

**PICCININI :**  
**AVERTIMENTI : 1623**

**Les avertimenti, ou instructions précédant l'intavolatura di liuto, et di chitarrone, Libro Primo, d'Alessandro Piccinini, Bologne 1623.**

**Traductions et notes par :**  
**Joël Dugot et Marco Horvat**

Article paru dans la revue *Musique Ancienne* N° 19 mars 1985, p. 21 à 29.  
Contribution et révisions des notes par : Pascal Gallon Décembre 2003

**Aux Studieux**

*Du luth, chapitre I*

Parmi tous les instruments de musique, le luth, aussi célèbre soit-il, est digne de sa renommée ; il n'est personne, si médiocres soient son intelligence et sa connaissance de la musique qui ne le connaisse, tant pour l'excellence et suavité de sa mélodie que pour sa perfection musicale. Puisqu'avec lui on peut parfaitement jouer une composition un demi-ton, un et deux tons plus haut et plus bas, attendu qu'il possède les demi-tons partout. A cela s'ajoute la commodité remarquable avec laquelle le dit instrument peut être utilisé, pouvant se jouer debout, en marchant ou assis, et de tout autre manière, selon le goût, ce qui n'est pas négligeable. C'est à propos de cet instrument si noble et si royal, que je me propose de donner aux débutants quelques conseils très importants ; dont une longue étude et une très grande habitude de l'enseignement m'ont appris la très grande utilité ; et ce non pas pour me vanter d'en savoir plus que d'autres, mais seulement dans l'intérêt général. Je sais par expérience combien il est important d'avoir de bonnes bases pour qui désire devenir excellent joueur. Mes avertissements en cette manière iront donc aux choses les plus importantes ; quiconque désire se perfectionner en cette profession ne dédaignera pas de les lire à plusieurs reprises, ni ne ménagera sa peine pour les mettre ponctuellement à exécution. De la sorte, je ne doute qu'à la fin il en reconnaisse l'utilité, et mesure ce qu'il doit à mon emprise.

*Du jeu net, chapitre II*

J'affirme donc que parmi les qualités principales que l'on attend d'un bon joueur, l'une des plus importantes est de produire un son clair et propre. De manière que le moindre effleurement d'une corde ait la pureté d'une perle, et celui qui ne joue pas ainsi ne mérite aucune estime. Et il convient de déployer un grand zèle pour y parvenir ; et en particulier en France où l'on n'estime personne qui ne joue proprement et délicatement.

*Du jeu doux et fort, chapitre III*

Parmi les nombreuses singularités du luth, l'une des principales est d'avoir la possibilité de jouer doux et fort, ce qui donne beaucoup d'expression<sup>1</sup> quand c'est fait à propos. Si la musique est gaie, on doit alors jouer plus fort, mais sans tomber dans la dureté ou l'âpreté, et spécialement quand on joue des fantaisies ou des canzones, on doit jouer fort la corde qui expose le sujet ou la fugue, mais l'accompagnement restera doux afin de ne pas couvrir le sujet. Là où on rencontre des passages chromatiques, mélancoliques ou graves ou encore dissonants

---

<sup>1</sup> Nous avons traduit « affetuoso » par expressif. Il faut garder à l'esprit la signification particulière de ce terme, qui revêt chez les musiciens italiens de cette époque un sens esthétique. Voir à ce sujet l'article d'Etienne Darbellay, Liberté, variété et 'affetti cantabili' chez Girolamo Frescobaldi, *Revue de Musicologie*, Tome LXI, 1975, n° 2, pp. 198-243. La comparaison entre les « avertimenti » de Piccinini et ceux publiés en 1615 par Frescobaldi est riche d'enseignements.

[*durezza*], on jouera doucement de façon que le son soit faible sans toutefois être assourdi ou muet, et en allongeant un peu la mesure adroitement et judicieusement ; le jeu n'en sera que plus expressif ; et l'on trouvera peu de pièces [*sonate*] dans lesquelles un joueur avisé ne trouvera l'opportunité d'user de ce jeu ondoyant [*ondeggiato*], c'est à dire doux et fort ; la où la musique est remplie de dissonances il est de très bon effet de varier parfois comme on fait à Naples, en rejouant les dissonances plusieurs fois, tantôt doux tantôt fort, et plus c'est dissonant, plus on rejoue, mais en vérité cette manière de jouer réussit mieux en fait qu'en dit, et particulièrement si on apprécie un jeu plein d'expression [*suonare affetuoso*].

***Où rend le luth sa meilleure harmonie,  
Chapitre IV***

Le luth ainsi que le chitarrone rendent leur meilleure harmonie<sup>2</sup> lorsqu'on en joue à mi-chemin de la rose et du chevalet. C'est donc là que doit se tenir la main droite.

***De la main droite et des prescriptions qui s'y rapportent, chapitre V***

Pour apprendre à placer la main droite, tu fermes le poing et tu l'ouvriras ensuite un peu, afin que le bout des doigts soit contre les cordes et le pouce allongé, l'auriculaire posé sur la table. Ce sera bien.

***Comment se servir du pouce, chapitre VI***

Le pouce, qui selon moi ne doit pas avoir l'ongle très long, s'emploie de la manière suivante, qui est chaque fois que l'on jouera une corde, on devra diriger vers la table de façon qu'il butte toujours sur la corde voisine, et qu'il s'y arrête jusqu'à ce que l'on ait à nouveau besoin de lui ; lorsqu'on joue plus d'une corde à la fois, le pouce devra aussi faire le même mouvement. Ceci est très important, il faut que les cordes basses soient touchées de cette manière, d'abord pour obtenir une bonne harmonie, ensuite pour la

grande commodité qu'on en retire, surtout lorsqu'on joue dans le grave.

***Comment s'utilisent l'index, le majeur et l'annulaire, chapitre VII***

Les trois autres doigts – index, majeur, annulaire – qui doivent avoir assurément des ongles assez long pour qu'ils dépassent la pulpe mais pas plus, et taillés en ovale c'est-à-dire plus longs en leur milieu, doivent s'utiliser ainsi : lorsqu'on jouera un accord, ou lorsqu'on pincera une seule corde, on jouera avec l'extrémité charnue du doigt, en la dirigeant vers la table avec, on fera en sorte que l'ongle laisse échapper les deux cordes en même temps, lesquelles résonnant ensemble, produiront une très belle harmonie.

***Avec quels doigts jouer deux chœurs,  
chapitre VIII***

Pour jouer deux chœurs [*simultanément*], on utilisera toujours le pouce et le majeur sauf si on rencontre un point au dessous [*de la lettre*], auquel cas il faudra utiliser l'index et le majeur.

***Du gruppo [trille] et combien il est difficile à jouer, chapitre IX***

Le gruppo que l'on fait dans les cadences est très difficile, car on doit le battre également et rapidement et le conclure en accélérant et pour ma part, j'ai constaté qu'exécuté à l'aide du seul index, en jouant dans les deux sens, de haut en bas et de bas en haut alternativement avec la pointe de l'ongle<sup>3</sup> il réussit à merveille, clair et rapide ; et je le fais avec une telle facilité, que je l'accompagne d'une autre partie avec le pouce et l'index on peut très bien jouer de cette façon. Quelques uns de ces gruppi se trouvent dans les œuvres qui suivent, et le plus redouble [*long*] figure à la fin du *ricercare* premier, celui que l'estime le plus.

<sup>2</sup> Harmonie est à prendre dans le sens de « bien proportionné ».

<sup>3</sup> Ce semble être la technique appelée « dedillo » par certains vihuelistes au milieu du XVIe siècle.

### « Traits » [tirate] et gruppo comment les exécuter, chapitre X

Pour exécuter des gruppi et des traits avec le pouce et l'index, comme on le fait d'ordinaire, on doit tenir le pouce très en dehors et l'index très en dessous, de façon à former une croix<sup>4</sup>. Les deux autres doigts - majeur et annulaire - doivent être allongés, mais sans effort ni contrainte dans le bras, les doigts exécutant le trait doivent faire peu de mouvement ; on doit aussi veiller à ce que le pouce n'attaque pas plus fort que l'index, mais l'un et l'autre vient également afin qu'il ne puisse remarquer aucune différence, et on y parviendra en s'exerçant ainsi. Nombreux sont ceux qui, lorsqu'ils exécutent un gruppo avec ces doigts, cherchent à l'accompagner d'une autre partie comme je l'ai dit pour le chapitre IX, mais cela ne va pas car pour chaque note de l'accompagnement qu'ils jouent, ils en manquent une pour le gruppo, bien que du fait de la rapidité, beaucoup d'auditeurs se laissent abuser.

### De l'arpègement au luth, ce que l'on entend par là, chapitre XI

Par « arpéger »,<sup>5</sup> au luth, on entend lorsque l'on exécute des traits [tirate] ou des diminutions [passaggi] avec l'index et le majeur tandis que le pouce joue une autre partie. Cette façon de jouer est d'une grande facilité et donne du plaisir à l'oreille, car les deux doigts, par le mouvement qu'ils font, rendent un son égal et digne de louange. A

<sup>4</sup> Cette technique, dont la généralisation est encore récente au moment où Piccinini rédige ses avvertimenti, succède à la technique de la main droite avec le pouce « à l'intérieur », dite de nos jours « figeta ». Le changement semble s'être opéré vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle comme l'a montré Jean Wirth dans son article : Une méthode de luth inédite vers 1600, in **Musique Ancienne**, n°10 Janvier 1981, pp.29-37.

<sup>5</sup> L'italien « arpeggiare » est à prendre dans le sens de « pincer » et n'a en l'occurrence rien de commun avec l'arpègement tel que nous l'entendons aujourd'hui ; néanmoins, dans le texte de Piccinini, la connotation avec la harpe est évidente et semble s'opposer à la technique de la figeta, jugée inférieure par l'auteur puisque la nouvelle technique « d'arpègement » permet selon lui de jouer –comme à la harpe- le cantus firmus en même temps qu'une autre partie.

chaque fois que ce sera possible, il faudra appliquer cette manière de faire.

### Comment doit-on « arpéger » ? Chapitre XII

Pour « arpéger », on remarquera qu'il faut faire sonner la corde avec le bout de l'ongle, en bougeant peu les doigts et en gardant le pouce très en dehors. Ainsi, le trait sera agile et on parviendra facilement à l'exécuter rapidement. Le pouce, en jouant les basses retombera sur la corde suivante comme je l'ai indiqué au chapitre VI. Il m'est arrivé « d'arpéger » près du chevalet avec le bout de l'ongle, tandis que le pouce jouait le cantus firmus ; le son est alors argentin et très délectable. En « arpégeant » de la sorte, on peut très bien jouer le gruppo accompagné, dont j'ai parlé au chapitre IX, tandis que le pouce joue l'autre partie, mais il ne sera ni aussi rapide ni aussi charmant que lorsqu'il est exécuté avec un seul doigt.

### De la main gauche, et des instructions la concernant, chapitre XIII

La main gauche doit être libre, sans toucher le manche en aucun lieu, si ce n'est avec le pouce, lequel doit être appuyé sur le derrière du manche et en bas ; il doit être allongé tandis que les quatre autres doigts doivent être arqués, leur extrémité étant maintenue juste au-dessus des cordes, prêts à entrer en action, ceci étant un point très important.

### Quand les doigts doivent-ils demeurer sur les cordes ? chapitre XIV

Garder les doigts en place sur les cordes là où il faut (règle qui n'est observée que de bien peu de gens), est une chose d'une telle importance, que le jeu ne peut être bon ni plaisant si elle fait défaut. A chaque fois que l'on jouera un accord [pizzicata] avec à la suite une note seule, il s'efforcera de garder les doigts en place sur les cordes de l'accord tandis que l'on joue ce qui suit, et celui qui s'y entend en musique sait combien cela est important : je donne ceci comme règle générale ; en d'autres endroits particuliers, là où on rencontrera un point noté au dessus

d'un chiffre, comme ceci : 2, on devra garder en place le doigt concerné, tandis qu' on jouera ce qui suit, et que l'on y manque point car le jeu d'un très bon joueur consiste en grande partie dans le respect de cette règle : tenir les parties de la musique.

***Avec quel doigt aller d'une case à l'autre, et d'une corde à l'autre, chapitre XV***

Beaucoup ayant joué un accord relèvent les doigts de la main gauche et ne savent plus alors avec quels doigts jouer l'accord suivant, et ainsi se trompent toujours. Avant que de relever un doigt, on observera bien quel doigt est le plus commode pour se déplacer vers la position suivante, ainsi, on se trompera, sinon jamais, du moins rarement.

***Des agréments (tremoli)<sup>6</sup>, et des trois sortes de ces derniers, chapitre XVI***

Les agréments sont d'un grand embellissement dans le jeu ; ils sont de trois sortes. Le premier est le tremblement [*tremolo longo*] et se fait là où on doit s'arrêter longtemps, mais aussi peu de temps. Pour le faire, on bat délicatement et vite, de nombreuses fois, avec le bout du doigt qui sera le plus commode sur la corde que l'on aura joué, en remarquant que si c'est un zéro, on bat sur la première case, si c'est sur la première on bat sur la seconde, et ainsi successivement ; et autant dure la note, autant dure l'ornement.

***Du second agrément, chapitre XVII***

Le second agrément est rapide et passe vite, on peut le faire en une infinité d'endroits, avec le meilleur effet. Pour le faire, on mettra par exemple le petit doigt à la troisième case sur la première corde, et en même temps le majeur à la deuxième case de la même corde, et aussitôt la corde touchée, on lèvera rapidement le petit doigt, jusqu'à ce qu'il ne le touche plus, et aussitôt on le rabattra avec force au même endroit, et ce sera fait. Pour le faire sur la première case, il suffit de relever

et de rabattre un doigt, comme précédemment<sup>7</sup>.

***Du troisième agrément, chapitre XVIII***

Le troisième agrément est peu usité, car il exige que la main soit libre, par exemple si le petit doigt doit être à la cinquième case de la troisième corde, on jouera la note, et en même temps, appuyant fortement le doigt, tu secoueras énergiquement toute la main, et assez vite jusqu'à ce que tu le sentes, de manière à ce que le son ondoie un peu, et ce sera fait<sup>8</sup>.

***Où faire les agréments, chapitre XIX***

Partout où on s'arrête plus ou moins longtemps, il faut faire un agrément tantôt d'une sorte tantôt d'une autre, selon ce qu'enseigne la commodité. Sur n'importe quelle case, ou corde, et ainsi sur les croches si on a le temps, un agrément sera toujours d'un très bon effet. Et comme les endroits où on peut faire des agréments sont en nombre infini, je n'ai pas voulu surcharger la tablature en les indiquant par quelque signe, il est suffisant que cela soit dit ici. En remarquant pourtant qu'à vouloir faire trop d'agrément le jeu deviendrait lassant et tendu, car le joueur devra jouer avec légèreté et ne laisser paraître aucune contrainte.

***Avertissements concernant quelques signes nécessaires à connaître ici qui se trouvent dans ce livre et d'abord, chapitre XX<sup>9</sup>***

***Traits sans point au dessous, Chapitre XXI***

Les traits qui seront sans aucun point en dessous se joueront toujours avec le pouce, tant au luth qu'au chitarrone.

---

<sup>7</sup> C'est le pincé des Français.

<sup>8</sup> A propos du vibrato dont il est question ici, on peut lire dans Mersenne : « Quand au verre cassé, encore qu'il ne soit pas si usité que par le passé, d'autant qu'il a fort bonne grâce, quand on le fait bien à propos, et l'une des raisons pour laquelle les modernes l'ont rejeté, est parce que les anciens en usaient presque partout ». **Harmonie universelle**, livre second, Paris 1636, page 81.

<sup>9</sup> Par suite d'une erreur d'édition de l'original, le texte du chapitre XX est manquant.

---

<sup>6</sup> Pour Piccinini, tous les agréments sont des « tremoli ».

## ***Des points sous les traits, Chapitre XXII***

Là où il y aura un point sous le chiffre, on attaquera vers le haut toujours avec l'index, et sur le chiffre suivant sans point [*en dessous*] on jouera la corde à l'ordinaire soit avec le médium soit avec le pouce, ce qui est tout un, et selon l'occasion. Ces remarques doivent être observées par les commençants, car il est important, pour s'y habituer, d'utiliser les doigts avec ordre ; j'ai d'ailleurs vu beaucoup de tablatures où les points manquaient sous les traits, et d'autres tablatures où les points étaient dans un ordre très mauvais. Je veux donc donner la règle pour que chacun puisse juger par lui-même avec quel doigt il convient de commencer un trait.


### ***Règle pour savoir avec quel doigt commencer un trait, chapitre XXIII***

La règle sera la suivante : que toujours le dernier chiffre du trait doit être attaqué vers le haut avec l'index, puis on fait le compte pour savoir comment attaquer la première note ; mais comme le calcul est long à faire, je dirai, pour aller plus vite, que la première note du trait doit toujours être jouée vers le bas avec le pouce, ou le médium ce qui est tout un ; on remarquera pourtant que le chiffre ou accord précédent doit être de valeur paire, comme deux ou quatre ou six, car s'il était de cinq ou trois ou un, le trait serait commencé vers le haut avec l'index, et cela est une règle infaillible.

### ***Du point de tenue [punto fermo] chapitre XXIV***

J'appelle point d'arrêt, là où l'on trouve un point au-dessus d'un chiffre, de cette manière : 2, car on doit en cet endroit tenir son doigt en position pendant qu'on joue ce qui suit pour des raisons musicales, comme je l'ai dit au chap. XIV.

## ***Du signe de liaison au luth et au chitarrone chapitre XXV***

Là où le trait sera affecté d'une ligne courbe au-dessus comme ceci  au début de la ligne on commencera la liaison, et tout le trait sera lié, qu'il soit long ou court, jusqu'à ce que l'on change de valeur de durée.

### ***De la liaison et comment on l'exécute lorsque le trait monte , chapitre XXVI***

Pour faire cette liaison, la première note du trait sera jouée avec le pouce, là où se trouve la ligne courbe décrite ci-dessus, et avec la main gauche, on frappera les cases indiquées, et, de la même manière, en changeant de cordes, on attaquera la première note de cette corde, puis on continuera de frapper avec la main gauche sur les cases ; la corde ainsi frappée sonnera d'elle-même, si on maintient les doigts proches de la touche et si on arrive sur la corde avec dextérité, il n'y aura pas besoin de faire d'effort.

### ***De la liaison et comment on l'exécute lorsque le trait va vers le bas , chapitre XXVII***

On utilise la main droite comme il est dit au chapitre précédent, mais de plus, quand un doigt de la main gauche se relève, il doit en même temps pincer la corde, afin de ranimer le son pour ce qui suit.

Cette manière de faire les traits ou les gruppi au luth ne me plaît guère sinon en de rares endroits. Par caprice et nouveauté, parce que avec les dites liaisons on ne peut faire de variations<sup>10</sup> de trait, et puis qui ne sait pas qu'un trait ou qu'un gruppo joué [*avec les doigts de la main droite*] à condition qu'il soit rapide, net et égal, est sans conteste préférable aux liaisons ? Même si cela est beaucoup plus difficile, cela convient mieux à un vaillant homme. De plus en pratiquant trop souvent les liaisons, on perd sensiblement car la main droite s'engourdit et la gauche n'est plus avec elle. Mais je précise bien qu'avec le chitarrone, c'est une manière très appropriée

<sup>10</sup> Il n'est guère possible de faire des nuances piano et forte dans les passages liés.

et il me paraît à propos de faire ici quelques remarques propres au dit chitarrone, entre celles traitées plus haut, cet instrument étant très usité de notre temps, et à cette occasion, je parlerai d'abord de son origine.

### *De l'origine du chitarrone et de la pandora, chapitre XXVIII*

Voici de nombreuses années que l'on fabriquait à Bologne des luths d'une qualité excellente<sup>11</sup>, faits de forme allongée à la manière d'une poire, et avec des côtes larges, l'une [*caractéristique*] les faisait doux, l'autre harmonieux<sup>12</sup>. Il suffit de savoir que leur grande qualité les faisait rechercher, en particulier des français, lesquels venaient tout exprès à Bologne<sup>13</sup> pour en rapporter en France et les payaient tout ce qu'on leur demandait, tant et si bien que maintenant il ne s'en trouve que très peu.

En outre on faisait aussi de très grands luths qui étaient très appréciés à Bologne, pour jouer de concert avec d'autres luths plus

---

<sup>11</sup> Pendant la plus grande partie du XVI<sup>e</sup> siècle, Bologne fut un des centres de prédilection pour la fabrication des instruments de musique et en particulier des luths; un grand nombre de luthiers d'Allemagne du sud, et spécialement de la vallée de Füssen, y avaient émigré ainsi qu'à Padoue à Venise, et dans d'autres villes d'Italie du nord.

<sup>12</sup> Plusieurs traducteurs de ce texte, en particulier Henri Quittard (Le théorbe comme instrument d'accompagnement, in *S.I.M.*, Paris 1910, R Flûte de Pan, Paris 1980, p.9), et plus récemment D.A. Smith (on the Origin of the Chitarrone, in *J.A.M.S.* N° 32, 1979 p. 450) ont présenté ce passage comme s'il y avait deux sortes de luths bolognais: les uns de forme allongés et les autres à côtes larges. A notre avis, il y a là un contresens. De plus sur le plan organologique, il apparaît dans d'autres textes anciens (en particulier T. Mace et E.G. Baron) que forme allongée et côtes larges sont deux caractéristiques d'une seule sorte de luth, ce qui de surcroît se trouve confirmé par l'examen des luths bolognais conservés. En réalité, Piccinini, qui s'exprime ici peu clairement il est vrai, veut simplement dire qu'il ignore laquelle des deux qualités forme allongée ou côtes larges donne aux luths de Bologne un son doux et équilibré.

<sup>13</sup> Les luths de Bologne étaient très prisés en France comme en témoignent les inventaires des luthiers où marchands d'instruments à Paris au XVI<sup>e</sup> siècle, où se lisent de nombreux exemples de luths de « Boulogne » (sic) que l'on imitait volontiers et qu'en tout cas on importait intensivement. Voir: François Lesure, La facture instrumentale à Paris au XVI<sup>e</sup> siècle, in *Galpin Society Journal*, Vol.II 1954 pp. 11-52.

petits, des passemezi, des airs et d'autres [*pièces*] semblables. La qualité de ces luths, si grands, était d'autant plus appréciée qu'on les accordait si haut que la première corde ne pouvait arriver à la hauteur voulue, - on la remplaça par une corde épaisse accordée une octave plus bas. Le résultat était satisfaisant, et aujourd'hui, on procède encore ainsi. Au bout d'un certain temps, comme le chant commençait à fleurir, il apparut aux virtuoses que ces grands luths, dont la sonorité était si douce, seraient très à propos pour accompagner un chanteur. Mais comme ils les trouvaient beaucoup trop bas que ce dont ils avaient besoin, il devint nécessaire de les fournir de cordes plus fines en les montant à un ton plus commode pour la voix. Et parce que le second chœur, comme précédemment la première corde, ne pouvait être montée assez haut on la remplaça par une corde plus grosse accordée une octave plus bas, ce qui fut une réussite et fut à l'origine du théorbe ou chitarrone. Et peu de temps avant que je fasse allonger les basses, était venu à Ferrare monsieur Caccini, surnommé le Romain, excellent dans l'art du beau chant, à la demande de leurs Altesses Sérénissimes. Il possédait un chitarrone d'ivoire accommodé de la manière que j'ai indiqué, dont il se servait pour accompagner la voix. En dehors de l'accompagnement du chant, personne ne jouait de chitarrone, mais lorsque je fis allonger les basses, de nombreux virtuoses, séduits par l'harmonie et la commode variété de cordes commencèrent à acheter un moyen (malgré l'imperfection que constituait pour eux la première et la deuxième corde accordées une octave plus bas) de s'y donner pour le jeu en soliste. En s'y exerçant, quelques uns devinrent en peu de temps excellents. Ainsi commença la renommée du chitarrone. Je précise aussi que le chitarrone monté de cordes de cistre, comme on fait en particulier à Bologne, rend une harmonie très suave et apporte une plaisante nouveauté à l'oreille.

Comme à présent j'ai supprimé quelques imperfections et trouvé une autre méthode pour construire ces instruments-qui d'ailleurs s'en trouvent énormément améliorés-que j'ai mis aux cinquièmes et

sixièmes chœurs ainsi qu'aux basses des cordes d'argent<sup>14</sup>, court, selon les besoins j'ai amélioré l'harmonie [*de l'instrument*] d'une façon extraordinaire, et j'appelle l'instrument ainsi fourni la Pandore<sup>15</sup>, et bien qu'il ne soit pas trop grand –ce qui est d'une grande commodité– il n'en a pas moins une harmonie très longue et profonde, ce qui est chose rare, pour l'accompagnement de la voix à laquelle il s'accorde très bien.

Revenons maintenant au chitarrone en donnant la manière qui selon moi, doit être respectée pour en jouer. Recevez aussi mes excuses pour la raison suivante : du fait de la facilité d'exécution des traits en liaisons et du jeu des basses, qui l'un et l'autre donnent bien du plaisir pour peu de fatigue, le chitarrone a attiré beaucoup de personnes, qui ont abandonné le luth, et donc, si elles rencontrent dans quelques une de mes œuvres pour chitarrone des passages difficiles pour ceux qui ne possédaient pas l'agilité requise des deux mains, je leur devrais alors mes excuses, n'ayant pas pour ma part rencontré les mêmes difficultés.

<sup>14</sup> Contrairement à une opinion courante, Piccinini ne dit pas que son instrument est entièrement monté de cordes de métal, mais précise au contraire que seules les cordes graves sont en argent (et non filées d'argent comme on a pu le lire. Cf . Quittard op. Cit. P. 12 note2) la première mention de cordes filées n'apparaît qu'en 1664 dans « **Introduction in the skill of musick** » de John Playford.

<sup>15</sup> Témoin contemporain des innovations organologiques de Piccinini, Vincenzo Giustiniani écrivait dans son **Discorso sopra la musica** (édité par Carol Mac Clintock in **Musicological Studies and Documents**, IX, Rome 1962, p. 78): « Je dirai qu'Alessandro Piccinini de Bologne fut l'inventeur de la pandora ; qui est une sorte de luth transformé en théorbe par l'adjonction de beaucoup de cordes dans le grave et dans l'aigu ( voir cliché A), parmi lesquels certaines en cuivre et d'autres en argent [...] Le dit Alessandro Piccinini a inventé de puis peu un instrument pareil au « plectrum » (?) d'Apollon, qui est une combinaison de théorbe, luth ; cithara, harpe et guitare, qui réussit à merveille ; mais qui n'est pas très utilisé à cause de la difficulté qu'il y a pour apprendre à en jouer avec autant de facilité que lui (Piccinini).

### *Comment faire les accords au chitarrone, chapitre XXIX*


Pour faire un accord de trois notes au chitarrone, on doit le faire ne trois fois, une corde après l'autre. Si l'accord est de quatre notes, on doit le jouer en quatre fois, et ainsi de suite, comme on peut le voir ci dessous, en remarquant qu'on utilise seulement trois doigts de la main droite pour les jouer, à savoir le pouce l'index et le médius, et ceci est une règle universelle.

On emploie le médius là où il y a deux points, l'index où il y en a un, le pouce où il n'y a pas de point. Et on les appelle des accords arpégés car ils sont semblables au jeu de la harpe. Et je dis donc que tous les accords au chitarrone doivent se faire dans l'ordre déjà précisé, car je ne l'ai pas indiqué ailleurs, ni indiqué sur les tablatures, sauf en quelques points particuliers, qui seront notés ci-dessous ; bien entendu, dans les courantes et partout où il est nécessaire d'aller très vite d'un accord à l'autre, on pourra faire autrement que des jouer des accords comme sur le luth, c'est à dire en une seule fois.


### *Signes des endroits particuliers où il convient d'arpéger, chapitre XXX*

Dans certains endroits particuliers quand bien même les accords se succèdent rapidement, si le signe du chiffre 4 est sur le temps de cette

4

manière : , tous les accords soumis au dit temps se doivent arpéger en quatre fois selon l'ordre indiqué plus haut et de plus, s'il y a quelques accords de trois sons soumis au dit temps, il faut les jouer aussi en quatre fois, comme on le voit dans l'exemple suivant :

Et là-où le temps est surmonté d'un 2

de cette façon : , tous les accords dépendant de ce temps devront s'arpéger en deux fois comme dans l'exemple suivant :

Cette façon d'arpéger est nouvelle et fait très bon effet, surtout lorsque la mesure est assez serrée. Comme le chitarrone peut être joué piano et forte, comme le luth, on devra s'y

exercer comme il est dit au chapitre III. Mais d'ordinaire, on doit jouer assez énergiquement, et toujours de façon claire et nette, en respectant l'ornementation, selon l'ordre indiqué à propos du luth, je dis ceci pour ceux qui veulent éviter un jeu banal.

### *Des traits, en liaison, chapitre XXXI*

Les traits accompagnés du signe de liaison, se feront comme j'ai dit plus haut au chapitre XXV et les gruppi liés réussissent assez bien de la même manière, mais sont pourtant insipides. Lorsqu'ils sont joués avec un seul doigt, comme il a été dit au chapitre IX, ils ressortent là encore de façon excellente au chitarrone, réguliers, rapides et nets, mais jusqu'à présent, personne ne les joue ainsi, si ce n'est en mon conseil.

En France, on joue d'un très petit instrument à quatre cordes simples appelé Mandole [*Mandola*], avec un seul doigt. J'ai entendu certains en jouer très bien, et avec cet instrument, j'ai trouvé qu'on pouvait s'exercer encore à cette manière de jouer dans certaines occasions de gruppi tant au luth qu'au chitarrone.<sup>16</sup>

### *Conclusion à toutes les instructions susdites, chapitre XXXII*

Pour finir, je dirai aux débutants que parmi tous les conseils qui précèdent, certains doivent être appris dès le début, et gardés à l'esprit avec une grande application, mais d'autres, malgré une étude assidue, ne peuvent être dominés, qu'avec le temps.

Ce qui doit être appris tout de suite pour acquérir de bonnes bases :

- comment bien placer les mains, en observant ce que disent les chapitres de la main droite et de la main gauche. – On apprendra aussi par cœur la pièce étudiée. – Jouer net et en mesure, ce qui s'obtiendra sans grande peine en apprenant des choses faciles. L'oreille et les mains iront en s'améliorant. Celui qui pense pouvoir apprendre à la longue en grattant les cordes sans méthode se leurre beaucoup. En revanche, bien jouer les

<sup>16</sup> L'instrument de Piccinini avait donc très certainement des cordes simples.

agréments, savoir où les placer de façon convenable pour qu'ils plaisent, exécuter un trait rapidement et régulièrement, ou un gruppo redoublé, jouer une fantaisie ou une pièce difficile piano et forte là où il faut et avec discernement, le tout clairement et nettement, sans manquer le moindre effleurement d'une corde, ceci s'acquiert avec beaucoup de peine sur le contrepont, avec l'étude des parties des œuvres, comme les ricercari, les motets ou autres, en jouant les dites partitions, jusqu'à ce qu'on parvienne, par le moyen du contrepont, à composer soi-même.

### *Des compositions à deux ou trois luths en concert, chapitre XXXIII*

Parmi les compositions qui suivent, on en trouvera quelques unes à jouer avec le luth et l'orgue, avec la basse continue, ou encore le chitarrone<sup>17</sup> et l'orgue, ou à deux et trois luths concertant ensemble dans lesquelles j'ai pris grand soin d'éviter que les voix jouées par un instrument ne le soient par un autre, en particulier pour les voix extrêmes. Le résultat est agréable, d'une mélodie extraordinaire, et leur accord<sup>18</sup> est tel qu'on croirait entendre un seul instrument, lesquelles compositions sont parmi celles que mes frères et moi jouions déjà lorsque nous étions au service de son Altesse Sérénissime de Ferrare, puis de l'Illustrissime et Révérendissime Monseigneur le Cardinal Aldobrandino. Girolamo, qui de nous jouait le plus gravement, jouait le luth le plus grand, mourut en Flandres au service de l'Illustrissime Seigneur, Bentivoglio Nuncio, maintenant Cardinal. Filippo dont le jeu était le plus malicieux, jouait sur un luth plus petit ; il est actuellement au service de sa Majesté Catholique, auprès de qui il est très en faveur.

Ceux qui ont écouté notre concert ne l'ont pas peu loué, pour les qualités d'ensemble dont il a été question, la

<sup>17</sup> Piccinini fait-il confiance au lecteur pour trouver lui-même les pièces de chitarrone et de luth à jouer avec accompagnement d'orgue ou a-t-il simplement négligé de faire figurer les parties de basses chiffrées comme le feront Kapsberger en 1640 et Pittoni en 1669 ?

<sup>18</sup> Accord=ensemble.

compréhension et le respect que nous avons les uns des autres. Le fait que nous fussions frères jouait, chacun considérant l'honneur des autres comme le sien propre. Il est très important lorsqu'on joue de concert, de ne pas chercher à dominer son compagnon ; et que ce conseil ne soit pas pris à la légère.

### *De l'archiluth et son inventeur, chapitre XXXIV*

Là où j'ai parlé de luth, j'entendais en fait « archiluth », pour éviter de dire comme beaucoup, 'luth théorbé'<sup>19</sup> [*liuto attiorbato*], comme si son invention venait du théorbe ou, pour dire mieux<sup>20</sup>, du chitarrone, ce qui est faux ; et je le sais d'autant mieux que j'ai été l'inventeur de ces archiluths. Ayant fait faire les premiers, l'invention eut sur le moment peu de succès, pendant deux ans on ne vit personne l'adopter, et on voyait aucun de ces instruments en dehors de ceux que je faisais faire. Pourtant, c'est devenu par la suite l'ultime perfection du luth, et cela donna la vie au chitarrone.

La preuve est qu'étant en l'année 1594 au service du Sérénissime Duc de Ferrare, je me rendis à Padoue en la boutique de Christofano Heberle, luthier de premier ordre,

---

<sup>19</sup> Piccinini semble vouloir aller au devant des confusions de termes qui avaient peut-être déjà cours de son temps, auxquelles n'échappe pas Mersenne (cf. **Harmonie universelle**, livre II p.46 et livre VII p.77) et dont nous subissons encore les conséquences. Sur le plan typologique, l'archiluth est une chose, le théorbe en est une autre ; le seul point commun entre les deux instruments étant la présence d'un « grand jeu », il n'existe aucune raison objective d'assimiler l'un à l'autre par le terme « luth théorbé ». Reste le problème de luths (ténors et basses) que leur taille a prédisposé aux transformations en théorbe au XVII<sup>e</sup>. et au XVIII<sup>e</sup> siècles par l'adjonction d'un plus ou moins long double cheviller ; là aussi, pourquoi dire luth théorbé alors que la taille et le nombre de cordes font de l'instrument un théorbe (accord en « vieil ton » impossible du fait de la longueur vibrante) ? Enfin faut-il préciser que l'horrible mot « théorbure » si employé de nos jours, n'a jamais existé autrefois et n'est qu'un néologisme impropre : le mot cheviller est toujours valable, même si ce dernier est de forme différente d'un luth, avec une ou plusieurs extensions, ce qui est le cas pour les archiluths et les théorbés.

<sup>20</sup> Ce « pour dire mieux » pourrait révéler que l'emploi du mot « tiorba » était peut-être péjoratif, si l'on admet l'étymologie de tiorba=vielle à roue.

et lui fit faire à titre d'essai, un luth si long de corps, qu'il servait d'allongement aux basses, et avait deux chevalets très éloignés l'un de l'autre. Il était peu sonore, parce qu'on ne pouvait pas jouer les basses près du chevalet (voir « *archiluth au long corps* » ; Padoue 1595/ « *Vendelio Venere* », 7x2 : 690mn ; 3x1 : 117mm. Vienne, *Kunst Historisches Museum*, n° 42 A 46 ). Au point que j'en fis faire un autre avec l'allongement du côté du manche, ce qui réussit fort bien, aussi en fis-je construire trois autres semblables, avec plus de soin qui furent réussis de façon exquise. Je les portais tous trois à Ferrare, chez mon Sérénissime Seigneur, et chez l'Excellentissime Prince de Venosa<sup>21</sup>, qui se trouvait là-bas, et qui les apprécièrent grandement. Les basses, si sonores, leur plurent énormément et son Altesse en donna deux au Prince de Venosa, qui à son retour de Naples les emmena et en laissa un à Rome. Ce dernier tomba ensuite entre les mains du « chevalier du luth »<sup>22</sup>, qui l'utilisa toujours, comblé par cette invention. Après la mort du chevalier, à Rome, ce même luth me revint.

Quand au premier archiluth, long de corps, quand je fus pris au service de l'Illustrissime Cardinal Pietro Aldobrandino, je le laissais à Ferrare, au sieur Antonio Goretti, mon ami très cher, qui le conserve encore dans son célèbre studio de musique, où il possède dans une pièce, non seulement toutes sortes d'instruments anciens et modernes, à vent comme à cordes, d'une beauté et d'une qualité exquis, mais où il range en bon ordre, dans une autre pièce, toute la musique ancienne et moderne, de chambre comme sacrée, qui se peut retrouver.

Ce monsieur ayant accueilli sur une longue période, quelques une de mes compositions pour luth et chitarrone, et désirant, en raison de l'affection qu'il me porte, m'honorer en les insérant parmi ses innombrables écrits dans cette Arche Musicale, était résolu, contre ma volonté, à les livrer à l'impression ; et je n'ai jamais pu, bien que je m'y sois employé, le persuader d'abandonner cette idée. Alors, connaissant sa

---

<sup>21</sup> Il s'agit du célèbre Gesualdo.

<sup>22</sup> Laurencini Romani

volonté, et pour satisfaire un ami si dévoué et affectionné, j'ai estimé que c'était un moindre mal que de consentir au désir de celui que j'honore et aime tant, plutôt que de m'y opposer. Pour que l'imprimerie n'accumule pas les erreurs, j'ai voulu être présent pour les corriger, d'autant que retourner en ma patrie de Bologne m'est agréable. Je supplie le lecteur averti de me tenir pour excusé des erreurs dont l'imprimerie n'est pas responsable, et accepte l'innocence de mon âme qui, réduite par la force de l'amitié, s'est laissée convaincre de publier ces pièces de peu d'importance, que j'ai faites (quelles qu'elles soient) pour m'exprimer et pour le plaisir des amateurs.

Nous remercions vivement Monsieur Cristoforetti d'avoir bien voulu revoir notre traduction, et nous prodiguer ses conseils.

Une édition en fac-similé des tablatures de A Piccinini ( livre de 1623 et second livre de 1639) préfacée par Mr Orlando Cristofortti est disponible aux éditions S.P.E.S.