Le luth en Écosse, essai d'intégration à la vie musicale européenne

The Lute in Scotland — Keeping in Touch with European Musical Life

Jacques Tranier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudeseccossaises/470>

DOI : 10.4000/etudeseccossaises.470

ISSN : 1969-6337

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2011

Pagination : 147-162

ISBN : 978-2-84310-191-5

ISSN : 1240-1439

Référence électronique

Jacques Tranier, « Le luth en Écosse, essai d'intégration à la vie musicale européenne », *Études écossaises* [En ligne], 14 | 2011, mis en ligne le 31 mars 2012, consulté le 11 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/470> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.470>

Le luth en Écosse, essai d'intégration à la vie musicale européenne

Le répertoire écossais pour luth prouve que l'Écosse, en dépit de son éloignement géographique, resta au diapason de la vie culturelle continentale. Le contenu des six manuscrits pour luth datant du ^{xvii}^e siècle reflète la nature des liens culturels que tissait l'Écosse et les circonstances historiques déterminant l'histoire musicale du pays, d'une part la vieille alliance conclue avec la France pendant la guerre de cent ans et d'autre part, le départ définitif de la cour écossaise pour Londres en 1603.

La quantité de musique destinée au luth est un indice probant du statut dont jouit cet instrument incontournable dans un pays donné, et du degré d'implication musicale de ce pays dans la vie musicale en Occident. Dans l'Europe des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, les morceaux à succès traversent constamment les frontières et connaissent nombre d'avatars. Ainsi l'origine des pièces figurant dans les manuscrits écossais nous renseignera-t-elle sur le degré d'ouverture et d'intégration à l'Europe culturelle. En Écosse, la pratique du luth manifeste un assez grand degré d'indépendance vis-à-vis de la florissante école de luth anglaise, laquelle honnit parfois les luthistes français, alors que l'Écosse les accueille à bras ouverts, cultivant assidûment des liens avec la France.

Mais en quoi le luth est-il révélateur de l'activité musicale d'un pays ? Il convient ici de toucher quelques mots du contexte qui fit du luth l'instrument occidental pour lequel on a écrit le plus de musique — environ 50 000 pièces, de la Renaissance à la première moitié du ^{xviii}^e siècle¹. Ceci pour bien saisir en quoi le luth est l'instrument emblématique de la Renaissance, instrument dont l'importance perdura pendant tout le ^{xvii}^e siècle.

1. On trouve encore périodiquement des manuscrits inédits venant ajouter des pièces à un répertoire déjà pléthorique.

Le luth et sa musique en contexte

Lorsque Alfred de Vigny écrit «poète prends ton luth²», formulation devenue aujourd'hui un poncif, il reprend à son compte l'écho affaibli au XIX^e siècle de ce que fut la renommée du luth, et surtout, l'alliance indissociable de la poésie et de la musique pendant des siècles. Tombé en désuétude dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le luth retrouve peu à peu sa place à présent et son timbre délicat charme de nouveau l'ouïe de l'auditeur.

À la Renaissance, le luth jouit d'un statut considérable, d'Espagne en Hongrie et d'Écosse en Sicile. On lui associe la lyre d'Apollon ou des poètes mythologiques Orphée, Arion et Amphion. La lyre d'Arion, principe de l'harmonie universelle, a des vertus magiques, capables de déplacer des pierres ou d'amadouer les bêtes féroces, car grand s'avère son pouvoir sur les âmes et la matière. Même lorsque l'emprise de la mythologie antique commence à décroître au XVII^e siècle, le luth, instrument aristocratique par excellence, continuera d'incarner l'idéal d'élégance et de bon goût que décrit Baltassare Castiglione dans *Il libro del cortegiano* publié en 1528, ouvrage qui eut une importance décisive sur les mœurs aristocratiques de l'époque, et même bien plus tard.

Le luth, symbole de l'harmonie universelle, est l'instrument résumant à lui seul l'esprit de la Renaissance, époque encore en partie empreinte de cosmologie médiévale avec sa symbolique et son système de correspondances complexes : la géométrie du luth ainsi que ses proportions font l'objet de savantes études de géométrie³; de ses origines arabes⁴ il conserve aussi en Occident tout un substrat métaphysique, avec les associations liées à son timbre et sa forme, l'unissant à l'ordre cosmique⁵; ainsi ceux qui l'ouïent tombent-ils sous son charme; le luth passe pour avoir sur l'âme et les «humeurs» une influence quasi magique; de nombreux tableaux d'époque montrent le luth entre les mains de courtisanes, ou de femmes tout en partie dénudées signifiant symboliquement son grand pouvoir de séduction, encore que ce mode de représentation ne

2. «La nuit de mai», extrait de *Les nuits* (1835-1837), mai 1835.

3. Albrecht Dürer utilise le luth pour son traité des proportions *De Symmetria* (1538). Le luth illustre les sciences du «quadrivium» médiéval (sciences des nombres = mathématiques, astronomie, musique et géométrie). C'est le luth encore qui sert aux travaux sur le tempérament (cf. Zarlino [1517-1590], *Istitutioni harmoniche*, 1558) et le tempérament égal, utilisé aujourd'hui); l'imbrication de cercles, base de la forme donnée au luth, sert aux démonstrations en géométrie; les motifs des rosaces de luth sont chargés de symboles.

4. Le mot «luth» est la déformation de l'arabe *el oud* («le bois»), instrument dit «monoxyle», c'est-à-dire dont la caisse était à l'origine creusée dans un morceau de bois, avant d'être constituée de lattes assemblées champ contre champ.

5. Pour les Arabes, le luth est l'instrument du philosophe.

soit pas exclusif (cf. annexe 1); sous le pinceau des artistes, de tous les instruments, le luth est celui incarnant le plus souvent la musique et en particulier le sens de l'ouïe dont il se fait volontiers l'allégorie; symboliquement, la dextérité du luthiste se compare aux capacités indispensables à tout bon gouvernant pour établir des accords durables et des traités efficaces. Qu'un souverain pratique le luth devient dans pareil contexte un puissant symbole. Un grand de ce monde voyage avec ses luthistes attirés, gage de prestige. À l'inverse, le symbole de la corde de luth cassée ou désaccordée figure la rupture de l'équilibre du monde⁶.

Des bourgeois aussi s'essaient au luth. Ainsi se crée un marché justifiant pléthore de musique imprimée, et réimprimée, dont des méthodes de luth. Les luthiers vendent des instruments à tous les prix, importent, exportent, revendent des instruments d'occasion pour satisfaire la demande⁷.

L'abondante littérature imprimée n'exclut pas du reste la compilation manuscrite de pièces par des amateurs, à une époque où l'oralité reste prépondérante, et les livres, chers. Enfin, le système de notation dit « tablature » indiquant où poser les doigts sur la touche dispense de déchiffrer des notes et permet de transposer automatiquement une pièce en changeant simplement d'instrument (cf. annexe 2).

Le luth en Écosse

Les seules sources de musique pour luth en Écosse consistent en manuscrits compilés par des amateurs aristocratiques. Il faut attendre la fin du XVII^e siècle pour voir apparaître en Écosse les premiers ouvrages de musique imprimée. Ceci contraste avec la pléthore de publications sur le continent : sans doute n'existait-il pas un public d'amateurs suffisant, en dehors de la cour, pour justifier l'édition de recueils de musique pour luth⁸.

6. Voir, entre autres nombreuses allusions au luth, le discours d'Ulysse dans *Troilus and Cressida* : « Untune that string, and hark, what discord follows » (acte I, scène 3).

7. Des inventaires d'ateliers de familles de luthiers célèbres (les Frei et les Tieffenbrücker) montrent que la sous-traitance d'éléments destinés au luth (chevilles, rosaces, côtes), en provenance de Füssen en Allemagne, est chose courante, de proportion industrielle, faisant la part belle à l'assemblage. Lyon compte pas moins de six facteurs de luth, dont un membre de la famille Frei, chez qui on trouve 350 luths terminés et des centaines en cours; un inventaire dressé chez les Tieffenbrücker en 1621 montre 400 luths faits, 200 en cours ainsi que le matériau pour 1 000 autres. On cite aussi l'exemple d'un luthier parisien qui reçut une commande de 200 luths en une seule fois...

8. La tablature est un système de notation musicale qui permet au musicien de déchiffrer directement la musique sur l'instrument sans recourir à un chiffrage des hauteurs de son : « une partition de doigts », en quelque sorte (cf. annexe 1).

Les six manuscrits écossais (cf. annexe 3) couvrent l'ensemble du XVII^e siècle jusqu'en 1700 : ils regroupent 160 airs traditionnels écossais, soit 40 % du total, représentant environ 400 pièces. Ces manuscrits portent en général le nom du compilateur⁹. Détail symptomatique, ces compilateurs ont parfois eu des liens directs avec le continent, notamment la France : Robert Gordon of Straloch, compléta ses études à Paris ; John Skene of Halyards étudia le droit à Paris et fut ambassadeur d'Écosse aux Pays-Bas en 1591 ; un des tomes du *Panmure* est le recueil d'un élève écossais à Paris du luthiste René de Mésangeau. Le manuscrit *Wemyss*, lui, illustre la manière dont au milieu du XVII^e siècle de jeunes aristocrates écossais cultivés composaient des sortes d'aide-mémoire, pour un instrument accordé selon les « accords nouveaux » caractéristiques des premières décennies du luth baroque français. Quant au *Balcarras* daté de 1700, il offre en autres pièces une riche collection d'airs populaires au tournant du XVIII^e siècle, les originaux étant pour violon. Ces pièces populaires signalent l'épuisement des sources musicales d'origine aristocratique et le déclin amorcé du luth.

Les manuscrits écossais pour luth reflètent parfaitement son évolution et son accord, d'abord Renaissance en quarts (ou « vieil ton »), puis « accords nouveaux », dans les premières décennies du XVII^e siècle, période transitoire où les compositeurs français essaient de nouvelles manières d'accorder l'instrument, puis enfin accord baroque en tierces (accord à vide de *ré* mineur, à la tonalité plutôt mélancolique). Outre les pièces importées, ils renferment nombre de morceaux d'inspiration traditionnelle compilés par des aristocrates du cru. Ceci est conforme à la pratique des XVI^e et XVII^e siècles, qui voit une circulation plus fréquente qu'on ne le croit entre airs savants et airs populaires, même si la culture aristocratique feint de dédaigner ces derniers.

Le nombre et la variété des sources d'inspiration écossaises n'a rien d'étonnant. Ce sont les circonstances historiques et politiques qui éclairent ce phénomène.

Une présence attestée depuis longtemps, en lien avec le continent

La pratique du luth en Écosse se trouve attestée dès le XIII^e siècle, étant probablement plus ancienne encore. Tous les instruments médiévaux à vent ou à cordes pratiqués sur le continent se retrouvent en Écosse. Au XVI^e siècle le luth y est fermement établi, comme dans le reste de

9. Cf. annexe 2.

l'Europe. L'iconographie¹⁰ et maints poèmes mentionnant le luth dès le Moyen Âge attestent l'importance de l'instrument dans la vie musicale écossaise¹¹.

Les rois écossais avaient leurs luthistes attirés ou «lutars», quand ils ne touchaient pas eux-mêmes du luth¹². Jacques VI en jouait, ainsi que de la harpe, s'il faut en croire l'érudit écossais contemporain William Bellenden¹³. Le luthiste et musicologue écossais Robert Philips (alias Robert MacKilop) estime aujourd'hui qu'on ne trouvait jamais moins de quatre luthistes à la cour écossaise. Jacques IV achète un luth en 1496¹⁴. En 1503 il épouse l'Anglaise Margaret Tudor qui amène avec elle ses quatre musiciens, dont deux luthistes (on considère alors les musiciens comme des domestiques, tenus de suivre leur maître dans ses déplacements).

Les liens commerciaux qu'entretient l'Écosse avec les Flandres influent sur la vie musicale nationale, sans doute accélérées par le mariage de Jacques II avec la fille d'un duc de Guelderland en 1449. De 1473 à 1512 la cour écossaise envoie dans les Flandres des luthistes pour qu'ils perfectionnent leur art dans le pays alors considéré comme le modèle absolu en matière musicale. La pièce du manuscrit écossais *Rowallan* intitulée «Sybit Saint Nicklas» (déformation de «Sweet Saint Nicolas», folios 8 et 9) est d'inspiration manifestement flamande quant au style, évoquant par exemple le luthiste d'origine française établie en Flandres Nicolas Vallet (1586-1642).

L'influence française va se faire sentir pendant un siècle sur le luth écossais avec le mariage de Jacques V en 1537 avec Madeleine de France, fille de François I^{er}, puis, à la mort prématurée de cette dernière, à Marie de Guise. Il est très probable que celle-ci ait amené quelques luthistes de sa suite en Écosse. L'instrument préféré de Jacques V était le luth et quand il accède au trône en 1526, un de ses premiers actes consiste à en commander un pour 2 £, un autre 5 ans plus tard et un troisième en 1538¹⁵. Son prédécesseur Jacques IV avait d'ailleurs payé 6 shillings et

10. Comme, par exemple, un plafond au château de Crathes dans le Kincardineshire, illustrant les neuf muses, dont sept jouent d'un instrument, incluant un luth.

11. Thomas of Ercyldoune (1219-1299); Richard Holland, *Book of the Howlate*, c. 1450; Gawain Douglass (mort en 1522), *Palice of Honour*; Alexander Hume (1556-1609); Burel, *The Queenies Entry*, 1590.

12. Les comptes royaux («Household Accounts») tenus par les Lords High Treasurers couvrant les xv^e et xvi^e siècles font état de tous les dons faits en espèces ou nature aux musiciens, dont des luthistes nommément cités.

13. Il joua d'ailleurs de la harpe en l'honneur de sa femme le jour de son mariage. William Bellenden était un érudit féru de lettres classiques (c. 1550-c. 1633). Jacques VI lui aurait octroyé une pension qui lui permit de s'établir à Paris où il enseigna à la Sorbonne et devint avocat au Parlement.

14. R. Phillips, introduction à *Music for the Lute in Scotland*, Kinmore Music, Shillinghill, Temple, Écosse, 1995, p. 10.

15. *Ibid.*, p. 10.

8 pence pour un luth en 1496¹⁶. La cour écossaise se trouve dominée par des musiciens italiens et français au milieu du xvr^e siècle. Ceci n'est pas sans poser d'ailleurs quelques problèmes dans le contexte européen lié à la Réforme : on connaît le sort réservé par des nobles protestants écossais au secrétaire particulier de Mary Stuart, David Rizzio, soupçonné d'être un agent papiste œuvrant au renversement du protestantisme, au demeurant bon luthiste et objet de la jalousie de Lord Darnley, époux de Marie Stuart¹⁷.

Les échanges musicaux entre Écosse et France sont attestés dès la fin du Moyen Âge : au xv^e siècle Charles VII emploie un ménestrier de cour écossais¹⁸, John Fary, et plus tard Henri IV aura deux luthistes écossais, Charles et James Hedington, qu'il appréciera particulièrement¹⁹. Dans les années 1580 les « Branles d'Écosse » sont la coqueluche de la cour française, alors que cette danse en rond villageoise se pratiquant à la campagne comme à la cour de France connaît un grand succès en Écosse sous le nom de « French brawl ».

Le luth est l'instrument de cour préféré que pratique Mary Queen of Scots, élevée en France, dont le secrétaire particulier, l'Italien David Rizzio, est aussi luthiste et chanteur. D'après De Brantôme²⁰, Mary chante fort bien et s'accompagne elle-même au luth. Au baptême de Jacques VI, c'est John Hume, luthiste principal de Mary, qui est chargé d'organiser toute une semaine de musique et de « masques », c'est-à-dire de spectacles mêlant danse, musique, chant et poésie autour de thèmes symboliques²¹. Il est peu probable que le luth n'ait pas figuré en bonne place dans pareilles réjouissances.

Le luth anglais influence relativement peu l'Écosse, alors tournée vers les Flandres, l'Italie et surtout la France. À cette dernière les luthistes écossais empruntent certains genres, la Courante, le Branle. D'autres danses venues de France vont influencer le répertoire pour luth écossais : pavaues, gaillardes, canaries, sarabandes, allemandes, bergamasques : elle figurent en bonne place dans les manuscrits. Le luth supplante la harpe cordée de boyau des Lowlands sous le règne de Mary. Il n'est sans

16. *Ibid.*, p. 8.

17. On peut voir à la Scottish National Portrait Gallery un portrait inachevé de Rizzio jouant du luth, réalisé en 1564.

18. Son précepteur de français Buchanan et la bibliothèque de sa mère riche en poètes français contemporains firent de Jacques VI un excellent connaisseur de la langue.

19. Henry George Farmer, *Music in Medieval Scotland*, Londres, 1930, p. 21.

20. Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme (1540-1614), chroniqueur de la Renaissance, se rendit en Écosse en 1561 dans la suite de Marie Stuart et consigna ces événements dans le livre intitulé *Les Vies des Dames illustres et Vies des dames galantes, Vies des hommes illustres et grands capitaines français et Vies des hommes illustres et grands capitaines étrangers*, Leyde, 1665.

21. R. Phillips, *op. cit.*, p. 10.

doute pas fortuit que le fils d'une reine élevée en France, Jacques VI, lui-même poète et grand amateur de poésie française²², soit tombé dans sa jeunesse sous l'influence de d'Aubigny, Duke of Lennox, parent catholique d'origine française qui parvint à exercer un grand ascendant sur la cour d'Écosse, jusqu'à ce que les seigneurs protestants soustraient le jeune Jacques VI à l'influence de d'Aubigny et défassent militairement ce dernier en 1582. En fait, il semble que ce soit d'Aubigny qui ait ouvert l'esprit du roi aux subtilités de la vie spirituelle de cour, avec ses joutes intellectuelles et poétiques. Jacques VI créa en 1583 le «Castalian Band», cercle de poètes et musiciens s'appliquant à imiter en Écosse leurs homologues italiens et français. Jamais le luth ne connut période aussi propice avec un tel mécène des arts littéraires et musicaux, que les poètes thuriféraires à la cour assimilaient dans leurs vers au dieu Apollon²³.

Jacques VI fut le dernier souverain écossais à favoriser le jeu du luth et l'accueil de musiciens continentaux. Sous son impulsion, la poésie galante célébrant l'amour et les joies charnelles de la vie fleurit : le luth ne pouvait qu'en être le compagnon obligé, capable qu'il était de tenir les voix inférieures dans une chanson à quatre ou cinq parties, ou de doubler les chanteurs.

La cour inspire alors la pratique musicale chez les aristocrates du pays, au point qu'une fois la cour partie, il se trouvera encore nombre d'amateurs pour perpétuer une certaine vie musicale et poétique mais cette fois en l'absence du centre de gravité qu'avait été la cour. À partir de 1603, le départ de celle-ci pour Londres crée un grand vide musical en Écosse, car c'est elle qui donnait le ton dans les châteaux des seigneurs. Les amateurs de musique continuèrent à emprunter au continent mais se tournèrent de plus en plus vers le répertoire des générations précédentes ou de la musique traditionnelle, sorte de repli sur le fonds culturel national. Une «Gaillarde» du manuscrit *Rowallan* nous renvoie tout droit au style musical de la Renaissance, alors que nous sommes au début du XVII^e siècle. C'est en partie à cet épuisement de la vie musicale de cour en Écosse que l'on doit de voir figurer dans les manuscrits tant de morceaux traditionnels. Tout se passe comme si la culture populaire reprenait une partie de ses droits.

22. En 1537, le poète Ronsard, en tant que page de Madeleine de France, fit partie de la suite accompagnant l'épouse française de Jacques V en Écosse, où il séjourna un certain temps, puis revint un peu plus tard. Sa présence est attestée sous le nom de «le Wandomoy» dans le registre des comptes du Lord High Treasurer.

23. Au nouvel an marquant le passage de 1583 à 1584 fut organisé le couronnement du roi-poète et poète-lauréat Jacques VI, sur le modèle du couronnement qui honora d'abord Pétrarque au XV^e siècle, puis d'autres poètes en Europe.

Les luthistes écossais avaient importé le style de composition typique du luth français au XVII^e siècle, le «style brisé», consistant à utiliser les accords de manière mélodique en les «étirant» horizontalement. Tel est le cas, par exemple, d'une «Courante», genre musical très prisé au XVII^e siècle, figurant dans le manuscrit *Wemyss* : elle illustre la courante à la française, avec ses divers rythmes pointés, ses cadences caractéristiques du baroque naissant, et surtout, ses accords brisés (cf. annexe 4). De même que la poésie écossaise en Scots à la cour de Jacques VI se nourrissait de l'exemple français sans pour autant renoncer à ses idiotismes traditionnels (les vers allitératifs, par exemple) cette courante témoigne de l'alliance remarquable d'une structure formelle à la française servant de cadre à une mélodie aux accents on ne peut plus écossais : on y voit l'ouverture à la culture musicale continentale venant se greffer sur un substrat musical autochtone.

Le répertoire pour luth d'après 1603 est toujours constitué d'emprunts contemporains à l'étranger, de pièces héritées d'époques antérieures, déjà passées de mode ; mais on voit émerger un répertoire natif très typé, unique dans l'histoire du luth, qui tire sa substance du fonds musical gaélique dont les originaux sont pour harpe écossaise ou violon (ce dernier à partir du milieu du XVII^e siècle). Et, comme sur le continent, ce répertoire adapte une partie de la tradition populaire à l'instrument de cour²⁴. On voit figurer dans les manuscrits (*Straloch*, *Skene*, *Wemyss*, *Rowallan*, *Balcarres*) des morceaux aux noms évocateurs de la culture populaire : *Gallua Tom*, *Corne Yards*, *Grein Greus ye Rassess*, *I long for thy Virginie*, etc. Apparaissent des genres spécifiquement écossais, comme la danse ternaire nommée *Lilt*, des pièces relevant du genre appelé *Port*, à l'atmosphère plutôt nostalgique, des «marches» (*Marches*). Cette musique reprend les trois genres musicaux traditionnels en Écosse, «notes of noy» (musique de tristesse), «notes of joy», et «notes of sleep»²⁵. Qu'ils soient enlevés ou lents, ces morceaux consistent en une mélodie et une basse à fonction essentiellement rythmique (fournir un appui sur les temps forts). Les parties intermédiaires sont inexistantes, contrairement à la musique savante pour luth, dont la conduite simultanée de différentes voix est l'une des difficultés majeures à la Renaissance. La musique savante pour luth baroque s'éloigne de la complexe polyphonie Renaissance, pour se

24. Le mouvement inverse a aussi existé ; il en est ainsi de la musette dite «de cour» et de la vièle à roue, instruments on ne peut plus rustiques (maints luths furent d'ailleurs reconvertis en vièles à roue) à la cour de France au XVIII^e siècle.

25. Ainsi de la pièce intitulée «General Lelly's Goodnight» (manuscrit *Wemyss*) : le «Goodnight» est l'ancêtre Renaissance du «Tombeau» baroque à la mémoire d'une personnalité défunte, comme le duo pour luths de l'anglais Thomas Robinson intitulé «The Queene's Goodnight» à la mémoire de la reine Elisabeth I^{re}.

réduire à une seule voix accompagnée, mais elle peut offrir des mouvements de basse harmoniques, contrairement aux pièces écossaises pour luth plus proches de la rythmique héritée de la danse, laquelle n'autorise guère les subtilités contrapuntiques. La transcription pour luth de morceaux traditionnels dépendait en bonne part des compétences musicales des compilateurs, et surtout, de leur maîtrise de l'instrument. De ce point de vue, on observe une grande inégalité d'un manuscrit à l'autre, parfois au sein d'un même manuscrit.

L'Écosse dans le concert des nations

Le répertoire pour luth en Écosse est loin d'atteindre le degré d'excellence de la musique savante sur le continent, l'essentiel de ce répertoire-là étant constitué d'emprunts ou d'importations (manuscripts *Panmure*, *Wemyss*, *Balcarres*). Pourtant, il témoigne d'un alignement de l'aristocratie écossaise sur les mœurs et l'éducation de sa contrepartie continentale, en ce que le luth et sa musique font partie de l'éducation idéale de tout noble qui se respecte. Une fois le roi-mécène parti à Londres, ce type d'éducation se prolongera tant bien que mal jusqu'à la fin du XVII^e siècle : à titre d'exemple, la jeune Lady Margaret Wemyss, décédée prématurément à l'âge de dix-neuf ans, consigna les poèmes de sa composition et les pièces pour luth qu'elle appréciait dans le manuscrit portant son nom.

L'Écosse, contrairement au continent, n'a pas vu s'épanouir de musique imprimée pour luth aux XVI^e et XVII^e siècles. Peut-être le marché ne justifiait-il pas la coûteuse impression de tablatures nécessitant des caractères spéciaux. Elle a cependant marqué son indépendance musicale par rapport à l'Angleterre, dont elle a pour l'essentiel ignoré l'influence, bien que l'Angleterre représentât une des principales écoles de luth européenne, avec une production particulièrement riche. Le répertoire pour luth écossais semble quelque peu modeste comparé au continent, mais la Réforme, hostile à la musique profane, fit probablement des ravages. On ne saura jamais si des manuscrits pour luth furent brûlés, ni, peut-être, combien d'instruments — on considérerait le luth, ne l'oublions pas, comme le symbole même de la séduction des sens ! L'excellent compositeur de la Renaissance écossaise Robert Johnson (1500-1560) fuit le zèle des réformés écossais pour se mettre au service de Henri VIII²⁶. Le compositeur écossais contemporain James MacMillan prétend que la Réforme tua l'inspiration musicale en Écosse et que le départ de la

26. Moyennant quoi ses pièces pour solo ou duo de luth ont été heureusement préservées pour la postérité.

cour en 1603 porta un second coup fatal en privant le pays des indispensables mécènes aristocratiques ou royaux sans lesquels la vie artistique de l'époque ne pouvait guère prospérer²⁷. De fait, la musique et la poésie célébrant les sens et l'amour sous Jacques VI s'accordaient peu avec le rigorisme des réformés. Ceux-ci ne se firent pas faute de convertir des airs profanes à plusieurs voix ou au luth en «parodies» (*contrafacta*), au sens musicologique du terme : comme sur le continent, ils substituèrent à des paroles jugées impies ou futiles des textes à caractère pieux, édifiant, tout en conservant la musique originale²⁸; les mauvaises langues y verraient sans doute le principe d'économie puritain fustigeant le gaspillage, mais en fait, il s'agissait bel et bien pour les réformés de reprendre les choses en main en expurgeant des productions culturelles tout élément susceptible de détourner les fidèles du culte quotidien dû au Créateur. Qui plus est, la parodie reflétait une pratique fort courante aux XVI^e et XVII^e siècles, avec la réutilisation fréquente de mélodies connues auxquelles on adaptait de nouveaux textes²⁹.

Quoi qu'il en soit, ce qui nous reste des manuscrits pour luth écossais constitue un répertoire absolument unique, au style tout aussi typé qu'inimitable, si l'on fait abstraction des pièces «importées» du continent. Ils sont la preuve manifeste que l'Écosse eut la volonté de participer au «concert des nations», dans tous les sens de l'expression, et de perpétuer l'intérêt aristocratique pour la musique de luth aussi longtemps que la chose fut possible après 1603.

27. De fait, la notion d'artiste ou d'imprimeur «indépendant» est récente. Sous l'Ancien Régime, tout créateur doit dédier ses œuvres à un grand de ce monde pour exercer son art; tout imprimeur doit solliciter du roi le «privilege» d'imprimer tel ou tel livre, accordé pour une certaine durée : par exemple, Guillaume Morlaye, «iour de Leut» français, imprime son *Premier livre de tabulature de leut* (1552) et le second (1558) «avec privilege du Roy, pour dix ans». Les dédicaces aux seigneurs dont on sollicite bienveillance et protection font partie de l'introduction obligée à tel ou tel recueil de pièces : ainsi, le compositeur pour vihuela (luth en forme de guitare) Esteban Daza dédie son *Libro de musica en cifras para vihuela intitulado el Parnasso* (1576) «al muy Illustre Señor, el Señor Licenciado Hernando de Habalos de Soto mayor del Consejo supremo», les pièces étant publiées par Diego Fernandez de Cordoua, «imprefflor de fu Magestad».

28. Quelques exemples de cette pratique multiséculaire : *Il t'appartient loz et honneur*, glorifiant Dieu et son amour pour qui lutte contre le Diable, paroles de Mathieu Malingre (publié à Neuchâtel par P. de Vingle, 1533), sur la musique de *Jouyissance vous donneray*, de Claudin de Sermisy, texte de Clément Marot (publié par Pierre Attaignant dans le recueil *Chansons nouvelles* de 1528); ou bien encore *Martin Luther a esté bien fâché* de Eustorg de Beaulieu (publié dans *chrestiennes réjouissance*, Genève, 1546) calqué sur la chanson leste *Martin menoît son porceau au marché* (texte de Clément Marot, musique de Clément Janequin).

Les chansons de Claudin de Sermisy servirent à des *contrafacta* en Écosse et en Allemagne.

29. En des temps où la mémoire des individus se trouvait très sollicitée, les airs connus, que l'on avait en tête, trouvaient un terrain favorable à la propagande...

Références bibliographiques

Contexte

Sites Internet

<<http://www.standingstones.com/scotlute.html>>
<<http://www.standingstones.com/scotem.html>>
<<http://www.standingstones.com/scotfolk.html>>
<http://www.delcamp.net/auteurs/fr/1_renaissance/anonyme_fr.html>

Manuscrits :

<<http://www.standingstones.com/lutemss.html#Straloch>>
<<http://www.standingstones.com/lutemss.html#rowallan>>
<<http://www.standingstones.com/lutemss.html#skene>>
<<http://www.standingstones.com/lutemss.html#balcarres>>

Articles spécialisés

GILL Donald, «The Skene Mandore manuscript», *The Lute Society Journal*, vol. XXVIII, 1988, p. 15-32.
SPRING Matthew, «The Lady Margaret Wemyss Manuscript», *The Lute Society Journal*, vol. XXVII, 1987, p. 5-29.
—, «The Balcarres Manuscript», *The Lute Society Journal*, vol. XXXII, 1992, p. 2-45.
WARD John M., «The Lute books of Trinity College», *The Lute Society Journal*, vol. X, 1968, p. 15-32.
—, «The fourth Dublin Lute Book», *The Lute Society Journal*, vol. XI, 1969, p. 28-46.

Ouvrages

FARMER Henri George, *Music in Medieval Scotland*, Londres, 1930.
SHIRE Helena Mennie, *Song, Dance and Poetry of the Court of Scotland under James VI*, Cambridge University Press, 1969.

Partitions

CRIPPS Wayne, *The Rowallan Manuscript*, Fort Worth (USA), Lyre Music Publications, coll. «Renaissance Lute Music», 1995.
McFARLANE Ronn, *Highland King*, vol. 2, Mel Bay Publications, 2003 (44 pièces des manuscrits *Rowallan*, *Wemyss* et *Balcarres*, tablature et notation moderne).
Music of Scotland, 1500–1700, sous la direction de Kenneth Elliott, paroles compilées par Helena Mennie Shire, coll. «Musica Britannica», tome XV, Londres, Steiner & Bell, 1957.

PHILIPS Peter (alias Robert MacKilop), *Music for the Lute in Scotland*, Temple, Kinmore Music, 1995 (20 pièces extraites des manuscrits *Jane Pickering*, *Rowallan*, *Straloch* et *Wemyss*).

Discographie

LINDBERG Jacob, *Lute Music from Scotland and France*, BIS BIS-CD 201 (33 pièces écossaises et françaises des manuscrits J. Pickering, *Straloch*, *Rowallen*, *Wemyss*, *Panmure* et *Balcarres*, et des pièces publiées en France), luth Renaissance à 10 chœurs et luth baroque français à 11 chœurs.

McFARLANE Ronn, *The Scottish Lute*, Dorian Recordings DOR 901-29 (56 pièces des manuscrits *Jane Pickering*, *Straloch*, *Rowallen* et *Skene*), luth Renaissance à 8 chœurs et mandore à 5 chœurs.

O'DETTE Paul, *Robin is to the Greenwood Gone*, Nonesuch 9 79123-2 (6 pièces écossaises du manuscrit Rowallan et des pièces anglaises élisabéthaines), luth Renaissance à 6 et 8 chœurs.

THE ROWALLAN CONSORT, *Notes of Noy, Notes of Joy*, Temple Records COMD 2058, 1994. R. Phillips (luth Renaissance à 8 chœurs), W. Taylor (harpe écossaise), M. Lawson et P. Rendall (voix). Pièces du manuscrit *Straloch*, de Robert Johnson, pièces vocales des manuscrits *Wode Part-Book* (1630-1665) et *Commonplace Book* (1562-1615).

Annexe 1 : le luth comme instrument de la séduction

Micheli Parrasio (1516-1578),
La joueuse de luth (Budapest).

Simon Vouet (1590-1649),
Joueuse de luth, vue de dos.

Giuseppe Crespi (1675-1747),
Jeune femme accordant son luth.

Van Mieris l'aîné (1658),
Scène de lupanar (au mur, au fond,
un luth, symbole sexuel courant).

Annexe 2 : la tablature pour luth

Tablature et police de tablature pour le luth

**Manuscript Balcarres (1700),
folio 45.**

Tablature «française» (la plus communément employée).

Chacune des six lignes représente l'un des six «chœurs» (doubles cordes) du luth. Celle du haut représente la chanterelle ou corde la plus aiguë, en général simple.

Les lettres de *a* à *n* indiquent à quelles cases (ou «frettes») mettre les doigts. Les frettes sont des morceaux de boyau attachés autour du manche pour obtenir les différentes notes :

- *a* = corde à vide ;
- *b* = première frette ;
- *c* = seconde frette (le *c* ressemble à la lettre *r*) ;
- *d* = troisième frette (s'inspire de la lettre grecque δ), etc.

Les basses sonnantes à vide sont représentées par la lettre *a* sous les six lignes, puis par plusieurs barres obliques au fur et à mesure que l'on descend :

- *a* sous la sixième ligne = septième chœur ;
- / *a* = huitième chœur ;
- // *a* = neuvième chœur ;
- /// *a* = dixième chœur ;
- ... Et sur un luth baroque ayant jusqu'à 13 chœurs :
 - 4 sous la sixième ligne = onzième chœur ;
 - 5 sous la sixième ligne = douzième chœur ;
 - 6 sous la sixième ligne = treizième chœur.

Tablature de luth moderne

Folio 17 du manuscrit Rowallan. ►

Éd. *The Rowallan Manuscript*,
coll. «Renaissance Lute Music»,
Lyre Music Publications, Fort Worth
(USA), p. 14.

La durée des notes peut être représentée par les hampes traditionnelles :

Nom, date et lieu de conservation des 6 manuscrits	Propriétaire et compilateur	Nombre de pages de musique et nombre de pièces	Compositeurs présents	Instruments utilisés et accord
<i>The Rowallan Lute Book</i> Avant 1609 ? Edinburgh University Library	Sir William Mure of Rowallan (1594-1657), poète et luthiste	39 pièces	Airs populaires écossais et pièces françaises	Luth à 10 chœurs Accord Renaissance
<i>The Straloch Lute Book</i> 1627-1629 National Library of Scotland Original disparu en 1842	Robert Gordon of Straloch (1580-1661), poète, géographe, mathématicien et cartographe	30 pièces recopiées par G. Farquhar Graham en 1839	Essentiellement des pièces écossaises	Luth Accord Renaissance
<i>The Skene Mandora Book</i> 1615-1635	John Skene of Hallyards (c. 1540-1617), juriste Lord Strathnaver (propriétaire actuel)	220 pages 120 pièces	Nombreuses pièces écossaises et pièces en vogue importées d'Angleterre et du continent	Mandore à 5 chœurs Accord de mandore
<i>The Panmure 1-2-3 Lute Books</i> Milieu XVII ^e siècle National Library of Scotland	<i>Pan 2</i> = Cahier d'exercices rapporté de Paris en Écosse par un élève (1630)	31 pièces	Luthiste et compositeur parisien René de Mesangeau, autres compositeurs français	Luth. Accords de « transition » avant l'accord baroque en <i>ré</i> mineur
<i>The Wemyss Lute Book</i> 1643-1648	Lady Margaret Wemyss	32 pages 91 pièces	Compositeurs français du XVII ^e siècle 20 airs écossais	Luth à 10 chœurs Accord Renaissance et surtout de « transition »
<i>The Balcarres Lute Book</i> 1700 National Library of Scotland	Lord Crawford (propriétaire actuel)	221 pages 252 pièces	Airs populaires écossais et anglais (dont <i>Lilithulero</i> servant de générique à la BBC) + luthistes français (Gallot, Mouton, Vieux Gaultier, Mercure)	Luth à 11 chœurs Accord baroque en <i>ré</i> mineur et accord de transition

Annexe 3 : les 6 manuscrits écossais pour luth

Annexe 4 : importation en Écosse du « style brisé »
caractéristique du luth baroque français

A. Harmonie et accords verticaux

B. Même harmonie traitée de manière mélodique en accords « brisés »

Extrait d'une Courante du manuscrit Wemyss (1643-1648).