



**HAL**  
open science

## La transfiguration du poétique: le tombeau en musique

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. La transfiguration du poétique: le tombeau en musique. La Licorne - Revue de langue et de littérature française, 1994, 29, pp.217-227. halshs-00230186

**HAL Id: halshs-00230186**

**<https://shs.hal.science/halshs-00230186>**

Submitted on 21 Apr 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## LA TRANSFIGURATION DU POÉTIQUE : LE TOMBEAU EN MUSIQUE

Philippe VENDRIX

Au sortir de la Renaissance, la question de l'autonomie des genres musicaux était loin d'être résolue. Il existait certes déjà un répertoire spécifiquement instrumental dont les tournures et les structures ne devaient rien à un quelconque modèle vocal. Ces formes instrumentales relèvent de deux grandes catégories : les formes de danses et les formes librement composées. Les premières fournissent des canevas métriques et harmoniques que les compositeurs doivent s'efforcer de respecter afin de permettre à l'auditeur une compréhension du discours. Les deuxièmes, dont font partie les *toccate*, les *ricercari*, les fantaisies, etc., s'inscrivent difficilement dans un carcan formel dont on pourrait retrouver la trace dans les centaines de compositions conservées. Le développement de ce répertoire fondamentalement instrumental a incité les instrumentistes à se détacher des modèles vocaux qu'ils avaient abondamment exploités au cours des XVe et XVIe siècles. Cette discrépance qui ira en s'accroissant dans les premières décennies du baroque, n'empêcha pas certains de se pencher sur des formes poétiques afin d'y découvrir une structure, une source d'inspiration, une référence signifiante. Un tel processus reste extrêmement rare, et il convient de le distinguer du foisonnement des pièces à titre qui marquèrent le répertoire instrumental des années 1680 à 1750.

Parmi les formes instrumentales qui portèrent durant l'époque baroque la trace d'une inspiration poétique, le tombeau occupe une place privilégiée. Un survol du répertoire montre même qu'il s'agit de l'unique pénétration d'un genre poétique dans le répertoire instrumental après 1600. Ce n'était cependant pas la première fois qu'une forme instrumentale puisait un nom dans le réservoir des genres poétiques. En Angleterre, durant le XVIe siècle, un passage identique s'était effectué du *Dump* littéraire au *Dump* musical<sup>1</sup>. Le fait qu'il s'agisse dans les deux cas de pièces de déploration permet d'envisager le cas du tombeau sous deux aspects : celui particulier de la formation et de l'histoire d'un genre musical, et celui général de la transfiguration du poétique par l'art des sons.

## LE TOMBEAU : HISTOIRE D'UN GENRE

Le tombeau en musique pose de nombreux problèmes. Ils sont d'abord d'ordre historique : la reconstitution de l'histoire du tombeau implique une série de travaux portant à la fois sur l'évolution de la musique instrumentale au XVIIe siècle et sur la datation de sources<sup>2</sup>.

1638 : cette année-là meurt le dédicataire de ce que l'on suppose être le premier tombeau en musique, René Mésangeau (dernier quart XVIe-début 1638). L'œuvre écrite par le luthiste Ennemond Gaultier (ca. 1575-1651) sera publiée de manière posthume par son cousin Denys, dans le *Livre de tablature des pièces de luth de Mr Gaultier Sr de Nève et de M. Gaultier son cousin* (Paris, 1672). C'est cependant une vingtaine d'années avant cette publication que le titre « tombeau » apparaît dans une source musicale. Il s'agit encore d'une œuvre d'E. Gaultier, *Le Tombeau de Lenclos*, que Denys prit soin d'inclure dans un manuscrit normalement uniquement consacré à ses œuvres : *La Rhétorique des Dieux*. A partir de cette date, les tombeaux vont se multiplier. Chaque grande école instrumentale en France à l'époque baroque s'y adonnera. Après les luthistes, ce sera au tour des clavecinistes de produire des tombeaux. Les guitaristes et les violistes ne resteront pas non plus indifférents à un genre qui semble avoir garanti le succès de quelques célèbres luthistes du milieu du XVIIe siècle. A travers les tombeaux en musique, il est possible de retracer l'évolution de l'écriture instrumentale en France des années 1640 aux années 1720-1730.

L'engouement pour le tombeau ne dépassa les frontières françaises que pour toucher le Saint-Empire. Il résulte en fait d'un autre engouement : celui des musiciens allemands et autrichiens pour la musique instrumentale française. 1652 marque de ce point de vue une date importante. Cette année-là, Johann Jakob Froberger (1616-1667) est de passage à Paris et assiste à la chute mortelle du célèbre luthiste Blanrocher<sup>3</sup>. Cette mort avait déjà suscité la plume des luthistes Denys Gaultier et Dufault et du claveciniste Louis Couperin. Froberger se joignit aux compositeurs français et écrivit vers 1652 un *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche ; lequel se joue fort lentement à la discrétion sans observer aucune mesure*. Parallèlement à l'influence de l'œuvre de clavier de Froberger sur ses compatriotes, s'exerce une autre influence tout aussi décisive : celle de la musique pour luth française. Tandis que, dans le dernier tiers du XVIIe siècle, l'école française de luth vivait son déclin, un nouvel élan était donné au répertoire pour cet instrument par un groupe de compositeurs autrichiens et allemands. Ceux-ci reprendront les techniques d'écriture de leurs prédécesseurs et, par la même occasion, leurs formes et leurs genres. Le tombeau connaît ainsi, aux confins des XVIIe et XVIIIe siècles, une deuxième vie.

Tableau I : Catalogue des tombeaux en musique français

Compositeur	Titre	Date <sup>4</sup>	Instrument
Ennemond Gaultier	Tombeau de Mézangeau	1639 (+)	Luth
Ennemond Gaultier	Tombeau de l'Enclos	1649 (+)	Luth
Denys Gaultier	Tombeau de Raquette	1650 (+)	Luth
Denys Gaultier	Tombeau de Blanc-Rocher	1652 (+)	Luth
Denys Gaultier	Tombeau de Mademoiselle Gaultier	1652 (§)	Luth
Dufault	Tombeau de M. Blanrocher	1652 (+)	Luth
Pinel ou Mercure	Tombeau du Roi d'Angleterre	1649 (+)	Luth
Claude Emon	Tombeau de Mazarin	1661 (+)	Luth
Dupré d'Angleterre	Tombeau de Dufaux	ca.1670 (+)	Luth
Jacques Gallot	Tombeau du maréchal de Turenne	1675 (+)	Luth
Jacques Gallot	Tombeau de la Reyne	1683 (+)	Luth
Jacques Gallot	Tombeau de M. le Chevallier du Buisson	1670-1680 (§)	Luth
Jacques Gallot	Tombeau de Mlle de Bussy	1670-1680 (§)	Luth
Jacques Gallot	Tombeau de Mr l'abbé de St Fussiens	1670-1680 (§)	Luth
Jacques Gallot	Tombeau de Mgr le Prince de Condé	1686 (+)	Luth
Jacques Gallot	Tombeau	1680-1690 (§)	Luth
Jacques Gallot	Tombeau de Madame	1670 (+)	Luth
Gallot le jeune	Tombeau de la princesse de Monaco	1700 (§)	Luth
Charles Mouton	Tombeau de Madame	1670 (+)	Luth
Charles Mouton	Tombeau de Gogo	1690-1700 (§)	Luth
Charles Mouton	Tombeau de Madame de Fontange	1681 (+)	Luth
Jacques de Saint-Luc	Tombeau de François Ginter	1706 (+)	Luth
Robert de Visée	Tombeau du Vieux Gallot	ca.1690 (+)	Luth
Robert de Visée	Tombeau de Mr Mouton	ca.1699 (+)	Luth
Robert de Visée	Tombeau de Du But	ca.1680 (+)	Luth
Robert de Visée	Tombeau des Mesdles de Visée	1690-1716 (§)	Théorbe
Louis Couperin	Tombeau de M. Blanrocher	1652 (+)	Clavecin
Jean-Henry d'Anglebert	Tombeau de Champion de Chambonnières	ca.1672 (+)	Clavecin
Nicolas Geoffroy	Tombeau	ca.1690 (§)	Clavecin
Francisque Corbette	Tombeau sur la mort de Madame d'Orléans	1672 (+)	Guitare
Robert de Visée	Tombeau de Mr Francisque	1681 (+)	Guitare
Robert de Visée	Tombeau de Tonty	1716 (§)	Guitare
François Champion	Allemande Tombeau	1705 (§)	Guitare
François Champion	Tombeau de Mr De Maltor	1703 (+)	Guitare
Sainte-Colombe	Tombeau Les Regrets	1680-1687 (§)	Viole
Sainte-Colombe fils	Tombeau pour le Sieur de Sainte-Colombe	1690 (+)	Viole
Marin Marais	Tombeau de Mr Meliton	1686 (§)	Viole
Marin Marais	Tombeau pour Monsr de Lully	1687(+)	Viole
Marin Marais	Tombeau de Sainte-Colombe	1690 (+)	Viole
Charles Döllé	Tombeau de Marais le Père	1728 (+)	Viole
Jean Féry Rebel	Tombeau de Lully	1687(+)	Ensemble

Tableau II : Catalogue des tombeaux en musique de compositeurs allemands et autrichiens

Compositeur	Titre	Date	Instrument
Johann Froberger	Tombeau... Blancheroche	1652 (+)	Clavecin
Jacques Bittner	Tombeau. Adagio	1682 (§)	Luth
Franz Lesage de Richée	Tombeau de son Altesse électorale Madame l'Ellectrice de Bavière	1690 (+)	Luth
Rochus Berhandtzky	Le funeste et glorieux tombeau de Mongr le Marquis de St. Maurisse	1691 (+)	Luth
Rochus Berhandtzky	Tombeau de feu son E. Mongr le Général Sereni	1705 (+)	Luth
Rochus Berhandtzky	Le Tombeau de feu Madame la Daufine	1690 (+)	Luth
Jacob Lauffensteine	Tombeau		Luth
Edler von Radolt	Tombeau	1701 (§)	Luth
Losy von Losinthal	Tombeau sur la mort de Madame la Comtesse Logy	1690 (+)	Guitare
Leopold Weiss	Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy	1721 (+)	Guitare

Ce bref survol historique n'explique cependant pas les motivations qui incitèrent E. Gaultier à intituler une de ses œuvres « Tombeau ». Le titre semble suranné dans la troisième décennie du XVII<sup>e</sup> siècle, la grande époque du tombeau littéraire étant passée depuis longtemps déjà. Cet emprunt à un genre poétique peut s'expliquer par différentes raisons. Il y eut d'abord une volonté d'écarter tout titre faisant référence à d'autres pratiques musicales, comme la déploration ou le lamento. Ces deux genres faisaient inmanquablement référence à la musique vocale. Or, s'il est une caractéristique de la musique instrumentale du premier baroque, c'est sa recherche d'une autonomie d'expression, autonomie qui ne pouvait mieux se marquer extérieurement que par une différence de titre. Les lamentos instrumentaux ne purent quant à eux que difficilement se détacher des procédés mis en œuvres dans les lamentos vocaux<sup>5</sup>. La référence au tombeau peut également être entendue, non en relation avec le genre littéraire, mais plutôt en relation avec le monument. Il prend alors une autre dimension qui répond assez exactement à la mise en scène de la mort à l'époque baroque<sup>6</sup>.

Cette association du tombeau en musique avec les monuments funéraires, et par là avec le cérémonial baroque, invite à une réinterprétation de données historiques généralement acceptées<sup>7</sup>. La première source faisant mention d'un tombeau en musique est le merveilleux manuscrit commandé par Anne de Chambré, *La Rhétorique des Dieux*<sup>8</sup>. Les œuvres de Denys Gaultier côtoient celles d'Ennemond, sans toujours en préciser l'auteur. D'autre part, l'autre tombeau d'Ennemond apparaît pour la première fois de façon posthume en 1672 dans une édition préparée une fois encore par Denys. Ces faits pourraient inciter à lier l'apparition du titre « tombeau » à la réalisation du manuscrit d'Anne de Chambré. Cette hypothèse est confirmée par l'absence, avant 1648-

1652, dates entre lesquelles fut réalisé ce manuscrit, de pièces à titre dans le répertoire pour luth<sup>9</sup>.

Le tombeau en musique serait ainsi né d'un vaste projet qui impliquait des musiciens, mais aussi des dessinateurs et des écrivains. Il s'inscrit à la fois dans le cadre d'un mouvement d'autonomisation d'un langage musical et dans le cadre d'une réflexion sur la signification du discours musical. Il dépasse en quelque sorte la problématique des compositeurs eux-mêmes pour intégrer une pensée d'ordre esthétique qui passionnait certains membres de la République des Lettres à Paris vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Le tombeau en musique concentre en lui les enjeux liés à la formulation d'une théorie imitative des arts, et au statut de la musique instrumentale par rapport à la musique vocale, et donc par là du sens des éléments du langage musical en dehors de toute relation à un texte<sup>10</sup>.

La récente étude de David Buch permet d'étoffer cette hypothèse<sup>11</sup>. Les titres des œuvres sont empruntés à des genres littéraires ou à des formes rhétoriques : *Consolation*, *Dédicasse*, *Résolution*, *Panégirique*, *Pastorale*, *Oraison funèbre*, *Tombeau*. Même s'il est difficile de déterminer avec exactitude le rôle exact qu'a joué Denys Gaultier dans le choix des titres, il est vraisemblable qu'il n'y fut pas étranger. En tous les cas, il connaissait la nature du projet d'Anne de Chambré. Il n'a certes repris à son compte qu'un seul titre parmi les pièces de *La Rhétorique des Dieux* qu'il publia plus tard : *La Dédicasse*. Cependant, l'idée d'intituler une œuvre musicale « Tombeau » semble provenir du milieu précieux dans lequel évoluaient les dessinateurs engagés par Chambré, mais aussi de nombreux luthistes dont l'art inspira fréquemment la plume de poètes précieux. Un élément biographique intervient d'ailleurs qui confirme le rôle de Gaultier dans le choix des titres. Ainsi, *Le Tombeau de Mlle Gaultier* est suivi d'un texte faisant allusion à un événement de la vie privée du luthiste :

L'illustre Gaultier favorisé des Dieux du supreme pouvoir d'animer les corps sans ame, fait chanter à son Luth la triste et lamentable séparation de la moitié de soy mesme, luy fait descrire le Tombeau quil luy a élevé dans la plus noble partie de l'autre moitié qui luy restoit, et luy fait raconter comme, à l'imitation de Fenix, il s'est redonne la vie en immortalisant cette moitié mortelle.<sup>12</sup>

Le tombeau en musique n'est pas l'invention d'un musicien. Il est né de l'intention de membres de salons précieux de conférer à la musique une qualité oratoire. Le choix du terme « Tombeau » reflète à merveille les intentions d'un groupe plus préoccupé d'images poétiques que de compréhension du langage musical<sup>13</sup>.

## RHÉTORIQUE OU ARCHITECTURE ?

L'apparition du tombeau en musique dans un milieu précieux, fréquenté par de nombreux partisans de la Fronde, suggère une réflexion sur le discours musical qui relève d'une appréhension du phénomène

musical sous des formes différentes de celles qui étaient alors défendues par les théoriciens de la musique. Il règne certes un certain flou sur les intentions des compilateurs de *La Rhétorique des Dieux*. Le cadre de cet article ne permet pas de s'attacher à tous les aspects que soulève un manuscrit dans lequel musique, poésie et dessin sont associés tout en gardant chacun leur indépendance. La musique occupe cependant une position privilégiée, réunissant à la fois des qualités rhétoriques et architecturales. Le tombeau apparaît ainsi comme la forme idéale<sup>14</sup>. Genre littéraire et édifice monumental, il est transfiguré par la musique. Le langage métaphorique des commentaires des pièces de *La Rhétorique des Dieux* est suffisamment explicite. Ces interventions du discours, du langage écrit ne permettent cependant pas de mettre en évidence l'expression de ces qualités architecturale et rhétorique suggérées par un titre sémantiquement chargé. Le recours à la dichotomie aristotélicienne particulier/histoire et général/poésie laisse entrevoir une possibilité d'explication.

L'intention des compositeurs de tombeaux ne relève pas de ce que l'on appellera un programme. C'est-à-dire une histoire, une description du particulier. Seul Froberger s'y adonnera dans son *Tombeau de Blancheroche* lorsqu'il signifie la chute accidentelle du luthiste par une gamme descendante « hors structure », même si elle est aussi destinée à évoquer au clavecin une technique d'écriture prisée par les luthistes<sup>15</sup>. Ce non-recours à l'événementiel suggère une conception poétique du tombeau en musique. Il invite également à s'interroger sur l'architecture de ce poétique. Malheureusement, ces référents à l'architecture et au poétique n'impliquent pas une révision de l'écriture musicale qui pourrait déboucher sur l'émergence d'une écriture-tombeau.

Un survol de ces deux éléments tectoniques que sont les formes et les tonalités met en évidence des tendances, jamais une spécificité<sup>16</sup>. Ainsi, on constate que parmi les formes utilisées, l'allemande prédomine. Elle occupe cette position privilégiée non pour des raisons liées au genre « tombeau », mais par tradition : elle porte en elle des caractéristiques qui *a posteriori* s'adaptent idéalement aux idées généralement associées aux tombeaux (gravité, lenteur, texture dense, jeux rythmiques, richesse harmonique).

Il en va de même du choix des tonalités. A quelques rares exceptions près, tous les tombeaux sont écrits en mode mineur. Il reste malgré tout difficile d'établir un rapport entre les tonalités des tombeaux et une quelconque intention poétique précise. Ces tonalités furent exploitées dans d'autres situations, et les théories de l'*ethos* des tonalités ne débouche sur aucun système cohérent dont on percevrait l'application dans les tombeaux. Pourtant, les compositeurs apportaient une attention toute particulière au choix des tonalités. D. Gaultier le souligne dans la préface de son *Livre de tablature* (Paris, c.1672) :

Il [M. Montarcis] y traite aussy de lafection et de la passion des modes et des parties, de la mélodie par où l'on trouve des chans qui en marquent les proprietes

par leurs mouvements selon les dessins et les expressions des paroles ou des pensées.

Marin Marais, quelques années plus tard, discute dans l'*Avertissement* de son livre de *Basse-continues des pièces à une et à deux violes* (Paris, 1689) de la mauvaise habitude des transpositions, véritable trahison de l'esprit des compositions :

Mais ces avis sont hors Saison, quand j'y pense, puisque présentement en France chacun transpose si facilement sur tous les Tons et Demi-tons. Enfin ie donne cet expédient pour ceux qui voudront s'en servir : car pour moy qui les ay composées sur le Ton sur laquelle on les trouvera, je les y aime beaucoup mieux que de les transposer : parce qu'il se trouve quelque chose de plus perçant dans les Tons que j'ay choisy pour cela.

Tableau III :  
Formes utilisées dans les tombeaux

Allemande
Pavane
Courante
Sarabande
Gigue
Entrée
Suite
Forme libre

Tableau IV :  
Tonalités des tombeaux

Tonalité
Do mineur
Ré majeur <sup>17</sup>
Ré mineur
Mi mineur
Fa majeur <sup>18</sup>
Fa mineur
Fa# mineur
Sol majeur
Sol mineur
La majeur
La mineur
Si majeur
Si mineur

Une analyse détaillée de l'écriture débouche sur un constat assez identique. Un constat d'échec : il n'y a pas, à proprement parler, d'écriture-tombeau. Quelques procédés apparaissent bien çà et là comme uniques, mais ils relèvent d'une intentionnalité sporadique. Les éléments exceptionnels qui sont observés dans quelques tombeaux ne sont jamais



répétés. Ils enrichissent une palette au même titre que d'autres procédés qui émaillent le répertoire instrumental français baroque et qui ne devinrent jamais des techniques d'écriture.

#### HOMMAGE, ÉMULATION ET IMITATION

Quoi qu'il en soit de l'exacte origine du tombeau en musique et même de l'absence d'une écriture-tombeau, le genre prend dès le départ une signification bien précise, qui fut celle des tombeaux littéraires : l'hommage *post mortem*. Cependant, les intentions des compositeurs restent difficiles à discerner. Un texte de la *Rhétorique des Dieux* précise la nature des intentions du compositeur, en l'occurrence E. Gaultier dont on sait qu'il ne participa pas à la réalisation du manuscrit :

Par le commandement d'Appolon les doctes Pucelles sestans assemblées sur le Mont sacré pour dresser le Tombeau de Lenclos, l'un des Favoris de ce Dieu, tiennent conseil entre'elles de quelle manière et de quelle forme elles le doivent construire : enfin leur résolution prise, elles font abattre un grand if, qui depuis deux cens ans tiroit sa nourriture des tributs d'un cimetiere, où il faisoit sa résidence : Elles en font un Luth, pour luy servir de Monument, et dans ce bois lugubre, elles mettent reposer ses cendres. Mais comme elles reconnoissent que leur science n'est pas assez haute et assez relevée pour prononcer son Oraison funèbre, elles font adroitement mettre ce Tombeau entre les mains du grand Gaultier le meilleur amy du deffunct seul capable de rendre ce dernier office. Cet homme divin ayant ce deposit, en tire par la puissance de son Art des parolles qui expriment si fortement la douleur de cette perte, que tous ses Auditeurs prennent la nature de cette Passion.<sup>19</sup>

En plus de la confirmation de l'hypothèse avancée ci-dessus quant aux origines du tombeau en musique, ce texte remarquable, unique en son genre, précise les intentions confiées au tombeau. Cette relation à un confrère marque par ailleurs les grands tombeaux des années 1650. Elle atteint son paroxysme avec les quatre tombeaux dédiés à Blanrocher, un célèbre luthiste parisien. Seul Froberger évoqua, dans un court texte, l'accident qui coûta la vie au musicien :

Monsieur Blancheroche, insignis Cytharodeus Parisiensis, D. Frobergeri optimus amicus, cum post convivium Dominae de S. Thomas, cum D. Froberger in horto regio deambulasset et domum reversus aliquid factururus scalas ascenderet ; inde decidit, adeo graviter, ut ab uxore, filio aliisque in lectum debuerit trahi. D. Froberger videns periculum, cucurrit pro Doctore : adsunt et chirurgi qui sanguinem in pede laeso confluummitterent facta incisione : adest Monsieur Marquis de Termes : cui Monsieur Blancheroche prolem suam commendavit ; et paulo post ultimum spiritum cœpit trahere animam exhalare.<sup>20</sup>

Lorsqu'un compositeur n'adresse pas son tombeau à un confrère, c'est le plus souvent vers un patron ou mécène qu'il se tourne, parfois vers un membre de sa famille. Plus rarement, le titre de l'œuvre relève

de l'imaginaire, comme c'est le cas pour le *Tombeau de Gogo* de Charles Mouton<sup>21</sup> ou le *Tombeau Les Regrets* de Sainte-Colombe<sup>22</sup>.

Tableau V : Destinataires des tombeaux

Confrère	20
Personnalité	14
Parent	2
Imaginaire	2
Sans	3

Tout comme il a été impossible d'identifier une écriture-tombeau, il est impossible de définir une écriture spécifique en relation avec le destinataire de l'œuvre. L'importance des tombeaux dédiés à un confrère inscrit cependant le tombeau dans la lignée des déplorations de la Renaissance. Actes de légitimation d'une profession, les déplorations, comme les tombeaux, par le fait même qu'elles ne se différenciaient ni par la forme, ni par l'écriture, d'autres genres (le motet pour la déploration ; la danse pour le tombeau), participaient activement à la constitution du paysage musical habituel. Pour faire entendre sa voix, le compositeur a choisi le langage commun, celui susceptible d'être compris par tous, et surtout d'être souvent et normalement entendu.

#### TENTATIVE DE DÉFINITION

Rien ne facilite la définition du tombeau en musique. Titre apparu dans un milieu de lettrés précieux, il est ensuite accaparé par les compositeurs pour des raisons qui ne doivent rien à une quelconque spécificité musicale. Au plus, peut-on imaginer une forme de satisfaction de la part des luthistes qui renouaient ainsi avec l'univers poétique qui avait été pendant la Renaissance leur principale source d'inspiration. Le tombeau pourrait également apparaître comme le chaînon manquant de l'évolution de l'écriture instrumentale qui allait déboucher sur les pièces à titre dont raffolera le XVIII<sup>e</sup> siècle. La transfiguration du poétique ouvrait en quelque sorte la voie à une autonomie du poétique musical<sup>23</sup>.

1. J. Ward, « The Dofull Dumps », *Journal of the American Musicological Society*, IV (1951), p.111-121.

2. Pour une histoire documentaire des tombeaux en musique, voir Ph. Vendrix, « Le tombeau en musique en France à l'époque baroque », *Recherches sur la musique française classique*, XXV (1987), p.105-138 ; *ibid.*, « Il "tombeau" in musica nel periodo barocco ».

*Nuova Rivista Musicale Italiana*, XIII/3 (1989), p. 325-341. Le premier article porte sur les tombeaux français, le second sur les tombeaux composés dans le Saint-Empire. D'autres informations, corrigeant certaines fournies dans les articles cités ci-dessus, figurent dans les introductions des volumes du *Corpus des luthistes français* consacrés à Gallot et Mouton (Paris, CNRS Édition).

3. Sur le séjour de Johann Jakob Froberger, voir l'article de C. Massip à paraître dans les actes du colloque de Montbéliard 1991 : *Froberger, musicien d'Europe*.

4. Les dates fournies ici sont soit celle du décès de la personnalité célébrée (date suivie de +), soit celle de la première source dans laquelle apparaît le tombeau cité (§).

5. Sur les lamentos vocaux du début du XVII<sup>e</sup> siècle, voir H. J. Marx, « Monodische Lamentationen des Seicento », *Archiv für Musikwissenschaft*, XXVIII (1971), p. 1-23. Cette étroite relation entre lamento vocal et lamento instrumental est difficilement visible dans les deux lamentos pour clavecin de Froberger. Elle l'est nettement plus dans les lamentos plus tardifs comme ceux de Schmetzler, Biber, ou encore Bach. Voir à ce propos, Ph. Vendrix, « Zum Lamento aus J.S. Bachs *Capriccio BWV 992* und seinen Vorläufern », *Bach-Jahrbuch*, (1989), p. 197-201 ; et Christian Berger, « Musikalische Formbildung im Spannungsfeld nationaler Traditionen des 17. Jahrhunderts : Das "Lamento" aus Heinrich Ignaz Biber's *Rosenkranzsonate* Nr. 6 », *Acta Musicologica*, 1 (1992), p. 17-29.

6. Ce point sera analysé plus loin. Pour une étude anthropologique de l'attitude face à la mort à l'époque baroque, voir M. Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983 ; quant à la représentation de la mort dans les arts plastiques, voir A. Chastel, « L'art et le sentiment de la mort au XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, (1957), p. 287-293.

7. Chronologie que j'ai moi-même précédemment acceptée.

8. Berlin, Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz, Ms. 78 C12. Il existe plusieurs éditions en fac-similé avec transcription de ce manuscrit : celle d'A. Tessier (*Publications de la Société française de Musicologie*, série 1, vols. 6-7) et celle de D. Buch (*Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, vol. LXII). Si le fac-similé de la première édition est de très bonne qualité, les transcriptions de D. Buch font autorité. Ce dernier a par ailleurs publié une excellente étude du manuscrit : « The Coordination of Text, Illustration, and Music in a Seventeenth-Century Lute Manuscript *La Rhétorique des Dieux* », *Imago Musicae*, 6 (1989), p. 39-81.

9. C'est également à D. Buch que l'on doit une excellente étude du répertoire des luthistes français de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : « The Influence of the *Ballet de Cour* in the Genesis of the French Baroque Suite », *Acta Musicologica*, 57 (1985), p. 94-109.

10. Les divers aspects du débat sur la nature imitative de la musique sont envisagés par G. Cowart, *The Origins of Modern Musical Criticism. French and Italian Music, 1600-1750*, Ann Arbor, UMI, 1981 ; voir également C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 37-105.

11. D. Busch, *op. cit.*, *Imago Musicae*, p. 44-52.

12. *La Rhétorique des Dieux*, p. 65.

13. La classification d'après les modes des pièces de Gaultier n'a aucune pertinence musicale. En revanche, elle se réfère aux théories platoniciennes des modes que les humanistes avaient abondamment exploitées.

14. Dans le « Sonnet au Livre », Gauquelin écrit :

« Que de sçavans concerts de docte tablature  
Comme jamais dessein ne fut mieux inventé  
L'on ne void rien aussi demieux représenté  
Ton ancre de la Chine efface la peinture »

15. Voir D. Ledbetter, *Harpsichord and Lute Music in 17th-Century France*, London, MacMillan, 1987, p. 132.

16. Pour une analyse détaillée des tombeaux en musique français, se reporter à l'étude très fouillée de C. Goldberg : *Stilisierung als kunstvermittelnder Prozess. Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert*, Laaber, Laaber-Verlag, 1987, p. 141-299 (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, 14). Cette thèse est incontes-

---

tablement l'étude la plus fouillée du genre. Elle pose néanmoins de multiples problèmes comme celui de la définition d'un vocabulaire précis pour l'analyse du style dit brisé ou luthé. Sur ce sujet, voir les très stimulantes études de D. Ledbetter, *op. cit.*, et D. Buch, « *Style brisé, style luthé, and the choses luthées* », *The Musical Quarterly*, 71 (1985), p. 52-67, p. 220-221.

17. Dans le tableau de l'*ethos* des modes de M.-A. Charpentier, la tonalité de ré majeur convient pour une œuvre de caractère « Joyeux et très guerrier ». Voir C. Crussard, « Marc-Antoine Charpentier théoricien », *Revue de musicologie*, XXIV/1 (1945), p. 49-68.

18. Dans le même tableau, fa majeur est considéré « Furieux et emporté », sol majeur, « Doucement joyeux », la majeur, « Joyeux et champêtre ».

19. Berlin, *op. cit.*, p. 251.

20. Vienne, Bibliothek P.P. Minoriten, Ms. sans signature, f° 75.

21. D'après M. Rollin, Gogo serait un perroquet : « Le Tombeau chez les luthistes Denys Gautier, Jacques Gallot, Charles Mouton », *XVIIe siècle*, (1954), p. 463-479.

22. *Le Tombeau Les Regrets*, remis à la mode par le film *Tous les matins du monde* (et le talent de Jordi Saval), se présente comme une succession de courts morceaux portant chacun un titre : *Les Regrets, Quarillon, Apel de Charon, Les Pleurs, Joye des Elizées, Les Elizées*. Il s'agit dans ce cas d'une véritable scène de tragédie lyrique dans lesquelles des pièces instrumentales assez proches des tombeaux entrecoupaient le drame, comme les célèbres « sommeils » des opéras de Lully.

23. Il est en effet tout aussi difficile de procéder à un classement des pièces à titre de la première moitié du XVIIIe siècle en se basant sur des critères strictement musicaux.