

**FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ**

**MUSIK-AKADEMIE BASEL  
HOCHSCHULE FÜR MUSIK**

**SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS**

**MASTERARBEIT**

# **Cantar sull'Arpa :**

Deux modèles de chanteuses-harpistes  
aux débuts de la monodie accompagnée en Italie

von  
Mélina Perlein-Féliers

Betreuende Dozentin: Martina Papiro

Hauptfach: Harfe

Hauptfach-Dozentin: Flora Papadopoulos

Datum des Masterkonzerts: 05.06.2024

Abgabedatum der Masterarbeit: 26.02.2024

## Abstract

Ce travail a pour but de rendre compte des pratiques du chant auto-accompagné à la harpe au tournant du *Seicento* en Italie. A partir de deux personnalités dont on connaît bien l'activité, Laura Peverara et Adriana Basile, j'ai cherché à montrer quelles interrogations sont soulevées lorsqu'on tente de reconstituer cette pratique, et d'observer les aspects pratiques de leur réalisation à l'instrument, ainsi que des difficultés posées par le chant et le jeu simultanés.

## Table des matières

Introduction.....	2
I. Laura Peverara/Peperara.....	5
1. Portrait musical.....	5
2. Premier exemple d'application pratique : « Cara la mia vita », Giaches de Wert .....	6
Hypothèses de réalisation.....	11
1. Concernant l'accord de l'instrument.....	11
2. Concernant l'arrangement pour harpe.....	15
2. Deuxième exemple d'application pratique : « Aura soave », Luzzasco Luzzaschi.....	18
II. Adriana Basile.....	22
1. Portrait musical.....	22
2. Troisième exemple d'application pratique : « Cara mia Cetra », Sigismondo d'India...	24
Conclusion :.....	26
Bibliographie.....	28
Annexes.....	31
1. Edition moderne de « Cara la mia vita », annotée en vue de l'arrangement.....	31
2. Partition réunissant l'arrangement de « Cara la Mia Vita » réalisé par mes soins et la version originale, pour comparaison.....	35
3. Partition annotée de « Aura soave » de Luzzaschi, indiquant les modifications à apporter à la partition pour la jouer à la arpa doppia a due registri.....	39
4. Réalisation de la basse continue de « Cara mia Cetra » pour arpa doppia a due registri.	42

# Introduction

J'ai choisi d'employer l'occasion de ce travail de master pour réfléchir très concrètement aux conditions de réalisation d'une pratique musicale : l'auto-accompagnement à la harpe aux débuts de la monodie en Italie. Si cette pratique est loin d'être majoritaire parmi les musiciens au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, on note toutefois un nombre significatif de musiciens, parmi lesquels un grand nombre de femmes, s'adonnant à celle-ci. Elles suscitent l'admiration et la fascination de leurs contemporains, au point de faire l'objet de recueils entiers de poèmes à leur gloire<sup>1</sup>, et les cours italiennes se les disputent dans la guerre culturelle qu'elles se font. Il y a quelques années, lorsque j'ai découvert l'existence du célèbre « concerto delle dame » de la cour de Ferrare, j'ai moi-même été fascinée par l'histoire de ces musiciennes, dont l'aura était encore renforcée par le mystère soigneusement entretenu autour de leurs concerts, et par la musique de Luzzaschi qui laissait imaginer le degré de virtuosité de ses interprètes. J'y ai vu une possibilité inattendue d'explorer mes deux pratiques de musicienne, chant et harpe. J'avais alors appris avec émotion l'existence de la « arpa Estense »<sup>2</sup>, la harpe jouée par Laura Peverara elle-même. En plus d'être un document précieux pour les musicologues et les harpistes, savoir que cet instrument existait donnait un caractère tangible à ce personnage. Or, il m'est apparu que, bien que cet instrument soit connu, et malgré les travaux de recherche menés par des musicologues tels qu'Elio Durante et Anna Martelotti et la publication des madrigaux à une, deux et trois voix de Luzzaschi, aucun enregistrement n'a à ce jour, à ma connaissance, employé une copie de cette harpe ou d'un instrument similaire. Ce sont à chaque fois des harpes *doppia a tre ordini* que jouent les interprètes de ces disques<sup>3</sup> : un instrument plus tardif de plusieurs décennies<sup>4</sup>, dont les

---

1 Voir à ce sujet : Stras, Laurie «Musical portraits of female musicians at the northern Italian courts in the 1570s» in *Art and music in the early modern period : essays in honor of Franca Trinchieri Camiz* edited by Katherine A. Melver (The University of Alabama at Birmingham, USA). London : Routledge, 2016. pp 145-171

2 Instrument conservé à la Galleria Estense à Modène, numéro d'inventaire R.C.G.E. 2024.

3 Citons quelques enregistrements récents :

*Luzzaschi : Il concerto segreto*, La Néréide, Ricercar, 2023 : Manon Papasergio joue une harpe « a tre ordini » de Simon Capp.

*Luzzaschi : Concerto delle Dame*, La Venexiana (dir. Claudio Cavina), Glossa, 2011 : Marta Graziolino joue une harpe identifiable d'après les photos du livret comme une « a tre ordini ».

*Luzzaschi & Agostini : Le concert secret des Dames de Ferrare*, Douce Mémoire (dir. Denis Raisin-Dadre), Zig-zag territoires, 2007 : Angélique Mauillon joue une harpe « a tre ordini » de Simon Capp.

4 Les témoignages factuels renvoyant explicitement à un instrument à trois rangs et non plus deux datent tous de la décennie 1630 : Giobernardi parle en 1634 de « arpa a tre registri », Marin Mersenne parle en 1636

caractéristiques acoustiques et de jeu sont suffisamment éloignées d'une « *doppia a tre ordini* » comme celle de Laura pour qu'on ne puisse pas, en écoutant ces disques, s'imaginer totalement comment sonnait cette musique et quels défis pratiques elle représente pour l'instrumentiste. En outre, dans l'univers contemporain de la musique dite ancienne, les interprètes qui chantent en s'accompagnant sont de plus en plus nombreux, mais assez peu de harpistes qui le font jouent sur un tel instrument, à l'exception de Tanja Vogrin.

Plus tard, les cours de *Gesangsästhetik* donnés par Lisandro Abadie à la Schola m'ont permis de connaître une autre personnalité qui a éveillé ma curiosité: celle d'Adriana Basile. De nombreux témoignages de l'époque permettent de nourrir une recherche visant à reconstituer son parcours et sa pratique. Son instrument ne nous est pas parvenu, mais une peinture le représentant ainsi que les sources de l'époque donnent des pistes pour l'envisager.

Ces deux musiciennes illustrent, dans leur pratique, l'avènement de la monodie accompagnée, la naissance progressive de la basse continue, et incarnant l'idéal orphique si cher aux *Camerate* du tournant du XVII<sup>ème</sup> siècle. Tandis que Laura Peverara est active depuis la fin des années 1570 jusqu'à sa mort en 1600, Adriana Basile fait carrière durant les trois à quatre premières décennies du *seicento*. La première côtoie les madrigalistes de la fin de la Renaissance, et est associée à l'une des sources les plus connues rendant compte d'un accompagnement pour voix soliste, les *Madrigali per cantare e sonare a uno, e doi, e tre soprani* de Luzzaschi ; la seconde est contemporaine des premières sources avec basse continue : elle évolue dans les mêmes sphères que les premiers compositeurs de monodie accompagnée.

A partir de ces témoignages, des instruments d'époque et des partitions qui me sont accessibles, je me propose donc, dans ce travail de Master, de dresser un portrait musical de ces deux musiciennes et d'explorer les aspects pratiques du chant auto-accompagné. Je tenterai de lister, autant que possible, leurs répertoires respectifs, ce qui nous est connu ou ce que l'on peut supposer, et d'analyser certaines de ces partitions dans le détail, depuis mon point de vue de musicienne, pour tirer des suppositions sur leur pratique musicale. Le but de ce travail est de me constituer des données pour imaginer des programmes de concerts, ainsi

---

d'une « harpe à trois rangs ». (voir : Galassi, Mara, « The arpa a tre registri in seventeenth century Rome », in : *Historical harps, Theoretical and practical aspects of historical harps*, Basel :Schola Cantorum Basiliensis, 1991, pp 60-79). L'unique *arpa doppia a tre ordini* italienne nous étant parvenue intacte (« Arpa Barberini ») a été datée vers 1631-1633. (voir à ce sujet : “*Un'arpa grande tutta intagliata e dorata*”. *New documents on the Barberini harp*, Chiara Granata, Chiara Waanders, Nicolaas, *Recercare* , 2015, Vol. 27, No. 1/2 (2015), Fondazione Italiana per la Musica Antica (FIMA), pp. 139-164

que d'expérimenter le jeu sur la *arpa doppia*, un instrument nouveau pour moi puisque j'en ai acquis une en Janvier 2024. Je m'aiderai pour cela des instruments à ma disposition : une petite harpe diatonique à harpions à 24 cordes, ma propre *arpa doppia*, ainsi qu'une copie de la harpe de Modène.

Mes interrogations sont les suivantes :

- Comment les instruments joués par ces musiciennes ont-ils pu influencer leur façon de chanter, et leur façon de s'accompagner ? Quelles sont les difficultés et les défis que soulèvent les instruments pour la réalisation de l'accompagnement ? Le fait de chanter influe-t-il sur le jeu instrumental, et si oui, comment ?
- Comment les caractéristiques de ces répertoires influent-elles sur la technique instrumentale et vocale ? Quelles adaptations sont nécessaires pour rendre leur exécution possible ?
- Peut-on, à partir des sources existantes et des instruments, reconstruire une méthode d'auto-accompagnement ?

# I. Laura Peverara/Peperara

## 1. Portrait musical

Selon les recherches d'Elio Durante et Anna Martelotti, Laura Peverara serait née vers l'été 1563 à Mantoue<sup>5</sup>, enfant unique de Vincenzo Peperaro et Margherita Costanzi. Elle est élevée aux côtés des princes Vincenzo et Margherita Gonzaga, sous le patronage du duc Guglielmo Gonzaga et bénéficie d'une éducation riche, autant sur le plan littéraire que musical. Il est probable qu'elle ait reçu l'enseignement de Giaches de Wert, alors en poste à la cour et notamment chargé de l'éducation musicale du prince. Elle s'établit à Ferrare en 1580<sup>6</sup>, où elle devient l'un des piliers du « Concerto delle dame »<sup>7</sup>. L'activité musicale de cette cour centrée autour d'interprètes féminines précède son arrivée, mais elle se consolide à partir de ces années autour d'un trio constitué de Laura, d'Anna Guarini (luthiste, chanteuse et fille du poète Giovanni Battista Guarini) et de Livia d'Arco (gambiste et chanteuse), supplémenté essentiellement de Luzzasco Luzzaschi.

Sa renommée précède cependant sa période ferraraise. Un hommage lui est rendu par l'Accademia Filarmonica de Vérone, dont témoigne un manuscrit<sup>8</sup> comprenant 21 textes poétiques faisant son éloge, mis en musique à cinq voix par divers compositeurs de l'Accademia<sup>9</sup> et qui a probablement été rassemblé au début de l'année 1579<sup>10</sup>. Y sont représentés la plupart des compositeurs les plus importants de l'époque : citons notamment Luca Marenzio, Orazio Vecchi, Roland de Lassus, Andrea et Giovanni Gabrieli. Par la suite, deux autres recueils similaires font l'objet d'une publication : *Il Lauro Secco*, à cinq voix (Vittorio Baldini, Ferrare, 1582) et *Il Lauro Verde* (Vittorio Baldini, Ferrare, 1583), à six voix, où sont représentés une trentaine de compositeurs différents parmi lesquels Giaches de Wert, Luca Marenzio ou encore Luzzasco Luzzaschi.

---

5 Durante, Elio, Martelotti, Anna, "*Giovinetta peregrina*" : la vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso, Firenze : L.S. Olschki, 2010, p. 32

6 Ibid., p. 91

7 Voir Durante, Elio, Martelotti, Anna, *Cronistoria del concerto delle Dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze : Studio per Edizioni Scelte, 1989 pour un tableau très complet de la vie de ce « Concert secret »

8 Accademia Filarmonica di Verona, ms. 220

9 Ibid., p. 70.

10 Ibid., p. 88.

On peut donc raisonnablement supposer que son répertoire est à la fois celui des compositeurs en activité dans les cours où elle se trouve (Giaches de Wert à Mantoue, Luzzasco Luzzaschi et Ludovico Agostini à Ferrare), plus généralement celui des madrigalistes qui lui sont contemporains, mais aussi, peut-être, celui qui est composé en son hommage. Il peut paraître étrange à nos esprits modernes de faire chanter à une interprète une pièce qui parle d'elle à la troisième personne ; cependant, à mon sens, une telle pratique peut très bien s'inscrire dans le cadre social d'une cour où les œuvres d'art font appel à la capacité du spectateur de reconnaître un cadre référentiel commun à tous en employant l'allusion et la connotation. Les textes renvoient souvent indirectement à Laura par l'intermédiaire de la paronomase (*Laura* devient *Aura*, air, ou *Lauro*, le laurier), ou en utilisant la double référence à Pétrarque et sa Laura et au mythe de Daphné transformée en laurier. Elle est ainsi plutôt désignée sous le régime de l'allusion. En outre, il suffit de consulter les partitions pour s'apercevoir que, du moins pour les publications ferraraises, l'effectif pour lequel ces madrigaux est composé renvoie à celui du « Concerto delle dame », avec plusieurs voix aiguës égales : la partie de Sesto correspond, pour la plupart des pièces, à un deuxième Canto au point de vue de l'ambitus (et lorsque ce n'est pas le cas, c'est souvent le Quinto qui se charge d'une partie aussi aiguë que le Canto).

## **2. Premier exemple d'application pratique : « Cara la mia vita », Giaches de Wert**

Lors de son arrivée à la cour de Ferrare, Laura ravit la cour en interprétant « Cara la mia vita », de Giaches de Wert <sup>11</sup> en chantant et en s'accompagnant à la harpe. Ce madrigal est issu de son *Primo libro de madrigali*, à cinq voix en 1558, sur un texte anonyme.

Il s'agit d'un poème invoquant la plupart des tropes de la poésie lyrique de l'époque : le poète s'adresse directement à l'être aimé, dans un contexte apparemment sensuel (il se trouve « dans [ses] bras ») qui convoque à la fois la douleur et la jouissance dans un chiasme incontournable pour l'époque, et fait appel aux sens pour restituer la présence de l'être aimé (à travers les « yeux », les « oreilles » et le toucher).

Ici, j'ai appliqué le code suivant pour indiquer le traitement réservé au texte dans le madrigal : souligné pour les passages homorythmiques, en gras pour les répétitions, en

---

11 Durante, Martelotti, Op. cit. ., pp. 94-95

italique pour un effet de syncope notable, et entre crochets pour la répétition totale d'un passage.

<u>Cara la vita mia</u> e gl'è pur vero	Ma chère vie, il est bien vrai
<b>Ch'altra fiamma d'amor</b> non v'ars' il petto	Qu'aucune autre flamme d'amour n'a brûlé dans votre sein.
<b>In tanto tempo si turbat' e fiero.</b>	Longtemps tourmentée et fière.
<u>Poi che con gl'occh'io veggio</u>	Puisque je vois de mes yeux
<u>L'aria suave</u> e'l bel sereno volto	L'air doux, et le beau visage serein
<u>E con l'orecchi ascolto</u>	Et avec mes oreilles, j'écoute
Tante care d'amor <b>dolce parole,</b>	Tant de doux mots d'amour chéris
<b>Che furn' al mondo sole</b>	Qui furent un soleil pour le monde
<u>Per adolcir d'ogni mio crud' aspetto</u>	Pour adoucir tous les aspects cruels de ma vie,
<u><b>E quel che brami sempr'e quel ch'io chiegio.</b></u>	Et ce que tu désires toujours, et ce que je demande,
Nelle mie bracc'io <b>godo</b> [ <b>e col gioire</b>	Dans mes bras je le tiens, et en en jouissant
<u>Tempo l'aspra cagion del mio martire.</u> ]	Je tempère la cause amère de mon martyr. <sup>12</sup>

On remarque ainsi que le texte est traité principalement sur le mode homorythmique, ce qui a pour effet de le rendre particulièrement intelligible : chanté dans sa version d'origine à cinq voix, le texte ne risque pas d'être noyé dans la polyphonie. De plus, l'écriture est systématiquement syllabique, à l'exception d'un seul mot (« godo »). Passer à un effectif d'une voix accompagnée d'un instrument provoque ainsi des changements peu significatifs à l'échelle de la pièce puisqu'on perd assez peu des effets de répétition et d'écho.

On observe un contraste assez fort entre l'écriture de la première partie, correspondant aux trois premiers vers, et celle de la seconde. Alors que la première se caractérise par une écriture assez horizontale, avec de nombreuses répétitions, la seconde est presque entièrement homorythmique. Wert semble avoir voulu mettre en valeur l'articulation logique du texte (« Poi ») qui marque une comparaison entre le passé évoqué dans les trois premiers vers et le présent auquel se réfère le poète à partir de la quatrième ligne. Cette homorythmie théâtralise la situation d'énonciation et renforce l'effet d'actualisation créée par le présent.

Outre cet effet de structure, Wert emploie des moyens classiques pour peindre le texte ou créer des effets d'intensité à l'aide de la musique. « Si turbato e fiero » est répété plusieurs fois, illustrant de façon littérale l'idée du tourment ; « godo » représente le seul moment mélismatique du texte, l'ornement semblant être synonyme de jouissance ; « E quel che brami sempr'e quel ch'io chiegio » est triplement mis en valeur par une écriture syncopée, homorythmique et une duplication, pour montrer l'intensité du désir. Enfin, le madrigal se termine sur un passage employant des valeurs beaucoup plus longues que tout le reste de la

---

<sup>12</sup> Traduction : Loïc Chahine & Frédéric Degroote, livret du CD *Il gioco della cieca*, Concerto di Margherita, Arcana, 2022.

pièce pour mettre en musique le dernier vers, contrastant avec les valeurs courtes et les motifs ascendants de « col gioire » qui créent un sentiment d'exaltation : les valeurs étirées mettent en valeur l'idée de souffrance.

J'examinerai, dans cette partie, les défis posés par l'exécution de la pièce à la fois au regard du chant auto-accompagné et de la réalisation à la harpe.

A cette époque, la « arpa Estense » chromatique conservée à Modène que l'on connaît n'a pas encore été commandée<sup>13</sup> et elle joue une harpe très certainement diatonique, à une seule rangée de cordes et avec un ambitus limité à 3 octaves environ<sup>14</sup>.

De tels instruments sont fréquemment représentés dans l'iconographie depuis le XV<sup>e</sup> siècle, et ont existé tout au long de l'histoire de la harpe en Europe occidentale, parallèlement à d'autres instruments plus complexes et chromatiques comme la *arpa doppia*. Du Moyen-Âge tardif jusqu'à la Renaissance, il s'agit des harpes que l'on appelle aujourd'hui « gothiques », d'un ambitus d'un peu plus de trois octaves, pourvues de harpins<sup>15</sup> dont les représentations iconographiques les plus connues sont celles de Hans Memling<sup>16</sup> et de Jérôme Bosch<sup>17</sup>. Plusieurs exemplaires nous sont parvenus<sup>18</sup>. On observe une relative continuité entre ces instruments et les harpes diatoniques plus tardives, sur lesquelles on trouve parfois à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle des crochets placés en haut de la corde et permettant de rehausser la note d'un demi-ton.<sup>19</sup>

---

13 Durante, Martelotti., Op. cit., p 65 : la harpe est commandée par Alfonso en 1581.

14 Ibid., p 104

15 Pièces de bois ou d'os retenant la corde à sa base dans le trou de la table d'harmonie, façonnées en forme de L, qui, en reposant sur la corde, produisent un bourdonnement qui modifie radicalement le timbre de l'instrument et permettent de prolonger la vibration de la corde. Leur utilisation est attestée à partir de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, et on en trouve sur des instruments jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, essentiellement dans l'aire germanique.

Voir : Musson-Gonneaud, Véronique, Besnainou, Charles, Harp braypins, organological and musical questions : What setting for what use on old harps today ? 2023  
<https://hal.science/hal-04243780v1/document>

16 Retable de Santa María la Real de Nájera, 1489, Musée royal des beaux-arts, Anvers, numéro d'inventaire 778-780

17 Le Jardin des délices, Jérôme Bosch, c. 1490-1500, Musée du Prado, Madrid, numéro d'inventaire P002823

18 Citons notamment la harpe du château de Wartburg, datée du XVI<sup>e</sup> siècle, qui aurait appartenu à Oswald von Wolkenstein, à 26 cordes, et la harpe du Germanisches National Museum Nürnberg, numéro d'inventaire MI59, datée du XVI<sup>e</sup> siècle, à 25 cordes.

19 Je ne ferai pas ici un relevé exhaustif des harpes diatoniques datées à partir du XVII<sup>e</sup> siècle présentes dans les collections des musées, car ce n'est pas l'objet de mon travail, mais il faut préciser que ces instruments sont préservés en très grand nombre et pourraient faire l'objet d'un travail long et détaillé. On a longtemps négligé l'importance de ces instruments au profit des harpes à pédales, à l'aspect plus noble, mais au vu du nombre d'instruments qui nous est parvenu, il est indéniable qu'ils ont occupé un rôle important dans le développement de la harpe.

Il est dès lors permis de se demander si la harpe employée par Laura était elle-même pourvue de harpions, dans la mesure où leur usage était répandu partout en Europe, y compris en Italie<sup>20</sup>. Je juge que cela est possible, mais peu approprié à une écriture polyphonique dense car la vibration durable produite par les harpions produit un mélange d'harmonies si l'interprète ne prend pas soin d'étouffer les cordes au fur et à mesure.

A l'époque de Laura Peverara, ces instruments ne comportent aucun mécanisme additionnel permettant de produire des demi-tons dits accidentels : c'est donc un instrument a priori totalement diatonique. Les cordes ne sont a priori pas colorées<sup>21</sup>, ce qui permet d'accorder l'instrument selon le besoin, la tonalité, et rend la transposition plus aisée.

L'accord d'un tel instrument est largement sujet à hypothèses. Les harpistes accordaient-ils leur instrument dans la tonalité de la pièce sans se soucier de la *musica ficta*, acceptant ainsi les limites propres à l'instrument, se livraient-ils à une analyse poussée de la partition afin de trouver une scordature permettant d'exécuter la pièce avec toutes ses modulations, ou trouvaient-ils des solutions intermédiaires?

Je propose d'observer quelques sources pour tenter d'apporter une réponse partielle à cette question. Elles éclairent sur les possibilités offertes par un instrument diatonique ainsi que sur les trouvailles pratiques des musiciens pour composer avec les limites de l'instrument. Leur pertinence est toutefois limitée : ces sources ne correspondent pas, pour la plupart, à l'aire géographique de Laura, ni à son époque.

Un manuscrit originaire de Leipzig<sup>22</sup>, datant probablement de la décennie 1540, comprend la tablature la plus ancienne destinée à la harpe. Si le manuscrit est connu depuis plusieurs décennies, l'attribution de celui-ci à la harpe est beaucoup plus récente. Grâce au travail d'Heidrun Rosenzweig et Kateryna Schöning, il ne fait désormais plus aucun doute que cette tablature est destinée à la harpe<sup>23</sup>. Ce manuscrit, qui semble conçu pour un usage

---

20 Une harpe datant de la Renaissance et conservée dans la collection d'instruments du Kunsthistorisches Museum de Vienne en est pourvue (je n'ai pas trouvé son numéro d'inventaire), et est selon le luthier Claus Hüttel d'origine italienne.

21 Aucune représentation iconographique ne permet de distinguer des couleurs sur les cordes avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En outre, les quelques sources dont on dispose semblent indiquer que ce n'est pas habituel : en 1549, dans le *Libro primero de la Declaración de instrumentos musicales*, Juan Bermudo indique que l'on peut colorer les cordes, mais seulement celles additionnelles dans les scordatures. Marin Mersenne affirme quant à lui que la harpe triple est particulièrement difficile à jouer car les cordes ne sont pas colorées. (Galassi, op. Cit., p. 68)

22 D-LEm L. 191

23 Il m'est impossible de citer leurs travaux, car leurs articles ne sont pas encore publiés, à l'heure où j'écris. Une transcription intégrale de ce manuscrit ainsi qu'un enregistrement seront disponibles dans le courant de l'année 2024 sur la plateforme suivante : <https://e-laute.info/>

pédagogique, comprend des pièces dont la plupart sont des adaptations de pièces vocales de compositeurs tels que Ludwig Senfl. La musique est concordante avec d'autres sources. Les intabulations sont toutes réalisées de la même manière : la portée supérieure reproduit la voix de Cantus avec des diminutions, et un système de lettres destiné à l'autre main reprend les voix de Tenor et de Bassus, avec quelques modifications, essentiellement rythmiques. La voix d'Altus est totalement omise : tout le manuscrit est écrit à trois voix. Aucun chromatisme n'est indiqué dans le manuscrit. Ses premières pages donnent des instructions sur la lecture de la tablature, mais aussi l'accord de l'instrument : il est indiqué de l'accorder avec un si bémol sur toute la tessiture de l'instrument. L'ambitus que l'on peut déduire à partir des pièces du recueil est le suivant : un peu plus que trois octaves, de fa à sol.<sup>24</sup>



On peut également citer le « Tiento para arpa o organo » d'Alonso Mudarra issu de *Tres libros de musica en Cifra para vihuela* (Sevilla, 1546). La tablature (reproduite ici à gauche) indique au début les notes à accorder sur la harpe : les altérations ne sont pas les mêmes à accorder à chaque octave. Cependant, on note aussi une note accidentelle (un mi bémol, obtenu en altérant d'un demi-ton le ré, à la huitième case), réalisée avec un doigt qui presse la corde en haut, contre la console, afin d'augmenter la note d'un demi-ton, selon une pratique attestée en Espagne, et relatée par Juan Bermudo dans *Declaración de Instrumentos Musicales*, lorsqu'il évoque Ludovico, un célèbre harpiste virtuose<sup>25</sup>. On connaît les interactions entre l'Italie et l'Espagne, liées à la présence espagnole à Naples, on peut donc imaginer une continuité entre les deux pays, mais dans le cas de Laura, une telle continuité est hypothétique, dans la mesure où elle a passé toute sa vie dans le Nord de l'Italie.

Enfin, il est intéressant de citer un dernier manuscrit, conservé au Conservatoire de Florence<sup>26</sup>, datant de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, qui contient des pièces apparemment destinées à la harpe : il indique un plan d'accord dans lequel chaque octave

24 F – g" en notation Helmholtz.

25 « Dizen, que el nombrado Ludovico quando venia a clausular; poniendo el dedo debaxo de la cuerda, la semitonava, e hazia clausular de susientado. »

26 Florence, Conservatorio Luigi Cherubini Ms 3802

contient sept notes, mais pouvant être accordées différemment<sup>27</sup>, ce qui permet notamment de réaliser des cadences en ré mineur (avec un do dièse et un si bécarré) dans la partie mélodique aiguë tout en conservant, dans les octaves graves, un do bécarré et un si bémol.

## Hypothèses de réalisation

Compte tenu de ces sources, j'imagine plusieurs hypothèses quant aux choix d'adaptation pour la harpe.

### 1. Concernant l'accord de l'instrument.

Cette question donne lieu aux hypothèses suivantes :

1. Première hypothèse : un accord chromatique qui reprend absolument toutes les notes présentes dans la pièce afin de permettre son exécution exacte.

Un relevé permet d'établir la liste suivante de notes présentes dans la pièce.



La pièce comprend 26 notes réparties sur deux octaves et demie (soit trois octaves et demie pour un accord totalement diatonique) un nombre proche de l'hypothèse avancée par Durante et Martelotti<sup>28</sup>, bien qu'il soit un peu supérieur. Les trois notes les plus aiguës sont uniquement comprises dans la voix de Cantus, ce qui signifie que, dans l'hypothèse où la harpe ne doublerait pas le Cantus, les notes qu'elle doit jouer pour rendre compte de la totalité des chromatismes de la pièce dans sa version d'origine, sont au nombre de 23.

Chaque octave est ainsi composée d'un nombre changeant de notes : l'octave la plus grave en comprend 9 notes, celle du milieu en comprend 11, et la demi-octave supérieure en comprend 6.

<sup>27</sup> Morrow, Michael, « The Renaissance Harp: The Instrument and Its Music » in : *Early Music*, Vol. 7, Oxford University Press, 1979, pp. 503-506

<sup>28</sup> Durante, Martelotti, Op. cit., p 104.

Si cela n'est pas impossible à faire, une telle solution paraît assez peu logique à mon intuition de musicienne, car cela exige des adaptations techniques et des modifications peu vraisemblables de l'accord de l'instrument. En effet, elle suppose que l'instrumentiste s'habitue à ce que l'accord de l'instrument change radicalement d'une pièce à l'autre, selon les chromatismes qui y sont présents. Chaque octave est alors composée de façon très différente et elle ne peut pas compter sur sa mémoire proprioceptive pour produire des intervalles auxquels elle serait habituée sans un effort mental assez poussé, à moins d'être déjà entraînée à jouer sur un instrument chromatique à un rang. Or, on ne dispose d'aucun témoignage corroborant cette hypothèse. Les écarts entre les notes sont alors distendus ; cela ne complique pas outre mesure l'exécution car les écarts entre les cordes sur les instruments d'époque sont pour la plupart assez réduits et les intervalles restent jouables. En outre, cela modifie de façon significative la tension des cordes. Imaginons que l'instrumentiste soit d'ordinaire habituée à jouer sur un instrument accordé diatoniquement, ou avec 8 notes par octave au lieu de 7 (certains harpistes actuels jouent sur des instruments diatoniques avec ajout d'un si bémol). Un instrument avec un ambitus de trois octaves et demi aurait 26 cordes, du sol grave au do aigu<sup>29</sup> ; passer de cet accord à un accord chromatique aurait pour conséquence de détendre certaines cordes d'une octave. Le résultat sonore est assez peu satisfaisant et modifie le timbre de l'instrument : une corde détendue de moitié produit un son beaucoup moins défini, une attaque moins nette et moins forte et la vibration produite par les harpions, s'il y en a, serait inégale selon les cordes.

## 2. Deuxième hypothèse : un accord totalement diatonique

Compte tenu des sources connues comme celle du manuscrit dit « de Leipzig », il n'est pas absurde d'envisager cette solution. Cependant, une telle exécution appauvrit la musique, en la privant de modulations et de la diversité de couleurs harmoniques et des effets de fausses relations qui font partie de la palette expressive de la pièce. S'il est vrai que la présence de la voix chantée permet d'exécuter certaines des cadences, elle ne permet toutefois pas de les réaliser toutes. La pièce comprend 40 chromatismes ou notes accidentelles, dont 17 sont exécutées par le Cantus, soit quasiment la moitié.

Par exemple, se priver de l'harmonie sur mi bémol de la toute dernière phrase de la pièce ferait perdre une couleur harmonique particulièrement expressive.

---

<sup>29</sup> Soit G – c" en notation Helmholtz.

Je juge cette hypothèse plausible, mais peu satisfaisante au point de vue du résultat.

3. Troisième hypothèse : une scordature diatonique, avec des notes accidentelles déjà accordées

Il s'agit ici d'une solution de compromis, similaire à celle du *Tiento* de Mudarra et du manuscrit de Florence : chaque octave comprend le même nombre de notes mais l'accord de chaque octave peut changer en fonction de la pièce.

Dans « Cara la mia vita », le mi de l'octave la plus grave n'est employé qu'une seule fois (mesure 6 de l'édition moderne) comme note de passage, qui plus est une semi-minime, qui n'est donc pas un élément structurel de l'harmonie. Il est en revanche bémol à de nombreuses reprises dans la seconde partie du madrigal. Accorder cette note dès le début avec un bémol en l'omettant au début permet de faire entendre la couleur du *fa super la*, structurelle dans ce mode dorien transposé sur sol.

4. Observations sur les chromatismes dus aux cadences

Une solution de compromis pourrait consister à simplement omettre les tierces qui réalisent la cadence de cantus aux voix intermédiaires lorsqu'on ne peut pas les jouer. Il s'agit d'exploiter une sorte d'illusion sonore en comptant sur la capacité de l'auditeur à imaginer la cadence à un endroit où elle devrait être, selon les règles habituelles du contrepoint.

Cette solution semble tout à fait indiquée dans le cas de ce madrigal. En effet, ces cadences sont la plupart du temps des répétitions en imitation d'un motif mélodique d'abord présenté au Cantus, et donc « enregistré » par l'oreille de l'auditeur. De plus, elles s'accompagnent systématiquement d'un mouvement cadenciel à la voix de basse (quarte ascendante ou quinte descendante).

Le motif mettant en musique « In tanto tempo » est présenté au Cantus mes. 9-10, puis au Quintus (Tenor II dans l'édition moderne) mes. 10-11, transposé une octave plus bas. Le demi-ton si-do est faisable lorsque c'est la voix qui le chante, mais pas par la harpe dans l'hypothèse où la harpe est accordée en fa. Cependant, comme il s'agit de la répétition d'un motif déjà entendu, et que la basse réalise également un mouvement cadenciel, omettre le si bémol peut permettre de donner l'illusion d'une cadence quoi qu'il en soit. On observe le même phénomène avec les imitations sur « Turbato e fiero » : le motif mélodique, donné pour la première fois au Cantus mes. 12, réalise une cadence sur le mot « Fiero », entre la première

et la seconde syllabe du mot. Cela donne lieu à de multiples cadences : mes. 12 au Tenor, mes. 13 au Quintus, mes. 14 au Tenor, mes. 15 à l'Altus, mes. 16 au Quintus, mes. 16-17 au Tenor, et mes. 17 à l'Altus. Ces deux séquences donnent lieu à cinq chromatismes que l'on peut éliminer en comptant sur la capacité de l'auditeur à compléter l'harmonie par la suggestion.

Un autre exemple en est la cadence au Tenor mesure 9. Ici, le Cantus réalise dans son mouvement mélodique une cadence de Tenor ; si on omet les fa dièse, on peut regretter l'absence d'un mouvement cadenciel fort, d'autant plus qu'il s'agit ici d'une cadence évitée.

On remarque en outre d'autres effets de répétitions : « Che fur al mondo sole » est répété deux fois ; la voix d'Altus répète mes. 34-35 le même motif mélodique donné au soprano mes. 33-34, qui se termine par un demi-ton diatonique descendant (sol-fa dièse) tandis que la voix la plus grave (d'abord le Quintus, puis le Bassus) répète rigoureusement la même basse. Cette répétition permet d'omettre le fa dièse de la voix d'Altus : le demi-ton a déjà été entendu par l'auditeur, il pourra s'imaginer la couleur majeure de l'accord de ré.

Enfin, on note dans la deuxième partie deux cadences phrygiennes : mes. 40-41, mes. 43. La caractéristique la plus saillante de ces cadences est le demi-ton descendant entendu à la voix la plus grave. L'accord diatonique que je suggère précédemment permet, de toutes manières, de faire entendre cette cadence. A mon avis, la présence d'une tierce majeure (présente au Tenor mes.41, et au Quintus mes. 43) dans la dernière harmonie de cet enchaînement est tellement convenue dans les règles du contrepoint qu'on peut également l'omettre sans trahir le potentiel expressif de la pièce.

De telles modifications sont assez faciles à faire systématiquement, et il est intéressant de noter que cela ne nécessite pas de modifier ni le Cantus, ni le Bassus, les voix structurelles.

Un dernier argument en faveur d'un arrangement omettant certains éléments est le contexte social : les protagonistes, dans ce contexte (musiciens et auditeurs) sont familiers de la musique de Wert, alors en poste à Mantoue, et ont sans doute déjà entendu la pièce à plusieurs reprises dans sa version complète en polyphonie.

##### 5. Conclusion et solution personnelle

Compte tenu de toutes ces observations, je propose d'employer un instrument accordé diatoniquement en fa avec un mi bémol au lieu du mi bécarré à l'octave inférieur pour restituer toute la pièce, en omettant les tierces majeures aux voix intermédiaires, impossibles à réaliser sans dispositif additionnel dans les mouvements cadenciels.

Dans un tel scénario, la harpe ne double pas la voix de Cantus pour éviter de créer des « trous », en l'absence de possibilité de jouer les chromatismes.

Conserver le caractère diatonique de l'instrument en adaptant son accord et en arrangeant la partition en omettant certaines notes donne lieu à une solution à la fois pratique pour l'interprète, en accord avec ses habitudes probables de jeu, et qui conserve relativement bien les effets de l'harmonie sans en dénaturer la structure. Cela permet aussi de ne pas altérer de façon significative la tension des cordes.

## **2. Concernant l'arrangement pour harpe.**

Quant à cette question, j'identifie les possibilités suivantes.

Pour toutes ces hypothèses, je considérerai que la voix interprète la voix de Cantus.

### 1. Remarque sur le fait de doubler ou non la voix.

Puisque nous ne disposons d'aucune source de cette époque comprenant une pièce vocale avec un arrangement explicitement destiné à la harpe, il faut se tourner vers des sources destinés à d'autres instruments pour formuler des hypothèses sur les sources de l'époque. Dans la plupart des sources du XVI<sup>e</sup> siècle qui consistent en un arrangement de chanson polyphonique pour voix avec accompagnement par le luth, qui joue une réduction des autres voix, l'accompagnement ne comprend pas cette voix. En revanche, les sources musicales pour clavier destinées à l'accompagnement vocal comprennent généralement la partie chantée<sup>30</sup>. A mon sens, la réponse ne peut être apportée qu'au regard de l'instrument employé. Nous avons déjà établi que la harpe ne peut pas réaliser les altérations accidentelles : je propose donc d'exclure le Cantus de la réalisation de l'accompagnement par souci de cohérence et pour éviter les trous dans la doublure.

### 2. Possibilité d'une réalisation totalement polyphonique, telle quelle

Une telle réalisation est à mon avis relativement difficile. Restituer à l'instrument une polyphonie telle que celle-ci est déjà exigeant pour l'interprète ; chanter l'une des voix ajoute encore un défi à l'exécution. En effet, si l'on prend en compte la question du phrasé,

---

<sup>30</sup> Campagne, Augusta, Rotem, Elam, *Keyboard Accompaniment in Italy around 1600: Intabulations, Scores and Basso Continuo*. Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis (2022). URL: [www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/en/forschung/keyboard-accompaniment-1600.html](http://www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/en/forschung/keyboard-accompaniment-1600.html) pp 119, 122

l'exécution se complique : mettre en valeur chaque voix avec les accentuations du texte dans une texture imitative est possible mais complexe à la harpe, qui dispose d'une large palette de nuances et de possibilités d'attaque et d'articulation. Cependant, la difficulté est à relativiser : hormis la première partie qui est très imitative, avec de nombreuses valeurs rapides, le madrigal comprend une proportion élevée de passages homorythmiques assez faciles à exécuter. En outre, le contrepoint comprend peu de passages où les voix se croisent<sup>31</sup>, ce qui facilite l'exécution, et les croisements et changements de registre ne sont pas un problème dans la mesure où la harpe est diatonique et où la main gauche comme la main droite ont facilement accès à toutes les cordes, ce qui ne sera plus le cas des premières harpes chromatiques.

Cette hypothèse me semble donc assez plausible, même en considérant la difficulté que constituent les passages contrapuntiques. En effet, Laura Peverara est systématiquement décrite par ses contemporains comme une prodigieuse virtuose. Elle a probablement reçu son éducation musicale de Giaches de Wert lui-même, et il est donc vraisemblable qu'elle maîtrise extrêmement bien les règles de l'harmonie, du contrepoint et de l'improvisation.

En outre, on a aussi la possibilité pour la voix chantée de passer d'une voix de la polyphonie à une autre pour compenser la perte de certaines couleurs : lors des silences au Cantus, la voix peut reprendre ce que fait la voix d'Altus, ce qui permet par exemple, mesure 46, de faire entendre le do dièse.

### 3. Une réalisation partiellement polyphonique, qui exclut une ou plusieurs voix

Cette réalisation suit l'exemple du manuscrit de Leipzig. Je trouve cette possibilité limitée et plus adaptée au répertoire médiéval germanique tardif qu'à la polyphonie de la Renaissance. En effet, cette source musicale correspond à un répertoire, les Tenorlieder, dont la structure harmonique n'est pas la même que celle des madrigaux et des chansons polyphoniques italiennes du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Chaque voix a une fonction différente : la voix qui comprend la mélodie principale et constitue la structure de base des chansons mises en tablature y est le ténor, et les autres voix se structurent autour d'elle, la voix d'Altus étant aisément omise sans compromettre l'intégrité de la musique. Dans la musique des madrigalistes du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, la hiérarchie des voix a changé : le rapport entre Cantus et Bassus est structurant, et toutes les voix de la polyphonie ont une importance égale,

---

31 J'en ai relevé huit, uniquement jusqu'à la mesure 25, et uniquement présents aux voix intermédiaires.

si bien qu'il est difficile d'en omettre une sans appauvrir l'harmonie et le contrepoint.

4. Une sorte de proto-basse continue, qui conserve intégralement la basse comme base de la polyphonie et lui ajoute les accords qui y correspondent pour compléter l'harmonie.

Cette hypothèse est séduisante lorsqu'on cherche une solution visant à simplifier la musique, d'autant que la pièce est presque exclusivement composée d'accord à l'état fondamental, sauf à de très rares occasions<sup>32</sup>. On y trouve des sixtes, mais ce sont des notes de passage, quasiment toujours des semi-minimes. Dans les parties homorythmiques, le résultat serait d'ailleurs probablement sensiblement le même que lorsqu'on joue la polyphonie originelle. Toutefois, cette solution me paraît anachronique et en désaccord avec le degré de compétence musicale de Laura ainsi qu'avec la logique musicale : la voix la plus grave de la polyphonie n'est pas toujours le Bassus, et le contrepoint s'en retrouve grandement appauvri, faute de textures imitatives.

5. Observations sur les changements additionnels nécessités par l'emploi de la harpe

Il faut cependant tenir compte des paramètres acoustiques de la harpe. Le changement d'instrumentation implique aussi des changements dans l'écriture.

On relève des notes parfois redoublées ou répétées dans le cas de doublures ou de croisements entre les voix. Faut-il alors les conserver pour rendre finement compte de la polyphonie ou simplifier la texture pour ne pas créer un effet confus ?

En outre, il faut souvent répéter des notes à la harpe pour clarifier l'harmonie, puisque cet instrument ne peut pas tenir efficacement les valeurs longues. Par exemple, mesure 3, si le ré n'est pas réitéré, cela crée l'impression que la voix de Tenor assure la voix la plus grave.

6. Proposition d'arrangement

Compte tenu de toutes ces observations, j'ai réalisé un arrangement pour voix et harpe diatonique de ce madrigal, disponible dans les annexes dans une édition qui rassemble la version originale et le résultat de mon travail avec les décisions suivantes :

- La voix chante la partie de Cantus et n'est pas doublée par la harpe.
- Lors des silences au Cantus et lorsque cela est possible, la voix chante la partie

---

32 Voir partition annotée dans les annexes.

d'Altus.

- La harpe joue la quasi-totalité de la polyphonie d'origine.
- Les notes qui ne sont pas présentes dans l'accord de la harpe sont éliminées ou remplacées par d'autres faisant partie de l'harmonie, en prenant soin d'éviter les parallélismes.
- Les doublures de notes, non réalisables à la harpe et peu lisibles, sont supprimées.
- Les croisements de voix sont éliminés pour permettre un jeu plus confortable à la harpe, c'est-à-dire que les notes sont réparties entre main droite en haut et main gauche en bas, plutôt que par voix, à de rares occasions.
- Certaines notes de basse sont réitérées pour éviter des confusions au niveau de l'harmonie.

La partition qui en résulte est simplifiée, mais reste assez complexe dans les passages imitatifs.

## **2. Deuxième exemple d'application pratique : « Aura soave », Luzzasco Luzzaschi**

Ce madrigal à une voix avec accompagnement écrit en tablature de clavier est publié dans une source posthume à l'activité musicale de Laura Peverara : elle meurt le 29 décembre 1600, tandis que la dédicace au cardinal Pietro Aldobrandino écrite par Luzzaschi en prélude à ce recueil est datée d'octobre 1601. Depuis la mort du prince Alfonso d'Este, la ville est passée sous l'autorité papale, et Luzzaschi ayant perdu son poste, il cherche à s'attirer la protection du cardinal, en lui offrant ce témoignage de la vie musicale passée de la cour.

Bien qu'on ne sache pas à quelle distribution précise cette musique aurait été destinée, Luzzaschi fait une allusion directe à « la musica di Dame Principalissime » dont Laura Peverara faisait partie.

Ces madrigaux sont-ils destinés à être chantés et joués par la même interprète ? Je me propose d'en éprouver la faisabilité et d'examiner si des changements sont nécessaires.

J'ai choisi le premier des madrigaux, car son texte, de Giovanni Battista Guarini, fait une référence implicite, paronomastique, à Laura (L-Aura).

Aura Soave si segreti accenti  
Che penetrando per l'orecchie  
Al core svegliasti  
Là dove dormiva Amore.  
**Per te respiro e vivo,**  
Da che nel petto mio  
 Spirasti tu d'Amor vital **desio.**  
Vissi di vita privo  
 Mentre amorosa cura in me fu spenta.  
Hor vien che l'alma senta  
Virtu di quel tuo spirito gentile,  
 [Felice vita oltre l'**usato stile**].

Brise suave aux accents secrets,  
 En pénétrant mon oreille tu as atteint  
 Mon cœur, et tu l'as réveillé  
 Là où dormait Amour.  
 Par toi je respire et je vis,  
 Depuis que dans ma poitrine  
 Tu as insufflé le désir vital d'Amour.  
 J'ai vécu privé de vie,  
 Tant que l'amoureuse flamme ne brûlait plus en moi.  
 À présent viens, et que l'âme sente  
 La Vertu de ton esprit aimable,  
 Et la vie heureuse au-delà de la vieille habitude.<sup>33</sup>

Ce madrigal, tout comme le reste du recueil dont il est issu, se caractérise par une écriture vocale particulièrement virtuose, non seulement pour ses passages vocalisants extrêmement rapides (en gras dans la reproduction du texte), mais aussi car elle fait appel à un registre vocal très étendu, du moins pour l'époque : « dove dormiva Amore » se situe dans l'extrême grave d'un registre de Soprano tel qu'on l'entend aujourd'hui, tandis que les vocalises des cadences explorent le registre plus aigu de la tessiture.

#### 1. Observations sur les interactions entre voix et accompagnement

Le contrepoint est à quatre voix et comprend la voix de Soprano, simplifiée : les notes chromatiques étant comprises dans l'ambitus de l'instrument, on peut aisément les doubler.

J'observe dans ce madrigal trois types d'interaction entre la voix et l'accompagnement dans l'écriture musicale.

##### 1. De nombreux passages homorythmiques

Ils sont soulignés dans le texte reproduit ci-dessus.

##### 2. Des passages contrapuntiques ou imitatifs

On relève les passages imitatifs suivants :

- Le madrigal s'ouvre sur un mélisme sur le premier mot, imitée par la basse et le ténor en parallélismes de tierces, puis l'alto.
- mes 5-6, (puis 8-9) « Svegliastila » : soprano, puis ténor, alto et enfin basse. Le jeu en imitation se fait sur une tenue du soprano.
- Mes. 16 : « Spirasti tu » alternance entre les couples soprano/basse et alto/ténor;

<sup>33</sup> Traduction de Jean-François Lattarico issue du livret du disque *Luzzaschi : Il concerto segreto*, La Néréide, Ricercar, 2023

ici, les imitations sont plus rapprochées.

- Mes. 22 : « Mentre amorosa cura in me fu spenta », L'imitation est uniquement réalisée par la partie de Basse, à une minime d'écart, et sur une ligne descendante conjointe.

### 3. Des passages dans lesquels l'écriture vocale est particulièrement virtuose et l'accompagnement simplifié

Il s'agit des cadences mes. 12-13, 17, 25-26, 31-33, 39-40. L'accompagnement réalise notamment des chaînes de dissonances pour préparer la cadence. Il s'agit d'une écriture musicale typique, plus facile à exécuter qu'une texture contrapuntique avec imitations.

La texture semble ainsi réellement conçue soit pour mettre en valeur la performance vocale plutôt que la polyphonie, soit pour permettre une exécution simultanée par le même interprète. Même si la partie de chant est difficile d'exécution, très peu d'éléments dans l'accompagnement pourraient perturber l'interprète lorsqu'il s'agit d'exécuter les deux simultanément. En effet, rares sont les passages imitatifs qui sont de nature à déplacer l'attention de l'interprète du chant vers l'exécution à l'instrument, et ils sont d'une complexité très limitée ou présents à des moments où la voix se tait ou exécute une tenue. De plus, lors de passages où une grande virtuosité est exigée de la chanteuse, l'accompagnement est simplifié à l'extrême : l'interprète peut là aussi se concentrer sur le chant plutôt que sur le jeu instrumental.

### 2. Adaptations nécessaires pour jouer la partition sur la harpe

Les modalités de jeu changent de façon significative dès lors que l'interprète est confrontée à un instrument différent.

La harpe « Estense » est un instrument avec un rang central diatonique de 30 notes, soit 4 octaves et une note, de CC à dd<sup>34</sup>, et deux rangs chromatiques additionnels. Ainsi, toutes les notes comprises dans l'accompagnement de Luzzaschi sont présentes sur l'instrument. Les rangs chromatiques sont situés à droite pour le registre grave, à gauche pour le registre aigu. Ainsi, le rang diatonique est facilement accessible pour la main gauche depuis les notes les plus graves jusqu'au do central, et pour la main droite, depuis le do central

---

34 Brown, David, « Some notes on extant chromatic harps », in : *Historical harps, Theoretical and practical aspects of historical harps*, Basel, Schola Cantorum Basiliensis, 1991, pp 165-176

Voir aussi : Durante, Elio, Martellotti, Anna, *L'arpa di Laura : indagine organologica, artistica e archivistica sull'arpa estense*, Firenze : Studio per Edizioni Scelte, 1982

jusqu'au reste du registre aigu.

Utiliser un tel instrument implique donc de répartir les notes entre les deux mains, et non plus librement. Jouer le rang diatonique en-dehors de l'accès que je viens de décrire est plus difficile (il faut insérer les doigts entre les cordes) et ne permet pas de jouer rapidement. Il faut donc adapter la tablature pour clavier, ou en réaliser une lecture préalable pour déterminer les doigtés à la harpe<sup>35</sup>. De façon générale, les notes à partir du do dièse médian doivent être exécutées par la main droite, et celles en-dessous par la main gauche, sauf lors de passages assez lents où l'interprète peut prendre le temps de placer les doigts entre les cordes du rang chromatique. Le do medium peut être atteint aussi aisément par les deux mains.

### 3. Remarque additionnelle

Ces observations n'incluent pas d'autres remarques ayant trait à l'exécution et l'interprétation. On peut imaginer que le matériau proposé par Luzzaschi soit modifié par l'interprète selon ce qui est nécessaire : accords réitérés pour mettre en exergue certaines syllabes du texte ou compenser l'absence de notes tenues à la harpe, ornements ou *passaggi* à la harpe...

### 4. Conclusion

Cette pièce est tout à fait exécutable telle quelle, avec quelques changements de doigtés. Il n'est pas nécessaire de changer la musique pour l'exécuter : les seuls changements sont relatifs à la notation musicale, pensée dans l'édition de 1601 pour un clavier qui ne nécessite pas la même répartition des accords.

---

35 Voir la partition annotée dans les annexes.

## II. Adriana Basile

### 1. Portrait musical

Connue plus tard sous le nom d'Adriana, Andreana Basile naît en 1586<sup>36</sup> à Naples, sixième d'une fratrie de neuf enfants qui comprend d'autres musiciens (ses sœurs Margherita et Vittoria sont elles aussi chanteuses<sup>37</sup> ; son frère Lelio<sup>38</sup> est poète et compositeur) ainsi que le poète Giambattista Basile.

Elle fait la plus grande partie de sa carrière à Mantoue, où le duc Vincenzo Gonzaga parvient à la faire venir en 1610 au terme de négociations âpres<sup>39</sup>. Elle séjourne à Florence sur la route de Mantoue, où elle est en contact avec la famille Caccini<sup>40</sup>, et se produit avec Jacopo Peri avec qui elle chante notamment des madrigaux de Bardi<sup>41</sup>. Elle reste au service des Gonzaga jusqu'en 1626, séjournant occasionnellement Florence, Rome, Naples, et Modène entre 1618 et 1620. Après son départ de Mantoue, elle retourne à Naples avant de gagner Rome avec sa famille en 1633, où elle bénéficie notamment de la protection de la famille Barberini. Elle retourne à nouveau à Naples en 1640, où elle meurt probablement quelques années plus tard.

Durant sa vie, elle bénéficie d'une aura exceptionnelle. Monteverdi lui-même la juge plus douée que Francesca Caccini<sup>42</sup>. Elle fait, tout comme Laura Peverara, l'objet de la publication d'un recueil de poèmes à sa gloire,<sup>43</sup> dont certains seront mis en musique<sup>44</sup>. Son

---

36 Palmisciano, Vincenzo, « Novità per il profilo biografico di Andrana, Giovan Battista Basile e Giulio de Grazia » *Archivio Storico per le Province Napoletane*, Naples : Societa napoletana di storia patria, 2022, pp 161-166.

37 Parisi, Susan, « Basile [Baroni] Adriana » in : *Grove Music Online* (consulté le 19.02.2024).

38 L'article du Grove mentionne qu'il a publié au moins un livre de madrigaux, en 1619, dont seule nous est parvenue la partie d'alto.

39 Voir : Ademollo, Alessandro, *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova: contributo di documenti per la storia della musica in Italia nel primo quarto del seicento*, Castello: Lapi, 1888.

40 Kirkendale, Warren, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici : with a reconstruction of the artistic establishment*, Firenze : L.S. Olschki, 1993., pp. 154, 219, 310

41 Kirkendale, *ibid.*, p. 219.

42 Nocerino, Francesco, « Il canzoniere di Adriana Basile, Nuove considerazioni su un inedito napoletano » *Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia, Musica: storia, analisi e didattica. Contributi del XX Convegno annuale della Società italiana di musicologia*, II, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2014, p. 120

43 *Il teatro delle glorie della Signora Adriana Basile*, Venise, 1623, réédité à Naples, 1628.

44 Bosi Monteath, Kathryn, *Adriana's harp: paintings, poetic imagery, and musical tributes for the Sirena di Posilippo*, in *Imago Musicae*, XXX, 2019, pp .91-94.

très haut statut est aussi attesté par le salaire très élevé qu'elle perçoit : 300 *lire*.<sup>45</sup>

Elle se fait connaître en tant que chanteuse, harpiste et guitariste et il semble qu'elle ait également su jouer de la viole de gambe<sup>46</sup>.

Parmi les témoignages les plus concrets rendant compte de sa pratique, on peut citer une lettre datée de 1611 (elle vient d'arriver à Mantoue) qui décrit un concert où elle chante en s'accompagnant à la harpe puis chante des airs italiens et espagnols à la guitare<sup>47</sup>. Un témoignage prétend qu'elle connaît près de trois cent pièces par cœur, qu'elle peut interpréter en s'accompagnant de divers instruments.<sup>48</sup>

Les travaux récents de Kathryn Bosi ont établi un lien direct entre une peinture conservée à Trévise et Adriana Basile : cette peinture représente Sainte Cécile entourée de deux anges jouant de la musique. L'ange de droite joue du luth, et l'ange de gauche une harpe richement décorée. La harpe est représentée de face, d'une telle façon que l'on distingue à peine le ou les rang(s) de cordes. L'héraldique présente sur l'instrument permet de relier celle-ci à Adriana : elle est ornée d'un Basilisk, symbole fréquemment associé à son nom de famille, ainsi que des armoiries des Gonzaga. Son instrument est régulièrement décrit comme étant une *arpa doppia* de grande taille, « toute dorée ».<sup>49</sup> Deux variantes de cette peinture existent, dont la localisation n'est pas actuellement connue, mais sur ces variantes, l'instrument représenté diffère radicalement de la peinture de Trévise ; il a l'aspect d'un instrument en bois et non peint, et est de forme « gothique » comparable aux instruments de Nuremberg et de Wartburg.<sup>50 51</sup> Compte tenu de cette source iconographique, étant donné les décennies durant lesquelles Adriana Basile est en activité, et en se référant à la dédicace de son frère (voir note 44), il est pratiquement certain qu'elle joue d'une harpe dite « double », *a due registri* à la distribution similaire à celle de Modène.

---

45 Kirkendale, op. cit., p 342.

46 Bosi, op. Cit., pp .76-77

Nocerino, op.cit. p.122 cite la dédicace de Giambattista Basile à sa sœur : « l'eccellenza del suono, si de l'Arpa a due registri, come della nuova Lira, & d'altri vari stromenti » .

47 *Lettere di diversi principi alla signora Adriana Basile scritte. Per cui si vede la molta stima da essi degnamente fatta del valore di sì peregrina donna.* Venezia, 1628, pp 33-34.

<[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_rwk3ghNse4UC](https://archive.org/details/bub_gb_rwk3ghNse4UC)>.

48 Nocerino, ibid. p. 120.

49 Bosi, Ibid. p. 79.

50 Voir références p. 8.

51 L'existence de variantes où la harpe est représentée par un instrument diatonique montre bien la coexistence de ces deux types d'instrument à cette époque.

Le même article fait état des nombreux hommages poétiques et musicaux qui lui sont rendus dans son temps. Comme Bosi le fait remarquer, beaucoup des recueils musicaux qui comprennent ces hommages font mention de la *arpa doppia* ainsi que de la guitare, les deux instruments d'Adriana, comme instruments d'accompagnement possibles. Celui-ci permet ainsi de reconstituer une partie du répertoire qui lui a été destiné, ou de contemporains dont elle a pu jouer les compositions.

Ainsi, son répertoire semble avoir été celui de ses contemporains, en activité dans les cours du Nord de l'Italie où elle se produit, en italien comme en espagnol. On peut établir des liens directs avec des œuvres au travers des hommages musicaux qui lui sont adressés, mais aussi de lettres et de documents d'archive : ainsi, le poète Chiabrera aurait produit des vers destinés à Francesco Rasi, chanteur, harpiste et compositeur, afin qu'ils soient chantés par Adriana.<sup>52</sup>

## 2. Troisième exemple d'application pratique : « *Carmia Cetra* », Sigismondo d'India

J'ai choisi une monodie issue de la première source mentionnant la *arpa doppia* comme instrument de continuo : *Le musiche*, publiées à Milan en 1609.

Sigismondo d'India est un contemporain d'Adriana Basile, et son parcours musical croise à plusieurs reprises les lieux emblématiques de la vie d'Adriana, fréquentant les mêmes cours, parfois au même moment : il est probable qu'il soit né à Naples, tout comme elle. Après avoir parcouru l'Italie pendant la première décennie du *seicento*, séjournant notamment à Mantoue vers 1606 et à Florence en 1608-1609, il part pour Turin en 1611, où il reste jusqu'en 1623 à la cour des ducs de Savoie. Il passe ensuite le reste de sa vie à Modène auprès des Este, jusqu'à sa mort en 1629, en-dehors de l'année 1625-1626 qu'il passe à Rome.<sup>53</sup>

Il a mis en musique « *Sfere fermate i giri canori* », l'un des hommages poétiques qui lui sont rendus dans son cinquième livre des *Musiche*<sup>54</sup>, qui comprend d'ailleurs à la fois guitare et « *arpa doppia* » comme instruments d'accompagnement possibles.

---

52 Kirkendale, op. cit., pp 587, 607.

53 Joyce, John, Watkins, Glenn « d'India, Sigismondo » in : *Grove Music Online* (consulté le 19.02.2024).

54 *Le musiche, con alcune arie, con l'alfabetto per la chitarra spagnola... libro V*, Venise, 1623.

Le texte « Cara mia cetra », aux connotations orphiques, renvoie explicitement à un lien entre le chanteur/interprète et « son » instrument que j'ai trouvé intéressant à mettre en lien avec la figure d'Adriana.

Cara mia cetra, andianne	Ma chère lyre, allons
A ritrovar colei	Retrouver celle
Ch'è mio solo desio,	Qui est mon seul désir,
tuo solo oggetto.	Et ton seul objet.
Quivi a te da le corde, a me dal petto	Qu'ici, de tes cordes, et de mon cœur,
Escan gli accenti tuoi, gli affanni miei,	Sortent tes accents et mes tourments
ché pietosa armonia	Car une harmonie plaintive
può forse impetrar pace a l'alma mia	Pourra peut-être apaiser mon âme. <sup>55</sup>

Je propose de produire un arrangement reconstruisant la pratique d'auto-accompagnement avec la basse continue à la *arpa doppia*, sur le modèle des observations faites sur la pièce de Luzzaschi, et en prenant en compte les modalités d'exécution interactive entre chant et harpe.

Une particularité très intéressante des chiffrages indiqués par d'India est qu'il précise la tessiture dans laquelle les cadences doivent être réalisées.<sup>56</sup> En effet, on trouve aussi bien des chiffrages 11-10 que 4-3. Si on respecte cette indication, cela a pour conséquence d'obliger l'interprète, à la harpe double, à répartir l'accompagnement entre les deux mains et à le concevoir de façon totalement contrapuntique. Sur une harpe triple, les rangs parallèles permettent de donner à chaque main un rôle distinct : la ligne de basse peut être jouée par la main gauche, tandis que la main droite réalise les accords sans être limitée par une absence d'extension de son registre vers le grave. Cette répartition témoigne d'une pensée musicale plus tardive, qui tend vers une approche plus verticale de la réalisation.

Une répartition de la basse continue entre les deux mains est cohérente avec les premiers traités de basse continue. Dans les exemples ou les instructions données par ceux-ci, la main gauche telle qu'elle est indiquée contient toujours deux à trois parties<sup>57</sup>.

J'ai réalisé mon travail selon la méthode suivante :

- La réalisation est un contrepoint à 4 voix, comme chez Luzzaschi.
- Elle comprend une version simplifiée de la ligne vocale comme voix supérieure.
- Elle tient compte de la hauteur exacte des intervalles indiqués par d'India dans ses

---

55 Traduction adaptée par mes soins à partir de celle de Jean-François Lattarico, issue du livret du disque *La voce di Orfeo*, Furio Zanasi & La Chimera (dir. E. Egüez), Naïve, 2009.

56 On observe d'ailleurs la même chose chez Caccini dans les *Nuove Musiche*, Florence, 1602.

57 Campagne, Rotem, pp 119, 121-122

chiffrages.

- La basse est réécrite lorsqu'elle produit un doigté injouable à la harpe.
- Lorsque cela est possible, j'ai inclus des passages imitatifs dans le contrepoint, uniquement lors de passages peu difficiles pour la voix (pauses et tenues).
- Mon édition indique clairement quels passages sont destinés à quelle main : la portée supérieure en clé de sol pour la main droite et la portée inférieure en clé de fa pour la main gauche. Le contrepoint est réparti entre ces deux mains en fonction de l'ambitus : ainsi, le nombre de notes jouées par chaque main est variable, mais la plupart du temps de deux notes par main.

Remarque : J'ai travaillé sur une pièce relativement facile pour la voix, comprenant peu de diminutions. La difficulté en termes de technique vocale est davantage du côté des sauts de registre présents dans la pièce, par exemple dans les deux dernières mesures où la voix doit faire un saut de sixte vers le grave, puis de neuvième vers le registre aigu. Il serait certainement intéressant de poursuivre ce travail en faisant le choix d'une monodie plus vocalisante.

## **Conclusion :**

Ce travail constitue pour moi un point de départ intéressant. J'ai pu, grâce à celui-ci, développer une approche réflexive sur des outils que je pourrai par la suite utiliser dans ma propre pratique musicale. Je pourrai réemployer les méthodes utilisées pour les arrangements que j'ai réalisés dans ce travail, et orienter mes choix de pièces vers des madrigaux similaires à « Cara la mia Vita » (c'est-à-dire privilégier des madrigaux avec une texture plutôt homorythmique) pour le répertoire plus ancien. De plus, il m'a permis de mesurer la nécessité d'un travail plus approfondi pour restituer les pratiques musicales du début du *seicento*. En effet, très peu d'interprètes se sont jusqu'ici mesurés à la réalisation du continuo sur une *arpa doppia*, la harpe *a tre registri* permettant de se libérer de certaines contraintes de celle *a due ordini*. Or, ces contraintes sont fécondes : elles obligent à envisager une technique de

réalisation de la basse continue spécifique, où le contrepoint est davantage réparti entre les deux mains, et qui nécessite donc un travail particulier pour ce qui est de la technique instrumentale. Il me semble nécessaire d'aller plus loin dans ce travail, car il est fortement probable que la harpe *a tre registri* ait été moins répandue que la harpe *a due ordini* avant la quatrième décennie du XVII<sup>e</sup> siècle en Italie.

Pour développer ce travail au-delà de cet écrit, plusieurs possibilités m'apparaissent.

J'aimerais en savoir davantage sur les pratiques d'auto-accompagnement en amont de Laura Peverara : le manuscrit de Leipzig nous ouvre de premières pistes pour l'arrangement de pièces, du moins dans la sphère germanique.

J'aimerais aussi étudier la filiation entre Adriana Basile et sa fille Caterina Baroni, dont on sait qu'elle était elle aussi non seulement chanteuse et harpiste, mais également poétesse et compositrice<sup>58</sup>.

Enfin, je souhaite poursuivre ce travail dans ma pratique personnelle et développer un répertoire auto-accompagné spécifique à la *arpa doppia*.

Le chant auto-accompagné ne se limite pas au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle : ainsi que le mentionne Robin Terrill Bier dans sa thèse, ces pratiques sont attestées dès le Moyen-Âge et sont particulièrement présentes à partir de l'époque des salons du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour la harpe, le répertoire des romances, très populaires à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et contemporain de l'essor des harpes à pédales constitue une source importante.

---

58 Bertini, Argia, Parisi, Susan, « Baroni, Caterina » in : *Grove Music Online* (consulté le 19.02.2024).

# Bibliographie

## Sources primaires :

*Lettere di diversi principi alla signora Adriana Basile scritte. Per cui si vede la molta stima da essi degnamente fatta del valore di sì peregrina donna.* Venezia, 1628

<[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_rwk3ghNse4UC](https://archive.org/details/bub_gb_rwk3ghNse4UC)>.

Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali per cantare e sonare a uno, e doi, e tre soprani*, Rome : Simone Verovio, 1601

Sigismondo d'India, *Le musiche da cantar solo nel clavicordo, chitarone, arpa doppia e altri istromenti simili*, Milano, 1609

## Sources secondaires :

Ademollo, Alessandro, *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova: contributo di documenti per la storia della musica in Italia nel primo quarto del seicento*, Castello: Lapi, 1888.

Bertini, Argia, Parisi, Susan, « Baroni, Caterina » in : *Grove Music Online* (consulté le 19.02.2024).

Bosi Monteath, Kathryn, *Adriana's harp: paintings, poetic imagery, and musical tributes for the Sirena di Posilippo*, in *Imago Musicae*, XXX, 2019, pp. 75-103.

Brown, David, « Some notes on extant chromatic harps », in : *Historical harps, Theoretical and practical aspects of historical harps*, Basel, Schola Cantorum Basiliensis, 1991, pp 165-176.

Campagne, Augusta, Rotem, Elam , *Keyboard Accompaniment in Italy around 1600:*

*Intabulations, Scores and Basso Continuo*. Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis (2022). URL: [www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/en/forschung/keyboard-accompaniment-1600.html](http://www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/en/forschung/keyboard-accompaniment-1600.html)

Durante, Elio, Martelotti, Anna, "*Giovinetta peregrina*": *la vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, Firenze : L.S. Olschki, 2010.

Galassi, Mara, « The arpa a tre registri in seventeenth century Rome », in : *Historical harps, Theoretical and practical aspects of historical harps*, Basel :Schola Cantorum Basiliensis, 1991, pp 60-79.

Joyce, John, Watkins, Glenn « d'India, Sigismondo » in : *Grove Music Online* (consulté le 19.02.2024).

Kirkendale, Warren, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici : with a reconstruction of the artistic establishment*, Firenze : L.S. Olschki, 1993.

Morrow, Michael, « The Renaissance Harp: The Instrument and Its Music » in : *Early Music*, Vol. 7, Oxford University Press, 1979, pp.499-510.

Newcomb, Anthony, « Peverara [Peperara] Laura » in : *Grove Music Online* (consulté le 19.02.2024).

Nocerino, Francesco, « Il canzoniere di Adriana Basile, Nuove considerazioni su un inedito napoletano » *Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia, Musica: storia, analisi e didattica. Contributi del XX Convegno annuale della Società italiana di musicologia*, II, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2014, pp. 119–129.

Palmisciano, Vincenzo, « Novità per il profilo biografico di Andrana, Giovan Battista Basile e Giulio de Grazia » *Archivio Storico per le Province Napoletane*, Napoli : Societa napoletana di storia patria, 2022, pp 161-166.

Stras, Laurie «Musical portraits of female musicians at the northern Italian courts in the 1570s» in *Art and music in the early modern period : essays in honor of Franca Trinchieri Camiz* edited by Katherine A. McIver (The University of Alabama at Birmingham, USA). London : Routledge, 2016, pp 145-171.

Parisi, Susan, « Basile [Baroni] Adriana » in : *Grove Music Online* (consulté le 19.02.2024).

Terrill Bier, Robin, *The Ideal Orpheus: An Analysis of Virtuoso Self-Accompanied Singing as a Historical Vocal Performance Practice*, (thèse de doctorat) University of York, 2013.

# Annexes

## 1. Edition moderne de « Cara la mia vita », annotée en vue de l'arrangement

**Cara la mia vita**

Giaches de Wert  
(1535-96)

The score is arranged for Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. It consists of three systems of staves. The lyrics are: "Ca-ra la vi-ta mi-a e-gl'è pur ve-ro che\_al-tra fiam-ma d'a-mor non v'ars' il pet-to in tan-to tem-po, si tur-bat' e fie-ro in tan-to tem-po, si tur-bat' e fie-ro, si tur-bat' e fie-ro, in tan-to tem-po, si tur-bat' e fie-ro, in".

Annotations include yellow vertical lines in the first system and blue circles around specific notes in the Alto, Tenor I, and Tenor II parts across all systems. The Bass part includes figured bass notation such as #, #, 6, b, #, 6, 6, 5, 4, 4, #, #, #, #.

15

S po, si tur-bat' e fie - ro, si tur-bat' e fie - ro, si tur-bat' e fie - ro.

A fie - ro, si tur-bat' e fie-ro, tur-bat' e fie - ro, si tur - bat' e fie - ro.

TI bat' e fie-ro, in tan-to tem-po si tur-bat' e fie - ro, si tur-bat' e fie - ro.

T II tan - to tem - po si tur-bat' e fie - ro, si tur - bat' e fie - ro.

B tan - to tem - po, si tur - bat' e fie - ro, in tan - to tem-po, si tur-bat' e fie - ro.

20

S Poi che con gl'oc-chi\_io veg - gio l'a - ria su - a - ve e'l bel se-re-no vol-to, e

A Poi che con gl'oc-chi\_io veg - gio l'a - ria su - a - ve e'l bel se-re-no vol -

TI Poi che con gl'oc-chi\_io veg - gio l'a - ria su - a - ve e'l bel se-re-no vol -

T II Poi che con gl'oc-chi\_io veg - gio l'a-ria su - a - ve e'l bel se-re-no vol-to, se-re-no vol -

B Poi che con gl'oc-chi\_io veg - gio l'a - ria su - a - ve

25

S con l'o-rec- chi as-col-to tan - te ca- re d'a-mor dol - ce pa -

A to, e con l'o - rec-chi as-col-to tan - te ca-re d'a - mor, tan-te ca-

TI to, e con l'o - rec-chi as-col-to tan- te ca - re d'a-mor dol - ce pa -

T II to, e con l'o - rec-chi as-col-to tan-te ca-re d'a - mor, tan- te ca - re d'a -

B tan - te ca-re d'a - mor, ca - re d'a - mor

30

S ro - le, dol - ce pa-ro - le, che fu-m'\_al mon-do so-le che fu-m'\_al

A re d'a-mor dol - ce pa-ro - le, che fu-m'\_al mon-do so-le, che fu-m'\_al

T I 4 3 ro - le, dol - ce pa - ro - le, che fu-m'\_al mon-do so-le, che fu-m'\_al

T II mor, dol - ce pa - ro - le, che fu-m'\_al mon-do so-le,

B dol - ce pa - ro - le, che fu-m'\_al

35

S mon-do so - le per a - dol - cir de\_o - gni mio cru-de\_as - pet - to e quel che

A mon-do so - le per a - dol - cir de\_o - gni mio cru-de\_as - pet - to e quel che

T I mon-do so - le per a - dol - cir de\_o - gni mio cru-de\_as - pet - to e quel che

T II per a - dol - cir de\_o - gni mio cru-de\_as - pet - to e quel che

B mon-do so - le per a - dol - cir de\_o - gni mio cru-de\_as - pet - to

40

S bra-mi sem-pre\_è quel che\_io chieg - gio, nel-le mie brac-c'io go-

A bra-mi sem-pre\_è quel che\_io chieg - gio, e quel che bra-mi sem - pre\_è quel che\_io chieg-gio,

T I bra-mi sem-pre\_è quel che\_io chieg-gio, e quel che bra-mi sem - pre\_è quel che\_io chieg-gio,

T II bra-mi sem-pre\_è quel che\_io chieg-gio, e quel che bra-mi sem - pre\_è quel che\_io chieg-gio,

B e quel che bra-mi sem - pre\_è quel che\_io chieg-gio,

45

S do, io go- do e col gio-i-re, e

A nel-le mie brac-c'io go- do, io go - do e col gio-i-re, e

T I nel - le mie brac-c'io go- do, io go- do e col gio-i-re, e

T II nel-le mie brac-c'io go- do, e

B nel-le mie brac-c'io go- do, e col gio-i-re,

50

S col gio - i - re, e col gio - i - re tem - pro la\_a -

A col gio - i - re, e col gio - i - re tem - pro la\_a - spra

T I col gio - i - re, e col gio - i - re tem - pro la\_a - spra

T II col gio - i - re, e col gio - i - re, tem- pro la\_a - spra ca -

B e col gio - i - re, tem - pro la\_a - spra

55

S spra ca-gion del mio mar-ti- re, e re.

A ca - gion del mio mar - ti - re, e - re.

T I ca - gion del mio mar - ti - re, e re.

T II gion del mio mar - ti - re,

B ca - gion del mio mar - ti - re, e re.

**2. Partition réunissant l'arrangement de « Cara la Mia Vita » réalisé par mes soins et la version originale, pour comparaison.**

Cantus

Ca - ra la vi - ta mi - a e - gl'è pur ve - ro che al - tra fiam -

Harpe

Original

6

ma d'a - mor, che al - tra fiam - ma d'a - mor non v'ars' il pet - to in tan - to tem -

11

po, si tur - bat' e fie - ro in tan - to tem - po, si tur - bat' e

2

15

fi - ro, si tur-bat' e fi - ro, si tur-bat' e fi - ro. Poi che con

This system contains measures 15 through 19. It features a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line begins with a whole rest in measure 15, followed by the lyrics. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

20

gl'oc-chi, io veg - gio l'a - ria su - a - ve e'l bel se-re-no vol - to, e

This system contains measures 20 through 24. The vocal line starts with a whole rest in measure 20, then continues with the lyrics. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and melodic fragments.

25

con l'o - rec - chi as-col - to tan - te ca - re d'a-mor dol - ce pa -

This system contains measures 25 through 29. The vocal line begins with a whole rest in measure 25, followed by the lyrics. The piano accompaniment continues with harmonic accompaniment.

30

ro - le, dol - ce pa - ro - le, che fu-rrn' al mon-do so - le, che fu-rrn' al

35

mon-do so - le per a - dol - cir de\_o- gni mio cru-de\_as - pet - to e quel che

40

bra-mi sem-pre\_è quel che io chieg - gio, e quel che bra-mi sem - pre\_è nel-le mie brac - c'io go-

4

44

do, io go- do io go - do e col gio-i - re, e

This system contains measures 44 through 47. It features a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 44, followed by a repeat sign in measure 45. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands.

48

col gio-i - re, e col gio-i - re tem - pro la\_a - spra ca-gion del mio mar-ti-

This system contains measures 48 through 53. The vocal line continues with a melodic phrase in measure 48, followed by a repeat sign in measure 49. The piano accompaniment features a steady rhythmic accompaniment with chords and arpeggios.

54

re, e re.

This system contains measures 54 through 57. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The vocal line has a melodic phrase in measure 54, followed by a repeat sign in measure 55. The piano accompaniment features a steady rhythmic accompaniment with chords and arpeggios.

3. Partition annotée de « Aura soave » de Luzzaschi, indiquant les modifications à apporter à la partition pour la jouer à la *arpa doppia a due registri*

A vno soprano.

u ra so aue' di segreti accenti Che penetrando per l'orecchie al  
 core' Suegliasti la doue' dormiua A more' Suegliasti la doue' dormiua A  
 more' Per te' respi roe ui uo Da che nel petto mio Spi.  
 rasti tu Spirasti tu d'Amor uital desi o Vis.

Jouer à la main droite

Doublure non réalisable

Jouer à la main droite

Jouer à la MD

Jouer à la main gauche

si di uita priuo Mentre amoro sa cura in me' fu spen ta Hor uien che l'alma

Jouer à la MG

Jouer à la MD

2

le ra Virtu di quel tuo Spirito genti

Jouer à la MD

Fe lice' uita Fe lice' uita oltre l'usa to sti

Jouer à la MG

le Fe lice' ui tra Fe lice'

Handwritten musical score for guitar. The score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "ma chère Lula", "to ti", and "le". The middle and bottom staves are guitar accompaniment. A circled chord in the second measure of the bottom staff is annotated with the text: "Accord non jouable : suppression du fa intermédiaire". Below this chord, the instruction "Jouer à la MG" is written with a small upward-pointing arrow. A large number "3" is written at the end of the top staff.

4. Réalisation de la basse continue de « Cara mia Cetra » pour *arpa doppia a due registri*.

Ca - ra mia Cetr' an-dian - ne A ri-tro-var A ri-tro-var co-lei Ch'è mio

6 6 11 #

B.C

4  
so - lo de-sio, tu sol' og - get - to Qui - vi Qui - vià te dal - le corde, à me dal pet - to Es - can - gl'ac-

11.10 #

8

8  
cen - ti tuoi, gl'af - fan - ni miei, Che pie - tos' - ar - mo - ni - a Può for -

7.6# 4.3 b b b

8

MPF

2

12

- s'im-pe-trar pa-ceà l'al-ma mia Qui - vi Qui-viàte dal-le corde,à me dal pet-to Es - can gl'ac-

15

cen - ti tuoi,gl'af - fan-ni miei, Che pie-tos' - ar-mo-ni - - a Può for -

18

- s'im-pe-trar pa - ceà l'al-ma mi - a, à l'al-ma mi - a.

## Selbständigkeitserklärung

Name \_\_\_\_\_

Vorname \_\_\_\_\_

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne die Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend gekennzeichnet habe.

Ort, Datum \_\_\_\_\_

Unterschrift \_ \_\_\_\_\_

## Einverständniserklärung

Name \_\_\_\_\_

Vorname \_\_\_\_\_

Hiermit erkläre ich mich einverstanden, meine Masterarbeit, die ich zum Abschluss meines Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis verfasst habe, im «Institutional Repository der FHNW» (IRF) zur Verfügung zu stellen.

Die Rechte am Text verbleiben bei der Autorin/dem Autor und der Schola Cantorum Basiliensis.

Ort, Datum \_\_\_\_\_

Unterschrift \_\_\_\_\_