dickey pour leur instrument respectif ; <http://kimballtombone.com/iconography/> et <http://www.bruce-dickey.com/cornetto-iconography>.

¹⁸² Cf. CANGUILHEM, 2015, p. 81.

¹⁸³ « [...] *a suono di pifari del Duca, li quali vengono tenuti li migliori de Italia : maxime Corado pifaro suo de alemagna* » : Ugo CALEFFINI, Chronique (20 octobre 1476), fol. 174, cité dans LOCKWOOD, 1975, p. 119-120.

¹⁸⁴ Cf. LOCKWOOD, 1984/2009, p. 74.

¹⁸⁵ LOCKWOOD, 1984/2009, p. 157.

l'instruments, Antonio da Ferrara et Moscatello, voir § 5.2.3), qui est relaté par Besozzi. En fait, il s'agit d'une sorte de joute musicale entre les compagnies de *piffari* de l'archiduc Maximilien II, du cardinal Madruzzo et du gouverneur de Milan, Ferrante de Gonzague.

Là le cardinal de Trente, selon son habitude, offrit un banquet très solennel au roi et à tous les princes et seigneurs. Pendant la musique eut lieu un plaisant duel (sic) entre les fameux maestro Giovanni Pietro [Giovanelli ?], musicien privé de Son Altesse, maestro Antonio da Ferrara, alors musicien [au service] du cardinal de Trente et Moscatello, musicien de don Ferrante, avec leurs compagnies. On ne put peu discerner de supériorité entre eux, étant tous d'une excellence suprême. Ainsi ils laissèrent les très nobles auditeurs admirablement satisfaits.¹⁸⁶

Il nous paraît intéressant de mesurer la notoriété et l'influence de ces virtuoses par la trace qu'ils ont laissée dans les sources littéraires.

5.2 Quelques documents littéraires

Pour différentes raisons, l'étude des instruments et du jeu instrumental ne fait normalement pas l'objet des travaux des théoriciens dans la tradition médiévale, occupés à traiter de la musique comme un des sept arts libéraux, et non comme une profession « mécanique ». Les écrits musicographiques ne traitent donc pas des « virtuoses », et encore moins chez les instrumentistes à vent.

Une exception notable est le traité de Johannes Tinctoris (c.1435-1511) *De inventione et usu musicae*, écrit vers 1480, parvenu de manière incomplète. Le compositeur, qui cite les meilleurs chanteurs et instrumentistes à cordes, ne consacre pas moins de deux chapitres à la *tibia* (livre III, les chapitres VIII et IX). Dans ce dernier, un seul paragraphe pourrait nous intéresser, mais il reste hélas trop superficiel :

Chez les chrétiens aujourd'hui, très nombreux sont ceux qui, lors des fêtes occasionnelles des temples, des fréquentes noces et des banquets magnifiques des princes, de même que des triomphes, des autres honneurs – tant privés que publics – des concerts du début de la journée ou de la nuit dans les châteaux et les villes, participent de cette façon, et jouent des chants sacrés et profanes de manière très ingénieuse et très agréable. Parmi eux, Godefridus Germanicus, le *tibicen* de Frédéric, empereur des Romains, est considéré comme le plus parfait de l'avis de tous ceux qui l'ont entendu.¹⁸⁷

Pour simplifier notre panorama, nous avons choisi de parcourir dans un premier temps quelques textes célèbres de la littérature de cour des 15^e et 16^e siècles, donnant une image « plausible » des prestations de ces virtuoses et de la réception de leur jeu, puis de présenter en quelques mots les plus connus d'entre eux.

¹⁸⁶ BESOZZI 1548-1563/1904, p. 36 et LUNELLI, 1949, p. 62-63.

¹⁸⁷ Johannes TINCTORIS, *De inventione et usu musicae ; De usu tibiae tam apud Hebraeos quam Gentiles et Christianos, et his qui sono eius clari inter ceteros habiti sunt ac habentur. Capitulum.ix* ; édition électronique : <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneetusumusice/#>.

5.2.1 Filippo Oriolo da Bassano

Le texte le plus complet et le plus intéressant comprenant une liste de musiciens est le *Monte Parnaso* de Filippo Oriolo da Bassano¹⁸⁸. Né vers 1470, Oriolo a exercé la profession de barbier à Bassano, avant d'être engagé comme chirurgien au service du dédicataire du poème, le comte Sertorio Collato, dont il devait soigner le tout jeune fils Pompilio. Sertorio Collato a été le commandant d'une unité de cavalerie du duc Ludovic Sforza. Colin Slim a établi que ce texte a été composé entre 1519, date de la naissance de Pompilio, et 1525, année du décès du comte. Le poème est une imitation de Dante, où Oriolo gravit le mont Parnasse, guidé par le poète de l'*Arcadie*, Jacopo Sannazaro (1458-1530). Les deux voyageurs atteignent un jardin merveilleux (chant XVI), dont Oriolo énumère les hôtes : poètes (chant XVII), parmi lesquels des poètes-musiciens *improvvisatori* sur la *lira da braccio*, philosophes antiques (chant XVIII), peintres et sculpteurs (chant XIX), et enfin musiciens (chants XIX à XXI).

Oriolo ne se contente pas d'égrainer une litanie de noms à la façon des rhétoriciens, mais les ordonne dans une succession logique, et les accompagne de quelques observations opportunes, qui émanent certainement d'un homme qui a des connaissances musicales, puisque nous savons que la profession de barbier était alors souvent couplée à celle de musicien (comme cela a probablement été le cas du père de Silvestro Ganassi et à coup sûr celui de son frère Giovanni, « *barbier e sonador* »¹⁸⁹). Le chant XIX se termine par l'évocation des plus célèbres joueurs de hauts instruments de l'époque, dont Colin Slim a commencé l'identification¹⁹⁰ :

Il y avait un chœur fier / et seigneurial
De sonneurs si brillants / et parfaits
Qu'après d'eux David paraîtrait maladroit,
Ferante était l'un de ces élus,
[Et] Agustino tedesco¹⁹¹, Gian Maria¹⁹²,
Avec leurs cornemuses, et leurs cornets ;
D'autres encore jouaient en compagnie
De ces *pifferi* / et *tromboni*, d'une telle qualité
Qu'on n'entendit jamais une telle harmonie.
Parmi eux, l'un était Zaccaria¹⁹³, qui envoyait
Des sons si doux de ce trombone vers le ciel,
Qu'en sont charmés les / Chérubins et les trônes ;
Girolamo¹⁹⁴ était l'autre était l'autre, qui élevait
Tellement la voix, que tout le mont /
Et toute la vallée retentissait.
Ne demande pas qu'ici je te raconte
Ce que faisaient Sbarbaio / et Allovise¹⁹⁵ /
Et Sandro de Raguse face à face.
Parmi eux Nicolò pifar¹⁹⁶ se mit
Avec Bernardin¹⁹⁷ / et Giovan de Mantoue

¹⁸⁸ *Il Monte Parnaso / AL CONTE SERTORIO / SIGNORE ILLVSTR : DI COLL'ALTO / PHILIPPO DA BASSANO*. ; manuscrit conservé à la Bibliotheca Estense de Modène, MS. γ.B.6.21 ; cf. SLIM, 1965.

¹⁸⁹ KIRNBAUER, 2012, p. 46.

¹⁹⁰ SLIM, 1965, *Appendix II*, p. 155-163.

¹⁹¹ Augustin Schubinger.

¹⁹² Voir ci-dessous.

¹⁹³ Voir ci-dessous.

¹⁹⁴ Girolamo Ganassi, frère de Silvestro.

¹⁹⁵ Alvise Bassano, voir ci-dessous.

¹⁹⁶ Voir ci-dessous.

¹⁹⁷ Voir ci-dessous

A jouer de ses pifari de maintes manières ;
Je ne dis rien d'Andrea¹⁹⁸ de Venise /
De Silvestro dal fondaco¹⁹⁹ / et du Toso /
Puisque chacun d'eux est un pifaro souverain ;
A ce chœur si glorieux se joignirent quelques dames / et demoiselles,
Et commença un bal tout amoureux ;

Quatorze virtuoses des instruments à vent sont cités pour illustrer l'excellence de ce parnasse musical, mais des précisions (peu détaillés) ne sont données que sur quatre d'entre eux. On remarque que les deux premières stars de l'histoire du cornet sont citées, Augustin Schubinger (déjà présenté plus haut) et Zan Maria, et qu'elles sont dites jouer aussi de la cornemuse.

Giovanni (Zuan, Zan) Maria del Cornetto (de Bernardo), d'origine padouane est l'un des plus célèbres instrumentistes vénitiens. Il sera même cité par l'humaniste Bernardino Scardeone (1478-1574) dans son ouvrage sur Padoue et ses habitants célèbres, où il nous dit que Zan Maria a tiré son surnom de son instrument, qu'il fut l'un des premiers à plaire au cornet grâce à ces « nouvelles modulations », pour lesquelles il a été tenu en estime à Venise²⁰⁰. Il est engagé en 1502 pour remplacer Andrea Piffaro au sein des *piffari* du doge²⁰¹. Entre 1506 et 1512, il devient membre de la *Scuola di Santa Maria dei Mercanti*²⁰², puis en 1527 de la *Scuola grande di San Giovanni Evangelista*²⁰³. Zan Maria est souvent attesté dans la vie musicale vénitienne, parfois avec la compagnie des *musici del Fontego*, comme en 1517 pour les fêtes patronales de la *scuola di Sant'Orsola*²⁰⁴. De 1520 à 1521, il a séjourné à Rome. Il semble qu'il ait été entendu une première fois par le pape en février 1520, même si le chroniqueur Marin Sanudo²⁰⁵ semble le confondre avec le claviériste Marc'Antonio Cavazzoni²⁰⁶. Le 1^{er} mai, par l'intermédiaire du cardinal Marco Cornaro, le pape demande à la Seigneurie de Venise de permettre à « *Zuan Maria pifaro dil Doxe* » de se rendre à Rome pour participer à une exécution musicale²⁰⁷. Dans une note du 15 mai Sanudo écrit que l'autorisation est donnée à Zan Maria de quitter son service à Venise pour une année, en laissant son frère en remplacement et avec son salaire²⁰⁸. Ses traces à Rome

¹⁹⁸ Andrea Piffaro, voir ci-dessous.

¹⁹⁹ Silvestro Ganassi.

²⁰⁰ « *Magna laus in ea re Ioanni Mariae tribuitur: qui à re ipsa Corneti cognomentum fortitus est. Is primus ferè nouis modulationibus cornu placere coepit, & ex eo Venetijs in magna, dum vixit, existimatione semper habitus* » : Bernardino SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii, et claris civibus Patavinis*, Bâle, Nicolaus Episcopius, 1560, p. 299.

²⁰¹ Cf. I-Vas, Notario, reg. 15, c. 71, 14 mai 1502, reproduit dans BARONCINI, 1997, p. 361, document 5.

²⁰² Cf. Liste des membres de la *Scuola dei Mercanti* dans QUARANTA, 1998, p. 322.

²⁰³ Cf. Liste des membres dans BARONCINI 1997, p. 363.

²⁰⁴, 1998, p. 143-144 ; cf. I-Vas SP, b. 602, *Scuola di Sant'Orsola*, reproduit *ibid*, p. 306-307.

²⁰⁵ Marin SANUDO, *I diarii*, vol. XXVIII, col. 302 « *Zuan Maria dal Clavicimbalo [recte dal Cornetto], marito di Hieronima che canta, per il suo ben sonar a Roma, il Papa li ha dato provisione e lo tien de lî* » : cité dans BLACKBURN, 1992, p. 7, n. 17.

²⁰⁶ Dont la femme ne s'appelle pas Hieronima, mais Franceschina di Letti : CUMMINGS, 2012, p. 148 et p. 266, note 37.

²⁰⁷ « [Marco Minio] scrive, havendo disnato col Papa a la Magnana, nel partir il cardinal Corner li disse, da parte dil Papa, instasse esso Orator con la Signoria nostra fosse dato licentia a uno Zuan Maria pifaro dil Doxe azìò vengi lî per compir certa musica ; la qual cosa facendo sarà molto grata al Papa » : Marin Sanuto, *I diarii*, vol. XXVIII, col. 488 ; cité dans BLACKBURN, 1992, p. 9, n. 20.

²⁰⁸ « *Per la Signoria fo dà licentia, a complacienta dil Papa, che Zuan Maria pifaro dil Doxe possi andar per un anno a servir el Papa, lasando suo fradelo in loco suo con il suo salario* » : Marin SANUDO, *I diarii*, vol. XXVIII, col. 618 ; cité dans BLACKBURN, 1992, p. 9, n. 21.

nous sont connues par la comptabilité pontificale²⁰⁹. Différentes mentions nous le montrent en outre, tantôt avec des compagnies importantes de *pifferi*, où il figure à la suite des rétributions de ménétriers, parmi lesquels Zacharia Trombone ou Francesco Trombone, tantôt jouant probablement « en solo ».

Son nom apparaît également dans une lettre datée du 22 juin 1520 du chanteur pontifical Giovanni Francesco Padovano adressée au cardinal Hippolyte d'Este à Ferrare, dans laquelle on apprend que Zan Maria est le propre cousin du chanteur et qu'il a joué en compagnie de Marc'Antonio Cavazzoni :

Le pape demande en plus quotidiennement de la musique, un jour chantée, et l'autre jouée ; sont venus Marco Anto [Cavazzoni] et Juan Maria del Cornetto mon cousin ; ils font des miracles à ressusciter les morts. Ils ont deux cents ducats chacun de provision annuelle et sont payés par père Serapica [le trésorier privé du pape] [...].²¹⁰

Enfin, l'écrivain vénitien Andrea Calmo (1510-1571), lui dédie la 23^e lettre de son II^e livre, où les compétences de Zuan Maria, « *sonador de la Signoria* » en tant que poly-instrumentiste et en matière de jeu orné font l'objet d'un bel éloge :

Au consanguin des muses MESSER ZUAN MARIA DAL CORNETO

[...]

Etant zélé et parfait sur chaque instrument, nous commenceront à parler du cornet, car aucun n'homme ne vous l'a ôté des mains ; il connaît les canaux, les rues, les palais, les églises, nos cités et les étrangères ; enfin, encore aujourd'hui l'âme de Léon [X] entend ses *botizari*, ses *gropeti*, le contrepoint et la mélodie de votre beau son [...].²¹¹

Oriolo donne probablement les noms de quatre trombonistes ; deux d'entre eux pour des qualités opposées de l'instrument (douceur et puissance). Enfin les Ganassi sont représentés vraisemblablement par trois membres (Zaccaria, Silvestro, et son frère tromboniste Girolamo).

En 1513, le nom de Zaccaria da Venezia apparaît dans les listes de paiement des musiciens de la Seigneurie de Bologne en remplacement de Bartolomeo di Giuliano et aux côtés de Giovanni di Liombrono²¹². Son patronyme, et une parenté éventuelle avec la famille de Silvestro peut être établie par le fait que son fils Vincenzo di Zaccaria, *trombone palatino* à Bologne entre 1531 et

²⁰⁹ Hermann-Walther FREY, « Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X », *Die Musikforschung*, 9. Jahrg., H. 1 (1956), p. 139-156; p. 140-142.

²¹⁰ Cf. Knud JEPPESEN, « Eine frühe Orgelmesse aus Castell'Arquato », *Archiv für Musikwissenschaft* 12 (1955), p. 187-205; p. 192, n. 3 et CUMMINGS, 2012, p. 144 et p.265, n. 35.

²¹¹ « *Mo per esser valente, studioso e perfeto in ogni instrumento, e si comenzeremo a dir de corneto, che no gh'è stao homo, che ve l'abbia tolto de man ; el sa i canali, le contrae, i palazzi, le giesie e le citae nostrae e forestier, e infina ancuo in di l'anema de Lion decimo sente quei botizari, i gropeti, el contrapontizar e la melodia del vostro bel son : de pifaro no sende parla : de viola più ca più : de lauto, tasa tutti, e da abinar una musica in omnes terre esivìt sonoritate vestra.* » : Vittorio ROSSI (éd.), *Le lettere di messer Andrea Calmo*, Turin, Ermanno Loescher, 1888, p. 119.

²¹² GAMBASSI, 1989, p. 612.

1581, et son petit-fils Alfonso di Vincenzo di Zaccaria, exerçant le même emploi entre 1562 et 1610, apparaissent parfois dans les documents comptables, respectivement sous les noms de Vincenzo Ganassi et d'Alfonso Ganassi. Un autre fils, Giovannino di Zaccaria est également tromboniste dans la même institution entre 1544 et 1552²¹³.

Le 22 février 1519 Zaccaria est augmenté dans ses émoluments par la Seigneurie de Bologne pour son excellence dans le jeu des *tibiae*, du trombone et du cornet :

Mercredi 22 février 1519

Pour prendre en compte la supériorité dans l'art de la musique de Zacharia de Venise, trombone de Messieurs les Anciens, lequel excelle à tel point dans le jeu des *tibiae*, de même que dans celui de la *tuba ductilis* [trombone] ou des cornets, pour tout cela, seront ajoutés vingt-deux fèves blanches au salaire dudit Zacharia, qui est de onze livres et dix sous, c'est-à-dire chaque mois trois livres bolonaises, de sorte qu'il ait en tout chaque mois quatorze livres bolonaises et dix sous.²¹⁴

Pourtant, la même année Zaccaria préfère se rendre à Rome pour se mettre au service de Léon X, et sera remplacé par Giovanni Alvisi Bassano. Il continue cependant à toucher les gains supplémentaires à son salaire de base :

Vendredi 23 décembre 1519

Il a été obtenu qu'à Zacharia de Venise autrefois trombone de Messieurs les Anciens, qui est parti au service de S.D.N le Pape soient payés les salaires habituellement perçus par lui, provenant des rétributions extraordinaires de la chambre, et les autres qu'il aurait touchés pour toute l'année présente s'il avait continué sa charge de trombone, nonobstant que soit prévu un autre trombone à sa place. Cela par respect envers ledit S.D.N.²¹⁵

A partir du 7 septembre 1519, le nom de Zaccaria apparaît dans la comptabilité pontificale. Dès avril 1521, Zaccaria reprend son poste à Bologne, puisqu'Alvisi Bassano n'est rétribué que jusqu'au mois de mars²¹⁶. En 1529, Zaccaria disparaît des listes de paiement, probablement malade, et un document établi vers Noël 1530 révèle qu'il est déjà mort et qu'une allocation tirée du cachet qu'il percevait est attribuée à son jeune fils [Vincenzo] pour qu'il puisse poursuivre sa formation musicale :

Vendredi 23 décembre 1530

Etant donné les mérites du défunt Zaccharie, jadis joueur de *tuba ductilis* de cette Commune de Bologne, [...] au fils impubère qu'il a laissé, qui s'exerce dans l'art musical, [...] a été concédée une somme de sept livres et cinq sous chaque mois, tirée de la provision que son père recevait ordinairement [...], afin qu'il réussisse plus commodément à l'apprendre et s'y applique plus vivement.²¹⁷

²¹³ *Op. cit.*, *passim*.

²¹⁴ « [...] *antendentiam prestantiam artis musice Zacharie de Venetijs tromboni [...] qui in tibijs pulsandis et tuba ductili vel cornua canendo ita eminent, ut ceteros eiusdem artis longe antecellat [...] viginti duas fabas albas addiderunt salario eiusdem Zacharie [...]* » : *op. cit.* p. 139 ; document 225.

²¹⁵ *Op. cit.* p. 140, document 227

²¹⁶ *Op. cit.* p. 614.

²¹⁷ *Op. cit.* p. 142, document 237.

Cet investissement se révèle fructueux puisque que l'année suivante, en 1531, Vincenzo rejoint le collègue de son père Giovanni de Liombrono au trombone.²¹⁸

Un autre tromboniste du *Monte Parnaso* est Giovanni Alvisi Bassano²¹⁹. Il est par ailleurs le seul des six fils du *piffaro* et facteur d'instruments Jeronimo, émigré à Venise depuis la ville de Bassano del Grappa (où la famille était connue sous le nom de Piva), à être mentionné dans les sources littéraires. En 1515, « *Ser Alvisi da Bassan di Mistro Jeronimo* » appartient au groupe de quatre instrumentistes rétribués pour une procession de la Scuola di San Marco à Venise²²⁰. D'octobre 1519 à mars 1521, il remplace Zaccaria au sein des *musicisti palatini* de Bologne. Il effectue sans doute quelques séjours en Angleterre pendant les années 1520, car un « Aloisy de Blasia » travaille parfois dans le groupe des bombardes et trombones d'Henry VIII. De toute façon, avec trois de ses frères Anthony (Antonio, mort à Londres en 1574), John (Zuane, mort à Venise en 1570) et Jasper (Gasparo ; mort à Londres en 1577), il appartient à cet ensemble anglais entre 1531 et 1536. Le cinquième frère, le *piffaro* du doge et facteur d'instruments Jacomo (mort à Venise en 1559 et grand-père du célèbre Giovanni Bassano), reste principalement à demeure à Venise, où il sert de lien avec ses frères. Quant au sixième, Baptista (mort à Londres en 1576), il rejoint ses aînés en Angleterre. Depuis 1538/39, la fratrie forme de plus une compagnie commerciale réputée dans toute l'Europe de facteurs d'instruments et de multi-instrumentistes, formant divers *consorts*, attachés à la couronne britannique. En 1540, le roi d'Angleterre accorde un traitement à « *Alvixus, John, Anthony, Jasper and Baptista de Bassani, brothers in the science or art of music* »²²¹, qui atteste de ce que leurs nombreuses compétences sont reconnues par un amateur éclairé. Le parcours d'Alvisi est une des trajectoires possibles pour un instrumentiste à la Renaissance ; issu d'une famille de *piffari* et facteurs, il joue divers instruments, mais se spécialise dans la saqueboute, dont il devient un virtuose apprécié. Les années passant, il se consacre principalement à la facture instrumentale. Lorsqu' en 1545, le roi met à la disposition des Bassani un certain nombre de pièces dans l'ancien monastère de *Chaterhouse*, c'est Alvisi qui en reçoit le plus grand nombre, y compris l'ancien *Pulpit-House*, dont il fait son atelier (« *working house* »)²²².

Il est difficile de savoir à quel Nicolo fait allusion Filippo Oriolo da Bassano, car nous connaissons deux instrumentistes de ce nom : le Vénitien Nicolò [di Clementi] pifaro, compositeur de *frottole*²²³ et le Siennois Niccolò di Maestro Cristoforo, prêtre et cornettiste, également auteur de *frottole*²²⁴.

²¹⁸ *Op. cit.*, p. 618.

²¹⁹ Cf. David LASOCKI, et al. "Bassano." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 27 Mar. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53233>>.

²²⁰ 11 août 1515: ASV, SSM, reg. 17, Notario (1498-1530), c. 60. ; cf. PIO, 2011, p. 68 et LASOCKI, 1985, p. 114.

²²¹ LASOCKI, 1985, *ibid.*

²²² *Op. cit.*, p. 117-119.

²²³ Publiées dans livres II, III, IV, VI, VII et VIII d'Ottaviano Petrucci.

²²⁴ Imprimées dans les *Canzone sonetti strambotti et frottole libro primo*, Sienne, Pietro Sambonetti, 1515

Il existe également deux homonymes susceptibles d'être confondus. Le plus célèbre est Bernardino le Mantouan²²⁵ et Bernardino le Véronais, *piffaro* du doge, qui est le père du frottoliste Bartolomeo Tromboncino et le grand-père du « *cantore al liuto* » Ippolito Tromboncino. Le premier Bernardino (c. 1445-1527), certainement celui d'Oriolo, a véritablement fondé l'école de hauts instrumentistes réputés de la cour des Gonzague. D'origine mantouane, Bernardino a sans doute effectué un séjour à Bologne au début des années 1470. Deux lettres des autorités bolonaises datées de 1474, adressées au marquis Ludovic Gonzague, réclament un certain Bernardino de Piero, *piffaro*, ayant fait défection pour Mantoue. Les *Anziani Consoli* appuient leur revendication en soulignant les modestes compétences initiales du musicien et le fait qu'il aurait été entièrement formé dans la métropole émilienne et aux frais de la ville²²⁶. Quoiqu'il en soit, notre musicien est attesté à la cour des Gonzague en 1477, où il est mentionné tout d'abord sous la dénomination de « Bernardino Trombone »²²⁷. A part un bref séjour en 1488 à Naples à la cour de Ferdinand, où il se rend avec et à la requête de Michel Schubinger, son homologue de Ferrare, il demeurera en permanence chez les Gonzague, qu'il servira près d'un demi-siècle, en dépit d'une proposition du roi de France Louis XII en 1501²²⁸. Dans les années 1490, il fréquente professionnellement Bartolomeo Tromboncino, incorporé aux *piffari* comme tromboniste. De 1502 à 1522, il est collègue d'un autre Schubinger, Ulrich, alias Enrico Trombone. Il rencontre également Augustin, qui séjourne épisodiquement à Mantoue. Joueur de bombarde, Bernardino pratique également les autres instruments. Une lettre du marquis François lui demande d'emmener avec lui « *li piffari et instrumenti tuoi* »²²⁹. Il faut donc penser à la fameuse lettre de 1505 d'Alvise Trombon de Venise au marquis de Mantoue (voir § 3.2), où il parle de ses arrangements pour différentes combinaisons instrumentales, qui ont dû certainement être joués par Bernardino. En tant que chef des *piffari*, il a sans doute aussi organisé des répartitions instrumentales variées. Nous savons qu'en 1518 Giovanni Angelo Testagrossa offre à Frédéric Gonzague une « *bellissima cassa di flauti, et un altra de storte, et un altro instrumento quale si chiama un fagot* »²³⁰.

Pour terminer, il faut signaler l'activité d'enseignement du *maestro* Bernardino. En 1494, François lui écrit pour lui demander de se charger de la formation de deux enfants du « *Pivetta da Rezzolo* »²³¹. Dans une autre lettre, Bernardino, qui n'a pas touché son salaire pendant une absence du marquis, réclame une somme de 23 ducats, pour sa subsistance et celles des enfants en apprentissage, dont il a la charge²³².

La réputation du groupe de *piffari* de Mantoue, tout spécialement en matière de musique de danse, doit certainement beaucoup aux compétences de Bernardino Piffaro, qui est peut-être le dédicataire de la composition instrumentale à 3 *La bernardina*, attribuée à Josquin²³³.

²²⁵ Tous les renseignements émanent de PRIZER, 1981. Sur la distinction entre les deux Bernardino, voir p. 156.

²²⁶ WEISS, 1998, cf. notamment p. 86-87, ainsi que la transcription et la traduction de ces lettres, p. 94-97.

²²⁷ PRIZER, 1981, p. 154.

²²⁸ *Op. cit.*, p. 155.

²²⁹ *Op. cit.*, p. 161.

²³⁰ *Op. cit.*, p. 162.

²³¹ *Op. cit.*, p. 156.

²³² *Op. cit.*, p. 181 ; document 6.

²³³ Imprimée la première fois dans les *Canti. C. N° cento Cinquanta* par Ottaviano Petrucci en 1504 : RISM 1504³.

5.2.2 Teofilo Folengo

Un autre bal au son des *piffari* apparaît dans la littérature poétique des années 1520. Il s'agit d'un passage d'*Orlandino*, poème héroïco-comique de Teofilo Folengo (1491-1544), publié en 1526, qui décrit une musique, puis un bal à la cour du roi Charles (Charlemagne), où interviennent certains des mêmes *piffari* que chez Oriolo : Zan Maria del Cornetto, Silvestro Ganassi, son frère (« *germano* ») Girolamo, et Alvisse Bassano :

26.

On commença à danser au son des *piffari*
Avec parmi eux un cornet plaisant
Au son duquel, et avec ces visages comme des Lucifer,
Cette présence de dames charmantes,
Ces vêtements d'or amples et parfumés,
Ces pas, cette allure élégante,
Les yeux des spectateurs se tenaient,
Nous apparaissant comme des statues inanimées

Digression

27.

Ici convient bien le nommé Cornet de Padoue, Zan Maria. Jamais ne fut, n'est et ne sera loué Meilleur que lui, ou même qui lui soit égal ; Car, comme on dit, il a mangé Les langues et l'harmonie de chaque oiseau. Silvestro est auprès de lui et son germain, Et ce trombone venu de Bassano.	Zan Maria dal Cornetto Silvestre, Girolamo e Aloviggi
---	---

28.

Mais pour jouer des gaillardes et des lodesane
Les piferi mantouans l'emportent !
Tu entends ces langues plus qu'humaines
Renvoyer un chant par mille milliers;
Tu vois ensuite hors de leur tanière
Sauter le Pô à chaque chant des paysannes.
Pour bondir en l'air et se rouler
Aucun peuple ne peut les égaler.²³⁴

Folengo (alias Merlin Coccaie) attribue en outre une place importante à la musique dans son œuvre la plus connue, l'*Opus macaronicum*. L'un des protagonistes, ami du héros Balde (Baldus) est le chantre Gilbert. Dans le livre XXI, on trouve à la fois une magnifique description d'une exécution d'une polyphonie vocale et un plaidoyer vibrant pour la musique

La première édition de ce texte extraordinaire a été imprimée à Venise en 1517 et dédiée au doge Leonardo Loredan ; c'est-à-dire l'année même où Ganassi est nommé *piffaro* ducal par ce même haut personnage. Un passage doit absolument être cité dans la langue originale, car son lexique

²³⁴ FOLENGO, 1525, Capitolo IV, 24-28, p. 48.

fait apparaître la troisième des quatorze occurrences dans *Baldus* de la latinisation du terme dialectal « *ganassa* » dans le contexte des instruments à vent, où il signifie « les joues » :

Inde sonatores cifolorum quinque periti
iam partes egere suas, tum denique magno
cum strepitu pifari surgunt, et cantibus altis
per totum se se faciunt sentire Parisum,
quos pifarizantes videas gonfiare ganassas,
nec largos unquam stoppando fallere busos:
discorunt digitis huc illuc pectore saldo,
tamque minutatim frifolatur musica linguis,
quod linguas ut erant octo cinquanta putares²³⁵.

On peut observer ici l'emploi du mot *ganassa*, qui signifie tantôt mâchoire tantôt joue chez Folengo. Nous développerons l'hypothèse qu'il ait pu être un surnom de *piffaro* (voir 5.3). La version française anonyme imprimée à Paris en 1606 nous offre un précieux vocabulaire équivalent en langue vulgaire de l'époque des expressions macaroniques²³⁶.

5.2.3 Cosimo Bartoli

Dans une littérature plus intellectuelle, la liste peut être un instrument au service de la connaissance. C'est le cas du troisième livre des *Ragionimenti accademici* de l'humaniste florentin Cosimo Bartoli (1503-1572)²³⁷. *Lo Antinori o, vero ragionamento terzo* est un dialogue hypothétiquement tenu vers 1555 entre trois interlocuteurs, Lorenzo Antinori (L), Piero da Ricasoli (P) et Pier Francesco Giambullari (G). La discussion s'engage sur la musique, lorsque Giambullari reproche à cet art de rendre les hommes « efféminés et mous », suscitant un débat à partir des références à la philosophie antique (Antisthène, Ismène, Philippe, Alexandre), puis à Orphée. Après des réflexions sur le rôle de la musique, Antinori compare Ockeghem à Donatello, puis Josquin à Michel-Ange, avant que soient évalués les mérites de toute une série de compositeurs. Les interlocuteurs passent alors aux exécutants, chanteurs, puis instrumentistes²³⁸ :

Mais, dites-moi un peu, puisque nous en sommes à de telles réflexions, où plaçons-nous notre Antonio da Lucca?²³⁹ L. Oui, vous avez bien raison, car je crois que la Nature a voulu montrer dans son cas combien de bienfaits elle sait et peut offrir, quand elle le veut, car si elle nous a donné beaucoup [de musiciens] que nous avons nommés excellentissimes dans une seule de ces

Antonio da
Lucca.

²³⁵ FOLENGO, 1517, Liber I, v. 537-541, p. 13.

²³⁶ « *Après ces chantes, entrerent en la salle cinq joüeurs de flustes, tres-experts, lesquels après avoir joüé de leurs flustes, s'esleverent avec un grand retentissement des joüeurs de hauboyes, et avec leurs tons merveilleux se font connoistre par toute la ville de Paris. En soufflant en leurs instrumens, vous leur verriez les joües grandement enflées, et iceux ne faillir jamais à boucher dextrement les trous avec leurs doigts, les maniant legerement haut et bas, avec une grande assurance : et leur musique se diminue si melodieusement, que de huict personnes qu'ils estoient, vous eussiez estimé iceux estre cinquante* » : FOLENGO, 1606/1859, p. 22-23. La traduction omet toutefois de mentionner l'adresse de langue des ménestriers, qui revient deux fois en deux vers, pour parler des diminutions, et qui est, ici aussi, clairement évoqué par Folengo.

²³⁷ BARTOLI, 1567, Libro Terzo, p. 34v-54; cf. HAAR, 1988, d'où provient l'essentiel des renseignements présentés ici.

²³⁸ BARTOLI, 1567, p. 37 ss ; HAAR, 1988, p. 57-60, a élaboré un répertoire des musiciens identifiés.

²³⁹ Voir ci-dessous.

facultés, elle a voulu démontrer en outre, en M. Antonio, son ultime pouvoir en cette époque, car elle l'a fait non seulement excellent dans une seule de ces facultés, mais dans beaucoup, en un coup. En effet celui-ci dans le jeu du luth ne le cède à personne, dans celui de la viole, il est miraculeux, et au cornet, je tiens pour certain qu'il surpasse de loin non seulement tous les exécutants de notre temps, mais aussi tous ceux du passé, et je crois qu'il faudra beaucoup de temps à l'avenir pour trouver quelqu'un qui y parvienne. [...] Vous avez placé M. Antonio comme le premier joueur de cornet de notre temps, mais dites-moi un peu n'y avait-il un certain Moscatello²⁴⁰ valeureux à Milan ? P. Très valeureux certes, et à l'époque de Léon [X], il y avait un Giovan, maître tout à fait merveilleux du cornet, mais le jeu de M. Antonio me plaît par-dessus tout. Je n'ai jamais entendu plus beaux *capricci*, ni plus belles fantaisies que les siennes, ni plus nettement les *gruppi*, [et] les passages en diminutions [*andari di diminuizione*], qui me surprennent vraiment. L. Qui avions-nous parmi les joueurs de son Excellence [le duc de Florence], qui soient rares, autres que M. Antonio ? P. Tous sont valeureux, mais comme joueur [de trombone], il y avait un certain Bartolomeo Trombone²⁴¹, même très âgé, il est vraiment rare, Même si à Bologne se trouve un certain Zaccheria [Ganassi]²⁴² et son fils, et à Venise Gironimo²⁴³ le cousin de ce Bartolomeo qui jouent miraculeusement ; Bartolomeo a été si exceptionnel à l'époque qu'il a acquis nom de famille et surnom par sa virtuosité [*virtù*] sur son instrument. En outre il joue aussi très bien de la viole et n'a pas d'égaux dans la maîtrise du rebec. Non seulement il a toutes ces qualités, mais il est si aimable, bienveillant et agréable que s'il fallait peindre la bonté, l'amabilité et la bienveillance du monde, on ne pourrait faire mieux que de le peindre, avec une montagne d'instruments et d'amis autour de lui. De plus, étant âgé, il a deux fils qui deviennent rares. Vous avez aussi M. Lorenzo da Lucca²⁴⁴, aucunement inférieur à qui que ce soit de ceux dont nous avons parlé, et qui a vraiment dans son jeu une certaine grâce [*grazia*], une élégance [*leggiadra*], une manière si plaisante, qu'il me laisse pantois, outre qu'il manie aussi la viole et le luth avec une grâce merveilleuse. [...].

Moscatello da
Milano.
Giovanni maria del
cornetto.

Bartolomeo
Trombone.

Zacharia da
Bologna.
Girolamo
Trombone.

Lorenzo da
Lucca.

A la suite de Renato Lunelli²⁴⁵, James Haar a identifié cet Antonio da Lucca admiré de Bartoli avec Antonio dal Cornetto, cornettiste virtuose de la cour de Ferrare²⁴⁶. Antonfrancesco Doni cite également

²⁴⁰ Voir ci-dessous.

²⁴¹ Voir ci-dessous.

²⁴² Voir plus haut.

²⁴³ Girolamo Ganassi, frère de Silvestro.

²⁴⁴ Voir ci-dessous.

²⁴⁵ LUNELLI, 1949, p. 57-63.

²⁴⁶ Haar a corrigé son zèle initial dans le *Postscript* à son article publié dans James HAAR et Paul CORNELSON, *The Science and Art of Renaissance Music*, Princeton University Press, Princeton, 1998, p. 66 ; notamment sur la base de CUMMINGS, 1992, p. 248.

le talent d'Antonio da Lucca à improviser au luth²⁴⁷. Il est plus probable toutefois qu'il ait existé deux Antonio cornettistes toscans. Antonio da Lucca semble être le chef des instrumentistes de la cour de Côme I^{er} de Médicis en 1543, puisqu'il est le seul à être qualifié de *maestro* et reçoit alors, avec le tromboniste Lorenzo (voir plus loin) le salaire le plus élevé des musiciens (10 florins contre 8 à Bartolomeo Trombone)²⁴⁸.

Quoi qu'il en soit, les observations sur son jeu sont particulièrement précises : qualité des improvisations (*capricci* et *fantasie*), précision des *gruppi* et des *andari di diminuizione*.

Moscatello est un fameux cornettiste principalement au service des ducs de Milan. Faisant la fierté des Milanais, il a été cité par l'historien Garparo Bugati, parmi les hommes illustres de la ville, au rang de ceux qui excellent en musique ; tous des instrumentistes ! : « *Nella musica poi, Francesco Monzino di leuto, il Cavalier dell'Organo di Annoni, Egidio Prete, pur eccellente d'organo, Gio Giacomo Albutino di leuto, & viola, Moscatello di Corneto, e'l Trombetta di tromba* »²⁴⁹. Moscatello, « prêté » par François Marie Sforza au pape Clément VII, fait partie, avec les *piffari* du Château Saint-Ange, des musiciens de la suite du pape, lors de l'entrevue de ce dernier avec le roi François I^{er} à Marseille, à l'occasion du mariage de Catherine de Médicis avec le futur Henri II. Le 23 octobre 1533, il s'illustre dans la musique de table accompagnant le souper entre le roi et le pape²⁵⁰. Quelques années plus tard, alors qu'il est à nouveau à Milan, au service du gouverneur Ferrante Gonzaga, Moscatello est mentionné par Besozzi dans la joute musicale opposant en 1548, au palais Trivulzio, sa compagnie, celle d'Antonio dal Cornetto et celle de Giovanni Pietro Giovanelli, chacune pour l'honneur de son patron respectif (voir § 5.1).

Le fameux Bartolomeo di Luigi, dit Trombone, est un instrumentiste au service du duc Côme I^{er} de Médicis. Frank A. D'Accone a trouvé sa trace dans plusieurs documents de la comptabilité des musiciens de la cour des Médicis.²⁵¹ Mentionné dès 1543, il décède en 1564. En 1559, son nom apparaît avec ceux d'excellents musiciens, notamment l'organiste Niccolò Malvezzi (le père de Cristofano), le chanteur Giovanbattista Rampollini et Alessandro Striggio. Il figure donc dans les comptes aux côtés de Striggio, Malvezzi et Scipione della Palle (le professeur de Giulio Caccini). Il n'est pas impossible que Bartolomeo soit également un des membres du clan Ganassi, puisque Bartoli le déclare cousin de Girolamo, donc de Silvestro. Bartolomeo est également cité par Antonfrancesco Doni (voir §5.2.4).

Enfin, Lorenzo da Lucca est un collègue tromboniste de Bartolomeo, appartenant également aux musiciens salariés par la cour médicéenne²⁵². Dans son cas, il vaut également la peine de relever sa façon de jouer selon les termes utilisés par Bartoli, qui peuvent surprendre pour un tromboniste : « *ha nel suo sonare una certa grazia, & una leggiadria, con un modo tanto piacevole* ».

Antonio dal Cornetto est le chef de la compagnie des *piffari* sous Hercule II (1534-1559) à Ferrare, où il est vraisemblable qu'il ait assumé également la charge de maître de chapelle entre

²⁴⁷ DONI, 1544, p. 23.

²⁴⁸ D'ACCONE, 1979, document 88, p. 119.

²⁴⁹ Gasparo BUGATI, *Historia universale*, Venise, Gabriel Giolito, 1570, p. 1024.

²⁵⁰ Anthony M. CUMMINGS, 2007, p. 36.

²⁵¹ D'ACCONE, 1979, cf. p. 86, note 32 et documents 81, 83, 87 et 88.

²⁵² *Op. cit.*, documents 83, 87 et 88.

1545 et 1548 avant Cyprien de Rore. Antonio est cependant l'instrumentiste favori du cardinal de Trente, Cristoforo Madruzzo, qui a eu fréquemment recours à ses services entre 1544 et 1551, comme l'atteste une importante correspondance à son sujet entre les deux princes²⁵³. Comme nous l'avons vu plus, il n'est probablement pas le même homme qu'Antonio da Lucca, bien que le cardinal le déclare toscan : « *Ma poi ch'è giunto Antonio, par che sia entrato un Toscano tra Bergamaschi* »²⁵⁴. Entre deux séjours à Trente, il compose quelques parties de la musique (perdue) des intermèdes de la comédie pastorale *l'Egle* de Giambattista Giraldi, représentée à Ferrare en 1545. En 1548 en particulier, il fait partie de la suite du cardinal Madruzzo, lors de la partie italienne du voyage que ce dernier entreprend avec Maximilien, fils du roi Ferdinand, pour aller bénir son union avec Marie, l'infante d'Espagne, fille de Charles Quint. A Milan, a lieu la compétition musicale avec le cornettiste Moscatello. En 1549, Maruzzo réclame à nouveau Antonio au duc de Ferrare pour soigner sa maladie :

En espérant que cette médecine sera beaucoup plus agréable que ces sirops continuels et médecines, avec lesquels m'assassinent les médecins.²⁵⁵

5.2.4 Antonfrancesco Doni

Nous terminerons ce survol des textes parlant des instrumentistes à vent réputés par le célèbre *Dialogo della Musica* (1544) d'Antonfrancesco Doni (1513-1574), document curieux, qui comprend à la fois des madrigaux et des conversations sur la musique, et qui reflète bien ce qu'ont pu être certaines réunions musicales (académies, *ridotti*).

A propos du *Canto XXIV*, le madrigal à 8 voix *Madonna il moi dolor* de Claudio Veggio, Doni, par la bouche d'un des interlocuteurs, le lettré de Plaisance Lodovico Domenichi, souhaite le faire copier pour l'envoyer à Florence à Maestro Mauro, Moschino, Bartolomeo Trombone et Gianicco²⁵⁶. Bartolomeo est notre connaissance tromboniste, dont les qualités musicales et humaines sont vantées par Cosimo Bartoli.

Après cette pièce le dialogue s'établit sur un projet d'exécution musicale avec des interprètes connus et appréciés des interlocuteurs :

D. On a assez parlé pour ce soir. Dimanche je commanderai une musique de violes [*violoni*] et d'instruments ; nous varierons toutes les musiques, et entre l'une et l'autre nous parlerons. G. Comme j'ai déjà fait une musique excellente en un certain lieu, je veillerai à avoir les mêmes instrumentistes. C. Lesquels ? G. Matteo Romano à la viole, dont vous savez qu'il joue divinement ; M. Perison y chantera ; vous connaissez sa bonne voix et son chant parfait. M. Paolo Vergelli avec son *piffero traverso* excellent ; j'aurai M. Iacopo, [et], M. Chechin à la viole. C. Et le divin Antonio da Cornetto, parfaitissime. G. Je jouerai l'instrument [à clavier] et M. Domenico Rossetto le luth. M. Francesco Stefani chantera avec sa [voix de] basse admirable et M. Battista dal fondaco aussi, avec son cornet, qu'il joue miraculeusement. L.

²⁵³ Sur Antonio, cf. LUNELLI, 1949, p. 57-63, ainsi que l'article « Antonio dal Cornetto » dans *Dizionario Biografico degli italiani*, Vol. 3 (1961) ; [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-dal-cornetto_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-dal-cornetto_(Dizionario-Biografico)/).

²⁵⁴ Lettre du 8 juin 1548, citée dans LUNELLI, 1949, p 59.

²⁵⁵ Lettre du 19 août 1549, citée dans LUNELLI, 1949, p 60.

²⁵⁶ DONI, 1544, p. 265.

Puisque vous avez commandé la musique, dites ce chant d'Arcadelt à 6, qui est beau [suit le Canto XXV. *Amorosetto fiore*].²⁵⁷

Parmi les vents, on peut noter tout d'abord Paolo Vergelli de Padoue, dit Fabretto, membre-fondateur de la compagnie des Favretti (voir plus haut, notamment § 4.3)²⁵⁸. Il est l'un des trois *piffari* du doge connus pour leur arrangement avec les facteurs d'instruments Jacomo Bassano et son gendre Santo Gritti da Sabenico, le père de Giovanni Bassano²⁵⁹. Vergelli est mentionné ici comme virtuose de la flûte traversière. Battista est bien sûr le fils de Silvestro Ganassi.

Certains « virtuoses » des vents sont donc admis en Vénétie avant 1550 dans ces cénacles, aux côtés de personnalités comme Adrien Willaert, Polissena Pecorina ou Perissone Cambio. Le violiste nommé Iacopo est certainement le poète-musicien Giovaniacopo Buzzino, le protagoniste de l'anecdote bien connue relative à la diminution, que Doni a rapportée au début de son dialogue²⁶⁰.

5.3 Ganassi un surnom de *piffaro*

Au 16^e siècle, les personnes d'extraction modeste ne possèdent pas encore vraiment de nom de famille. Le Concile de Trente en 1564 imposera d'ailleurs aux paroisses de tenir un registre des baptêmes comportant les prénoms et nom de famille. Les gens humbles, et donc les musiciens professionnels, seront cependant souvent encore longtemps appelés en Italie par leur simple prénom suivi éventuellement de *di* et du prénom de leur père. Pour éviter les confusions on ajoute souvent un qualificatif, tel le lieu d'origine (comme da Palestrina ou Bassano) ou un surnom plus ou moins héréditaire. La profession de la personne ou d'un aïeul important est particulièrement fréquente, impliquant chez les musiciens des surnoms émanant notamment de l'instrument joué : *Piffaro*, *Piffaretti*, *Trombone*, *Tromboncino*, *Trombetta*, *Trombetti*, ou des épithètes *Dalla Viola*, *Dal Violino*, *Dal Cornetto*, ...

Ganassi (Ganassa, Ganassin, Ganassini, voire, Gavassa, Gavassi ou Gavazzi, ...) est un patronyme encore abondamment porté actuellement. Le mot « ganassa » est lui aussi encore utilisé de nos jours dans le Nord de l'Italie, notamment en Lombardie où l'expression « *fare il ganassa* » signifie « faire le vantard, le fanfaron ».

Nous pouvons dès lors nous interroger sur le fait de savoir si le patronyme Ganassi ne proviendrait pas également d'un surnom de haut ménétrier. Il paraît évident de lier la puissance sonore des instruments joués par les *piffari* à un surnom traduisible par « grande gueule ».

Zan Ganassa est d'ailleurs le surnom d'un des acteurs les plus célèbres de la *commedia dell'arte* au 16^e siècle, Alberto Naselli.

Le surnom de Ganassi pourrait également avoir une origine visuelle, que l'on reliera à l'un des *topoi* les plus anciens, celui de l'*aulos* déformant le visage de l'instrumentiste (voir plus haut).

²⁵⁷ DONI, 1544, p. 81.

²⁵⁸ GLIXON, 2003 p. 205.

²⁵⁹ Cf. ONGARO, 1985.

²⁶⁰ DONI, 1544, p. 23.

Si on reprend l'expression utilisée par Folengo dans *Baldus* (voir plus haut) : « ... *quos pifarizantes videas gonfiare ganassas* »²⁶¹, on imagine sans peine que l'aspect visuel des joues gonflées du joueur de chalemie sans pirouette ait aussi pu faire l'objet d'un sobriquet.

Dans ce cas le nombre de Ganassi que l'on rencontre dans les corps de *piffari* ne seraient pas forcément apparentés. A Bologne par exemple, on trouve des Ganassi pendant plusieurs siècles au sein du *Concerto palatino della Signoria*. Dans l'état actuel nous ne pouvons pas savoir si ces Ganassi sont apparentés au clan du Fontego. En 1513 en effet, le nom de Zaccaria da Venezia apparaît dans les listes de paiement des musiciens de la Seigneurie de Bologne²⁶². Le patronyme de ce tromboniste, *piffaro* et cornettiste, peut être établi par le fait que son fils, Vincenzo di Zaccaria, *trombone palatino* à Bologne entre 1531 et 1581, et son petit-fils Alfonso di Vincenzo di Zaccaria, exerçant le même emploi entre 1562 et 1610, apparaissent parfois dans les documents comptables, respectivement sous les noms de Vincenzo Ganassi et d'Alfonso Ganassi. Ce dernier est par ailleurs un compositeur occasionnel, puisqu'il est l'auteur de *Pastorella d'amor non mi fuggire*, composition imprimée en 1559 dans le 2^{ème} livre de *Villotte* de Filippo Azzaiolo²⁶³, de même que de *Se m'amasti io t'amai* dans un recueil d'Ippolito Zanluca, publié en 1586²⁶⁴. Un autre fils, Giovannino di Zaccaria est également tromboniste dans la même institution entre 1544 et 1552²⁶⁵.

Un dénommé Andrea Ganassi figure également en tant que compositeur de trois duos extraits de messes : *Pleni sunt celi*, *Sanctus* et *Agnus dei*, dans une publication à vocation didactique, aux côtés des plus célèbres compositeurs franco-flamands et italiens de la 1^{ère} moitié du siècle²⁶⁶. Est-il parent de Silvestro ?

Quant au tromboniste florentin Bartolomeo Trombone (voir plus haut), dont Cosimo Bartoli nous a dit qu'il est le cousin de Girolamo, Philippe Canguilhem a découvert qu'il est en outre le fils d'Alvise Trombone (et donc le petit-fils de Zorzi Trombetta)²⁶⁷ ; ce qui tend à montrer à quel point les liens entre familles d'instrumentistes sont étroits à cette époque.

²⁶¹ FOLENGO, 1517, Liber I, v. 537-541, p. 13.

²⁶² GAMBASSI, 1989, p. 612.

²⁶³ *Il secondo Libro de Villotte del fiore alla padoana con alcune Napolitnae [sic] e madrigali a quatro uoci*, Venise, Antonio Gardano, 1559 : RISM 1559¹⁹.

²⁶⁴ *I Lieti Amanti Primo Libro de Madrigali a cinque voci, di diversi eccellentissimi musici*, Venise, Giacomo Vincenti et Ricciardo Amadino, 1586 : RISM 1586¹⁰.

²⁶⁵ GAMBASSI, 1989, *passim*.

²⁶⁶ *Il Primo Libro a Due Voci De diversi Autori*, Venise, Antonio Gardano, 1553 : RISM 1553²⁶ : « *Questi duetti servivano forse per gli studiosi del solfeggio, giacchè non si veggono le parole sottoposte alla musica. Fors'anco così si stamparono per uso degl'istromentisti. Nel principio d'ogni duetto si posero le prime parole dei componimenti donde furono tratti, e da esse apprendiamo che in origine era questa musica da chiesa, cioè Messe, Mottetti, e cose simili.* ».

²⁶⁷ Communication personnelle dont je le remercie.

Bibliographie des principales références citées

- ALM, Irene, MCLAMORE, Alyson et REARDON, Colleen (éd.) (1996) : *Musica Franca : Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, Festschrift series No. 18, Pendragon Press.
- ANTHON, Carl (1946) : « Some Aspects of Social Status of Italian Musicians during the Sixteenth Century », *Journal of Renaissance and Baroque Music*, Vol. 1, No. 3, p. 222-234.
- ATLAS, Allan W. (2011) : *La Musique de la Renaissance en Europe*, Turnhout, Brepols.
- BARONCINI, Rodolfo (1994) : « Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo : i 'sonadori di violini' della Scuola Grande di San Rocco a Venezia », *Ricerchare*, Vol. 6, 61-190.
- BARONCINI, Rodolfo (1997) : « Se canta dalli cantori overo se sona dalli sonadori : Voci e strumenti tra Quattro e Cinquecento », *Rivista Italiana di Musicologia* 32, p. 327-365.
- BARONCINI, Rodolfo (2002) : « Zorzi Trombetta and the Band of Piffari and Trombones of the *Serenissima* : New Documentary Evidence », trad. Hugh Ward-Perkins, *Historic Brass Society Journal*, Vol. 14, p. 59-82.
- BARONCINI, Rodolfo (2004) : « Zorzi Trombetta da Modon and the Founding of the Band of Piffari and Trombones of the *Serenissima* », *Historic Brass Society Journal*, Vol. 16, p. 1-17.
- BARONCINI, Rodolfo (2012) : *Giovanni Gabrieli*, Palerme, L'Epos.
- BARONCINI, Rodolfo (2018) : « Ridotti and Salons : Private Patronage », SCHILTZ, Katelijne (dir.) (2018) : *A companion to music in sixteenth-century Venice*, Leiden et Boston, Brill, Series Brill's companions to the musical culture of medieval and early modern Europe, vol. 2, Chapter 6, p. 149-202.
- BARTOLI, Cosimo (1567) : *Ragionimenti Accademici ... sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Venise, Francesco Senese.
- BERNHARD, Bernard (1841-1844) : « Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes Série I*, 3 vol. Série I, 3 (1841-42), p. 377-404 ; 4 (1842-43), p. 525-548 ; 5 (1843-1844), p. 254-284 et 339-372.
- BESOZZI, Cerbonio (1548-1563/1904) : *Primo libro delle solennità, guerre et altri successi nati dopo la gran dieta fatta in Augusta sotto il potentissimo Carlo V imperatore*, ms ; édition moderne : FRIEDENSBURG, Walter (éd.), *Die Chronik des Cerbonio Besozzi 1548-1563, Fontes Rerum Austriacum. Österreichisches Geschichts-Quellen. Erste Abteilung. Scriptorum. Band IX. Erste Hälfte*, Vienne, Carl Gerold's Sohn, 1904; reprint, Londres, Forgotten Books, 2017.
- BLACKBURN, Bonnie J. (1992) : « Music and Festivities at the Court of Leo X : A Venetian View », *Early Music History*, Vol. 11, p. 1-37.
- BLACKBURN, Bonnie J. (2012) : « Myself when Young : becoming a Musician in Renaissance Italy or Not », *Proceeding of the British Academy*, 181, The British Academy, p. 169-201.
- BILLIET, Frédéric (2015) : « Entendre les paysages sonores du Moyen Âge et de la Renaissance ; L'approche musicologique », dans HABLLOT, Laurent et VISSIÈRE, Laurent (dir.), *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 19-38.
- BOURASSIN, Emmanuel (1990) : *Pour comprendre le siècle de la Renaissance*, Paris, Tallandier.

- BROWN, Howard Mayer (1989) : « Minstrels and Their Repertory in Fifteenth century France : Music in an Urban Environment » dans ZIMMERMANN, Susan et WEISSMAN, Ronald F. E. (dir), *Urban Life in the Renaissance*, Londres et Toronto, Associated Presses, p. 142-164.
- CANGUILHEM, Philippe (2006) : « Les instrumentistes à vent professionnels dans l'Italie du XVI^e siècle : de la condition de *piffaro* à celle de *maestro de' concerti* », dans VIALON-SCHONEVELD (éd.), *Musique et société au XVI^e siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Institut Claude Longeon – Université Jean Monnet, p. 87-101.
- CANGUILHEM, Philippe (2015) : *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier.
- CASTIGLIONE, Baldassare (1528/1991) : *Il Libro del Cortegiano*, Florence, li heredi di Filippo di Giunta, 1528 ; CARNAZZI, Giulio (éd.), Milan, BUR, 2006 ; traduction française : *Le Livre du courtisan*, PONS, Alain (trad.), Paris, Flammarion, 1991.
- CAZAUX, Christelle (2002) : *La musique à la cour de François I^{er}*, École nationale des Chartes – Programme « Ricercar », Paris, Zurfluh.
- CELLINI, Benvenuto (1568-1572/1922) : *La vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze* ; traduction française : *Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même, traduite et annotée par Maurice Beaufreton*, Paris, Les éditions G. Crès & cie, Bibliothèque dyonisienne.
- COELHO, Victor et POLK, Keith (2016) : *Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420-1600*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CUMMINGS, Anthony M. (1992) : *The Politized Muse : Music for Medici Festivals, 1512-1527*, Princeton, Princeton Legacy Library.
- CUMMINGS, Anthony M. (2007) : « Clement VII's musical patronage : evidence and interpretations », *Recercare*, Vol. 19, No1/2, p. 5-46.
- CUMMINGS, Anthony M. (2012) : *The Lion's Ear : Pope Leo X, the Renaissance Papacy, & Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- D'ACCONE, Frank A. (1979) : « The Florentine Fra Mauros a Dynasty of Musical Friars », *Musica Disciplina*, Vol. 33, p. 77-137.
- D'ACCONE, Frank A. (1997) : *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press.
- DAMMANN, Rolf (1974) : « Die Musik im Triumphzug Kaiser Maximilians I », *Archiv für Musikwissenschaft*, 31. Jahrg., H. 4, p. 245-289.
- DONGOIS, William (dir.) (2014) : *Semplice ou passeggiato*, Genève, Droz.
- DONI, Antonio (1544) : *Dialogo della musica*, Venise, Girolamo Scotto ; édition moderne : MALIPIERO, G. Francesco (éd.), Vienne, Universal Editions, 1965.
- DU FAÏL, Noël (1548/1874) : *Discours d'aucuns propos rustiques [...] de maistre Leon Ladulfi*, Paris, Estienne Groulleau, 1548 ; édition moderne : *Œuvres facétieuses*, ASSÉTAT, Jules (éd.), Paris, P. Daffis, 1874.
- FAVA, Lucia (2010) : *Musica e musicisti ad Ancona nel XVI secolo*, Lucques, Libreria Musicale Italiana.

FENLON, Iain (2018) : « Music, Ritual, and Festival : The Ceremonial Life of Venice » dans SCHILTZ, Katelijne (dir.) (2018), p. 125-148.

FIALA, David (2015) : « Cris et mots crus de la polyphonie du XV^e siècle ; Contribution à la généalogie du réalisme musical avant Janequin », dans HABLOT, Laurent et VISSIÈRE, Laurent (dir.), *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 203-227.

FOLENGO, Teofilo (1517) : *Liber Macaronices*, Venise, Alessandro Paganini ; édition électronique : http://www.liberliber.it/mediateca/libri/f/folegno/baldus/pdf/baldus_p.pdf

FOLENGO, Teofilo (1525) : *Orlandino, per Limerno Pitocco da Mantoa composto*, Venise, Fratelli da Sabio, 1525 (s.v.) ; édition électronique : http://www.liberliber.it/mediateca/libri/f/folegno/orlandino/pdf/orland_p.pdf

FOLENGO, Teofilo (1606/1859) : BRUNET, Pierre Gustave (éd.), *Histoire maccaronique de Merlin Coccaie* prototype de Rabelais [...] avec des notes et une notice par G. Brunet [...] Nouvelle édition revue et corrigée sur l'édition de 1606 par P. L. Jacob [...], Paris, Adolphe Delahays, 1859.

FORNEY, Kristine K. (2005) : « New Insights into the Career and Musical Contributions of Tielman Susato », dans POLK, Keith (éd.) : *Tielman Susato and the Music of His Time*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, p. 1-44.

GALILEI, Vincenzo (1581) : *Dialogo della Musica antica e della moderna*, Florence, Giorgio Marescotti.

GAMBASSI, Osvaldo (1989) : *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna*, Florence, Leo S. Olschki.

GANASSI, Silvestro (1535) : *Opera intitulata Fontegara* (1535), Venise, per Silvestro di Ganassi dal Fontego.

GANASSI, Silvestro (1542/2004) : *Regola Rubertina*, Venise, Silvestro Ganassi ; traduction de Jean-Philippe Navarre dans Christine VOSSART (éd.), Sylvestro Ganassi, Œuvres complètes, vol. 2. *Regola Rubertina* (1542,) *Letzione Seconda* (1543).

GANASSI, Silvestro (1543/2004) : *Letzione Seconda*, Venise, Silvestro Ganassi : traduction de Jean-Philippe Navarre dans VOSSART, Christine (éd.), Sylvestro Ganassi, Œuvres complètes, vol. 2. *Regola Rubertina* (1542,) *Letzione Seconda* (1543).

GILBERT, Adam (2013) : « Reverse Engineering Fifteenth-Century Counterpoint », dans MCGEE, Timothy J. et CARTER, Stewart (dir.), *Instruments, Ensembles, and Repertory 1300-1600. Essay in Honour of Keith Polk*, Turnhout, Brepols, p. 173-194.

GIUSTINIANI, Vincenzo (1628/1903) : « *Discorso sopra la musica* », I-Las, Fondo Orsucci ms. [48] (olim o.49), [1628] ; édition moderne dans SOLERTI, Angelo (éd.), *Le Origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Turin, Fratelli Bocca, 1903, p. 98-128.

GLIXON, Jonathan (2003) : *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities 1260-1807*, Oxford, Oxford University Press (2^e édition : Oxford University Press paperback, 2008).

GLIXON, Jonathan (2018) : « Music at Parish, Monastic, and Nunery Churches and at Confraternities » dans SCHILTZ, Katelijne (dir.), p. 45-78.

HABLOT, Laurent et VISSIÈRE, Laurent (dir.) (2015) : *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

- HAAR, James (1988) : « Cosimo Bartoli on Music », *Early Music History*, Vol. 8, p. 37-79.
- KIRK, Douglas (1995) : « Instrumental Music in Lerma », *Early Music* Vol. 23, No. 3 (August 1995), p. 393-408.
- KIRNBAUER, Martin (2012) : « Armando Fiabanes *lettera su Ganassi* », *Glareana*, Heft 2, 61. Jahrgang, p. 40-53.
- KIRNBAUER, Martin (2018) : « Ganassi im Kontext – Bemerkungen zur Biographie von Silvestro Ganassi und seinem musikalischen Umfeld », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXXV/XXXVI* (2011/2012), Winterthur, Amadeus Verlag, p. 203-221.
- KURTZMAN, Jeffrey et KOLDAU, Linda (2002) : « Trombe, Trombe d'argento, Trombe squarciate, Tromboni, and Pifferi in Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centurie », *Journal of the Seventeenth-Century Music*, Vol. 8, no. 1.
- LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude (dir.) (2014) : *Dictionnaire raisonné de l'occident médiéval*, Paris, Librairie Arthème Fayard.
- LASOCKI, David (1985) : « The Anglo-Venetian Bassano Family as Instrument Makers and Repairers », *The Galpin Society Journal*, Vol. 38 (avril 1985), p. 112-132.
- LASOCKI, David et PRIOR, Roger (1995) : *The Bassanos : Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*, Aldershot, Scolar Press.
- LUNELLI, Renato (1949) : « Contributi trentini alle relazioni musicali fra l'Italia e la Gemania nel Rinascimento », *Acta Musicologica* 21, p. 41-70.
- LOCKWOOD, Lewis (1975) : « Pietrobono and the instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century », *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 10 (1975), p. 115-133.
- LOCKWOOD, Lewis (1984/2009) : *Music in Renaissance Ferrara*, Oxford, Oxford University Press.
- MARIX, Jeanne (1939) : *Histoire de la musique et des musiciens à la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*, Strasbourg, Heitz & Co.
- MCGEE, Timothy J. (2000) : « Giovanni Cellini, piffero of Florence », *Historic Brass Society Journal*, vol. 12, p. 210-225.
- MOZZATI, Tommaso (2006) : « L'educazione musicale di Benvenuto Cellini : alcuni pagamenti dei Capitani di Parte Guelfa e una condanna degli Otto di Guardia », *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 50. Bd., H.1/2, p. 201-213.
- MYERS, Herbert (2007) : « The Musical Miniatures of the 'Triumphzug' of Maximimilian I, Galpin Society Journal, Vol. 60 (Apr. 2007), p. 3-28, 98-108.
- ONGARO, Giulio M. (1985) : « 16th-Century Venetian Wind Instrument Makers and Their Clients », *Early Music*, Vol. 13, No. 3 (Aug., 1985), p. 391-397.
- OEXLE, Otto Gerhard (2014) : « Gilde » dans LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'occident médiéval*, Paris, Librairie Arthème Fayard.
- PIO, Stefano (2011): *Viol and Lute Makers of Venice 1490-1630*, Venice, Venice Research.

- POINTET, Christian (2014) : « La pédagogie de la diminution et de l'ornementation au temps de la polyphonie palestrinienne », dans DONGOIS, William (dir.), *Semplice ou passeggiato*, Genève, Droz, p. 103-308.
- POLK, Keith (1989): « Augustein Schubinger and the Zinck : Innovation in Performance Practice », *Historic Brass Society Journal*, Vol. 1, p. 83-92.
- POLK, Keith (1990) : « Voices and Instruments : Soloists and Ensembles in the 15th Century », *Early Music*, Vol. 18, No. 2 (May, 1990), p. 179-198.
- POLK, Keith (1992/2004) : *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press.
- POLK, Keith (éd.) (2005) : *Tielman Susato and the Music of His Time*, Hillsdale, New York, Pendragon Press.
- PRIZER, William F. (1981) : « Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova », *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 16, n°2, p. 151-184.
- PRIZER, William F. (1995) : « Instrumental Music / Instrumentally Performed Music ca. 1500 : The Genres of Paris, Bibliothèque Nationale, Ms Rés. Vm7 676 » dans Jean-Michel VACCARO (dir.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris, CNRS, p. 179-198.
- QUARANTA, Elena (1998) : *Oltre san Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Florence, Leo S. Olschki.
- RABELAIS, François (1564/ 1955) : *Le Cinquiesme livre*, s.l.n.e, 1564 ; édition moderne : *Œuvres complètes, Le Cinquiesme livre*, chap. XXXIIIbis, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955.
- SANSOVINO, Francesco (1563) : *Dialogo di tutte le cose notabili che sono in Venetia, cioè : pittori e pitture, scultori e sculture, usanze... con la prima origine della edificatione di essa città*, Venise, Girolamo Calepino.
- SCHILTZ, Katelijne (2007): «Mi ho scritto e semble scrivo greghe rime galande »: Sprachwitz und Musik in der venezianischen Greghesca », *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht*, Birgit Lodes (éd.), Tutzing, p. 361-379.
- SCHILTZ, Katelijne (dir.) (2018) : *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, Leiden et Boston, Brill, Series Brill's companions to the musical culture of medieval and early modern Europe, vol. 2.
- SLIM, Colin (1965) : « Musicians on Parnassus », *Studies in the Renaissance*, Vol. 12 (1965), p. 134-163.
- SMITS VAN WAESBERGHE, Jozef et ROBJINS, Jozeph (dir.) (1969) : « Een 15^e eeuwse muziekboek van de stadsminstrelen van Maastricht ? » dans *Renaissance-Muziek 1400-1600, Donum natalicium René Lenaerts*, Louvain, katholieke Universiteit. Seminaire voor Muziekwetenschap, p. 247-273.
- STROHM, Reinhard (1985) : *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press.
- TOSCANELLA, Orazio (1567) : *I nomi antichi, e moderni delle provincie, regioni, città, castella, monti, laghi, fiumi, mari, golfi, porti, & isole dell'Europa, dell'Africa, & dell'Asia*, Venise, Francesco Franceschini.
- TROIANO, Massimo (1568) : *Discorsi delli triomfi, giostre, apparti, e delle cose piu notabile fatte nelle nozze*, Munich, Adam Berg.

TROIANO, Massimo (1569) : *Dialoghi di Massimo Troiano : Ne' quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle Nozze*, Venise, Bolognino Zaltieri.

VACCARO, Jean-Michel (dir.) (1995) : *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris, CNRS.

VAN DER STRAETEN, Edmond (1885) : *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, t. 7, Bruxelles, G.-A. Van Trigt.

VASARI, Giorgio (1550-1568/2005) : *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550 et Florence, I Giunti, 1568 ; traduction française : *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, CHASTEL, André (dir.), 2 volumes, Arles, Actes sud, 2005.

VIO, Gastone (2006) : « L'Arte dei sonadori e l'insegnamento della musica », *Recercare*, Vol. 18, p. 69-111.

WEGMAN, Rob. C. (2002) : «The Minstrel School in the Late Middle Age», *Historic Brass Society Journal*, vol. 14, p. 11-30.

WEISS, Susan Forscher (1988) : « Bologna Q 18 : Some reflections on Content and Context », *Journal of the American Musicological Society*, Vo. 41, No. 1 (Spring, 1988), p. 63-101.

WELKER, Lorenz (1983) : « Alta Capella. Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* VII, p. 119-165.

WHITWELL, David (2011) : *The Wind Band and Wind Ensemble before 1500, The History of the Wind Band and Wind Ensemble*, vol. 1, Austin, The Whitwell Books.

WHITWELL, David (2011) : *The Renaissance Wind Band The History of the Wind Band and Wind Ensemble*, vol. 2, Austin, The Whitwell Books.

WOODFIELD, Ian (1984/2006) : *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press.

ZIMMERMANN, Susan et WEISSMAN, Ronald F. E. (dir) (1989) : *Urban Life in the Renaissance*, Londres et Toronto, Associated Presses.

ZUCCOLO, Simeone (1549) : *La pazzia del ballo*, Padoue, Giacomo Fabriano.

Christian Pointet est enseignant, musicien et chercheur. Il a débuté son activité professionnelle par la pratique de la trompette moderne, puis baroque. Il a accompli ses études supérieures à l'université de Fribourg (Suisse), dans les domaines de la musicologie (notamment sous la direction de L. F. Tagliavini), de la philologie classique et de l'histoire. Il s'est ensuite consacré principalement à l'enseignement. Il est actuellement professeur de disciplines musicales au Lycée Denis-de-Rougemont à Neuchâtel. Comme musicien, il s'est plus spécifiquement consacré au cornet à bouquin. En musicologie, il travaille, entre autres, sur la littérature musicale et musicographique de la Renaissance, qu'il réunit, traduit et transcrit. Il intervient en tant que conférencier. Il est l'auteur de contributions aux ouvrages publiés sous la direction de William Dongois aux éditions Droz : *Semplice ou passeggiato* (2014) et *Silvestro Ganassi, Opera intitolata Fontegara* (2020).