Paweł Gancarczyk

La musique et la révolution de l'imprimerie

les mutations de la culture musicale au XVIe siècle

Traduction du polonais de
Wojciech Bońkowski

collection Symétrie recherche, série Anciens et Modernes, 2015

SYMÉTRIE ISBN 978-2-36485-034-7

Symétrie Recherche est une collection à vocation scientifique accueillant des ouvrages de fond sur la musique. Dirigée par un comité scientifique présidé par Patrick Taïeb, elle se décline en plusieurs séries thématiques.

La **série Anciens et Modernes**, dédiée aux musiques du Moyen Âge au XVIIIe siècle, est dirigée par Marc Desmet (maître de conférences en musicologie à l'université Jean-Monnet de Saint-Étienne).

Symétrie
30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-36485-034-7
dépôt légal : septembre 2015
© Symétrie, 2015

Crédits
La traduction de cet ouvrage a été financée par la Fondation polonaise pour la science.
This translation has been funded by the Foundation for Polish Science (www.fnp.org.pl/en/).

illustration de couverture : détail de la page de titre de Cristóbal de Morales, *Missarum liber secundus*, Rome : Valerio et Luigi Dorico, 1544 (voir illustration 8, p. 45).
conception et réalisation : Symétrie
impression et façonnage : Standartų spaustuvė, Vilnius, Lituanie
www.standart.lt, info@standart.lt

entre 1533 et 1539. Il est notamment responsable d'éditions émanant d'auteurs de la jeune génération comme Philippe Verdelot, Jacques Arcadelt et Adrian Willaert, ainsi que des premiers recueils de madrigaux jamais publiés. Il est admis que la dernière œuvre mise en chantier par Antico est *Motetti di Adrian Willaert. Libro secondo* (1539), probablement publiée de sa propre initiative et ce, dans la technique de la double impression. Jusques et y compris dans cette édition tardive, l'influence de Petrucci est décelable à travers la mise en page, la forme des initiales ainsi que la forme élégante et allongée des notes.

Exemple 1.
Liber quindecim missarum, Rome : Andrea Antico, 1516

Parmi les plus grands exploits typographiques d'Andrea Antico, il faut sans doute nommer le *Liber quindecim missarum*, publié à Rome le 5 mai 1516. Sa préparation dura bien trois ans. Cette édition vit le jour avec le concours d'Ottaviano Scotto et fut imprimée par Antonio Giunta. Antico dédia ce volume au pape Léon X, qui au début de l'année 1516 lui décerna le privilège d'imprimer la musique « *in magno volumine* ».

Le *Liber quindecim missarum* est effectivement très imposant par sa taille. Conformément à son titre, il comprend quinze messes composées par, entre autres, Josquin Desprez, Brumel, La Rue et Mouton, sélectionnées par Antico lui-même. Le livre est imprimé sur un papier de grand format (dit *reale*), tant par la solidité du papier, imitant le parchemin, que par le soin avec lequel y sont gravées les notes de grandes dimensions (les figures de notes mesurent de 4 à 5 mm et la hauteur des portées est de 15-16 mm). Le format des notes ainsi qu'une mise en page très claire, sur deux pages en vis-à-vis, permettent l'exécution de la messe par un petit chœur, sans qu'il soit nécessaire de recopier des voix séparées. On retrouve donc une référence claire à la pratique manuscrite du début du XVIe siècle, époque où l'on élaborait ce type de grands manuscrits d'apparat, notamment en usage à la chapelle Sixtine. D'autres références de ce type figurent également dans la décoration soignée du volume, où les lettrines gravées sur bois remplacent celles peintes à la main des manuscrits. Bien que ces gravures sur bois soient reproduites, dans les éditions imprimées, à partir de modèles facilement identifiables, elles se distinguent par leur instabilité d'un exemplaire à l'autre et par la qualité extrêmement élevée de leur exécution (elles furent également élaborées par Antico). De plus, elles ne revêtent pas uniquement une fonction décorative, mais servent de commentaire iconographique aux messes qu'elles accompagnent, tout comme c'était le cas dans les manuscrits. La *Missa ad fugam* de Josquin Desprez s'ouvre par exemple par une lettrine illustrant une scène de chasse, allusion à la technique de la *fuga* (ou canon) employée dans cette œuvre, tandis que la *Missa Dictes moy toutes vos pensées* de Jean Mouton est accompagnée d'une illustration montrant un homme se confessant à un moine[21]. C'est l'usage de la gravure sur bois par Antico qui crée l'illusion de feuilleter un manuscrit, alors que dans les livres plus tardifs de ce type, imprimés avec des caractères mobiles, les espaces entre les caractères indiquent de manière univoque l'usage de la presse. De toute façon, il ne s'agit pas d'une imitation tout à fait fidèle : les lettrines sont

21. Voir l'illustration 2, page ci-contre.

Chapitre 2. Typologie et importance de la production imprimée

Les différents types d'éditions musicales

L'impression a provoqué une standardisation des éditions musicales, sans pour autant exclure la coexistence de différents types d'éditions, adaptés au caractère du répertoire qu'ils transmettaient et aux besoins des différents publics. Un exemplaire ne pouvait plus, comme au temps des manuscrits, exister comme objet individuel et unique, l'usage des caractères et des presses à imprimer homogénéisait non seulement les différents exemplaires d'une même édition mais également les différentes éditions. La nouvelle technologie de reproduction encourageait en outre le développement de formes de transmission de la musique qui n'existaient pas auparavant ou ne jouaient qu'un rôle marginal. Ce processus fut encore amplifié par les tendances sociales et culturelles qui bénéficièrent de la révolution de l'imprimerie, telles que la Réforme et l'humanisme. La culture manuscrite du xve siècle témoignait déjà d'une grande diversité : il est difficile de formuler une typologie univoque des manuscrits musicaux en raison de l'unicité de certaines sources, liées qui plus est à des centres musicaux ou *scriptoria* précis. Il est néanmoins évident que la culture de l'imprimerie devait créer une diversité tout aussi riche de formes de communication musicale, bien que ces formes aient été fortement standardisées et réalisées de façon identique y compris dans des endroits très éloignés.

On observe quatre types principaux parmi les sources musicales manuscrites au xve siècle : les livres liturgiques avec notation de plain-chant, les codex contenant de la musique polyphonique, les traités théoriques et, encore assez rares au xve siècle, les tablatures. Évidemment, ces types peuvent se croiser : il existe des livres liturgiques ou traités théoriques contenant des fragments d'œuvres à plusieurs voix, ainsi que des codex de musique polyphonique avec du plain-chant. Chaque type se distingue par un contenu spécifique (plain-chant, polyphonie vocale, textes théoriques, musique instrumentale) ainsi que par une graphie différente. La culture manuscrite est assez libre dans ses modes de dissémination : on copie la musique non seulement sous forme de livres achevés mais

Martín de Montesdoca (Séville, 1554), une page de titre enrichie de texte et d'ornements est accompagnée d'un colophon avec les informations éditoriales. Au sein des éditions romaines de Dorico des années 1560, cette division est toujours en vigueur, encore qu'il s'agisse désormais d'une référence consciente à la tradition des grands livres de chœur, remontant au *Liber quindecim missarum* d'Antico et à ses modèles manuscrits. La voie de développement des pages de titre peut ainsi se suivre en déroulant le trajet séparant les pages de Petrucci, concises et limitées à l'identification des contenus, jusqu'aux pages de la seconde moitié du XVIe siècle, très élaborées et jouant désormais un rôle publicitaire.

Les pages de titre dans les éditions d'Ottaviano Petrucci sont très réduites : elles ne contiennent que de brefs titres tels que *Harmonice musices odhecaton A*, *Frottole libro primo*, *Intabulatura de lauto. Libro primo*, parfois enrichis d'informations supplémentaires sur le contenu : *Motetti de passione de cruce de sacramento de beata virgine et huiusmodi. B* (1503). Dans les recueils de messes, outre le nom de l'auteur apparaissent les titres des pièces, par exemple *Misse Obreht : Je ne demande. Grecorum. Fortuna desperata. Malheur me bat. Salve diva parens* (1503). Dans les jeux de parties séparées les plus anciens, le titre apparaît dès la partie de *superius*, tandis que les autres parties ne contiennent que des lettrines ornées identifiant les noms des voix : « T » pour le *tenor*, « A » pour le *contratenor altus* et « B » pour le *bassus*. Bien sûr, ceci pouvait occasionner une certaine confusion dans l'identification des volumes, aussi des exemplaires se sont-ils conservés avec des titres ajoutés à la main[20]. Ce n'est qu'à partir de 1505 qu'une version abrégée du titre fit son apparition dans toutes les parties séparées. Le caractère austère des pages de titre de Petrucci, ne contenant que les informations les plus indispensables, est quelque peu contredit par la série des « Motetti de la corona » (1514) dans laquelle une image gravée sur bois de la couronne portant des fleurs de lys est introduite sous le titre. Peut-être cette série a-t-elle été publiée à l'occasion des fiançailles de Julien de Médicis avec Philiberte de Savoie et la couronne ouverte servait-elle de symbole de la monarchie française[21]. La tradition d'attribuer des titres emblématiques et de les illustrer avec de belles gravures sur bois fut ensuite reprise par les imprimeurs plus tardifs.

Les pages de titre d'Andrea Antico sont, quant à elles, bien différentes. Le concurrent de Petrucci avait l'habitude de placer sur les premières pages de ses éditions de grands bois gravés renouant avec le contenu des différents volumes. Nous avons déjà parlé du *Liber quindecim missarum*[22]. Une gravure de ce type présentant un groupe de quatre musiciens en train de chanter accompagne la première édition d'Antico : les *Canzoni nove* de 1510. Dans les *Frottole intabulate da sonare organi* figurent un jeune homme jouant du virginal, une muse et un singe luthiste, tandis que les *Canzoni sonetti strambotti* présentent une tête d'homme dans une couronne de laurier entourée des notes d'un canon et du titre de la collection. Dans les éditions vénitiennes plus tardives d'Antico, les bois gravés disparaissent ;

20. Voir l'illustration 12, p. 84 de ce chapitre.
21. Voir Boorman, *Ottaviano Petrucci*, p. 306-309.
22. Voir l'exemple 1, « *Liber quindecim missarum*, Rome : Andrea Antico, 1516 », p. 20 de ce livre (chapitre 1).

avaient recours à des citations d'œuvres précises, souvent en soulignant l'origine et en identifiant ainsi les maîtres au sein des tendances compositionnelles qu'ils représentaient.

Il semble que la littérature spécialisée ait jusqu'ici sous-estimé l'influence potentielle de la typographie sur les compositeurs, lesquels étaient après tout des hommes de plume. Or, le passage du médium manuscrit à celui de l'imprimerie touche aux fondements les plus profonds de la profession des musiciens. L'imprimerie a contribué à la naissance de la notion moderne d'autorité et donc à un lien plus intime entre l'auteur et son œuvre, ce qui a permis d'identifier chez les compositeurs des individus créateurs. L'établissement d'un marché musical et la démocratisation de celui-ci ont contribué à mettre un terme aux relations de type féodal qui existaient entre patron et client (dans ce cas, musicien). Ces derniers étaient dorénavant à la recherche de protecteurs dans tous les milieux et pouvaient se lier avec plusieurs d'entre eux pour des périodes déterminées. Certains compositeurs du XVIe siècle, tel Josquin, Lassus ou Gesualdo, sont devenus pour la première fois des individualités, non plus seulement grâce à leur métier accompli mais également en vertu de leurs personnalités propres, tellement distinctes les unes des autres. Edward Lowinsky soutient que le génie musical est né au XVIe siècle, car c'est à cette époque que l'on s'est rendu compte que pour devenir un bon compositeur, il fallait non seulement disposer de capacités techniques mais également d'un talent inné[90]. Ce talent restait pourtant fonction de la constitution psychologique individuelle du compositeur et il n'est donc pas surprenant qu'on en ait souligné l'aspect extraordinaire, voire divin, d'une manière qui dépassait le simple marketing. Le culte de l'individu, selon Eisenstein, « s'est trouvé perpétuellement nivelé par les conditions de la culture manuscrite alors qu'il s'amplifie dès l'arrivée de l'imprimerie[91] ». Le nouveau médium de masse, avec sa puissance de feu sans comparaison possible avec celle du manuscrit, s'est avéré indispensable pour la création de l'individualité. Grâce à la typographie, certains compositeurs sont devenus célèbres et se sont émancipés à un degré inconcevable auparavant.

L'imprimerie et l'évolution de la composition

Le problème de l'influence de l'imprimerie sur la composition musicale est complexe. Dans un premier temps, il semblerait que la typographie n'ait pas été capable d'influencer de manière quelconque la forme des œuvres musicales. Conditionnés par l'héritage romantique, nous avons tendance à percevoir un abîme entre l'acte créateur individuel et la méthode industrielle de reproduction des livres. Il suffit pourtant de consulter quelques exemples tirés de l'histoire moderne de la musique pour constater l'influence considérable des médias sur l'évolution de nouveaux phénomènes dans l'art. Il n'y a aucune raison de croire qu'au XVIe siècle, cette influence n'existait pas : l'avènement de l'imprimerie devait

90. Voir Lowinsky, « Musical Genius », p. 50-57.
91. Eisenstein, *The Printing Press*, t. I, p. 232.

Bibliographie

Agee, Richard J. *The Privilege and Venetian Music Printing in the Sixteenth Century*, Ph. D., Princenton University, 1982.

Agee, Richard J. « The Venetian Privilege and Music-Printing in the Sixteenth Century », *Early Music History*, III (1983), p. 1-42.

Agee, Richard J. « A Venetian Music Printing Contract and Edition Size in the Sixteenth Century », *Studi Musicali*, XV/1 (1986), p. 59-65.

Agee, Richard J. *The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611*, collection Eastman Studies in Music, Rochester (NY) : University of Rochester Press, 1998.

Ameln, Konrad. « Ein Nürnberger Verlegerplakat aus dem 16. Jahrhundert » [« Une affiche d'imprimeur de Nuremberg au XVIe siècle »], *Musik und Verlag: Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968* [*Musique et Édition : pour le 65e anniversaire de Karl Vötterle, le 12 avril 1968*], sous la direction de Richard Baum & Wolfgang Rehm, Kassel – New York : Bärenreiter, 1968, p. 136-142.

Ameln, Konrad & Jenny, Markus & Lipphardt, Walther (dir.). *Das deutsche Kirchenlied: Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800* [*Le Chant d'église allemand. Inventaire des sources imprimées des origines à 1800*], collection Répertoire international des sources musicales, Kassel : Bärenreiter, 2 volumes, 1975-1980.

Anerio, Giovanni Francesco & Soriano, Francesco. *Two Settings of Palestrina's Missa papae Marcelli*, édition de Hermann J. Busch, collection Recent Researches in the Music of the Baroque Era, Madison : A-R, 1973.

Barberi, Francesco. *Il frontespizio nel libro italiano del quatrocento e del cinquecento* [*Le Frontispice dans le livre italien des XVe et XVIe siècles*], collection Documenti sulle arti del libro, Milano : Il Polifilo, 2 volumes, 1969.

Bente, Martin & Göllner, Marie-Louise & Hell, Helmut & Wackernagel, Bettina. *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften* [*Catalogue des manuscrits musicaux de la Bibliothèque d'État de Bavière*], t. I : *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* [*Livres de chœur et manuscrits notés en format livre de chœur*], collection Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, München : Henle, 1989.

Benthem, Jaap van. « Die Saganer Stimmbücher (Das Glogauer Liederbuch): Eine unbeachtete Quelle für Johannes Tourout? » [« Les parties séparées de Żagań (Glogauer Liederbuch) : une source méconnue pour Johannes Tourout ? »], *The Musical Culture of*