



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Maxime O'Bomsawin-Bégin

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (Musique)

GRADE / DEGRÉE

Department de Musique

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

**Confluence d'influences chez Dowland: Musique Mesurée, Dance, Rhétorique et Ballade Populaire
Anglaise au Sein de ses Airs pour Luth**

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Paul Merkley

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Christopher Moore

Roxanne Prevost

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**Confluence d'influences chez Dowland : musique mesurée, danse,
rhétorique et ballade populaire anglaise au sein de ses airs pour luth**

Maxime O'Bomsawin-Bégin

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme M.A. en musique

École de Musique
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

© Maxime O'Bomsawin-Bégin, Ottawa, Canada, 2009



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-61299-6
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-61299-6

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■❖■
Canada

Table des Matières

<i>Résumé</i>	<i>page iii</i>
<i>Remerciements</i>	<i>iv</i>
<i>Introduction</i>	1
<u>Chapitre 1 : Évaluation des sources primaires et justification</u>	
Traité d'Andreas Ornithoparchus : <i>Musice Active Micrologus</i> (1517).	7
Traité de Loys Bourgeois : <i>Le Droict Chemin de Musique</i> (1550).	23
<u>Chapitre 2 : Influence de la musique mesurée</u>	
Contexte de l'écrit musicologique	31
Dowland...humaniste ?	37
Contexte historique	41
Exemples musicaux	
" <i>I must complain</i> ", (Third and last Booke of Songes or Aires, 1603)	43
" <i>Weep you no more, sad fountains</i> ", (Third and last Booke of Songes or Aires, 1603)	48
<u>Chapitre 3 : Influence de la danse</u>	
Synthèse de la terminologie	68
L'écrit musicologique – mise en contexte	70
Des titres d'œuvres à caractère implicite	71
Exemple musical	
" <i>Now, O now I needs must part</i> ", (First Booke of Songes or Aires, 1597)	78
Conclusion	102
Annexes	107
Bibliographie	112

Résumé

Afin de déceler et d'apprécier une confluence d'influences diverses et clairement définies au sein de l'air pour luth chez Dowland, cette étude veille au premier chapitre à établir le contexte théorique qui lui servira d'assise sous-jacente par la suite : elle parvient à se justifier la pertinence et le potentiel d'un recours à deux sources, soit le *Musice Active Micrologus* (1517) d'Andreas Ornithoparchus et *Le Droict Chemin de Musique* (1550) de Louis Bourgeois. Par analyse réticulaire, les chapitres subséquents certifient cette confluence, et précise notamment que si l'influence de la musique mesurée n'est pas concluante, l'influence de la danse est, quant à elle, centrale. En tant qu'influences complémentaires, la rhétorique et la ballade populaire anglaise – entre autres – seront également traitées au sein de cet enchevêtrement dynamique évoluant au fil du discours musical. Croisements, fusions, unions et oppositions ; notamment, seront expliqués en termes de concomitances, mutualités et symbioses.

Remerciements

J'aimerais offrir mes premiers remerciements à Dr. Paul A. Merkley, le superviseur de ce projet. Je lui dois entre autres de m'être orienté vers la musicologie. Il m'a attiré à lui par son enthousiasme indéfectible pour la recherche, et persuadé de l'importance de maintenir et cultiver un esprit ouvert, même face à l'adversité. Ses précieux conseils et ses profonds encouragements continueront de m'accompagner pendant encore bien longtemps.

Je souhaite également exprimer un mot d'appréciation envers Dr. Roxane Prevost et Dr. Christopher Moore pour leurs suggestions et commentaires judicieux en vue de présenter ce projet sous sa forme finale.

Introduction

Parmi les écrits musicologiques dévoués à l'appréciation de Dowland à travers sa musique, soit ceux particulièrement soucieux de prendre en compte l'homme et le compositeur de son temps qu'il était, il se trouve une idée récurrente et persistante qui nous laisse d'autant plus perplexe qu'elle se trouve souvent émise avec insistance et emphase et ce, malgré la valeur négligeable de sa contribution réelle en vue de connaître les tenants et aboutissants de cet art musical¹ dont celui-ci fut capable. Ainsi sommes-nous inquiétés lorsque nous parvenons à débusquer sans effort au sein d'un propos se voulant érudit, des impressions personnelles à l'emporte-pièce précédées d'un superlatif employé adverbialement² : la position du musicologue cède subitement sa place à celle de l'auditeur qui a évidemment une motivation prépondérante de toute autre nature, soit celle d'être avant tout *charmé* par la musique qui lui est donnée d'entendre. Or, puisque ce type d'éloge à l'égard de Dowland est historiquement fondé³, il serait peut-être judicieux d'en faire notre point de départ : qu'y aurait-t-il au sein de cette musique qui puisse expliquer cette puissance affective dont on s'est tant évertué à rapporter ? Henry Peacham "*the younger*", pour avoir été un ami du compositeur et un homme de bon entendement, nous offre à cet égard une piste intéressante à considérer :

*Master Doctor Dowland, [...] with sundry others, inferior to none in the world (how much soever the Italian attributes to himselfe) for depth of skill and richnesse of conceipt.*⁴

¹ N'est-ce pas l'objectif central qui est censé animer le musicologue historique ?

² Dowland...le plus émouvant, le plus personnel, le plus sympathique, etc.

³ Si l'on veut bien donner une voix collective à Richard Barnfield, un poète contemporain qui composa un sonnet à son honneur, et dont les vers suivants sont souvent cités : «*Dowland to thee is dear, whose heavenly touch...upon the lute doth ravish human sense; [...]*». Voir entre autres Poulton. *John Dowland*. 2^{de} édition. London : Faber and Faber Limited, 1982, 50-1.

⁴ Voir Peacham, Henry. *The compleat gentleman Fashioning him absolut, in the most necessary and commendable qualities concerning minde or body, that may be required in a noble gentleman. Whereunto is annexed a description of the order of a maine bataille or pitched field, eight severall wayes: with the art*

Énoncé de thèse

En effet, serait-il possible de retrouver chez Dowland une variété d'aspects musicaux savamment agencés pour former un tout qui, devenus œuvre, puisse étonner de par leur intégration exceptionnelle au sein d'un discours souvent empreint d'une grande simplicité ? Et puisque c'est particulièrement en tant que chansonnier que celui-ci s'est acquis sa renommée, une hypothèse plus précise s'envisage : y aurait-il, au sein de l'air pour luth de Dowland, une confluence d'influences musicales qu'il nous serait donné de déceler et d'apprécier ? Mais quel itinéraire choisir en vue d'une telle entreprise ?

Méthodologie

Un premier chapitre dont le souci consisterait à prendre connaissance de l'écrit théorique musical contemporain afin d'en discerner et saisir les plus pertinents segments nous semble une démarche préliminaire essentielle en vue de constituer la toile de fond idéale sur laquelle une telle investigation se doit d'être projetée, mais sur quels auteurs et quels ouvrages porter prioritairement notre attention ?

Une première source se distingue : il s'agira d'un traité d'Andreas Ornithoparchus, *Musice Active Micrologus*, écrit en latin et publié pour la première fois à Leipzig en 1517. L'intérêt prépondérant qu'il se doit de susciter s'explique d'abord par un fait crucial : Dowland en rédigea une traduction anglaise en 1609 qui s'avèrera une entreprise menée avec le plus grand soin ; aussi devient-il aisé d'entrevoir la possibilité qu'il s'y retrouverait des passages susceptibles d'affiner notre compréhension de sa musique. Enfin, dans la perspective où l'on a émis de sérieux doutes quant à la valeur de cette

of limning and other additions newly enlarged. By Henry Peacham Master of Arts: sometime of Trinitie Colledge in Cambridge. London: Imprimé par John Legat pour Francis Constable, et destiné à être vendu à sa boutique à Pauls Church-yard, au signe du Crane, 1634, fo. P2. (Accédé le 21 juillet 2009), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca/>. Les caractères gras sont les nôtres.

traduction en tant que lègue à la postérité, il nous fut particulièrement opportun de souligner un lien de complémentarité entre celui-ci et *A Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke* de Thomas Morley : en effet, certaines sections de ce dernier traité se voudraient suggestives en vue de préciser la teneur de l'objectif que se serait donné Dowland d'atteindre par l'entremise d'une publication clé, signée de sa seule main.

Une deuxième source s'impose : il s'agira d'un traité de Louis Bourgeois, *Le Droict Chemin de Musique*, écrit en français et publié à Genève et Lyons en 1550. Bien qu'offrant, en apparence, des rapports plus indirects avec notre étude, cet ouvrage en recèle pourtant plusieurs qui, en s'accumulant, vient démentir l'indifférence qu'on lui a réservé jusqu'à présent en vue de mieux apprécier l'œuvre de Dowland. D'abord, notons ici l'attachement de Bourgeois aux valeurs du passé : Ornithoparchus figure parmi les théoriciens qui l'ont influencé. Ensuite, soulignons comment son *Droict Chemin*, un manuel didactique sur le chant huguenot, constituerait un complément idéal à l'appréciation des psaumes dont il fut lui-même l'auteur : aussi devient-il plausible que Dowland ait consulté le fameux opuscule pour en tirer instruction particulièrement au moment où il tâcha, en début de carrière, de réarranger en langue anglaise plusieurs psaumes huguenots dont on a pu en attribuer au moins un à Bourgeois. Cela dit, *Le Droict Chemin de Musique* aurait possiblement eu sa version anglaise publiée en 1596, soit un an à peine avant la première parution outre-Manche du *First Booke of Songes or Aires* de Dowland. En effet, ce sera un point capital à examiner par souci d'établir le contexte théorique dans lequel s'inscrivait Dowland et, après coup, mieux situer sa pensée musicale, le ferment mère d'où l'analyse subséquente cherchera à émaner.

Les chapitres subséquents, quant à eux, constitueront le cœur de ce projet de thèse : ils s'approprièrent à la leur manière, notre hypothèse de base dans le but de fournir, par

analyse réticulaire, les premiers balbutiements d'un viatique visant à pallier l'appréciation lacunaire qu'on a accordé à Dowland jusqu'à présent en cernant deux de ses influences, la musique dite "mesurée" – au chapitre 2 – et celle dite "de danse" – au chapitre 3 –, lesquelles réclament un regard plus nuancé. Privilégier ces deux influences en les associant, c'est vouloir rendre compte du rapport de force qui naît de leur confluence dans l'œuvre de Dowland : à savoir comment, sur les plans de la métrique et de la rythmique – communs à toutes deux – certains traits musicaux hérités de la musique "de danse" apportent symétrie et précision, alors que ceux issus de la musique "mesurée" génèrent des irrégularités qui, en s'accumulant, donne lieu à un éclatement structurel. Or, si l'heureuse appréciation de tels phénomènes en opposition fournit des aspects inédits de la complexité stylistique de Dowland, encore faut-il les débusquer au sein d'un discours musical qui se renouvelle sans cesse par le concours, notamment, d'un ensemble variable d'influences complémentaires qui s'y intègrent de façon symbiotique : on comprendra par conséquent que le succès de notre investigation dépendra de notre habileté à percevoir avec clairvoyance la postérité au sein de l'émancipation.

Ainsi, au chapitre 2 veillerons-nous à présenter contextuellement, d'abord, l'occurrence de la versification quantitative classique en cette première Angleterre moderne, sans oublier de considérer le vaudeville et le psaume huguenot, deux genres vocaux comportant des traits communs avec la musique mesurée. Or, faudra-t-il également, par la suite, en vue d'étoffer la pérennité baïfienne, chercher à déceler au sein des écrits de Dowland des propos – ou du moins quelques allusions – pouvant le rattacher à ce mode de pensée humaniste qu'avait les académiciens sous Charles IX. Enfin, notre discussion se tournera vers deux exemples musicaux : un premier, l'air "*I must complain*" où l'on retrouvera, tel que nous l'avons spéculé ci-haut, un passage où plusieurs aspects de la

musique mesurée semble coïncider avec un matériau rythmique issu de la danse ; un deuxième, l'air "*Weep you no more, sad fountains*", pour lequel musique mesurée, numérogie, danse, rhétorique et potentiellement le culte de la mélancolie se fusionnent au sein de la phrase finale.

En tant qu'ultime jalon discussif de ce mémoire, le chapitre 3, quant à lui, tâchera à dessein, en premier lieu, de faire la synthèse de la terminologie regrettamment sommaire employée par les musicologues qui se sont déjà penchés sur l'influence de la danse chez Dowland : aussi notre propos devra-t-il, par souci d'offrir la plus immédiate contribution, tenir compte du confinement de la leur en une évaluation partielle d'un tout plus inclusif dont la pleine envergure gagne – selon notre hypothèse initiale – à être appréciée davantage. Ainsi, en deuxième lieu, initierons-nous notre lancée vers les exigences de la profession d'enseignant du luth qui ont possiblement conduit Dowland à concocter des titres intentionnellement nébuleux pour ses oeuvres empreintes – entre autres – de la danse : leur rôle à déterminer la nature exacte et exhaustive d'un contenu musical est peut-être plus limité que ce qu'on a bien voulu croire jusqu'à présent. Enfin, en troisième lieu, après s'être aiguiller et diriger plus spécifiquement vers l'influence de la danse d'origine française, notre discussion fera de la prospection d'un seul exemple musical, "*Now, O now I needs must part*", sa culmination : nous verrons d'une part que cet air, bien qu'ayant un pendant instrumental nommé "*The frog Galliard*", est une œuvre hybride où se croisent plusieurs types et sous-types de danses qui s'inscrivent à leur tour au sein d'une autre influence distincte et marquée : la ballade populaire anglaise.

En somme, notre hypothèse veut que la richesse et la variété abondamment relevées dans la musique de Dowland découlent d'une confluence d'influences aussi diverses que

clairement définies. L'investigation débutera par l'énonciation d'un contexte théorique, une plate-forme privilégiée sur laquelle reposera l'édification d'une analyse réticulaire : celle-ci insistera notamment sur des questions de fusions et de symbioses qui pourront émaner, bien souvent, de certains aspects en relation d'opposition.

Chapitre 1 : Évaluation des sources primaires et justification

Les bases d'une recherche approfondie chez Dowland gagneraient certainement à s'établir sur un ensemble de sources primaires soigneusement choisies. Celles dont nous traiteront ont été retenues selon leur rencontre des critères suivants : leurs importance et contexte historiques, la pertinence de leur propos, la façon dont il le traite, etc. Chacune d'elles se verront offrir une investigation à la suite de leur description sommaire ; aussi espérons-nous en dégager un savoir progressif et cohérent soucieux d'établir un fil conducteur. Enfin, notons que ces sources seront abordées selon leur ordre chronologique de première publication.

La première source est un traité d'Andreas Ornithoparchus : *Musice Active Micrologus*.⁵ Ornithoparchus, dont la vie nous est demeurée mystérieuse malgré la popularité et l'influence de son unique traité sur le 16^e siècle entier – et même sur le 17^e – est toutefois reconnu comme étant un théoricien allemand, grammairien latin, érudit humaniste, voyageur et disciple d'Erasmus.⁶ Le *Musice Active Micrologus* fut publié pour la première fois à Leipzig en 1517; on en décompte à ce jour huit autres éditions qui lui succéderont au cours du seizième siècle pour un total de neuf : cinq ont été imprimées par V. Schumann de Leipzig entre 1517 et 1555, et quatre par H. Alopecius et I. Gymnicus de Cologne entre 1524 et 1540.⁷ Par *musice active*, Ornithoparchus désigne la

⁵ Édition facsimile avec introduction et apparatus criticus de G. Reese et S. Ledbetter (New York: Dover publications, 1973). L'introduction présente des commentaires d'intérêt mais déçoit par sa brièveté.

⁶ Klaus W. Niemöller. "Ornithoparchus, Andreas." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, (accédé le 24 juin 2008), <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.uottawa.ca/>. Hormis les commentaires d'Ornithoparchus au sein de son ouvrage, Niemöller présente en effet la seule source d'information à ce jour qui puisse nous permettre de reconstituer de manière fragmentaire une chronologie des activités de ce premier, soit un ensemble de dates d'immatriculation à quelques Universités, dont la plus tardive indiquerait l'année 1518.

⁷ Gustave Reese et Steven Ledbetter. *Ornithoparchus/Dowland a Compendium of Musical Practice*, édition facsimile de Andreas Ornithoparchus, *Musice Active Micrologus*, et de John Dowland, traducteur de celui-ci, intitulé *Andreas Ornithoparchus His Micrologus, or Introduction: Containing the Art of Singing* (1609), avec introduction et apparatus criticus, New York: Dover publications, 1973, viii-ix.

musique pratique par opposition à *musica theorica*.⁸ Ce traité latin est divisé en quatre livres : le premier concerne le *cantus planus* (plain-chant) et traite de la musique en général, des mutations, des modes, du monocorde et de la *musica ficta*, dont la discussion propose une extension du système guidonien ; le deuxième concerne la *musica mensuralis* (notation proportionnelle) ; le troisième traite de l'accent ecclésiastique et des règles qui doivent le régir afin de l'appliquer au chant liturgique latin et le quatrième, après avoir traité du contrepoint en distinguant clairement entre composition écrite et contrepoint improvisé, précise entre autres les dix préceptes fondamentaux que tout chanteur se doit d'observer.

L'intérêt que nous nous proposons d'accorder à ce traité est de la dernière importance : Dowland en rédigea une traduction anglaise en 1609, soit près d'un siècle après sa première parution. Or, ce geste en a pris plus d'un au dépourvu car sa pertinence ne tombe pas sous la première évidence.⁹ L'argument principal soutient que le *Micrologus* est un ouvrage résolument conservateur pour le lecteur de 1609 et ce, particulièrement à la vue du *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* de Morley, traité

⁸ Claude Abromont. *Guide de la théorie de la musique*. Paris : Fayard ; H. Lemoine, 2001, 406.

⁹ Poulton a le plus grand mal à expliquer la raison qui aurait motivé Dowland à traduire et publier ce traité (voir Poulton. *John Dowland*. 2nd édition. London : Faber and Faber Limited, 1982, 385). Après avoir rejeté la possibilité que Dowland ait pu d'une part, être inconscient des progrès du savoir musical depuis Ornithoparchus et d'autre part, être demeuré dans l'ignorance de la publication du traité de Morley *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, Poulton suggère la possibilité d'une l'adhérence décisive quant à certaines questions (à propos des chanteurs surtout) et/ou sa réticence à laisser tomber l'aboutissement d'un projet pour lequel il a déjà donné tant de labeur. Par ailleurs, celle-ci renforce son point du fait que Dowland n'a jamais concédé, au sein de ses écrits, la moindre désuétude du *Micrologus*. Peter Warlock (Philip Heseltine) partage la perplexité de Poulton. En ce qui concerne la traduction de 1609, il se contente d'évoquer le mystère au lieu de chercher à l'élucider: «*Dowland's conservatism in all matters relating to the theory of music conflicts somewhat strangely with the pioneering spirit revealed in all his creative work.*» (voir Peter Warlock. *The English Ayre*. 2nd édition. Westport, Conn., Greenwood Press, 1970, 39.)

Reese et Ledbetter, (op.cit., x), quant à eux, se veulent également avares de commentaires en ce qui concerne la motivation qui aurait généré la version anglaise du *Micrologus*. Voici leur unique phrase en ce sens: «*Dowland obviously entertained a high regard for the century-old treatise, a fact which may indicate that his own musical point of view—theoretically at least—tended to look backward to the Renaissance rather than forward to the Baroque.* »

disponible depuis déjà 12 ans.¹⁰ Mais qu'en est-il véritablement de la qualité de cette traduction ? S'y trouverait-il des évidences qui suggèreraient un travail sommaire, et donc une importance mitigée à lui accorder ? Reese et Ledbetter nous signalent que la colossale tâche fut menée avec le plus grand soin : Dowland aurait minutieusement reproduit les exemples musicaux à partir de la source latine qu'il avait en sa possession et les quelques écarts textuels consisteraient presque exclusivement en de judicieux abrégés et brefs retranchements de passages dédicatoires surtout retrouvés en fin de volume, et constatés que très rarement au cours de la discussion musicale.¹¹ Par conséquent, il serait juste de dire que Dowland aurait tenu à léguer le plus fidèlement possible ce traité d'Ornithoparchus à la postérité musicale d'outre-Manche : toute instruction qui s'y retrouve était pertinente et apte à instruire. Cela dit, si Dowland a su démontrer un tel soin à traduire et à publier, aurait-il eu la même attitude au moment de choisir la version latine à angliciser ? Est-ce qu'une version latine parmi les autres aurait pu renfermer des traits distinctifs jugés cruciaux pour Dowland et possiblement nous aiguiller vers les passages du traité les plus susceptibles d'affiner notre compréhension de sa musique ? Afin d'offrir quelques réponses plausibles à ces questions, nous voulions premièrement considérer les recherches philologiques de Reese et Ledbetter visant à déterminer de quelle(s) source(s) Dowland se serait servi pour élaborer sa traduction.¹² Or, – nous le verrons – l'aboutissement de leurs conclusions offre bien peu d'assises sur lesquelles on peut spéculer.

¹⁰ Voir Poulton, *op.cit.*, 383-385; Warlock (Heseltine), *op.cit.*, 39; et Richard Wingell. "Andreas Ornithoparchus and John Dowland. *A Compendium of Musical Practice by Gustave Reese and Steven Ledbetter.*" Notes, 2^e Serie, Vol. 31, No. 1 (Sep., 1974), 50-51.

Poulton nous offre ici une brève explication (p.383) visant à comparer le *Musice Active Micrologus* avec *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. En effet, selon celle-ci, Ornithoparchus appartiendrait au passé et Morley au futur : concernant la musique spéculative, ce premier serait intéressé par son aspect métaphysique alors que ce dernier, par son aspect scientifique.

Pour sa part, Wingell, (*op. cit.*, 51) nous signale sans s'illustrer que l'opuscule de Morley, comparativement au *Micrologus*, démontre de nouvelles approches au plan du style musical et constitue un nouveau point de départ quant à la théorie.

¹¹ Gustave Reese et Steven Ledbetter. *op. cit.*, x-xi.

¹² *Ibid.*, xii-xxx.

Pressurons toutefois de cet étalage fragmentaire quelques pistes utiles qui valent la peine d'être rapportées.

Comparaison des sources allemandes entre elles

D'abord, il y aurait très peu de variantes textuelles: aucune révision semble avoir été faite et les différences seraient presque exclusivement attribuables à des erreurs typographiques. En revanche, les titres en couverture et les exemples musicaux proposent un autre enjeu : des divergences majeures sont à signaler et départagent les sources en deux groupes selon leur lieu d'impression respectif. Concernant les titres, les sources de Leipzig affichent *Musice Active Micrologus* tandis que celles de Cologne, *De Arte Cantandi Micrologus*. Concernant les exemples musicaux, les sources de Cologne, comparativement à celles de Leipzig, en comporteraient certains abrégés et d'autres allongés ; il y en aurait aussi quelques-uns qui, rattachés à la discussion sur les modes d'église (*church tones*), se présentent sous un nouveau jour par l'ajout d'un bémol à la clé.

Comparaison des sources allemandes avec l'édition de Dowland

D'abord, concernant les titres de couverture, Dowland propose un titre qui semble être une traduction libre de celui du groupe de Cologne : *Andreas Ornithoparchus His Micrologus...: Containing the Art of Singing*. Ensuite, ces divergences majeures décelées au sein des exemples musicaux du groupe de Cologne sont entièrement retrouvées chez Dowland.

Teneur et critique des conclusions de Reese et Ledbetter

À la suite de ces observations, les auteurs déterminent donc qu'il serait raisonnable de penser que Dowland a utilisé une des éditions de Cologne pour sa traduction, qu'il a recopié tel quel les exemples musicaux qui s'y trouvaient, que les suppressions et abrégés

textuels qui n'ont pas leurs pendants dans aucune édition allemande sont presque tous d'ordre dédicatoire, motivés soit par souci de pertinence pour le lecteur anglais de 1609 ou soit par prudence, concernant notamment ces passages démontrant allégeance et enthousiasme marqués de la part d'Ornithoparchus pour le catholicisme. Mais quelle serait la source spécifique issue du groupe de Cologne que Dowland aurait utilisée pour sa traduction ? Selon Reese et Ledbetter, il serait impossible de le déterminer... Parcourons brièvement leur raisonnement, tentons d'en cerner les lacunes, et proposons quelques voies qui n'ont pas été prospectées.

Voici, en leurs mots, cette sentence :

It is not possible to determine, on the basis of variant readings, which Cologne edition Dowland had at hand (see, for example, No. 24 in the appended list of variant readings).¹³

Nous sommes donc allés consulter cet item No. 24 de la liste. À titre indicatif, notons que la parenthèse précise à quelle référence croisée le commentaire qui s'en suit correspond ; la coordonnée de droite désigne la page dans la source (Leipzig, nov. 1517) et celle de gauche, la page dans l'édition 1609 de Dowland. Aussi, "O" désigne Ornithoparchus et "D", Dowland.

Il se lit comme suit :

(Fvi^v ; 51)O : *In "de Pausis," the word indicialiter appears twice ;*
D : *Dowland seems to misread this as "iudicialiter"— he translates it "judicially" instead of "indicatively". Since none of the Cologne editions reads "iudicialiter", it is not possible to determine, on the*

¹³ Gustave Reese et Steven Ledbetter. *op. cit.*, x.

*basis of such a misreading, which edition Dowland used for his translation.*¹⁴

Suite à lecture d'un tel passage, il nous apparaît légitime de rechercher d'autres items de liste qui viendrait renforcer cette prise de position. Après tout, on nous dit "...on the basis of such a misreading...". Or, il n'y en a point. Où se trouve la seconde liste de lectures divergentes entre les sources de Cologne et celle de Dowland ? Comment interpréter cette petite phrase tirée de l'explication de leur unique liste :

Occasional minor typographical errors, which could have had no effect on the English translation, are not reported.

De plus, pourquoi ne pas avoir laissé entrevoir que la source de Cologne manquante pour la présente étude (Cologne, 1540) pourrait receler la clé du mystère, sachant pertinemment que sa présence au Danemark au début du 17^e siècle est certainement suggérée par sa mention dans une publication danoise de 1687,¹⁵ un moment où Dowland aurait pu mettre la main sur cette source alors qu'il se trouvait à la cour de Christian IV, soit entre 1598 et 1606 ?

En effet, s'il nous laissent entendre qu'une entreprise acharnée et minutieuse fut tenue au préalable, Reese et Ledbetter nous servent une bien maigre pitance, résultat d'un travail possiblement de surface motivé par une seule loi, soit celle du moindre effort nourrit par la première commodité. Quoi qu'il en soit, l'autorité et la réputation acquises de ces deux auteurs ne sauraient justifier ou compenser un tel manque de transparence à moment pourtant crucial au cours de cette investigation. La liste des lectures divergentes présente

¹⁴ *Ibid.*, xvii.

¹⁵ M.H. Schacht. *Musicus danicus, eller Danske Sangmester*, manuscrit latin et danois datant du 1 Janvier 1687, publié par Godtfred Skjerne, Copenhagen, 1928. Reese et Ledbetter mentionnent dans une note en bas de page, (op.cit., ix) qu'au sein de la première section de ce document intitulée : «*Bibliotheca musica sive authorum musicorum catalogus qui vel in theoria vel praxi musices scripto inclaruerunt*», on retrouve le nom Ornithoparcus répertorié. Aucun autre commentaire n'est ajouté.

arbitrairement une comparaison de l'édition de Dowland avec une seule autre, soit la plus ancienne et complète (Leipzig, 1517). Devons-nous comprendre qu'il n'y a aucune autre variante, que l'édition de Dowland est identique aux cinq autres éditions ? (Nous disons cinq car, sachons-le, trois des neuf éditions répertoriées (Leipzig, 1521 ; Cologne, 1540 ; Leipzig, 1555) ont été exclues de l'étude). En portant notre attention aux commentaires accompagnant certains items de la liste, nous apprenons que non : on compare l'édition de Dowland aux autres sources, certes, mais nous sommes aucunement en mesure d'évaluer l'exhaustivité, sinon que le texte introductoire des auteurs, très inclusif, nous permet d'en douter. C'est en nous faisant la grâce d'être mis au profit de leur incommensurable discernement et des profondeurs impénétrables de leur jugement que Reese et Ledbetter vont tirer des nues quelques autres variantes "pertinentes" dont le choix s'avèrera pourtant crucial : ces heureuses "élues" tirées de leurs semblables serviront à établir des généralités conclusives rendant inutile toute investigation subséquente. Comment ? C'est en tant que maîtres ultimes de la probabilité et détenteurs uniques d'un portrait "pseudo-global" qu'ils vont, à coups de phrases conclusives à l'emporte-pièce qui trouvent leurs soi disantes rectitudes dans les "*almost entirely*", "*rarely*", et la commodité d'expressions vagues telles que "*probably*" et "*tolerably certain*", jurer tacitement et inconditionnellement par la condition suivante "...si la tendance se maintient". Pourquoi ne pas avoir inclus à la suite de leur propos, du moins, la liste exhaustive des variantes répertoriées ? Aurait-on eu avantage à passer judicieusement sous silence quelques informations nécessitant une interprétation plus nuancée ? Quoi qu'il en soit, nous sommes certainement en droit de suspecter la négligence par laquelle Reese et Ledbetter se sont rendus coupable d'un obscurantisme regrettable.

Ceci étant dit, – nous prendrions de l’humeur à aller plus loin – comment Dowland en est-il venu à découvrir cet ouvrage d’Ornithoparchus et quelles sont les circonstances qui l’ont poussé à en produire une traduction anglaise pour fin d’édition en 1609 ?

Est-ce par cette édition de Cologne dont il aurait pu s’emparer lors de ses voyages intensifs en Allemagne entre 1594 et 1596 ou, tel que suggéré ci-haut, un peu plus tard soit entre 1598 et 1606, à la cour danoise ? Et si c’était en terre mère ? Prenons Dowland lui-même comme point de départ, nous laissant quelques indices dans l’introduction de son édition anglaise, soit à la rubrique ‘*To the Reader*’ :

*Excellent men have at all times in all Arts delivered to Posteritie their observations, thereby bringing Arts to a certainty and perfection. Among which there is no Writer more worthy in the Art of Musicke, than this author Ornithoparchus, whose Worke, as I have made it familiar to all that speake our Language, so I could wish that the rest in this kinde were by the like means drawne into our knowledge, since (I am assured) that there is nothing can more advance the apprehension of Musicke, than the readings of such Writers as have both skilfully and diligently set downe the precepts thereof.*¹⁶

Nous avons mis en gras la portion de phrase suivante "...as I have made it familiar...", car elle peut certainement laisser entendre que le traité d’Ornithoparchus était déjà connu et disponible en Angleterre à son époque, mais, bien évidemment, uniquement en latin. Pourquoi, diriez-vous, avons-nous décidé d’aller en ce sens ? Il y aurait en effet des évidences qui suggèreraient fortement la présence du fameux ouvrage en Angleterre dès 1520 : un libraire d’Oxford, John Dorne, aurait listé, après être revenu d’un voyage outre-mer, quelques articles pour fin de vente dont un désigné sous le nom "*Musica activa*",

¹⁶ Gustave Reese et Steven Ledbetter. *op. cit.*, 116. Les caractères gras sont les notes.

accompagnant deux copies d'un autre nommé "*Opus aureum*", un traité de Nicholas Wollick imprimé en 1501.¹⁷ Par l'étude de Reese et Ledbetter, nous savons qu'il ne pouvait s'agir que d'une des trois éditions publiées avant cette date, soit parmi les premières et toutes de Leipzig. Or, Dowland aurait utilisé une source de Cologne pour sa traduction. Qu'il ait connu le traité d'Ornithoparchus par cette source ayant abouti chez Dorne, nous ne le saurons probablement jamais, mais une chose est maintenant très vraisemblable : au moment où Dowland a publié sa traduction, l'ouvrage en latin aurait pu circuler en Angleterre depuis environ 89 ans et ainsi non pas tomber des nues, mais bien retrouver un regain d'attention et d'importance à partir de 1597 par le fameux *A Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke* de Morley, traité qui non seulement renfermait plusieurs références à l'auteur allemand, mais qui connut également un succès retentissant et persistant. Il est plus que plausible, donc, que Dowland soit entré en contact pour la première fois avec le *Musice Active Micrologus* en Angleterre soit durant la période précédant son séjour en France (1580-82) ou celle qui l'a suivie, s'étendant jusqu'à son départ pour l'Allemagne en 1594. Notons que c'est au cours de cette dernière période que Dowland obtint son *Bachelor of Musicke* d'Oxford (1588). Serait-ce par l'entremise de cet établissement que le tout s'est joué ? Un commentaire de Carpenter, par association, nous le suggère certainement : également bachelier d'Oxford en 1588, Thomas Morley aurait fait référence à tous ces anciens théoriciens de la musique (dont entre autres Ornithoparchus) grâce à son contact avec le milieu universitaire.¹⁸ Cela dit, il ne faudrait pas minimiser l'importance du rôle qu'aurait pu jouer chez Dowland une familiarité précoce avec l'ouvrage : peut-être est-ce le facteur prépondérant

¹⁷ Voir Theodor Dumitrescu. *The Early Tudor Court and International Musical Relations*. Aldershot, England ; Burlington, VT : Ashgate, 2007, 215. Dumitrescu se trouve à rapporter les éléments constitutifs d'un passage tiré d'une autre étude : Heinrich Helms. *Heinrich VIII. und die Musik: Schriften zur Musikwissenschaft aus Munster*. Eisenach : Wagner, 1998, 166; 424-5.

¹⁸ Voir Nan Cooke Carpenter. *Music in the Medieval and Renaissance Universities*. New York: Da Capo Press, 1972, 183.

qui conduisit celui-ci à lui témoigner une préférence exclusive. Le cas échéant, il ne serait pas étonnant que ce dernier ait subséquemment, lors d'un séjour continental, remit la main sur une copie de l'ouvrage à un moment où vouloir et pouvoir coïncidèrent, qu'elle est assurément été une édition de Cologne, soit celle qu'il allait utiliser pour sa traduction une fois de retour au pays.

Maintenant, advenant que nous consentions momentanément à accorder pour le bien de la cause une validité potentielle à ces spéculations, quelles seraient les circonstances qui ont poussé Dowland à produire une traduction anglaise du traité d'Ornithoparchus pour fin d'édition en 1609 ? Observons à nouveau certains propos clés de Dowland mais aussi de Morley, sachant qu'il faut parfois le futur pour mieux pointer vers le passé.

D'abord, c'est au sein de la publication de son fils Robert, *Varietie of Lute Lessons (1610)*, qu'il nous révèle les plus importants éléments de réponse. En effet, à la section «*Other Necessary Observations Belonging to the Lute*», Dowland, le père, cite l'autorité d'Ornithoparchus et son *Micrologus* en recommandant l'ouvrage à tout élève du luth voulant comprendre les éléments et principes de la composition polyphonique (*pricke-song*), différente du plain-chant et aussi à tout professeur recherchant à instruire adéquatement :

*Wherefore I exhort all Practitioners on this instrument to the learning of their Pricke-song, also to understand the Elements and principles of that knowledge, as an especiall great helpe, and excellent worker in this Science, and soone attained if the Teacher be skillfull to instruct aright: for which purpose I did lately set forth the Worke of that most learned Andreas Ornithoparcus his Micrologus, in the English tongue.*¹⁹

¹⁹ Voir Robert Dowland. *Varietie of lute-lessons viz. fantasies, pavins, galliards, almaines, corantoes, and volts: selected out of the best approued authors, as well beyond the seas as of our owne country. By Robert Douland. Whereunto is annexed certaine obseruations belonging to lute-playing: by Iohn Baptisto Besardo*

Ainsi, l'intention de Dowland derrière cette peine qu'il s'est donnée à traduire le *Micrologus* était motivée par son désir d'offrir à la communauté musicale (et particulièrement à celle des luthistes) les moyens de s'instruire – par le recours d'un professeur – pour mieux instruire à son tour : par l'ouvrage d'Ornithoparchus, Dowland aurait voulu perpétuer une lignée d'adeptes qui feraient honneur à la profession. Mais pourquoi avoir traduit spécifiquement ce traité centenaire alors qu'il est à peu près impossible qu'il n'ait eu l'occasion de lire celui de Morley publié 12 ans plus tôt, plus actuel et surtout, selon Poulton, renfermant déjà l'essentiel des notions d'Ornithoparchus, soigneusement choisies pour leur pertinence contemporaine ?²⁰ Un parallèle entre certains propos de Dowland tirés de sa rubrique «*To the reader*» de sa dernière publication officielle, *A Pilgrimes Solace* (1612), et certains de Morley tirés de la section «*Peroratio*» de son *A Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke* nous laisse entendre qu'il y avait au sein de la communauté musicale anglaise de cette fin du 16^e siècle, un phénomène persistant et inquiétant: des musiciens indignes d'être appelés comme tels, d'une part faisant preuve d'outrecuidance malgré leur moindre mérite et d'autre part, se montrant peu reconnaissants face aux accomplissements de leur prédécesseurs. Les passages suivants en cernent l'essentiel.

Dowland, *A Pilgrimes Solace* (1612):

[...] *The first are some simple Cantors, or vocall singers, who though they seeme excellent in their blinde division-making, are meerely ignorant, even in the first elements of Musicke, and also in the true order of the mutation of the Hexacord in the Systeme,*

of Visonti. Also a short treatise thereunto appertayning: by John Douland Batcheler of Musicke. London : imprimé par Thomas Snodham pour Thomas Adams, 1610, fo. E^r. (Accédé le 8 juillet 2008), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca/>.

²⁰Voir Diana Poulton. *John Dowland*. 2^{de} édition. London: Faber and Faber Limited, 1982, 385.

(which hath ben approved by all the learned and skilfull men of Christendome, this 800 yeeres,) yet doe these fellowes give their verdict of me behinde my backe, and say, what I doe is after the old manner: but I will speake openly to them, and would have them know that the proudest Cantor of them, dares not oppose himselfe face to face against me. The second young-men professors of the lute, who vaunt themselves, to the disparagement of such as have beene before their time (wherein I myself am a party) that there never was the like of them. [...] Moreover that here are and daily doth come into our most famous kingdome, divers strangers from beyond the seas, which averre before our owne faces, that we have no true methode of application or fingering of the Lute. Now if these gallant young Lutenists be such as they would have the world believe, and of which I make no doubt, let them remember that their skill lyeth not in their fingers endes: Cucullus non facit Monachum. I wish for the Honor therefore and generall benefit of our Countrie, that they undertake the defence of their Lute profession, [...].²¹

Morley, *A Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597):

But some have been so foolish as to say that I have employed much travail in vain in seeking out the depth of those Moods and others things which I have explained, and have not stuck to say that they be in no use and that I can write no more that they know already. Surely what they know already I know not, but if they account Moods, Ligatures, Dots of Division and Alteration, Augmentation, Diminution, and Proportions things of no use they may as well account the whole art of music of no use, seeing that in the knowledge of them consisteth the whole or the great part of the knowledge of the pricksong. And although it be true that the

²¹ John Dowland. *A Pilgrimes Solace wherein is contained musicall harmonie of 3. 4. and 5. parts, to be sung and plaid with the lute and viols. By Iohn Douland, Batchelor of Musicke in both the universities: and lutenist to the Right Honourable the Lord Walden.*, 1612. London : imprimé par Thomas Snodham pour Matthew Lownes, Iohn Brome, et Thomas Snodham sous la direction de William Barley, 1612, fo. A^v. (Accédé le 6 juillet 2008), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca/>.

Proportions have not such use in music in that form as they be now used but that the practice may be perfect without them, yet seeing they have been in common use with the musicians of former time it is necessary for us to know them if we mean to make any profit of their works. But for those men who think they know enough already when (God knoweth) they can scarce sing their part with the words, be like unto those who having once superficially read the Tenors of Littleton or Justinian's Institutes think that they have perfectly learned the whole law, and then being enjoined to discuss a case do at length perceive their own ignorance, and bear the shame of their falsely conceived opinions. But to such kind of men do I not write, for as a man having brought a horse to the water can not compel him to drink except he list, so may I write a book to such man but cannot compel him to read it; but the difference is betwixt the horse and the man, that the horse, though he drink not, will, notwithstanding, return quietly with his keeper to the stable and not kick at him for bringing him forth, our man, by the contrary, will backbite and malign him who hath for his and other men's benefit undertaken great labour and endured much pain, more than for any private gain or commodity in particular redounding to himself.²²

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer au sein du *Micrologus* l'importance que prend cette distinction à faire entre "musiciens" et "cantors". En effet, Ornithoparchus la réitère sous des angles différents et ce, particulièrement au début de son opuscule : au premier chapitre du premier livre, les trois rubriques consécutives suivantes sont à noter et prennent leur force argumentative par un appel à l'autorité de théoriciens passés: «*Of the differences betwixt a Musitian, and a Singer*», «*Who is truely to be called a Musitian*» et «*Who be called Singers*».

²² Thomas Morley, *ed. cit.*, 306-7.

Il conviendra de les citer car elles suggèrent, à certains égards, un lien direct avec les propos de Dowland.

Of the differences betwixt a Musitian, and a singer.

Of them that professe the Art of Harmony, there be three kindes; (saith Franchinius in the first Book the 4. chap. Of his Theoric) one is that which dealth with instruments; the other maketh Verses; the third doth herein spend all his worke; as Harpers and Organists, & all others which approuve their skil by instruments. For they are removed from the intellectuall part of Musicke, being but as servants, and using no reason: voide of all speculation, and following their sence onely. Now though they seeme to doe many things learnedly and skilfully, yet is it plaine that they have not knowledge, because they comprehend not the thing they professe, in the purenesse of their understanding; and therefore, doe we deny them to have Musicke, which is the Science of making melodie. For there is knowledge without practice, and most an end greater, than in them that are excellent Practitioners. For we attribute the nimblenesse of fingering not to science, which is onely residing in the soule, but to practice, for if it be otherwise, every man the more skilfull he were in the Art, the more swift he would be in his fingering. Yet doe we not deny the knowledge of Musicke to all that play on instruments; for the Organist, and he that sings to the Harpe, may have the knowledge of Musick which if it be, we account such the best Artists.

The second kind is of Poets, who are led to the making of a Verse, rather by a naturall instinct, than by speculation. These Boëtius secludes from the speculation of Musicke, but Austin doth not.

The third kind of Musitians, be they which doe assume unto them the cunning to judge and discerne good Ayres from bad: which kind

(sith it is wholly placed in speculation and reason) it doth properly belong to the Art of Musicke.²³

Who is truly to be called a Musitian

Therefore he is truly to be called a Musitian, who hath the faculty of speculation and reason, not he that hath onely practicke fashion of singing: for so saith Boëtius lih. I. cap. 35. He is called a Musitian, which taketh upon him the knowledge of Singing by weighing it with reason, not with the servile exercise of practice, but the commanding power of speculation, and wanteth neither speculation nor practice. Wherfore that practice is fit for a learned man: Plutarch in his Musicke sets downe (being forced unto it by Homers authoritie) and proves it thus: Speculation breedeth onely knowledge, but practice bringeth the same to worke.²⁴

Who be called Singers

The Practitioner of this facultie is called a Cantor, who doth pronounce and sing those things, which the Musitian by rule of reason doth set downe. So that the Harmony is nothing worth, if the Cantor seeke to uter it without the Rules of reason, and unlesse he comprehend that which he ponounceth in the puritie of his understanding. Therefore well saith Joun Papa 22. cap.2. To whom shall I compare a Cantor better than a Drunkard (which indeed goeth home,) but by which path he cannot tell. A Musitian to a Cantor is a Praetor to a Cryer, which is proved by this sentence of Guido:

*Twixt musitians, and practitians, oddes is great:
They doe know, these but show, what Art doth treat.
Who doeth ought, yet knoweth nought, is brute by kind:
If voices shrill, void of skill, may honour finde?
Then Philomel must beare the bell,
And Balaams asse musitian was.*

²³ Gustave Reese et Steven Ledbetter. *op. cit.*, 123-4.

²⁴ *Ibid.*, 124.

Therefore a Speculative Musitian, excels the Practick: for it is much better to know what a man doth, than to doe that which another man doth. Hence it is, that buildings and triumphs are attributed to them, who had the command and rule; not to them by whose worke and labour they were performed. Therefore there is great difference in calling one a Musitian, or a Cantor. For Quintilian saith, that Musitians were so honoured amongst men famous for wisdom, that the fame men were accounted Musitians and Prophets, and wise men. But Guido compareth those Cantors, (which have made a curtesie afarre off Musicke) to brute Beasts.²⁵

Dowland aurait donc été témoin de la même situation en terre mère un siècle plus tard et c'est non seulement par souci du sort incertain réservé aux luthistes qu'il aurait voulu rendre le fameux traité accessible, mais aussi dans le but de remédier à une profession musicale qui semble perdre peu à peu ses lettres de noblesse. En cela, l'édition de Dowland, loin de perdre sa validité auprès du traité de Morley, venait plutôt renforcer la raison même qui a engendré celui-ci : mettre la postérité au profit d'un précieux savoir musical qui a fait ses preuves et ainsi rendre inexcusables ceux qui auront choisi de l'ignorer.

Cela dit, il conviendra pour le sujet de notre étude d'inspecter particulièrement le troisième livre qui traite de l'accent ecclésiastique et de ses règles pour le chant latin. En quoi cela pourra-t-il nous éclairer sur le chant des Psaumes chez Dowland, par exemple, sachant que leurs textes sont en anglais ? En effet, Poulton semble déclarer rapidement toute impossibilité en ce sens :

Another subject on which the writings of Ornithoparcus were inapplicable to the time and place appears in the Third Booke, where he treats of Accent in the singing of the gospels, epistles and

²⁵ Gustave Reese et Steven Ledbetter. *op. cit.*, 124-5.

*psalms. His rules apply exclusively to Latin texts which were, of course, no longer in use in the Jacobean Church.*²⁶

Or, on a établi une parenté prosodique entre ces langues : le latin serait, comme l'anglais, une langue intrinsèquement accentuelle qui s'adapte mal à une conception d'un lien poético-musical voulant que le vers ait son mètre quantitatif (conception théorique) et que celui-ci soit rendu audible musicalement (conception pratique).²⁷ Or, ayant déjà discuté Ornithoparchus en détails, cette piste devra attendre un effort subséquent pour être soigneusement empruntée : il convient à ce moment-ci de se tourner vers la deuxième source clé pour notre étude.

La deuxième source est un traité de Loys Bourgeois : *Le Droict Chemin de Musique*.²⁸ Au sein du *Grove Music Online*, nous trouvons un article sur la vie et l'œuvre de Bourgeois qui est, selon nous, un ample survol qui se voudra utile pour la présente. Bourgeois, très connu pour son rôle dans la publication du psautier protestant, est à la fois compositeur, adaptateur, pédagogue et théoricien français, *ca* 1510-*ca* 1559.²⁹ Publié à Genève et Lyons en 1550, *Le Droict Chemin de Musique* est un traité qui, nous précise Gaillard, le fut aux frais de son auteur et suite à une approbation officielle de Calvin lui-même.³⁰ Nous pouvons donc déduire que le *Droict Chemin* est un ouvrage à inscrire au sein de la réforme : c'est dans ce contexte particulier qu'il fut-on peut l'affirmer—si non définitivement le premier, entre les premiers manuels didactiques en langue française sur

²⁶ Voir Diana Poulton. *John Dowland*. 2^{de} édition. London : Faber and Faber Limited, 1982, 385.

²⁷ Voir Elise Bickford Jorgens. *The Well-Tun'd Word : Musical interpretations of English Poetry, 1597-1651*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982, 23-5.

²⁸ Édition avec commentaire d'intérêt mais sommaire de Paul-André Gaillard (Kassel: Bärenreiter, 1954). Au besoin, le lecteur pourra se référer à son ouvrage suivant : *Loys Bourgeois : sa vie, son oeuvre comme pédagogue et compositeur, essai biographique et critique, suivi d'une bibliographie et d'un appendice*, Lausanne: Imprimeries réunies, 1948.

²⁹ Voir Frank Dobbins. "Bourgeois, Loys." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, (Accédé le 17 juin 2008), <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.uottawa.ca/>.

³⁰ Voir Loys Bourgeois. *Le droict chemin de musique : avec la manière de chanter les Psaumes par usage ou par ruse (...)*. Genève, 1550. [Éd. Kassel: Bärenreiter, 1954], Postface.

le chant et la lecture à vue.³¹ En effet, un premier regard attentif porté sur son contenu révèle un fait important : Bourgeois abandonne la méthode de la main musicale attribuée à Guido d'Arezzo au profit du solfège : c'est là son droit chemin, par opposition selon sa propre expression, au «chemin de la gamme», qu'il décrit en tant qu'«empêchement et retardement à ceux qui désireront bientôt la connaissance dudit art».³² Un deuxième regard nous dévoile plus spécifiquement les sujets abordés dans cette veine : il nous est possible de diviser les douze chapitres en trois sections distinctes. D'abord, la première section comprend les chapitres I et II, respectivement intitulés «Des fondements de musique» et «De entonner» : il s'agit d'une exposition théorique (échelle générale des notes) suivie de son application à trois types de chant (♭ mol, neutre et ♯dur). Ensuite, la deuxième section comprend les chapitres III à X, respectivement «Des notes, points, pauses, et signes», «De tripla», «De Sesquialtera & hemiolia», «Du tacte & de la mesure», «De mode mineur», «De prolation», «Des proportions» et «De entrelaceure, & de la manière de chanter les demi-minimes» : il s'agit de la notation en tant que telle. Enfin, la troisième section comprend les chapitre XI et XII, respectivement «De chanter le Texte, & du vrai usage de musique» et «De chanter les psaumes, par ruse & coutume» : c'est l'application des notions acquises. Ceci étant dit, il est intéressant de considérer la teneur de l'influence extérieure qu'a subit Bourgeois dans l'élaboration de son traité. On aurait dit de lui qu'il était redevable à Glareanus, Gaffurius, Heyden, Frosch, Listenius et Ornithoparchus.³³ De ces premiers, Sebald Hayden en serait le principal, quoique

³¹ Gaillard soutient que le *Droict Chemin* est souvent cité comme étant un des premiers. Dobbins, quant à lui, affirme sans équivoque que l'opuscule de Bourgeois est le premier.

³² Bourgeois, op. cit., fo. A2^v.

³³ Sans illustrer ses observations, Dobbins déclare les théoriciens mentionnés ci-haut comme étant ceux à qui Bourgeois doit son *Droict Chemin*. Gaillard, quant à lui, sans non plus s'illustrer, nous précise que Bourgeois s'appuie sur d'autres théoriciens, certes, mais uniquement pour ses chapitres sur la notation (III à X).

Un regard attentif à l'ouvrage nous permet de rapporter les faits suivants : Ornithoparchus est mentionné en tant que figure d'autorité dans l'épître au lecteur. L'apport de Frosch et Hayden est signifié pour ce qui concerne les ligatures au chapitre III. Hayden à nouveau pour l'hémolia au chap. V, et le tacte et la mesure

l'apport de Gaffurius fût probablement des plus utiles.³⁴ Ainsi serait-il juste de concevoir *Le Droict Chemin de Musique* à la fois solidement basé sur les traditions du passé et orienté vers une applicabilité pratique, un traité érudit mais accessible qui verra plusieurs autres de ses semblables écrits dans la même veine au cours de cette deuxième moitié du 16^e siècle.

Ceci étant dit, notre étude portera principalement son attention au chapitre XII : «*de chanter les pseumes, par ruse et coutume*». Nous estimons en effet pouvoir y trouver des instructions interprétatives qui révéleront la nature accentuelle de ce chant huguenot. Ainsi, nous entrevoyons la possibilité d'éclairer ces quelques psaumes qui se sont retrouvés réarrangés par Dowland : voir comment, au sein d'une étude comparative, ceux-ci ont pu façonner son écriture musicale.

Maintenant, se pourrait-il que *Le Droict Chemin de Musique* ait eu son pendant en Angleterre, quelques 46 ans après sa première parution ? Y aurait-il un lien entre l'ouvrage de Bourgeois et *The Pathway to Musicke*, soit un ouvrage anonyme et publié par William Barley en 1596 ? Comparons d'abord leurs intentions respectives. Bourgeois veut enseigner les rudiments de la musique nécessaires au chant monodique des Psaumes tandis que l'auteur du *Pathway to Musicke* veut enseigner les rudiments de la musique nécessaires à la compréhension d'une section annexée sur le déchant qui, selon lui, pour employer ses mots : «*doth teach how to remove any song higher, or lower*

au chap. VI, Frosch à nouveau pour le mode mineur au chap.VII. Enfin, Gaffurius pour les prolations au chap. VIII.

Ceci étant dit, il convient de signifier un fait intéressant chez Bourgeois : non seulement nous signale-t-il l'influence d'un auteur précis pour un passage donné en mentionnant le nom de ce dernier à l'intérieur ou en marge de son texte, mais il lui accole encore deux numéros, soit celui d'un livre et d'un chapitre, tel que l'exemple suivant : *Hayden au.2.cha.du.2.livre*. Or, cette diligence de la part de Bourgeois s'avère insuffisante pour celui qui voudrait déterminer de manière directe l'ouvrage dont il était question. Il y a certainement matière à investigation ici, et si nous la considérerions fort utile, elle s'éloigne toutefois un peu trop de la visée de la présente étude.

³⁴ Bourgeois, *ed. cit.*, Postface.

from one key to another».³⁵ Comparons ensuite leurs méthodes respectives. Si l'auteur du *Pathway of Musicke* oriente son lecteur vers une compréhension de la gamme (gamma-ut), Bourgeois la délaisse au profit du solfège : c'est là son droit chemin. De surcroît, un regard minutieux aux sections communes des deux ouvrages en ce qui concerne les notes, les prolations, le tacte, les ligatures, la syncopation, etc. ne révèle aucune ressemblance entre eux qui nous permettrait de corroborer l'hypothèse d'une traduction ou même d'une inspiration. Pourrait-il ne s'agir que d'un rapprochement lexical entre deux titres ? Une observation contemporaine par Thomas Morley nous encourage certainement à l'envisager. En effet, selon ce dernier, l'auteur du *Pathway to Musicke* aurait compilé son ouvrage sur la musique proportionnelle (mensural music) et le déchant (discantus) à partir de traités latins dont leurs auteurs seraient d'origine allemande. La critique de Morley est virulente mais fort révélatrice, tel que nous le démontre ce passage tiré de son *A Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke*, publié l'année suivante (1597):

*And as for him of whom we have spoken so much, one part of his book he stole out of Beurhusius, another out of Lossius, perverting the sence of Lossius his words, and giving examples flat to the contrary of that which Lossius saith; and the last part of his book, treating of Descant, he took verbatim out of an old book which I have. But it should seem that whatsoever or whosoever he was that gave it to press was not the author himself, would he have set his name to it, or then he was ashamed of his labour.*³⁶

³⁵ Voir William Barley. *The pathway to musicke contayning sundrie familiar and easie rules for the readie and true understanding of the scale, or gamma-ut: Wherein is exactlie the shewed by plaine deffinitions, the principles of this arte, brieflie laide open by way of questions and answers, for the better instruction of the learner. Whereunto is annexed a treatise of descant, & certaine tables, which doth teach how to remove any song higher, or lower from one key to another, never heretofore published.* Imprimé à London par J. Danter pour William Barley, et vendu à sa boutique située sur la rue Gracious près de Leaden-Hall, 1596. (Accédé le 21 juin 2008), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca/>.

³⁶ Voir Thomas Morley. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke.* London, 1597. [Éd. R. Alec Harman. London : J.M. Dent & Sons, 1952.], 131.

Dans un autre ordre d'idées, et ce particulièrement dans le cadre de notre étude, il peut être intéressant de signifier un rapprochement possible entre le traité de Bourgeois et Jean-Antoine de Baïff, co-fondateur de l'Académie de Poésie et de Musique en 1570.

En effet, la lettre que ce dernier rédigea à l'attention de Charles IX s'avère particulièrement révélatrice : nous y retrouvons certaines expressions telles que «le droict chemin» et «la meilleur voie» qui, de par le sens qu'elles acquièrent au sein de leur contexte, pourraient non seulement témoigner d'une étude du *Droict Chemin de Musique* et de son contenu, mais aussi de son approbation. Pour fin de repérages plus aisés, nous avons mis ces expressions et leurs propos les plus immédiats en caractères gras au cours de l'extrait ci-dessous.

Sire,

Le bon Dieu par vous aiant ramené la saison de la paix en vostre royaume, et Vostre Magesté, suivant le desir qu'elle ha de voyr employer les espritz de vos sugetz en honestes estudes, nous aiant avouez de nous assembler pour l'establissement et avancement des poësie et musique mesurées jointes ensemble à l'imitation des Grecz et Latins du meilleur age lors que plus ils florissoient, nous avons depuis demy an en ça fait plusieurs preuves, sur divers sugetz en la présence de Vostre Magesté et de beaucoup de grandz et notables personnages tant François qu'Estrangers. Néanmoins, quelque devoyr que aions fait de nostre part, il y en a qui ne peuvent se tenir de nous attaquer, encores que la seule protection et faveur de Vostre Magesté, de la Reine vostre mère et de Messeigneurs vos frères avecques l'évidente raison qu'avons de nostre costé, deussent les empescher de se bander contre tant certaine, si bone et louable entreprise come est la nostre ; pour tant aujourd'hui, Sire, nous desireus d'assoupir telz murmures d'hommes trop affectionez à leur veille persuasion, et de faire naistre en eux un desir d'apprendre et de prendre le droict chemin pour venir à la perfection de l'art que

nous manions (qui est non de laisser les espritz des écoutans où nous les prenons, ainsin que la plus part des homes d'aujourd'hui maintiennent, mais, selon que le sens de la lettre le requiert, de faire les troys effetz ou tel d'iceux qui seroyt à propos, qui sont serrer, desserrer, acoyer les esprit passionnez et affectionnez de la chanson avecques la lettre bien composée, bien chantée, bien écoutée) ; pour ceste fin et pour fermer la boucle à nos contredisans et pour arrester et convenir de la meilleur voie qu'il faut tenir pour venir à la parfaite musique, Sire, nous avons avisé, sous le bon plaisir et aveu de V.M., convier à une amiable conférence toutz les premiers et plus grands maistres compositeurs de la musique usitée depuis Guidon Aretin jusques à cejourdhuy qui vivent de présent par toute la Chrestienté. Quoy faisant, nous espérons tirer proffit et quelque bone resolucion de la comparaison de leurs ouvrages avecques les nostres, [...].³⁷

Par ailleurs, il convient également de signaler une convergence d'idées entre Baïf et Morley en ce qui a trait à leurs convictions sur la façon de marier texte et musique. En effet, le rapprochement entre un passage tiré des *Statuts de l'Académie de Poésie et de Musique* (1570) signé par Baïf et Thibault et un autre de Morley, soit une partie de la rubrique «*Rules to be observed in dittyng*», tiré de son *A Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke*, constitue un parallèle pertinent à établir. Les passages en caractères gras retrouvés au cours des extraits ci-dessous sont les nôtres et veulent mettre en évidence la préoccupation commune qui animait ces auteurs à dénoncer et corriger le «barbarisme» commis par certains à l'égard de la musique.

³⁷ Voir Frances A. Yates. *The French Academies of the Sixteenth Century*. Nendeln, Liechtenstein : Kraus Reprint, 1973, Appendix II, 323-324.

Baïf et Thibault, *Statuts de l'Académie de Poésie et de Musique* (1570) :

*Afin de remettre en usage la Musique selon sa perfection, qui est de
representer la parole en chant accompli de son harmonie &
melodie, qui consistent au choix, regle des voix, sons & accords
bien accommodez pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le
requiert, ou resserrant ou desserrant, ou accroississant l'esprit,
renouvellant aussi l'ancienne façon de composer Vers mesurez pour
y accommoder le chant pareillement mesuré selon l'Art Metrique.
Afin aussi que par ce moyen les esprits des Auditeurs accoustumez
& dressez à la Musique par forme de ses membres, se composent
pour estre capables de plus haute connoissance, **après qu'ils seront
repurgez de ce qui pourroit leur rester de la barbarie**, sous le bon-
plaisir du Roy nostre souverain Seigneur, nous avons convenu
dresser une Academie ou Compagnie composée de Musiciens &
Auditeurs sous les loix & conditions qui ensuivent. [...].³⁸*

Morley, *A Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597):

*Now [...] it followeth to show you how to dispose your music
according to the nature of the words which you are therein to
express, as whatsoever matter it be which you have in hand such a
kind of music you must frame to it. You must therefore, if you have
a grave matter, apply a grave kind of music to it; if a merry subject
you must make your music also merry, for it will be a great
absurdity to use a sad harmony to a merry matter or a merry
harmony to a sad, lamentable, or tragical ditty. [...] Also if the
subject be light you must cause you music go in motions which carry
with them a celerity or quickness of time, as minims, crotchets, and
quavers; if it be lamentable the notes must go in slow and heavy
motions as semibreves, breves, and such like; [...]. We must also*

³⁸ Yates, op. cit., Appendix I, 320. (Caractères en gras ajoutés)

have a care so to apply the notes to the words as in singing there be no barbarism committed; that is that we cause no syllable which is by nature short be expressed by many notes or one long note, nor no long syllables be expressed with a short note. But in this fault do the practitioners err more grossly than in any other, for you shall find few songs wherein the penult syllables of these words 'Dominus,' 'Angelus,' 'filius,' 'miraculum,' 'gloria,' and such like are not expressed with a long note, yea many times with a whole dozen of notes, and though one should speak of forty he should not say much amiss, which is a gross barbarism and yet might be easily amended. [...].³⁹

Ainsi s'articule notre évaluation du *Musice Active Micrologus* d'Andreas Ornithoparchus et *Le Droict Chemin de Musique* de Louis Bourgeois : il nous a non seulement été donné d'établir une franche pertinence de ces traités pour notre étude sur la musique de Dowland, mais également de faire ressortir, pour chacun d'eux, le potentiel notable par lequel ils pourront la servir ultérieurement. Notons que le contexte théorique qui s'en dégage fournira une assise sous-jacente aux deux chapitres qui suivront.

³⁹ Morley, *ed. cit.*, 290-1.

Chapitre 2 : Influence de la musique mesurée – contexte de l'écrit musicologique

La présente étude est basée sur l'hypothèse que la musique de Dowland est une véritable constellation d'influences issues des milieux artistiques, intellectuels et religieux de son époque, tant en Angleterre que sur le continent européen.⁴⁰ Par conséquent, il serait judicieux, préliminairement du moins, d'entamer notre investigation avec une approche ouverte, prête à accueillir toutes éventualités et dont le processus de sélection des sujets et aspects à traiter se voudrait, à défaut d'être possiblement défaillant, plus inclusif qu'exclusif. Serait-il possible de justifier la position voulant trouver les traits de la musique mesurée chez Dowland ? En effet, dans le contexte de l'écrit musicologique actuel sur ce dernier, la question peut certainement sembler issue d'une curieuse obstination : Dart ne fait pas mention de la musique mesurée parmi la liste des genres qu'il dresse en tant qu'influences potentielles sur l'air pour luth de Dowland ;⁴¹ Jorgens, à l'aide d'une investigation analytique complexe, considère cette musique mesurée dans l'air pour luth de ce dernier (entres autres) pour n'en trouver que des traces anodines qui s'expliqueraient suffisamment de par un rapprochement avec l'air de cour ;⁴² Maynard, enfin, à la suite d'un regard critique porté à l'égard des choix compositionnels qui ont vraisemblablement été faits lors de la concoction d'un air en particulier de ce même

⁴⁰ Voir Diana Poulton. *John Dowland*. 2^{de} édition. London: Faber and Faber, 1982, 19-94; 289. Dowland est un de ces compositeurs élisabéthains qui effectua de nombreuses pérégrinations continentales. Il fut particulièrement actif musicalement en France, en Allemagne, en Italie et au Danemark et obtint éventuellement – si l'on veut accepter sa remarque personnelle en préface de son dernier recueil de chansons (*A Pilgrime's Solace*, 1612) une meilleure renommée sur le continent que celle qu'on lui réserva outre-Manche.

⁴¹ Voir Thurston Dart. "Le rôle de la danse dans l'air anglais." Dans *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris : C.N.R.S., 1954, 203-09. En ce qui concerne les différentes influences potentielles qu'aurait subi Dowland et qui se seraient exprimées à travers ses airs our luth, notons la liste établie par Dart : la chanson anglaise pour voix accompagnée par trois ou quatre violes (celles de Byrd probablement) ; la musique italienne en style récitatif (celle issue de la camerata di Bardi, particulièrement) ; la musique de danse (particulièrement les formes françaises) ; la chanson française (celles de Lassus particulièrement) ; le madrigal italien (celui de Marenzio particulièrement) ; le vaudeville et l'air de cour. Notons que cette liste ne se voulait pas nécessairement exhaustive.

⁴² Voir Elise Bickford Jorgens. *The Well-Tun'd Word : Musical interpretations of English Poetry, 1597-1651*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982.

compositeur, conclut à l'irrecevabilité de la musique mesurée en tant qu'influence à signaler.⁴³ Or, a-t-on convenablement évalué la teneur de la légitimité de ce questionnement musicologique chez Dowland ? En effet, nous estimons qu'il y a eu manquement à ce niveau et la présente étude veillera à fournir une première initiative visant à y remédier. Dans un premier temps, notre souci ne sera pas de reprendre les propos de ces auteurs afin de les peser à nouveau sous un nouveau jour, mais bien de se saisir uniquement, parmi ceux-ci, de ceux de Maynard afin d'évaluer comment cette musique mesurée aurait pu atteindre et séduire Dowland directement en terre anglaise. Dans un deuxième temps, nous considérerons comment Spencer rattache l'air de Dowland au vaudeville en ne manquant pas de laisser pour compte, après coup, le psaume huguenot : il s'agit de deux genres vocaux comportant des traits communs avec la musique mesurée qui auraient très bien pu constituer des voies indirectes par lesquelles Dowland accéda aussi à cette musique mesurée. Dans un troisième temps, sachant que cette musique mesurée, émane d'une pensée humaniste d'abord et avant tout et ce, indépendamment de sa provenance (depuis la France ou l'Allemagne notamment, tel que nous le verrons), il sera judicieux d'explorer aussi ces écrits de Dowland – ou du moins quelques allusions s'y retrouvant – pouvant le rattacher à ce mode de pensée qu'avait entre autres Claude Le Jeune et Guy Le Fèvre de la Boderie. Dans un dernier temps, notre discussion se tournera vers deux exemples musicaux, à savoir : "*I must complain*" et "*Weep you no more, sad fountains*", soit des airs au sein desquels nous estimons avoir décélé plusieurs aspects typiques de la musique mesurée. Dans le but d'offrir une appréciation plus fine de cette dernière au cours des extraits que nous examinerons, il conviendra – tel qu'annoncé plus haut – de signaler et commenter aussi d'autres influences qui lui sont intimement liées.

⁴³ Voir Winifred Maynard. *Elizabethan Lyric Poetry and its Music*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

Évaluation et commentaires du point de vue de Maynard

Au sein d'un propos voulant rendre compte de la tradition, de l'usage et des défenseurs de la versification quantitative classique en cette première Angleterre moderne, Maynard dirige notre attention vers une circonstance compositionnelle qui suggère le désintéressement de Dowland à la musique mesurée, ou, du moins, une attitude libérale envers son élément fondamentale, le vers mesuré.⁴⁴ En effet, pour sa chanson suivante : "*O sweet woods the delight of Solitarinesse*" (2nd booke of Songes or Ayres, (1600)), Dowland emprunte les deux premiers vers du poème de Sir Philip Sidney⁴⁵ portant le même nom (*Old Arcadia, second Eclogues, No. 34*) et, faisant d'eux une portion textuelle récurrente au sein de sa chanson strophique (constitue les premières lignes de chaque couplets, ainsi que celles du refrain), évite systématiquement de lui donner une musique reflétant un tant soit peu le principe structurel qui pourtant joua un rôle crucial dans sa conception d'origine, soit le mètre quantitatif.

Était-ce délibérément que Dowland traita ainsi en musique la poésie quantitative de Sydney ? Aurait-il eu les moyens, si tel avait été son désir, de se montrer plus fidèle à la versification classique de Sydney ? Certains propos de Spencer peuvent nous permettre de l'envisager.⁴⁶ En effet, ce dernier nous démontre de manière convaincante que Dowland possédait une aptitude et une aisance quant à la composition poétique et sa versification. En nous signalant d'une part et en exposant d'autre part certains extraits de

⁴⁴ Ibid., 79, note 5. Pour la structure textuelle complète de la chanson de Dowland en question, ainsi que son commentaire, voir Edward Doughtie. *Lyrics from English Airs 1596-1622*. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press), 1970, 103-4; 479-80. Pour une lecture du poème originale de Sydney accompagnée de son analyse métrique quantitative, voir William A. Ringler (ed.). *The Poems of Sir Philip Sidney*. London: Oxford Univ. Press, 1962.

⁴⁵ Voir Maynard, op.cit., 85. Ce dernier nous signale avec intérêt que Sydney était l'un de ces poètes élisabéthains issus d'une tradition littéraire anglaise voulant renouer avec les mètres quantitatifs anciens afin de les imposer à la langue commune. Les premières discussions se seraient tenues à Cambridge dans les années 1540 avec Cheke, Ascham et Thomas Watson et poursuivies avec Thomas Drant au St John's College à partir de 1558. Sydney aurait reçu l'enseignement de Drant, qui à son tour aurait transmis son savoir à Spencer.

⁴⁶ Voir Robert Spencer. "Dowland's Dance Songs: Those of his compositions which Exist in Two Versions, Songs and Instrumental Dances", dans *Concert des voix et des instruments à la Renaissance: Actes du Colloque organisé en 1991 par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Université François-Rabelais, Tours*, (Paris: 1995), 593-4.

poèmes dédicatoires que Dowland a offert entre autres à Farnaby, Allison, Leighton et Ravenscroft, Spencer spécule judicieusement sur le bagage éducationnel dont Dowland aurait pu bénéficier à cet égard, conformément à celui d'un luthiste-compositeur contemporain, Thomas Whythorne, dont on connaît la teneur de son éducation qu'il a reçu dès sa jeunesse. Quoi qu'il en soit, nous avons toutes les raisons de penser qu'une telle union aurait été accueillit chaleureusement par ce dernier : un passage révélateur au sein de sa *Defence of Poesie* (1595) semble lancer une invitation en ce sens, qui ne manque pas de suggérer une façon de s'y prendre :

Dicus said that since verses had ther chefe ornament, if not eand, [sic] in Musicke, those which were just appropriated to musicke did best obtain ether ende, or at lest were the most adorned; but those must needs most agree with musicke, since musike standing principally upon the sound and the quantitie, to answeere the sound they brought wordes, and to answer the quantitie they brought measure...Lalus on the other side would have denied his first proposition, and sayd that since musike brought a measured quantity with it, therfor the wordes leese needed it, but as musicke brought tune and measure so thes verses brought wordes and rime, which wer foure beawties for the other three. And yet to denye further the strength of his speech, he sayd Dicus did much abuse the dignitie of poetry to apply it to musicke, since rather musicke is a servaunt to poetry, for by [the one] the eare only, by the other the mind was pleased.⁴⁷

⁴⁷ Voir Ringler (Éd.), op.cit., 389-90. Notons aussi avec intérêt une version très différente du même passage qui semble témoigner d'un effort subséquent à bien vouloir s'accorder avec les activités de Baif : «Dicus said that since verses had their chief ornament if not one in musicke, those that weare iuste appropriated to Musicke did agree with musick, since music standing principally upon the sound and the quality, to answer the sound [the poets] brought words, to answer the qualitie they brought measure, so that every semibrief or mynom had its sylabes matched accordingly with a long foote and a short foote [...] So that eyther by the time a poet should know how every word should be measured unto yt, or by the verse as sone find out the full quantitie of the music». Pour ce passage, voir R. W Zandvoort. *Sydney's Arcadia: a Comparison between the two Versions*. (Amsterdam : N.V. Swets & Zeitlinger 1929), 11. Ce dernier cite à partir du MS Queen's College.

Par ailleurs, est-il pertinent de signaler ici le rapprochement entre la pensée de Sydney et celle de Ronsard,⁴⁸ particulièrement en ce qui concerne leur conviction quant à la nécessité d'unir la poésie et la musique, ainsi que le même désir d'en promouvoir la concrétisation :

Après, à l'imitation de quelqu'un de ce temps, tu feras tes vers masculins et faeminins tant qu'il sera possible, pour estre plus propre à la musique et accords des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poesie soit née ; car la Poesie sans les instrumens ou sans la grace d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instrumens sans estre animez de la mélodie d'une plaisante voix.⁴⁹

Évaluation et commentaires du point de vue de Spencer

En effet, Spencer affirme que la chanson en forme de "vaudeville", (aussi appelé "voix de ville") a eu une influence majeure sur les chansons de Dowland, soit particulièrement celles qui existent sous deux formes : chansons et danse instrumentale.⁵⁰ À l'aide d'une analyse, celui-ci veut démontrer que les deux chansons suivantes : "*Can she excuse my wrongs*" et "*Flow my Tears*", comme le voix de ville, sont des *contrafacta*, c'est-à-dire que leurs textes auraient été donnés à une mélodie préexistante, et, plus spécifiquement dans ces cas-ci, à des pièces de danse (gaillarde et pavane respectivement) pour luth solo. Pour ce faire, Spencer soutient entre autres l'argument que leur texte ne pourrait se

⁴⁸ Voir Bruce Pattison. *Music and Poetry of the English Renaissance*. (2nd édition. London: 1970), 62. Ce dernier nous suggère la rencontre possible entre les deux hommes par l'entremise d'un troisième, the Earl of Leicester, à la fois ami de Ronsard et oncle de Sydney.

⁴⁹ Voir Raymond Lebègue. "Ronsard et la musique." *Dans Musique et poésie au XVI^e siècle*. (Paris : C.N.R.S., 1954, 109. Ce dernier extrait son passage de l'ouvrage suivant : Pierre de Ronsard. *Abrégé de l'Art poétique*, Paris, 1565. Voir aussi Louis Laloy. *Ronsard et la musique*. (Paris : Éditions de la Nouvelle revue française, 1924).

⁵⁰ Robert Spencer. "Dowland's Dance Songs: Those of his compositions which Exist in Two Versions, Songs and Instrumental Dances", dans *Concert des voix et des instruments à la Renaissance: Actes du Colloque organisé en 1991 par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Université François-Rabelais, Tours*, (Paris: 1995), 587-99.

concevoir en tant que forme poétique indépendante, dû à l'irrégularité métrique de leurs vers et de leurs strophes.

Par ailleurs, il nous apparaît à propos de suggérer une autre voie – bien qu'indirecte – par laquelle le vaudeville aurait pu influencer la musique de Dowland. En effet, est-ce que ce genre aurait pu, conjointement ou par l'entremise du psaume huguenot, jouer un rôle clé en ce sens ? Il a été signalé que le vaudeville, parmi d'autres musiques profanes, proposait un modèle d'écriture polyphonique simple qui convenait tout à fait aux compositeurs soucieux d'optimiser la compréhension et la mémorisation du texte au sein du chant des fidèles. Ainsi, de ce dernier genre on adopta particulièrement l'homophonie, le strophisme, les mouvements conjoints, les rythmes simples réduits à deux valeurs de durée et la grille rythmique commune à la plupart des vers.⁵¹ Ceci dit, Dowland a parmi ces œuvres des psaumes,⁵² qui, nous signale Poulton, sont des arrangements faits à partir de psaumes préexistants tirés pour plusieurs d'entre eux du psautier huguenot. En témoignage de cette influence, notons les propos que Louis Bourgeois adjoint aux titres respectifs de deux de ses publications : *Cinquante Psaumes de David*, Lyon, 1547 : «à quatre parties, à voix de contrepont égal consonant au verbe»,⁵³ et *Le premier livre des Pseaumes de David contenant XXIV Pseaumes*, Lyon, 1547 : «composé [...] en diversité de musique : à scavoir, familière, ou vaudeville : aultres plus musicales : et aultres à voix pareilles, bien convenable aux instrumentz».⁵⁴

⁵¹ Jean-Pierre Ouvrard. "La musique au 16^e siècle : Europe du Nord, France, Italie, Espagne" Dans *Histoire de la musique occidentale*. Paris : Fayard/Messidor-Temps actuels, 1985, 316-7.

⁵² Ces psaumes auxquels nous faisons référence sont particulièrement ceux qui ont été publiés dans le *Whole booke of Psalmes* de Thomas East (1592).

⁵³ Ouvrard, op.cit., 317.

⁵⁴ Louis Bourgeois. *Vingt-quatre Psaumes à 4 voix*. ed. Gaillard. Bâle: Baerenreiter, 1960, avant-propos.

Dowland...humaniste ?

Parmi les propos que John Dowland a tenu au sein de sa préface à son *First Booke of Songes* (1597), un passage nous a naturellement intrigué, si bien qu'une investigation à l'issue de sa lecture s'imposait afin d'y voir un peu plus clair. En effet, que devons-nous comprendre de cette dédicace au Lord Chamberlaine of her Maiesties most Royall house, Baron Hunsdon, Sir George Carey ? Pourquoi y avoir donné une place privilégiée aux théories platoniques quant à l'union de la poésie et de la musique ?

That harmony (Right honorable) which is skillfullie exprest by instruments, albeit, by reason of the variety of number & proportion of it selfe, it easily stirs up the minds of the hearers to admiration & delight, yet for higher authoritie and power hath been ever worthily attributed to that kind of Musicke, which to the sweetness of instrument applies the lively voice of man, expressing some worthy sentence or excellent Poeme. Hence (as all antiquitie can witness) first grew the heavenly Art of Musicke: for Linus Orpheus and the rest, according to the number and time of their Poemes, first framed the numbers and times of musick: So that Plato defines melody to consist of Harmony, number & wordes; harmony naked of it selfe: words the ornament of harmony, number the common friend and uniter of them both. This small booke containing the consent of speaking harmony, joyned with the most musicall instrument the Lute, being my first labour, I have presumed to dedicate to your Lordship, who for your virtue and nobility are best able to protect it [...] Besides your noble inclination and love to all good Artes, and namely the divine science of musicke, [...].⁵⁵

⁵⁵ Tel que cité dans Poulton, *op.cit.*, 218-19.

Les caractères en gras ci-haut sont les nôtres et veulent particulièrement mettre en valeur l'insistance avec laquelle Dowland discute du rythme musicale, pour laquelle il emploie l'expression «*number*». Serait-il possible d'y voir un lien avec cet autre passage, soit la préface du *Printemps* de Claude Le Jeune, compositeur humaniste français qui travailla en collaboration avec Baïf et qui discute lui aussi, bien que dans un contexte quelque peu différent, de cette prépondérante «Rythmique»? Notons par ailleurs ces quelques thèmes que l'on pourrait peut-être considérer typiquement "humanistes" et qui se retrouvent aussi bien au sein des propos de Dowland que ceux de Le Jeune, à savoir : la croyance "ancienne" que la musique avait la puissance inouïe d'affecter les émotions ; l'excellence et la noblesse des instruments à cordes (le luth et la lyre notamment).

Les antiens qui ont traité de la Musique l'ont divisée en deux parties, Harmonique et Rythmique : l'une consistant en l'assemblage proportionné des sons graves, et aigus, l'autre des tems briefz et longs. L'Harmonique a esté si peu cogneuë d'eux qu'ils ne se sont permis d'autres consonances que de l'octave, la quinte et la quarte : dont ils composoyent un certain accord sur la Lyre, au son duquel il chantoient leurs vers. La Rythmique au contraire a esté mise par eux en telle perfection, qu'ils en ont fait des effets merveilleux : esmouvans par icelle les ames des hommes a telles passions qu'ils vouloient : ce qu'ils nous ont voulu représenter sous les fables d'Orphée, et d'Amphion, qui adoucissoient le courage selon des bestes plus sauvages, et animoyent les bois et les pierres, jusques à les faire mouvoir, et placer ou bon leur sembloit. Depuis, ceste Rythmique a été tellement négligée, qu'elle s'est perduë du tout, et l'Harmonique depuis deux cens ans si exactement si recherchée qu'elle s'est rendue parfaite, faisant de beaux et grands effects, mais non telz que ceux que l'antiquité raconte. Ceci a donné occasion de s'estonner à plusieurs, veus que les antiens ne chantoient qu'à une seule voix ensemble : dont quelque-uns ont (peut estre) decouvert

la cause : mais personne ne s'est trouvé pour y apporter remède, jusques à Claudin Le Jeune, qui s'est le premier enhardy de retirer ceste pauvre Rythmique du tombeau ou elle avoit esté si longtemps gisante, pour l'aprier à l'Harmonique. Ce qu'il a fait avec tel art et tel heur, que du premier coup il a mis nostre musique au comble d'une perfection qui le fera suyvre de beaucoup plus d'admirateurs que d'imitateurs : la rendant non seulement égale à celle des antiens, mais beaucoup plus excellente, et plus capable de beaux effects, en tant qu'il fait ouyr le corps marié avec son ame, qui jusques ores en avoient esté séparée. Car l'Harmonique seulle avec ses agreables consonances peut bien arrester en admiration vraye les esprit les plus subtils : mais la Rythmique venant les animer, peut animer aussi, mouvoir, mener ou il lui plait par la douce violence de ses mouvements réglés, toute ame pour rude et grossière qu'elle soit. La preuve s'en verra es chansons mesurée de ce Printemps, esquelles si quelques uns manquent à gouster du premier coup ceste excellence, soit pour la façon des vers non accoutumée, soit pour la façon de les chanter, qu'ils accusent plustost les chantres que les chansons, et attendent à en faire jugement jusques a ce qu'ils les chantent bien ou qu'ils les oyent bien chanter à d'autres.⁵⁶

Il est par ailleurs possible d'établir un autre lien qui suggère un rapprochement entre Dowland et ces mêmes idées humanistes, par l'entremise d'un membre de la Pléiade : Guy Le Fèvre de la Boderie.

Voici d'abord un poème dédicatoire que Dowland a contribué à la seconde édition du recueil musical *Teares or Lamentations of a Sorrowful Soule* de Sir William Leighton en 1614 :

⁵⁶ Tel que cité dans Paul-Marie Masson. "Le mouvement humaniste." Dans *Encyclopédie de la musique*, ed. A. Lavnagac and L. de la Laurencie, Paris, 1921, partie I, Vol. III, 1306-07.

*Upon this Excellent and Divine Worke.
 If that be true the poet doth averre,
 Who loves not Musicke and the heavenly Muse,
 That man God hates, why may wee not inferre ?
 Such as that skill unto his praise doe use,
 Are heavenly favorde, when(as Angle) breath, [breathe?]
 High Mysteries in lowly tunes beneath.
 Such was that sweetest Singer Israels King,
 Whom after his owne heart the Lord did chuse,
 And many moe that did divinely sing,
 To whom be added thy devotest Muse,
 Who while she soundes her great Creators prayse,
 Doth her own fame next his high glory raise.⁵⁷*

Voici, en comparaison, un extrait du long poème de Guy Le Fèvre de la Boderie intitulé *La galliade*, publié à Paris en 1578 :

*David, qui en ses Chants nombreux
 Avec pieds cours et longs marchant en vers Hebreux
 Esleva sur les Cieux et de la harpe et de bouche
 La gloire de celui, dont l'Esprit qui le touche
 Et luy levoit le cœur en accords assouvis,
 Luy rendit tous les sons de son Ame ravis...⁵⁸*

En somme, que pouvons-nous conclure de la teneur de cet humanisme musical chez Dowland ? Bien que les deux parallèles établis ci-haut offrent une fenêtre évidemment très étroite sur la question, il pourrait quand même être proposé que ce dernier voulait s'afficher – et fort probablement s'affirmer – en tant que fervant adepte de ce mouvement intellectuel. De plus, les rapprochements entre sa pensée et celles d'humanistes français contemporains n'excluent certainement pas la possibilité qu'il ait pu s'intéresser, par extension, lors de son séjour en France notamment (1580-82), aux travaux en musique mesurée d'humanistes tels que Baïf et de Courville au sein de *Académie de Poésie et de Musique*. Notons que c'est à partir de ces années que la

⁵⁷ Tel que cité dans Poulton, *op.cit.*, 83.

⁵⁸ Tel que cité dans F.A. Yates. *The French Academies of the Sixteenth Century*. Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint, 1973, 44.

musique mesurée d'Eustache du Caurroy, de Jacques Mauduit et de Claude Le Jeune sortit officiellement du cercle de cette académie afin entre autres d'être rendue plus accessible par voie de publication.⁵⁹

La musique mesurée à l'antique – contexte historique

Cet art musical dit "mesuré à l'antique", tel que nous en sommes venu à l'associer avec les activités de Jean-Antoine de Baïff et Joachim Thibault de Courville à partir de 1567 et subséquemment avec celles qui se sont déroulées au sein de leur *Académie de Poésie et de Musique*, a trouvé, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ses premières tentatives non seulement antérieurement mais aussi hors de la France. S'agirait-il d'une percée italienne, comme il est souvent le cas dans l'histoire de la musique ? Les manuscrits retrouvés à cet effet semblent suggérer une alternative : ce serait les humanistes allemands, qui, au cours de la première moitié du 16^e siècle, auraient systématisés leurs efforts afin de restaurer l'antique union de la musique et de la poésie.⁶⁰

Ne trouvant sa place que dans les écoles et les universités, ces œuvres semblent

⁵⁹ Jean-Pierre Ouyard. "La musique au 16^e siècle : Europe du Nord, France, Italie, Espagne." Dans *Histoire de la musique occidentale*. Paris : Fayard/Messidor-Temps actuels, 1985, 316-7.

⁶⁰ Voir Paul-Marie Masson. "Le mouvement humaniste." Dans *Encyclopédie de la musique*, ed. A. Lavignac and L. de la Laurencie, Paris, 1921, partie I, Vol. III, 1298-99. Ce dernier nous précise que ces œuvres produites en terre germanique sont en fait des adaptations à but pédagogique : on a voulu redonner à des poèmes latins originaux (ceux d'Horace en particulier) la musique que ces derniers semblaient avoir perdue afin d'enseigner les différents mètres de la poésie antique (les *genera carminum*). Pour ce faire, selon la formulation de Masson : «On fit des mélodies assujetties aux types courants des modes ecclésiastiques et rythmées selon la structure métrique de chaque poème... [Et elles] furent généralement écrites à quatre parties vocales». Enfin, Masson nous donne une liste des principales adaptations en ordre chronologique : les *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae* de Tritonius (1507), les *Melodiae scolasticae* d'Agriola (1512), les *Undeviginti odarum Horatii melodiae* de Michael (1526), les *Varia carminum genera...* de Senfl (1534) et les *Harmoniae poeticae* de Hofheimer (1539). Pour une étude plus complète de ce mouvement humaniste musicale en Allemagne, voir : Edith Weber. *La Musique mesurée à l'Antique en Allemagne*. Paris, Klincksieck : 1974 ; Rochus von Liliencron. "Die horazischen Metren in Deutchen Kompositionen des 16 Jdts." Dans *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (1884), 22-91; et Benedikt Widmann. "Die Composition der Psalmen von Statius Olthof." Dans *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (1889), 290-321.

inséparables du théâtre scolaire pour lequel elles étaient faites⁶¹ et ne trouvent aucune perpétuation, si ce n'est- tel qu'il l'a été suggéré- que sous une forme théorique au sein d'un traité d'Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, publié à Rome en 1650.⁶²

Or, s'il est vrai que l'*Académie de poésie et de Musique* de Baïf était, de par les circonstances même qui mena à sa fondation,⁶³ une entreprise humaniste isolée⁶⁴ au sein du milieu artistique et musical français de ce dernier tiers du 16^e siècle, elle trouva dans son extinction des compositeurs – Rolland de Lassus, Claude Lejeune, Jacques Mauduit et Eustache du Caurroy, notamment – qui firent connaître à un plus grand nombre le fruit de la science musicale qui en résulta à travers leurs oeuvres qui déjà s'émançaient de leurs modèles originaux.⁶⁵

⁶¹ À ce sujet, voir Sternfeld, F. W. "Music in the Schools of the Reformation." *Musica Disciplina* 2 (1948), 98-122., Oliver Strunk. "Vergil in Music." *The Musical Quarterly* 16 (1930), 482-497, et Rochus von Liliencron. "Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas in XVI Jdt." Dans *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (1890), 309-387.

⁶² Voir: George Houle. *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*. Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 1987, 63. Houle fait particulièrement référence au chapitre suivant : «*De pedibus Rhythmorum sive Metrorum*», tome II, 30-70.

⁶³ À ce sujet, voir l'excellent compte rendu donné par F.A. Yates, op. cit., 14-35.

⁶⁴ Concernant ce isolement, voir D. P. Walker. "The Influence of musique mesurée à l'antique, particularly on the airs de cour of the Early 17th Century." Dans *Music, Spirit, and Language in the Renaissance*. Éd. Penelope Gouk. London : Variorum Reprints, 1985, III, 141-142.

⁶⁵ Voir Edith Weber. *Histoire de la musique française de 1500 à 1650*. (Programme de l'agrégation d'histoire), Paris : Sedes, coll. Regards sur l'histoire (99), 1996, 80-4. Voir aussi Paul-Marie Masson, op.cit., 1301, et Claude Abromont, op. cit., 416. Cette première, parmi tant d'autres, mentionne le traité de Baïf intitulé "*De l'art metric ou de la façon de composer en vers*" dont on reconnaît l'existence mais qui est demeuré perdu. Il s'agit d'une perte cruciale pour les musicologues d'aujourd'hui, car ce traité aurait probablement constitué le meilleur ouvrage renfermant les principes musicaux de la versification mesurée de Baïf, et présenter ainsi un pendant à un autre de ses traités, "*Etrènes de poezie fransoeze*", ouvrage parvenu jusqu'à nous et qui est, selon Abromont, un témoignage frappant de ce que Baïf a entrepris d'exposer, soit une triple réforme des plans phonétique, orthographique et poétique. Or, tel que nous le signale Masson, nous sommes aujourd'hui contraints à reconstituer le système par lequel Baïf donna une musique à ses vers mesurés de façon indirecte, soit en nous aidant de ses vers mesurés eux-mêmes, de l'introduction des Etrènes, des schèmes métriques du premier psautier mesuré et des renseignements éparses et confus que nous donne Marin Mercenne dans deux de ses traités : *Harmonie Universelle* et *Quaestiones celerrimae in Genesim*.

La musique mesurée à l'antique – exemples musicaux

Tiré du *Third and last Booke of Songes or Aires (1603)*, la pièce "*I must complain*"⁶⁶ est un de ces airs pour lesquels Dowland proposa une version à quatre voix avec accompagnement pour luth.⁶⁷ Nous y trouvons un passage où plusieurs aspects de la musique mesurée semblent coïncider avec un matériau rythmique tiré de la danse. Était-ce prémédité de la part de Dowland ?

L'extrait en question s'étend sur deux mesures seulement, soit les m.12 et 13 (référez-vous à l'édition critique de Greer). L'enchaînement respectif de ces dernières, dans le contexte du discours musical de cette chanson, offre un contraste subtil à plusieurs niveaux dont l'effet est dû à l'importance de la variété musicale en jeu. Nous les aborderons donc séparément et successivement.

La mesure 12

Les conditions propres à suggérer une allusion à la musique mesurée ici se retrouvent principalement réunies sous deux aspects distincts : la texture et le rythme.

En effet, d'une part, nous constatons à partir de l'équivalent de sa troisième noire (depuis le mot "*form*"), une texture homophonique, homorythmique et homosyllabique pour l'ensemble des quatre voix. L'accompagnement du luth, quoique venant briser cette

⁶⁶ Voir l'édition originale de 1603 à l'[annexe 1](#) (p.108) : John Dowland. *The third and last booke of songs or aires Newly composed to sing to the lute, orpharion, or viols, and a dialogue for a base and meane lute with fiue voices to sing thereto.* By John Dowland, Bachelor in Musicke, and lutenist to the most high and mightie Christian the fourth by the grace of God king of Denmark and Norway, & c. London : Imprimé par Peter Short pour Thomas Adams, et destiné à être vendu au signe du lion blanc à Paules Churchyard sous la consigne d'un brevet offert à T. Morley, 1603, fo. K2. Early English Books Online. Library of Congress. (Accédé le 15 juillet, 2009), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>. Pour consulter sa transcription en notation moderne par Greer, voir John Dowland. *John Dowland: Ayres for Four Voices.* Nouvellement édité par D. Greer. Musica Britannica VI. London: Publié pour la Royal Musical Association par Stainer & Bell, 2000, 112-4.

⁶⁷ Bien que ces derniers fussent tout autant conçus pour être interprétés en tant qu'airs pour voix seule avec luth, il sera judicieux pour notre étude de nous référer à leur version polyphonique, révélant plus explicitement les traits musicaux que nous rechercherons.

stricte homorythmie à l'antépénultième syllabe du vers poétique consacré à cette mesure par l'adoption d'une valeur plus longue, n'entrave en rien l'effet d'ensemble.

D'autre part, notons les qualités proprement rythmiques de ce passage dont les enjeux peuvent s'exprimer à travers le tableau suivant :

	U	-	U	-	U	-	U	-	U	-
	c	c	c	l	c	l	c	c	c	l
z	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
	To	form	her	too,	too	beau-	ti-	ful	of	hue
	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪

Légende :

- U : Temps faible métrique du vers
- : Temps fort métrique du vers
- l : Longue valeur rythmique musicale
- c : Courte valeur rythmique musicale
- | : Emplacement de la barre de mesure

Notons tout d'abord que l'enchaînement rythmique au-dessus du texte poétique est celui retrouvé au cantus ; celui qui se trouve sous le texte poétique appartient au luth. À titre indicatif, notons que les temps forts et les temps faibles métriques ont été déterminés selon l'application d'un principe clé. En effet, nous nous sommes assurés que les mots unisyllabiques importants du texte poétique et les syllabes accentuées (particulière à la langue anglaise) aient un temps fort métrique. Pour le cas présent, les autres mots ou syllabes se sont vus donner un temps faible métrique, ce qui nous donne globalement un vers iambique.

D'abord, conjointement à la texture, l'enchaînement rythmique semble avoir été conçu de façon à rendre audible l'unité de la structure du vers. S'il conviendrait de parler d'attribution quantitative pour chacune des syllabes, se serait en vue de faire ressortir la fidélité de Dowland envers le mètre poétique, ici constitué de deux pentamètres iambiques munis d'une césure après le quatrième pied. Notons à cet égard – i.e. au moment de la césure – que l'ensemble des voix ainsi que le luth offre une blanche au premier mot "*too*" ainsi qu'au mot "*hue*", une valeur de note longue dans ce contexte. Un tel traitement rythmique du texte a pour conséquence de forcer la métrique musicale à donner une signification particulière à sa barre de mesure, s'étant permise une liberté nouvelle : à la mesure 12, le discours musical vient en effet briser par "débordement" rythmique la régularité qui depuis le début de la pièce cadrerait bien au sein d'une mesure en 4/2, si bien que l'emplacement de la barre mesure après l'équivalent de sa 4^e blanche ne peut-être qu'hypothétique, car, en plus d'être chevauché par une liaison rythmique, il vient couper un mot ("*beau-ti-ful*") après la première de ses trois syllabes.

Ceci étant dit, une autre attribution quantitative que l'on se devrait de considérer longue a échappé à notre explication jusqu'à présent. Outre la structure métrique du vers, y aurait-il d'autres facteurs qui pourrait rendre compte de l'équivalent de la noire pointée offert à la syllabe "*beau-*" au sein du mot "*beau-ti-ful*" ? La première évidence semble être que Dowland ait voulu respecter les rythmes naturels de l'anglais parlé pour ce mot, mais peut-être y avons aussi l'indice d'une réalité plus englobante : serait-il possible d'envisager l'insertion du rythme prosodique de ce mot au sein d'un patron rythmique issu de la danse appliqué ici au deuxième hémistiche du vers (les 6 derniers pieds après la césure) ?

Il est en effet fascinant de voir comment le rythme retrouvé aux voix pour les mots "too beautiful of hue" vient coïncider avec un patron rythmique jugé caractéristique de l'allemande au sein d'un ouvrage récent de la théorie musicale.⁶⁸



En effet, il nous est possible de déceler un rapport d'équivalence entre cette dernière formulation et celle proposée dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau,⁶⁹ soit une forme probablement plus ancienne de l'allemande. En effet, tel que nous pouvons le voir ci-dessous, il s'agit à toute fin pratique de la même séquence rythmique, déguisée sous des valeurs de notes plus longues :



La mesure 13

Les voix et l'accompagnement du luth forment une texture homophonique, homorythmique et homosyllabique parfaite qui sera maintenue pour toute la mesure.

–	∪	–	∪	–	–	∪	–	∪	–
l	c	c	c	l	l	c	c	c	l
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
She	had	no	lei-	sure,	she	had	no	lei-	sure,

⁶⁸ Voir **Claude Abromont**, *op.cit.*, 558. On a faillit d'indiquer l'époque à laquelle l'allemande adoptait particulièrement ce patron rythmique. Est-ce par défaut ou souci historique que l'indication métrique de ce patron se trouve en notation musicale moderne ?

⁶⁹ **Thoinot Arbeau**, *ed. cit.*, 67-8. Les numéros utilisés ici ont pour unique but d'associer l'élément chorégraphique à sa note correspondante. Il ne s'agit pas d'une façon de compter les pas. Notons, par ailleurs, que la danse sera traitée avec beaucoup d'ampleur au troisième chapitre de cette thèse qui lui sera entièrement dédié.

Comme à la mesure 12, l'enchaînement rythmique rend compte auditivement de l'unité structurale du vers, signifiant respectivement la première syllabe, la césure et la dernière syllabe par une attribution quantitative longue au sein de ces deux pentamètres iambiques placés en juxtaposition. Or, la nature de ce rythme est tout autre : Dowland nous fait passer d'une mesure à subdivision binaire à une qui soit ternaire ici, et, chose curieuse, sa juste transcription en notation moderne nous fait retrouver la métrique musicale en 4/2 dont nous nous étions écarté précédemment.

En ce qui concerne le traitement rythmique du texte, nous sommes particulièrement intrigués par la façon dont Dowland semble avoir insisté sur la juste attribution du rythme verbal naturel pour le mot "*lei-sure*" : une valeur quantitative plus longue a systématiquement été donnée à la dernière syllabe. S'agirait-il ici aussi d'un indice nous permettant d'envisager l'insertion de son rythme prosodique au sein d'un patron rythmique issu de la danse ?

Il nous est en effet possible de déceler ce qui pourrait être considéré une "anti-gaillarde", c'est-à-dire un patron rythmique qui semble être le résultat d'un procédé en plusieurs étapes par lesquels les sous-groupes rythmiques de la gaillarde ont subi des inversions et ce, à plusieurs niveaux.

Gaillarde (fin de la Renaissance)⁷⁰

1. | ♪ ♪ ♪ | ♪. ♪ ♪ |
2. | ♪ ♪ | ♪. ♪ ♪ |
3. | ♪. ♪ ♪ | ♪ ♪ |
4. | ♪. ♪ ♪ | ♪ ♪ |

⁷⁰ Voir **Arbeau**, *ed. cit.*, 52-4. Le premier patron est une formule typique de la gaillarde.

Pourrait-il s'agir de la façon par laquelle Dowland a voulu illustrer musicalement l'énoncé "*she had no leisure*" ?

Tirée du *Third and last Booke of Songes or Aires (1603)*, la pièce "*Weep you no more, sad fountains*"⁷¹ est un autre de ces airs pour lesquels Dowland proposa une version à quatre voix avec accompagnement pour luth. L'extrait que nous d'examinerons offrira entre autres la possibilité d'envisager Dowland en tant qu'intellectuel typique du Moyen-Âge et de la Renaissance : il nous apparaît que le symbolisme des nombres fit partie intégrante de sa pensée humaniste et constitua un moyen privilégié par lequel il voulu transmettre, en tant que compositeur, un sens caché à ses œuvres. En effet, nous verrons que l'ultime phrase musicale du morceau (à partir de la levée de la mesure 8) constitue un passage où plusieurs aspects de la musique mesurée joints à des considérations numérogiques semblent coïncider avec un matériau rythmique tiré de la danse. Mais était-ce véritablement prémédité de la part de Dowland ?

⁷¹ Voir l'édition originale de 1603 à l'[annexe 2](#) (p.109) : **John Dowland**. *The third and last booke of songs or aires Newly composed to sing to the lute, orpharion, or viols, and a dialogue for a base and meane lute with fiue voices to sing thereto*. By John Dowland, Bachelor in Musicke, and lutenist to the most high and mightie Christian the fourth by the grace of God king of Denmark and Norway, & c. London : Imprimé par Peter Short pour Thomas Adams, et destiné à être vendu au signe du lion blanc à Paules Churchyard sous la consigne d'un brevet offert à T. Morley, 1603, fo. K2. Early English Books Online. Library of Congress. (Accédé le 15 juillet, 2009), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>. Pour consulter sa transcription en notation moderne par Greer, voir *John Dowland. Ayres for Four Voices*. Nouvellement éditée par D. Greer. Musica Britannica VI. London : Publiée pour la Royal Musical Association par Stainer & Bell, 2000., 108-10.

-	∪	-	∪	-					
l	c	c	l	c					
♪	♪	♪	♪	♪					
That	now	lie	sleep	-ing,					
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪			
-	∪	-	∪	-	-	∪	-	∪	-
l	c	c	l	c	l	c	c	l	c
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
That	now	lie	sleep	-ing,	that	now	lie	sleep	-ing,
♪♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
-	∪	-	∪	-	-	∪	-	∪	-
l	c	l	c	c	l	c	l		
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	○	♪	♪
Soft	-ly,	soft	-ly,	now	soft	-ly,	lie	sleep	-ing.
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	○	○

Concernant le premier tableau, notons que l'enchaînement rythmique au-dessus du texte poétique est celui retrouvé à l'altus et au ténor, et celui qui se trouve sous le texte poétique appartient au luth. Pour les deuxième et troisième tableaux, l'enchaînement rythmique au-dessus du texte poétique est celui retrouvé au cantus ; celui qui se trouve sous le texte poétique appartient au luth.

Mesure 8 à 9.

Depuis l'équivalent de la troisième blanche de la mesure 8 jusqu'à l'équivalent de la troisième blanche de la mesure 9, la texture globale est principalement formée par une superposition de deux textures à la fois homophonique et homorythmique (référez-vous à l'édition critique de Greer). En effet, de la voix inférieure à la voix supérieure, la basse en constitue une première, le ténor et l'altus en constituent une deuxième, et toutes deux sont retrouvées au sein de la partie pour luth qui, en les combinant, les supporte simultanément. S'il est vrai que le cantus chapeaute le tout en articulant une ronde au départ du fragment ci-haut précisé, son intérêt est davantage au plan mélodique de la phrase musicale précédente qui se termine qu'au plan textural et rythmique de la phrase qui suit : il nous apparaît que c'est par l'entremise d'un compromis textural, soit une homophonie homorythmique mitigée que Dowland va d'une part préparer le rythme prosodique qui se retrouvera à la seule voix du cantus (depuis la dernière blanche de la mesure 9), et d'autre part assurer une transition adoucie vers une texture significativement plus contrapunctique.

Mesure 9 à 11.

Il est fascinant de constater que, de concert avec une texture qui "s'embrouille" par un traitement plus contrapunctique des voix, la ligne mélodique du cantus (initiée dès l'équivalent de la dernière blanche de la mesure 9) propose un enchaînement rythmique qui vient "brouiller" toute perception de la métrique musicale : son geste initiateur (une liaison rythmique qui chevauche la barre de mesure, dont le chiffrage est établie à 4/2) annonce en effet sa relation étroite avec le vers poétique qui lui est accolé. Convierait-il de parler ici d'attribution quantitative syllabique pour les vers "*That now lie sleeping*"

et "*While she lies sleeping*", soit respectivement les septièmes vers de la première et deuxième strophe de ce poème ? Prenons le premier de ceux-ci pour nous illustrer.

Constitué de 5 pieds, "*That now lie sleeping*" est un vers qui, en soit, serait doté d'un mètre pour le moins étrange au sein de la chanson anglaise pour luth au tournant du 17^e siècle. Or, son traitement musical offre une judicieuse solution : énoncé puis immédiatement réitéré,⁷² ce vers poétique devient un "décasyllabe musical" et propose ainsi une nouvelle considération, soit l'emplacement de sa césure. Où devrait-on placer cette dernière au sein de ces deux pentamètres trochaïques en juxtaposition ? Mais y a-t-il au départ véritablement matière à se questionner, pourrait-on affirmer ? En effet, il pourrait être soutenu avec justesse que le fragment de la ligne mélodique du cantus traitant ces pentamètres correspond précisément et respectivement au premier et deuxième membre d'une marche mélodique,⁷³ et que, conséquemment, il serait aisé de justifier l'emplacement nécessaire et sans équivoque de la césure au moment de la virgule syntaxique -soit après le premier "*sleep-ing*"- puisque celle-ci coïncide avec la fin du premier membre de la marche.

⁷² Voir Robert Toft. *Tune thy Musicke to thy Hart: The Art of Eloquent Singing in England 1597-1622*. Toronto : University of Toronto Press, 1993, 22-3; 170. Ce dernier nous précise qu'il s'agit dans le cas présent d'un artifice rhétorique se rattachant au grand concept d'*Elocutio*, soit la figure *Epizeusis*, dont il cite la définition suivante: «*a figure involving the immediate restatement of a word or two for greater vehemency*» (voir Peacham, Henry. *The Garden of Eloquence*. London, 1577. [Édition Fac-similé. Menston, Yorkshire : Reprod., 1971.] fo. j3r.) Toft défend la pertinence de son observation par l'explication suivante : «*Song-writers frequently expand the notion of epizeusis to include not just one or two words but lengthier phrases. [...] John Dowland, for instance, uses the repetition of the phrases 'that nowe lie sleeping' (line 7) of the first verse of 'Weep you no more sad fountaines' and 'while she lies sleeping' (line 7) of the second verse to emphasize the reconciling effect that sleep has on a troubled mind.*»

⁷³ Voir Toft, op. cit., 30-2; 173; 179-80. À la figure rhétorique textuelle *Epizeusis*, Dowland joint cette figure musicale que Toft, à la manière de Buelow, (voir George J. Buelow. "Rhetoric and Music." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Éd. Stanley Sadie. (London: Macmillan, 1980), Vol. 15, 793-803.) considère en tant qu'analogue à la figure rhétorique *synonymia*, dont il cite la définition suivante : «*a figure designed to make the sense stronger and more obvious by using words which differ from the preceding ones in form or sound but which mean the same*» (voir Henry Peacham. *ed. cit.*; Richard Sherry. *A Treatise of Schemes and Tropes*. London, 1550. [Éd. H.W. Hildebrandt. Ann Arbor, 1965]; George Puttenham. *The Arte of English Poesie*. London, 1589. [Éd. Baxter Hathaway. Kent : Kent State University Press, 1970.]) Conséquemment, Toft définit une "*synonymia musicale*" de la façon suivante : «*The repetition of a melodic fragment at a different pitch level (but not one step higher or lower)*» en se défendant ainsi : «*In music, the repetition of a melodic fragment at another pitch level may be viewed as using notes which mean the same (because the intervallic integrity of the fragment is maintained) but sound different (because the fragment actually is stated on new notes).*»

Or, nous croyons que Dowland, par une attribution quantitative syllabique visant à respecter les rythmes naturels de l'anglais parlé pour ce cantus, propose une alternative intéressante. En suivant de quelle façon ont été attribuées les notes "longues", (des blanches dans ce contexte) l'on constate que la deuxième, correspondant à la syllabe "sleep-" du mot "sleep-ing" viendrait suggérer la présence d'une césure après le quatrième pied : très fréquent chez Dowland. Or, peut-on accepter l'emplacement d'une césure qui tranche un mot en deux ? Et si la première syllabe dans ce cas-ci était suffisante pour transmettre l'idée du mot entier ? Pourrait-on alors considérer la deuxième (-ing) comme obsolète ou "fantôme" sur le plan du mètre poétique ? Tout compte fait, aurait-on affaire plutôt à un octosyllabe musical qui, malgré les apparences, ne requiert pas une césure de par la petitesse de son mètre ?

Mesure 11 à 13.

Les huitièmes vers de ce poème à deux strophes, respectivement "*Softly, now softly lie sleeping*" et "*Softly, now softly lies sleeping*" sont tous deux retrouvés au cantus à partir de l'équivalent de la dernière blanche de la mesure 11. Prenons à nouveau le premier pour nous illustrer. Bien que constitué de 8 pieds, et donc doté d'un mètre tout à fait commun dans ce contexte, le vers "*Softly, now softly lie sleeping*" s'en trouve pas moins épargné de la main de Dowland qui, en le prolongeant à l'aide d'une répétition unique et consécutive de son mot d'ouverture⁷⁴ (*soft-ly*), le transforme en "décasyllabe musical". Ce dernier posséderait donc une césure, mais où donc l'insérer au sein de ses deux

⁷⁴ Voir Toft, op.cit., 22; 30; 39; 168; 180. À la figure rhétorique *Epizeusis ci-présente*, cette fois en plein accord avec sa définition (voir note 27 ci-haut), Dowland joint cette figure musicale descendante (*climax*) que Toft, suite à l'apport de Bartel, (voir Dietrich Bartel. *Handbuch der Musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag, 1985, 122-7) considère en tant qu'analogie à la figure rhétorique *climax (gradatio)*, dont il cite la définition suivante : « *a figure in which 'the worde, whiche endeth the sentence goyng before, doth begin the nexte* » (voir Thomas Wilson. *The Arte of Rhetorique*. Éd. Thomas J. Derrick. NewYork: Garland Pub., 1982, 405-6). Cela dit – nous l'aurons deviné – Toft conçoit cette dernière figure rhétorique textuelle sous deux formes musicales distinctes, soit d'abord en les rattachant à la définition générale suivante : « *the stepwise repetition of a melodic fragment* », et, par la suite, en les distinguant l'aide d'une explication : « *I adapt early seventeen-century definitions of the term to suit the song repertoire, using climax for single repetitions and gradatio for extensions of the figure beyond one restatement.* »

pentamètres trochaïques en juxtaposition ? Placée selon la convention après le quatrième pied, la césure, quoique tombant entre deux mots et coïncidant avec une virgule syntaxique obligée par la répétition dont nous avons parlé plus haut, (*Softly, softly, / (...)* ?) trouve toutefois bien peu d'assise structurale poétique dans la note courte (une noire dans ce contexte, voir m.12) attribuée à la deuxième syllabe du deuxième "*soft-ly*", et aucune figure de silence à laquelle s'accrocher. Considérant que les rythmes verbaux semblent prévaloir ici de la même façon qu'au vers précédent, et qu'un parallèle peut être établi entre le traitement prosodique du mot "*sleep-ing*" tiré du septième vers et celui du mot "*soft-ly*" au huitième, il nous apparaît légitime de renouer avec le même raisonnement. En effet, "*soft-ly*", pareillement composé d'une première syllabe portant l'essence du mot entier et dotée d'une valeur de note longue, suggère à son tour la considération d'une deuxième syllabe sans valeur réelle au plan du mètre poétique. Conséquemment, combien y aurait-il de syllabes "à valeur réelle" au sein de ce décasyllabe ?... "*Softly, softly, now softly lie sleeping*" semble être un vers dont la structure est beaucoup mieux définie par un mètre poétique intéressé par le nombre de syllabes accentuées qui le composent qu'un mètre poétique syllabique soucieux de l'emplacement de sa césure.

Or, si tel était l'intention du compositeur de conclure sa strophe par un vers qui, une fois mis en musique, serait définitivement plus accentuel que son prédécesseur immédiat, serions-nous en droit de nous demander s'il aurait également été planifié d'en favoriser une meilleure perception auditive ? Et si oui, comment ?

En effet, pour le huitième vers (mm. 11-13), bien que poursuivant son écriture contrapunctique des voix, il apparaît que Dowland ait voulu progressivement en alléger la texture et ce, de façon à miroiter la subtilité avec laquelle la ligne du cantus, de son côté, s'est davantage affirmée sur le plan accentuel.

Le comportement changeant du luth en est le facteur prépondérant. Dès le septième vers, de la dernière noire de la mesure 8 jusqu'à la fin de la mesure 9, ce dernier offre une fidèle réduction des trois voix inférieures ; de la mesure 10 jusqu'à la troisième blanche de la mesure 11, quoique se permettant des libertés mélodiques dans la juste reproduction de la ligne du ténor, il en maintient la texture résultante. À l'abord du huitième vers, de la sixième noire de la mesure 11 jusqu'à la fin de la mesure 12, le luth rejette complètement la ligne du ténor⁷⁵ pour ne conserver que la texture résultante de la basse et de l'altus ; enfin, la mesure 13 et son extension signifie un retour à l'homophonie : le luth peut à nouveau être fidèle aux trois voix inférieures afin d'étoffer la texture de la cadence finale et ce, tout en maintenant le même dégagement de la ligne accentuelle au cantus.

Ainsi, pour les vers 7 et 8, soit pour la dernière phrase musicale de la pièce "*Weep you no more, sad fountains*" dans son entièreté, la voix du cantus, seule à avoir été traitée systématiquement de façon à ce qu'une attribution quantitative syllabique visant à respecter les rythmes verbaux coïncide avec un mètre poétique accentuel, a évidemment reçu préséance sur toutes les autres et donc porteuse – nous est-il permis de l'envisager – d'une signification privilégiée au sein de cette polyphonie. L'appréciation de son accent pour l'ensemble du passage à l'étude ici serait donc clé. Il est en effet possible, nous le verrons, d'en dégager certaines considérations numérológicas. Voici donc un tableau qui récapitule les longues valeurs de notes (la blanche, son équivalent ou davantage) et les mots ou syllabes de mots qui leurs sont respectivement attribués et ce, depuis la levée de la mesure 8 jusqu'à la fin de la mesure 13, incluant son extension :

⁷⁵ De la troisième blanche de la mesure 11 jusqu'à la fin de la mesure 12, le ténor travaille en fait de paire avec le luth pour transformer la texture. Sans figure de silence, davantage restreint aux valeurs de notes longues (blanche) au profit des valeurs de notes plus courtes (noire) et sans noires consécutives, le ténor devient davantage complice de la ligne de basse que l'altus et, bien que ne causant pas d'amincissement de la texture, il réduit sensiblement l'activité contrapunctique globale.

That sleep- That sleep- that sleep- Soft- soft- soft- [lie] sleep -ing

Nous avons placé les deux premières longues en caractères plus petits pour signifier qu'elles n'appartiennent pas à la voix du cantus. Le mot "lie" et sa ronde ont été mis entre crochets car nous estimons qu'il s'agit ici d'une longue "en augmentation", non pas déclamatoire comme toutes les autres mais bien cadentielle : nous en tiendrons donc pas compte dans notre analyse. Cela dit, nous procéderons ainsi : d'abord, faisons état de l'ensemble de nos observations les plus pertinentes et potentiellement révélatrices ; ensuite, cherchons à les expliquer individuellement selon leur importance.

Observation #1 : La ligne du cantus compte un total de neuf (9) longues.⁷⁶

Observation #2 : L'ensemble du passage compte un total de onze (11) longues.⁷⁷

Observation #3 : L'ensemble du passage compte un total de sept (7) longues à deux temps. (Une blanche ou son équivalent)

⁷⁶ Voir Gary Tomlinson. *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of others*. Chicago et London : University of Chicago Press, 1993, 176. Ce dernier nous signale l'importance qu'aurait eu la proportion "neuf" (9) au sein de la théorie humaniste de Ficino concernant la chanson poétique et son vers : «[...]in the musical means of the inspired poet –and with a bow to the traditional harmonic arithmetic he had rehearsed in his Timaeus commentary- Ficino found an ingenious numerological confirmation of the connections of poetic furor, music and poetry, and the Muses [:]» Tomlinson appuie ensuite son observation en citant Allen (le passage entre crochets est le sien): «Since poetic song and verse demand harmonic concord and every harmony is included in [the proportions found in] the number nine, as I showed in the musical discussion of the Timaeus, this number seems rightly to have been consecrated to the Muses.» (Voir Michael J. B. Allen. *Marcilio Ficino and the Phaedran Charioteer: Introduction, Texts, Translations*. Berkley : University of California Press, 1981, 84-5.)

⁷⁷ Le fait d'avoir pu déceler un sous-groupe de sept (7) syllabes accentuées pour l'ensemble du passage qui en compte un total de onze (11) suggère étrangement une caractéristique clé de la versification madrigalesque anglaise contemporaine, tel qu'observé entres autres par Kerman : «*Certain technical features in English madrigal poems point strongly to Italian influence or even origin. Many are written in Italian "madrigal verse" –that is the canzone stanza, freely combining 7- and 11- syllable lines [...] The Triumphs of Oriana is almost entirely made up of poems in madrigal verse contributed by practically every composer of the time; Morley sets too are full of this characteristic meter.*» (Voir Joseph Kerman. *The Elizabethan Madrigal : A Comparative Study*. New York: American Musicological Society, 1962, 28.) Pourrait-il s'agir d'un code numérolgique par lequel Dowland aurait voulu signifier, par l'entremise d'une attribution spécifique de longues à deux et trois temps, à quel point, de façon globale, le passage serait marqué par l'influence du madrigal ?

Observation #4 : La ligne du cantus compte un total de quatre (4) longues à trois temps. (Une blanche pointée ou son équivalent)⁷⁸

Subséquentement à leur appréciation quantitative (combien y a-t-il de longue pour un ensemble donné ?) et qualitative, (de combien de temps ces longues sont-elles composées ?) donc, ces valeurs de notes longues extraites de la ligne du cantus formeraient plus qu'une série, mais un enchaînement soigneusement préparé : la concomitance d'une multiplicité d'occurrences numérogiques, bien qu'établie sur une base quelque peu arbitraire, suggère certainement davantage une préméditation de la part du compositeur qu'une félicité fortuite d'écriture.

Cela dit, récapitulons un peu. Jusqu'à présent, quels sont les facteurs qui entrent en jeu dans la constitution du rythme musical à la voix du cantus pour l'ensemble de l'extrait ? Sur un premier plan, il nous a été possible d'observer un respect de la prosodie de l'anglais parlé à l'aide d'une attribution quantitative syllabique précise coïncidant avec un mètre poétique accentuel ; sur un deuxième – nous venons de le voir – une organisation numérogique a pu être décelé par l'appréciation (quantitative et qualitative) d'un enchaînement précis de "longues" rythmiques doté d'un grand pouvoir suggestif. Or, s'agirait-il du portrait rythmique de l'extrait dans toute sa définition ? Pourrait-on y déceler un autre "ingrédient" qui entrerait dans la concoction rythmique globale de la mise en musique des deux derniers vers strophiques de "*Weep you no more, sad fountains*" chez Dowland ?

Une meilleure appréciation contextuelle de leur figure rhétorique d'ouverture⁷⁹ offre une considération clé en ce sens. Prenons le huitième vers de la première strophe pour

⁷⁸ Ces quatre longues à trois temps "desservent" la ligne du cantus de la quatrième blanche de la mesure 9 jusqu'à la huitième noire de la mesure 12. Il est fascinant de constater ici comment Dowland, en combinant les nombres quatre et trois sur le plan du rythme et de la durée, aurait voulu signifier la concomitance des mêmes nombres sur le plan mélodique. En effet, pour le même extrait, la mélodie au cantus est formée d'une combinaison exclusive de quarts et de tierces, s'il l'on veut bien omettre les unissons.

s'illustrer. Sur la partition, il s'agit du passage suivant : de l'équivalent de la dernière blanche de la mesure 11 jusqu'à l'équivalent de la deuxième noire de la mesure 13.)

Tel que vu précédemment, les deux premiers "*soft-ly*" du vers musical "*Softly, softly, now softly lie sleeping*", pris pour eux-mêmes, se conçoivent aisément en tant qu'*epizeusis* textuelle, traitée musicalement par une figure *climax* descendante. Or, le vers comporte un troisième "*soft-ly*", et bien qu'il soit non immédiatement réitéré à la suite de ses devanciers, son traitement musical, fort apparenté, lui justifie un rôle complémentaire aux deux autres, ce qui a pour conséquence de prolonger la figure rhétorique initiale en laissant entrevoir une *gradatio* musicale.⁸⁰ En effet, quoique les deux premiers "*soft-ly*" établissent un motif à deux notes syllabiques (une blanche pointée suivie d'une noire, formant une quarte descendante) que le troisième modifie légèrement rythmiquement et mélodiquement (l'équivalent d'une blanche suivie d'une noire, formant une quinte descendante), les trois énoncent une marche mélodique (un modèle suivi de deux réitérations) évoluant par secondes (2^{des}) descendantes. Par conséquent, le mot "*now*", intercalé entre le deuxième et troisième "*soft-ly*" ne doit pas être considéré en tant que "mur" sur lequel la figure *climax* vient forcément se frapper mais bien un "pont" par lequel cette dernière accède à la *gradatio*.


Mais qu'est-ce qui justifierait un tel penchant interprétatif, pourrait-on soutenir avec pertinence à ce moment-ci ? Car sur le seul plan de la rhétorique, l'ambiguïté est réelle : pourquoi vouloir adhérer à la vue selon laquelle le mot "*now*" gagnerait d'avantage à être conçu en tant que "ponctuation" du discours et non l'agent qui vient l'étouffer ?

Notre thèse est que le mot "*now*", intercalé entre les deuxième et troisième "*soft-ly*", constitue une interpolation sur un deuxième plan, soit celui de la danse : doté de sa noire, celui-ci viendrait compléter le couple "blanche pointée-noire" du deuxième "*soft-ly*", si


⁷⁹ Voir *supra*, p.52, note 74.

⁸⁰ Selon, bien-entendu, la terminologie de Toft.

il s'agirait bel et bien d'un tour de force (prouesse remarquable) d'écriture musicale. Si nous convenons que le patron rythmique de la pavane préserve son intégrité dans la mesure où ses variantes font entendre sa combinaison dactylique de longues et de courtes valeurs de notes (-UU) et sa pérennité au sein d'une combinaison crétique (-U-),⁸³ trois formes se dégagent au sein de la texture globale :

Forme A : 

Forme B : 

Forme B': 

Observation #1 : La forme A est exclusivement retrouvée à la voix du Cantus.

Observation #2 : La forme B se retrouve à la basse, au ténor et à l'alto, mais en aucune fois au cantus.

Observation #3 : La forme B', prenant plusieurs sous-formes, semble être une version assouplie de la forme B utilisée à des fins contrapunctiques et cadentielles. On la retrouve à toutes les voix.

Conviendrait-il, tout compte fait, de synthétiser les formes ci-haut en tant que motif mélodico-rythmique souple et unique ? Car, d'une part, s'il s'agit d'un atout de pouvoir retracer les traits rythmiques fondamentaux d'une musique de danse au sein d'une pièce afin d'en établir l'influence chez son compositeur, il deviendrait déterminant, en vue d'étoffer le bien fondé de cette influence, d'évaluer également la dissémination d'un tel

⁸³ Soit un dactyle dont la dernière valeur de note courte a été allongée.

motif au sein d'un répertoire contemporain cible et peut-être, après coup, pourvu que cette dernière s'avère suffisamment substantielle, accéder à un niveau supérieur d'investigation : si l'engouement pour un motif eût le pouvoir de former une véritable communauté musicale autour de lui, aussi pouvons-nous nous interroger à propos de sa transmission et de sa réception afin de déterminer, le plus vraisemblablement possible, sa portée historique, son évolution stylistique ainsi que l'évolution du poids et de la teneur de sa signification au sein de son cercle privilégié.

Cela dit, bien qu'il soit fort possible – nous le verrons – que l'occurrence d'un tel motif au sein de "*Weep you no more, sad fountains*" puisse inscrire Dowland au sein d'une véritable communauté, il conviendra ici de s'en tenir succinctement au premier niveau – i.e. rapporter un bref *aperçu* du réseau dont il est question – pour ensuite offrir quelques pistes dont la poursuite appartiendrait au deuxième: rendre subséquemment et convenablement compte de la *dynamique* de ce réseau constituerait une étude à part entière.

L'étude musicologique relativement récente du *Lachrimae* (1604) de Dowland entreprise par Peter Holman constitue une plate-forme pertinente sur laquelle notre discussion peut s'appuyer : ce dernier y établit, entre autres, par analyse sur partition, la présence d'un motif au sein de la première pavane du cycle ('*Lachrimae Antiquae*') qui non seulement s'identifie avec celui qui semble se dessiner depuis les formes exposées ci-haut, mais pour lequel on nous fait part également de sa dissémination au sein d'un ensemble d'œuvres contemporaines.⁸⁴ Mais qu'en est-il de l'interprétation qu'Holman nous donne de ce motif ? Deux points sont à signaler.

⁸⁴ Voir Peter Holman. *Dowland: Lachrimae* (1604). Cambridge : Cambridge University Press, 1999, 46-8. Pour les besoins de notre intervention, reproduisons l'énumération commentée de ce dernier, ainsi que la brève conclusion qu'il en tire à sa suite. «*Two anthems, Morley's "O Jesu meeke" and Thomas Weelkes's "Give ear, O Lord", [...] are [...] related to each other and to Christopher Tye's anthem "I lift my heart to thee" (a setting of Psalm 25, v.1) by the fact that they have essentially the same refrain, "Mercie, good Lord, mercie", or "have mercie now on mee", set to passages of counterpoint using the same figure (f) that*

Premièrement, il est surprenant de constater qu'Holman soit avare de commentaires lorsqu'il s'agit d'offrir une description du motif en termes strictement musicaux. En effet, ce dernier se restreint à formuler, et ce de manière indirecte, sa dimension rythmique dans les termes suivants : «*a figure that begins with a syncopated long note followed by shorter notes*»⁸⁵ sans y apporter quelques nuances ou explications. Et pourquoi, par ailleurs, ne pas avoir tenté de formuler sa dimension mélodique ? Ne pourrait-elle pas recéler quelque aspect porteur d'un sens contextuel rattaché à la pavana ? De notre côté, pour avoir scruté la plupart des occurrences du motif au sein des pièces mentionnées et ce, complémentaiement à celles retrouvées dans "*Weep you no more, sad fountains*", et bien que nous soyons forcément confiné à des généralités par souci de justesse, nous estimons que cette dimension mélodique pourrait être décrite ainsi : «une quarte descendante suivie d'une note ou d'un ensemble de note qui forment jusqu'à une tierce mineure ascendante, suivie enfin d'une note ou d'un ensemble de note qui forment jusqu'à une quarte descendante».⁸⁶

Deuxièmement, le raisonnement par lequel Holman en vient à intituler ce motif «*sacred end figure*» nous laisse perplexe, car s'il est vrai que la grande majorité des œuvres qu'il mentionne pour y avoir débusqué ce motif sont issues du répertoire religieux, sa liste

Dowland used in "Lachrimae". This idea appears at the end of Morley's "Sacred end" pavan, hence its name, and is also subject of Daniel Farrant's "Four-note" pavan, based on a different four note figure. Like "Lachrimae", Ferrabosco's pavan was used as a song, Ben Jonson's "Hymn to God the Father"[and?] "Hear me O God". Thus, while it is not clear exactly what the significance of these relationships is, they certainly suggest that the 'Sacred End' figure, as I shall call it, has some sort of religious significance. »

⁸⁵Voir *ibid.*, 46. En effet, Holman n'émet pas cette description rythmique afin de donner un juste compte rendu de la dimension rythmique du motif dans toutes ses variations retrouvées au sein du 'Lachrimae Antiquae' et des autres œuvres (voir note ci-haut), bien qu'une telle démarche eût été souhaitable. Il veut tout simplement signifier que le motif, apprécié au plan de la rhétorique, constitue un exemple typique d'une figure *ecphonesis* ou *exclamatio* musicale dans le 'Lachrimae Antiquae', ayant la même formulation rythmique (*a figure that begins with a syncopated long note followed by shorter notes*) que la majorité de ses semblables chez Dowland et ses contemporains. Pour voir ce motif au sein de 'Lachrimae Antiquae', veuillez vous référer à John Dowland. *Lachrimae or seven tears figures in seven passionate Pavans with divers other Pavans, Galliards and Almand.* Transcrit et édité par Peter Warlock. London : Oxford University Press, 1927, 2-3.

⁸⁶ Voir Dowland, *op. cit.*, 108-10.

n'est pas forcément exhaustive, et même si elle l'était, il demeurerait imprudent et possiblement trompeur de le nommer ainsi, soit commodément à l'honneur du titre de la fameuse pavane de Thomas Morley. Pourquoi ? Bien qu'il ne fasse aucun doute que ce motif ait revêtu un caractère sacré au cours d'une période donnée, son origine demeure indéterminée. En effet, qu'advierait-il de la validité de l'étiquette "*sacred end figure*" pour ce motif si l'on démontrerait, par exemple, à l'aide d'une étude sérieuse de sa transmission et réception – ce qu'Holman n'a pas fait – son origine profane, instrumentale, hors du contexte de la pavane ?

Cela dit, pour revenir plus précisément à la pièce "*Weep you no more, sad fountains*" en ce qui concerne le fameux motif et la façon dont Dowland l'a traité, nous pouvons y voir la synthèse et l'expansion de deux approches. D'abord il y a celle de Daniel Ferrant et sa "*Four-Note Pavan*" pour cinq violes où l'on peut y retrouver de façon exclusive au dessus de viole (voix supérieure) le motif articulé sous différentes formulations mélodico-rythmiques ; notons par ailleurs que ce dernier, à l'occasion, perméabilise l'alto et le ténor de viole.⁸⁷ Ensuite il y a celle de Thomas Morley et sa "*Sacred End Pavan*" pour dessus de viole, luth, flûte, bandora, citerne et basse de viole où l'on remarque l'entrée du motif qu'à la toute fin de la pièce, mais dont la perméabilité n'épargne que la voix inférieure au sein de la texture.⁸⁸

En fin de compte, peut-être pouvons-nous, par extension, à la lumière de son contexte immédiat, accepter la position selon laquelle le fameux motif aurait pu revêtir un caractère sacré pour Dowland et qu'il en a disposé selon cette conception pour "*Weep you no more, sad fountains*". Cela viendrait-il compléter et renchérir notre position actuelle

⁸⁷ Voir Thurston Dart et William Coates (Éd.). *Jacobean consort music*. 2^{de} édition révisée. Musica Britannica IX. London : Publié pour la Royal Musical Association par Stainer & Bell, 1977, 101-2.

⁸⁸ Voir Warwick Edwards (Éd.). *Music for mixed consort*. Musica Britannica XL. London : Publié pour le Musica Britannica Trust par Stainer & Bell, 1977, 138-42.

voulant signifier l'influence de la pavane au sein de cet air ?⁸⁹ Les propos d'Arbeau concernant cette danse dans son *Orchésographie* semble en confirmer le bien fondé :

[...] la pavane, laquelle on dançoit ordinairement auparavant la basse dance : [...] Nos Ioueurs d'instruments la sonnet quant on meyne espouser en face de la sainte Eglise une fille de bonne maison & quant ils conduisent les prebstres, le batonnier & les confreres de quelque notable confrairie. [...] elle sert au Roys, Princes & Seigneurs graves, pour se monstrier en quelque jour de festin solomnel, avec leurs grands manteaux, & robe de parade. [...] On se sert aussi desdictes pavaues quant on veult faire entrer en une mascarade chariotz triumphantz de dieux & déesses, Empereurs ou Roys plains de maïesté.⁹⁰

Or, parallèlement à cette conception motivique, est-ce que Dowland aurait pu établir systématiquement, à dessein, que la longue au cantus vaudrait trois courtes alors que celle aux autres voix en équivaldrait seulement deux ? Est-ce que cette "dissonance rythmique" trouvant sa résolution qu'à la cadence finale serait porteuse d'un sens symbolique basé sur des conceptions numérologiques ? Et si oui, lesquelles ?

Parmi les écrits renfermant une théorie numérologique auxquels Dowland aurait le plus plausiblement été exposé seraient ceux de Cornelius Agrippa, un philosophe néoplatonicien pour lequel le milieu artistique anglais au tournant du 17^e siècle aurait démontré de multiples affinités.⁹¹ Voici ce que son œuvre en trois livres intitulé : "*De*

⁸⁹ Voir Holman, *op. cit.*, 5. Il est à noter avec intérêt l'extrême contemporanéité de ce recueil, enregistré au Stationners' Hall le 21 février 1603 et le *Lachrimae* (1604), enregistré quant à lui au Stationners' Hall à peine un an plus tard, soit le 2 avril 1604 : est-ce que Dowland aurait eu une pensée pour son air lorsqu'il concocta '*Lachrimae Antiquae*', ou c'eût-il été plutôt l'inverse ?

⁹⁰ Voir Arbeau, *ed. cit.*, 28^v; 29^v.

⁹¹ Voir Anthony Rooley. "New light on John Dowland's songs of darkness." *Early Music* 11 (1983), 12. «*Agrippa's expensive literal account is [...] extant; his work was known to English artists not only through the French academies (and from studies by academicians translated into English), but directly in the Latin*

*Occulta Philosophia in libris tres*⁹² révèle sur la signification des nombres deux (2) et trois (3) :

Of the Number of Two, and the scale thereof.

*The first Number is of two, because it is the first Multitude, it can be measured by no number besides unity alone, the common measure of all Numbers: [...] But the Number of two is the first branch of unity, and the first procreation: Hence it is called a generation, and Juno, and an imaginable Corporation, **the proof of the first motion, the first form of parity: the number of the first equality, extremity and distance betwixt, and therefore of peculiar equity, and the proper act thereof, because it consists of two equally poysed: and it is called the Number of Science, and memory, and of light, and the number of man, who is called another, and the lesser World: it is also called the number of charity, and mutuall love, of marriage, and society, as it is said by the Lord, Two shall be one flesh. [...] It is also called the middle, that is capable, that is good, and bad partaking, and the beginning of division, of Multitude, and distinction, and signifies matter. This is also sometimes the number of discord, and confusion of misfortune, and uncleanness, [...] It is also reported, that the number of two doth cause apparitions of Ghosts, and fearfull Goblins, and bring mischiefs of evill spirits to them that travel by night. Pythagoras (as Eusebius reports) said, that unity was God, and a good intellect; and that Duality was a Divell, and an evill intellect, in which is a material multitude: wherefore the Pythagorians say, that two is not a number, but a certain confusion of unities. [...]***

original with which several poets and dramatists (for example George Chapman and William Shakespeare show a familiarity. »

⁹² Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius. *Three books of Occult Philosophy*. (1^{ère} édition) Antwerp, 1531. [*Three books of occult philosophy, written by Henry Cornelius Agrippa, of Nettesheim, counsellor to Charles the Fifth, Emperor of Germany: and judge of the Prerogative Court. Traduit en langue anglaise à partir du latin par J.F. London : Imprimé par R.W. pour Gregory Moule, et destiné à être vendu au signe des trois Bibles près du west-end of Pauls, 1651.*] (Accédé le 18 mars 2009), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>.

Of the Number of Three, and the scale thereof.

*The number three is an incompounded number, a holy number, a number of perfection, a most powerfull number. For there are three persons in God, there are three Theologicall vertues in Religion. Hence it is that **this number conduceth to the Ceremonies of God, and Religion**, that by the Solemnity of which, prayers, and sacrifices are thrice repeated. Whence [...] we read of Medea [:]*

She spake three words, which caus'd sweet sleep at will, The troubled Sea, the raging Waves (St ?) and still. [...]

Notons que les caractères gras ci-haut sont les nôtres et serviront à mieux repérer les passages auxquels nous ferons référence. Bien qu'il serait imprudent de s'attacher à une interprétation précise et arrêtée d'un tel texte, nous estimons malgré tout pouvoir faire état de quelques observations et questionnements qui valent la peine d'être rapportés. Premièrement, lorsqu'Agrippa emploie l'expression «*the proof of the first motion*», pourrions-nous y voir un lien avec l'initiation musicale des septièmes vers depuis l'équivalent de la troisième blanche de la mesure 8 jusqu'à l'équivalent de la troisième blanche de la mesure 9 : toutes les longues valeurs de notes à travers la texture – soit à la basse, au ténor et à l'altus – valent deux (2) noires ? Deuxièmement, en guise de correspondance au passage suivant : «*the number of man, who is called another, and the lesser World*», pourrions-nous y voir un parallèle intéressant à faire avec l'observation #2 ci-haut à propos de la distribution de la forme B. Est-ce que l'association de la voix de basse, du ténor et de l'altus pourrait représenter *the "lesser world"*? Troisièmement, pour faire suite à l'expression : «Two shall be one flesh», nous pensons au geste cadentiel initié dès la dernière noire de la mesure 12 : la voix du cantus passe d'une longue à trois temps à une qui en vaut deux et devient ainsi unit à l'altus (peut-être ici en tant que représentant du *"lesser world"*). La longue à deux temps semble engendrer l'homophonie

homorythmique soudainement retrouvée au couple cantus-altus, devenu "un" sur le plan de la texture, quoique selon un autre passage un peu plus loin, soit : «*the beginning of division, of Multitude, and distinction*», cette dernière demeure mitigée globalement et ce, jusqu'à la fin de l'extrait. Quatrièmement, en tant que pendant au passage suivant : «*this number conduceth to the Ceremonies of God, and Religion*», nous entrevoyons un parallèle intéressant à faire avec l'observation #1 ci-haut à propos de la distribution de la forme A. Est-ce que la voix du cantus pourrait représenter l'idée de perfection, de ce qui est sacré, de la religion, "heaven" et de l'ordre qui y règne ? Enfin, lorsqu'Agrippa cite Medea en rapportant entre autres la portion suivante : «*she spake three words, which caus'd sweet sleep at will*», un lien frappant s'envisage. En effet, les septième et huitième vers de la première et de la deuxième strophe sont tous terminés par le mot "sleep-ing", et précédés de trois mots distincts chacun. À la première strophe, septième vers, nous avons : «*That now lie...sleeping*» ; première strophe, huitième vers : «*Softly now lie...sleeping*» ; deuxième strophe, septième vers : «*While she lies... sleeping*» ; deuxième strophe, huitième vers : «*Softly now lie...sleeping*».

Ceci dit, s'il y a bien un sens symbolique à dégager des conceptions numérolologiques ci-haut fournies par Agrippa, il est certainement mystérieux et tous les efforts que nous pourrions mettre en œuvre pour le percer nous entraînerait nécessairement à dériver hors de notre discussion principale. Aussi gagnerait-on à lui consacrer une étude subséquente à part entière : il nous apparaît que la dernière phrase de "*Weep you no more, sad fountains*" puisse fournir quelques indices à propos du véritable culte de la mélancolie chez Dowland.

Ainsi, au chapitre 2, avons-nous veillé à présenter contextuellement, dans un premier temps, l'occurrence de la versification quantitative classique en cette première Angleterre

moderne, sans oublier de considérer le vaudeville et le psaume huguenot, deux genres vocaux comportant des traits communs avec la musique mesurée. Or, a-t-il fallu également, dans un deuxième temps, en vue d'étoffer la pérennité baïffienne, chercher à déceler au sein des écrits de Dowland quelque allusion pouvant le rattacher à ce mode de pensée humaniste qu'avaient les académiciens sous Charles IX. Dans un troisième et dernier temps, notre discussion s'est tournée vers deux exemples musicaux : d'abord, l'air "*I must complain*" où l'on a retrouvé, tel que nous l'avions spéculé antérieurement, un passage où plusieurs aspects de la musique mesurée semble coïncider avec un matériau rythmique issu de la danse ; enfin, l'air "*Weep you no more, sad fountains*", pour lequel musique mesurée, numérologie, danse, rhétorique et potentiellement le culte de la mélancolie se fusionnent au sein de la phrase finale.

Chapitre 3 : Influence de la danse

D'abord, en guise d'entrée en la matière pour notre investigation proprement dite, une synthèse s'impose : celle de la terminologie regrettablement sommaire employée par les musicologues qui se sont déjà penchés sur l'influence de la danse chez Dowland. Ensuite, après avoir tenu compte et s'être ajusté aux propos de ceux-ci pour mieux y répondre, nous tâcherons de voir en quoi la profession d'enseignant du luth aurait pu conduire Dowland à élaborer des titres d'œuvres à caractère particulièrement implicites en ce qui a trait à la véritable teneur de cette danse que nous voulons apprécier. Enfin, nous nous orienterons vers l'influence de la danse d'origine française, plus prééminente : un seul exemple musical, "*Now, O now I needs must part*" fera l'objet de notre prospection.

Synthèse de la terminologie

Le terme générique "danse" a évidemment plusieurs acceptions pour le chercheur musical : il conviendra ici d'en expliquer les différentes portées, dépendamment du contexte dans lequel on l'emploie. Premièrement, le terme "danse", mentionné seul ou employé dans l'expression "la musique de la danse" ou, au sein de l'écrit en langue anglaise, plus abondant, "*dance music*", nous entendons cette musique instrumentale et vocale issues d'une longue tradition depuis le Moyen-Âge qui la concevait et la destinait à l'accompagnement de la véritable danse, celle du danseur, dont le caractère, les enchaînements de pas et les chorégraphies ont été rapportés et expliqués entre autres au sein de divers traités parus au cours de la dernière Renaissance musicale, soit notamment l'*Orchésographie* (1588) de Thoinot Arbeau, le *Gratie d'Amore* (1602) de Césaire Negri et les *Il Ballerino* (1581) et *Nobiltà di Dame* (1600) de Fabritio Caroso. Deuxièmement,

lorsque le terme "danse" veut désigner l'activité du danseur, on l'emploie, au sens large, selon son contexte socio-historique (e.g. "*Tudor dance*", "*Stuart dance*", etc) et, de manière spécifique, selon les instructions d'un grand maître retrouvées au sein d'un ouvrage particulier (e.g. la "*corrente*" de Negri, tirée de son "*Le Gratie d'Amore*" (1602)). Troisièmement, on retrouve le terme "danse" de manière dominante au sein de l'écrit musicologique sur Dowland au sein de l'expression "*danse form*". Cette dernière semble vraisemblablement employée afin de désigner le résultat purement musical d'une pièce portant en elle cet asservissement (ou du moins un héritage marqué de cet asservissement) aux pas, chorégraphie et caractère de la danse dont elle est issue originellement. Enfin, lorsque l'on veut employer le terme "danse" *in extenso*, c'est-à-dire dans le but de désigner le résultat global obtenu par la combinaison de deux arts, celle du mouvement et celle des sons, en un seul, (et peut-être, ainsi, entrevoir la possibilité de concevoir ces derniers en symbiose, dont la complémentarité réciproque gagnerait à être davantage appréciée), aucune expression nous semble couramment en usage, quoique historiquement, John Ward en démontre le bien fondé d'une, et en suggère deux autres, par extension.⁹³ Évaluant le terme "measure" quant à son emploi et sa signification en Angleterre à partir des années 1570 – soit l'Angleterre de Dowland – selon les témoignages écrits et musicaux, ce dernier conclut que : «*Any dance, English or foreign, with its own pattern of steps and music could be and was called a measure. [...] The descriptive term was English, the dances what the French would probably have called ballets, the Italians balletti* ».

⁹³ Voir John M. Ward. "The English Measure". *Early Music*, Vol. 14, No.1 (Feb., 1986), 15-21.)

L'écrit musicologique – mise en contexte

En effet, presque la totalité des principaux contributeurs⁹⁴ de la littérature en musicologie historique à ce jour concernant l'air pour luth de Dowland, ont abordé le sujet de la danse exclusivement pour ces sept (7) airs appelés d'emblée "*dance-songs*",⁹⁵ puisqu'il existe pour chacune d'elles une danse instrumentale pour luth solo –et même pour consort, dans quatre cas parmi ceux-ci– portant en leurs titres la mention du nom d'un type de danse, soit la gaillarde ou la pavane.⁹⁶

Ainsi, on parle de ces airs en tant que danses dans la mesure où ceux-ci partagent la même "forme"⁹⁷ que leurs pendants instrumentaux, et bien qu'il a été mentionné que cette "forme" devenait plus facilement reconnaissable lorsqu'il était possible de détecter, au sein d'un air donné, la combinaison d'une structure externe et de certains rythmes,⁹⁸ il semble ne jamais avoir été question d'exposer le portrait global de tous les aspects constituant cette "forme", ou même de discuter de la *relation* entre un ensemble d'aspects privilégiés. En effet, il y en a certainement d'autres qui mériteraient une plus grande

⁹⁴ D'abord Ward et Poulton, mais aussi Spencer, Fellowes, Dart, Fortune, Greer, Doughtie, Spink, Maynard, Pattison, Jorgens, Warlock et Brown, pour ne nommer que ceux-là.

⁹⁵ Voici les sept placées en ordre chronologique de première publication. Nous avons mentionné les pendants instrumentaux (pour luth solo, consort, ou les deux) pour lesquelles l'authenticité de la main de Dowland est assez certaine. Les pièces instrumentales munies d'un astérisque (*) sont celles retrouvées dans le *Lachrimae* (1604) pour consort avec luth. 1. "*Can she excuse my wrongs*" (1st Booke of Songes or Ayres, no. 5, 1597) / The Earl of Essex his Galliard*; 2. "*If my complaints could passions move*", (1st Booke of Songes or Ayres, no. 4, 1597) / Captain Digorie Piper his Galliard*; 3. "*My thoughts are winged with hope*" (1st Booke of Songes or Ayres, no. 3, 1597) / Sir John Souch his Galliard*; 4. "*Now, O now I needs must part*" (1st Booke of Songes or Ayres, no. 6, 1597) / Frog Galliard; 5. "*Awake, sweet love*" (1st Booke of Songes or Ayres, no. 19, 1597) / Darcy's Galliard; 6. "*Flow my tears*" (2nd Booke of Songes or Ayres, no. 2, 1600) / *Lachrimae Pavan*; 7. "*Shall I strive with words to move*" (*A Pilgrimes Solace*, no. 5, 1612) / M. Henry Noel his Galliard* ou Mignarda.

⁹⁶ Il s'agit en effet de 6 gaillardes et d'une seule pavane, soit deux types de danse qui demeurèrent très en vogue à la cour anglaise d'Élisabeth 1^{ère}, soit entre 1558 et 1603.

⁹⁷ Voir entre autres Diana Poulton. "Dowland's songs and their instrumental forms." *MMR*, Vol. 81 (1951), 176.

Bornant son propos aux sept chansons discutées ci-haut, Poulton commence par dire ceci : «*At first glance the writing of songs to fit these rigid dance forms would appear somewhat crippling both to poetic thought and freedom of emotional expression, but the practice was very common among Elizabethans [...]*», ce qui est suffisant pour illustrer l'approche qu'elle prend pour aborder le sujet de la danse : elle est indirecte, traitant d'une part des aspects généraux de cette forme musicale particulière appelée "*danse form*", et, d'autre part, des aspects spécifiques de cette "*danse form*" d'une chanson à l'autre, conformément au nom d'un type de danse spécifique retrouvé au sein du titre de leur(s) version(s) instrumentale(s).

⁹⁸ Voir Patricia Brown. "Influences on the early lute songs of John Dowland." *Musicology* (Australia) Vol. III, (1968-69), 29.

attention et, conséquemment, une appréciation plus fine. Nous entrevoyons notamment, en plus d'une structure externe et de certains patrons rythmiques, une signature métrique (qui pourrait comprendre la notion de tempo), un plan mélodique, un plan motivique, une description détaillée du caractère (et/ou esprit), le tout en relation avec les instructions données au danseur sur les pas, la chorégraphie et le caractère.

Là commencerait une étude plus nuancée du sujet, mais qu'elle en serait la pertinence ?

Une question s'envisage : pourrait-on retrouver, au sein de l'air chez Dowland, une multiplicité d'influences provenant de plusieurs types de danses ? En effet, gagnerait-on à aller au-delà des titres – ou creuser les titres davantage – afin de réévaluer les verdicts si catégoriquement et hâtivement prononcés jusqu'à présent ?

Or, y aurait-il des indices laissés par la recherche musicologique actuelle s'étant intéressé de près ou de loin à Dowland, que l'on pourrait rassembler et rapporter à ce moment-ci afin d'évaluer le potentiel d'une telle investigation et peut-être même la justifier ? Qu'aurait pu dire ce dernier en vue de nous mettre sur quelque piste d'une réalité plus globale et complexe de la teneur de l'influence de la danse sur sa musique, non seulement pour les sept *dance-songs* signalées ci-haut, mais pour l'ensemble des ses airs parvenus jusqu'à nous, soit du "*First Booke of Songes*" au "*A Pilgrimes Solace*" ?

Des titres d'œuvres à caractère implicite

D'un point de vue historique, d'abord, peut-être est-il pertinent de se questionner, en guise de point de départ, sur les motifs qu'auraient pu avoir Dowland à se soucier avec insistance de l'intégrité de sa musique et ce, particulièrement celle pour luth solo⁹⁹ (ayant

⁹⁹ Bien que nous ne sachions quelle ait été la véritable teneur des activités de Dowland en tant que pédagogue du luth et de sa musique au cours de sa vie, il est en effet possible de constater chez ce dernier, à partir de 1597, les signes d'un dévouement persistant qui pourrait vraisemblablement constituer la marque d'un homme fidèle à cet aspect de sa profession. D'abord, un commentaire de ce dernier à la rubrique '*To the courteous Reader*' de son "*First Booke of Songes*" (1597): «*There have bin divers Lute lessons of mine lately printed without my knowledge, false and unperfect, but I purpose shortly myself to set forth the*

trouvé le plus souvent, bien malgré lui, son chemin vers l'impression et la publication), sans toutefois avoir trouvé le moyen, tel qu'il l'a été remarqué par Poulton,¹⁰⁰ d'en produire une version corrigée dont il aurait approuvé la diffusion. Que devrait-on comprendre *de cette façon* par laquelle Dowland a jugé bon de transmettre son savoir et savoir-faire en tant que pédagogue – voulant paraître, du moins – *investi* au tournant du 17^e siècle afin d'avoir le meilleur succès professionnel possible?¹⁰¹ D'abord, peut-être était-il essentiel d'adhérer pour ce faire, tel qu'il l'a fait, à ce qui semble avoir été une tradition chez les luthistes carriéristes d'outre-Manche pendant au moins le dernier quart du 16^e siècle. En effet, la formule commune qui caractérisait ces livres renfermant de la musique pour luth solo qui parvinrent jusqu'à nous en tant que publications issues de cette époque en Angleterre était en deux parties ; c'était d'une part un recueil de répertoire et d'autre part un manuel didactique.¹⁰²

choisest of all my Lessons in print, and also an introduction for fingering, with other books of Songs, wherof this is the first: [...] » (Voir Poulton, *John Dowland*. 2^e édition. London : Faber and Faber Limited, 1982, 220.) Ensuite, un autre à la rubrique 'To the Reader' de son "*Lachrimae or Seaven Teares*" (1604) : «*Having in forren parts met divers Lute-lessons of my composition, publisht by strangers without my name or approbation ; I thought it much more convenient, that in my labours should passe forth under mine owne allowance, receiving from me their last foile and polishment ; [...]* » (Voir Poulton, *op. cit.*, 344.)

¹⁰⁰ Voir Poulton, *op. cit.*, 65. Cette dernière affirme en effet ceci : «*The amount of work that he [Dowland] prepared for the press during his life shows that it was not a lack of application that prevented the completion of this project, [...]* » Notons la qualité importante qu'elle signale par la suite chez le compositeur : «*[...]nor was it the lack of ability to express himself easily in words, [...]* ». Enfin, Poulton émet son interprétation des faits, soit une pour laquelle il conviendrait selon nous de proposer une issue plus nuancée : «*[...] it would seem there must have been some deep-seated, perhaps even unconscious, reluctance to 'divulge' in print the best of his solo compositions and the secrets of the technical mastery with which he played them.* » Pourquoi Dowland aurait-il tenu loin de la presse ses meilleures pièces pour luth solo, sachant qu'elles n'auraient pu qu'encourager la vente de sa musique ?

¹⁰¹ Premièrement, Dowland nous démontre au sein du *Varietie of Lute-Lessons (1610)* le fruit de bien des efforts à intégrer une solide base théorique à son enseignement, un labeur qui débuta avec la colossale et pénible tâche de traduction, au préalable, du *Micrologus d'Ornithoparcus*. Deuxièmement, notons de quelle façon Dowland semble particulièrement associer la vocation d'enseignant à l'aspect honorable de la profession de luthiste à la rubrique 'To the Reader' de son "*A Pilgrimes Solace*" (1612) : en effet, bien que Poulton ait démontré l'ampleur de l'incertitude entourant l'identité des luthistes auxquels Dowland réfère en tant que "*professors of the Lute*" ou de ces autres en tant que "*divers strangers from beyond the seas*", (voir Poulton, *op. cit.*, 72-6.) deux faits demeurent : d'une part, Dowland se sent particulièrement piqué au vif lorsque ces derniers selon lui «*averre before our owne faces, that we have no true methode of application or fingering of the Lute*» ; et d'autre part, il tient à terminer son propos par l'exhortation suivante : «*I wish for the Honor therefore and generall benefit of our Countrie, that they undertake the defence of their Lute profession*» .

¹⁰² Voir Poulton, *op. cit.*, 65. «*In England all the books of solo lute music that survive from this period have in fact taken the form of an instruction followed by 'lessons'—LeRoy with his own instruction ; Barley with an unacknowledged version of LeRoy's instruction [Plusieurs livres traduits dont : A brief and plaine*

Ce fait démontre certainement la popularité dont jouissait le luth : la mise en marché de tous ces ouvrages de même nature ne pouvait que trouver sa rentabilité en un nombre important d'adeptes non seulement en mal d'apprendre de nouvelles oeuvres, mais aussi fort soucieux de leur juste exécution. Ainsi était-ce également une opportunité unique de se promouvoir : plaire suffisamment à un client par la qualité des pièces bien qu'elles puissent être exigeantes, fournir des explications utiles mais sommaires, choisir des titres au sens ambivalent... Le besoin d'une intervention de la part du compositeur (ou de l'auteur de l'ouvrage) en tant que tuteur personnel devenait-il plus criant dans ses conditions. Aurait-on voulu laisser entendre de façon délibérée qu'il se cacherait, au sein de cette musique, de nombreux secrets dont seul son plus immédiat maître pourrait permettre d'élucider ?¹⁰³ Or, quel a été pour Dowland la teneur du rôle d'un pédagogue du luth et de sa musique ? Pour être plus direct et plus restrictif, quel est ce rôle qu'il se devait d'avoir – ou du moins afficher – en vue d'améliorer ses perspectives d'embauche en tant qu'enseignant et ainsi optimiser cette source de revenus ? Aurait-il pu véritablement se montrer, d'une part, intentionnellement évasif quant à l'implication exacte des titres souvent à caractère implicite¹⁰⁴ de ses œuvres, et d'autre part, judicieusement avare de commentaires¹⁰⁵ sur l'origine exacte de ses inspirations au sein,

Instruction to set all Musicke (1574) ; *Thomas Robinson with his own instruction* [The Schoole of Musicke (1603); *New Citharen Lessons* (1609)] ; and *Varietie of Lute-Lessons with the observations of both Besardus and Dowland* [...].»

¹⁰³ Voir Matthew Spring. *The Lute in Britain: a history of the instrument and its music*. New York: Oxford University Press, 2001, 224. À cet égard, il est intéressant de rapporter ici le commentaire de ce dernier appréciant le contenu du *Varietie of Lute-Lessons*, un recueil dont Robert Dowland est l'auteur officiel, mais pour lequel John Dowland (son père) a grandement contribué au contenu des leçons, en plus d'avoir aussi, fort probablement, joué un rôle déterminant quant au choix des pièces à y inclure. «*The book aims at a balance between the old and the new, and is intended to suit a spectrum of tastes, though no concessions are made to the beginner or less able player. The Varietie contains some of the most difficult pieces for the lute, but incongruously, has instructions suitable for a beginner who could not possibly play the music.* »

¹⁰⁴ Voir Holman, *op. cit.*, 36-60. Nous pensons entre autres au mystère entourant la véritable signification des titres latins que portent respectivement les sept pavanés de ce cycle : *Lachrimae* (1604). Directement dans la visée de notre étude soulignons par ailleurs l'origine mystérieuse du titre "*Now, O now I needs must part*" (1st Booke of Songes or Ayres, no. 6, 1597) ainsi que celle de son pendant pour luth solo, "*Frog Galliard*" qui ont en effet suscité bien des spéculations.

¹⁰⁵ Car ce n'est certainement pas le manque d'habileté à s'exprimer par l'écrit que Dowland aurait faillit nous dévoiler quoi que ce soit. (Voir Poulton *op. cit.*, 65.)

entres autres, des préfaces de ses publications ?¹⁰⁶ Aurait-ce été pour lui deux moyens par lesquels il aurait tenté de piquer la curiosité des luthistes plein d'esprit ayant eu au préalable les moyens de se procurer, par exemple, un de ses recueils d'air pour luth ? Conséquemment, est-ce qu'un luthiste en de tel moyens aurait eu également soin de faire appel à son intervention pédagogique et ainsi trouver des réponses, du moins, à quelques-unes de ses questions ?

Un commentaire de Dart sur la tradition de l'enseignement musical en Angleterre qui se dessine à partir des premières années du 16^e siècle semble appuyer la vraisemblance des nos conjectures :

*In the early years of the century the performance of sacred and secular music was largely confined to the court, the musical chapels of the king and the greater nobility, and the larger monastic establishments. Most singers, composers, and players were professionals, and amateur musicians were extremely rare, though the king himself was one of the more outstanding ones. Musical notation was still most intricate, and any one who wish to be really familiar with its complexities needed to spend many years studying it. Moreover, the medieval guild tradition persisted that musical notation was an arcane art, not to be revealed to all comers; musicians were reluctant, too, to tell all they knew, for the obvious and perhaps rather sordidly commercial reason that their liveliness depended on their possession of specialized knowledge and skill.*¹⁰⁷

Ceci dit, si l'on veut bien donner le bénéfice du doute à Poulton, quelle aurait été la plus plausible teneur de cette "*reluctance to divulge*" chez Dowland ? En quoi aurait-il été avantageux pour ce dernier, au plan musical, de ne pas délivrer le meilleur de lui-même

¹⁰⁶ Nous pensons entre autres à la préface du "*First Booke of Songes* (1597)", d'un humanisme marqué.

¹⁰⁷ Voir Thomas Morley, *ed. cit.*, Foreword, ix. Les caractères gras sont les nôtres.

au sein de ses publications ? Nous estimons cependant qu'il aurait eu bien des raisons de maintenir délibérément, au plan de l'écrit, l'ambiguïté et l'aspect énigmatique dont on se serait attendu de la part d'un esprit fin ayant fait preuve de la plus exquise "*varietie*" au sein de ces œuvres.

Mais la musique proprement dite était-elle véritablement à la hauteur de la promesse de son propos accompagnateur ? Quel était donc ce savoir conscient et privilégié qu'aurait pu avoir Dowland dès la publication de son premier livre d'airs qui lui aurait permis de se distinguer favorablement de la concurrence et qui, – nous est-il permis de l'envisager – aurait peut-être ravivé chez lui, en cette fin d'année 1597, l'espoir d'obtenir un poste à la cour royale (après jusqu'alors deux tentatives infructueuses) ? Aurait-il tenté aussi, par la même occasion, de générer une demande pour lui-même auprès de la haute noblesse disposée au patronage, en plus de raffermir et rassurer la faveur d'un public musicalement averti ? En effet, ce dernier nous laisse un indice dans la rubrique '*To the courteous Reader*' de son *First Booke of Songes* (1597) :

[...] *the ingeneous profession of Musicke, which from childhoode I have ever aymed at, sundry times leaving my native countrey, the better to attain so excellent a science. About sixteene yeeres past, I travelled the chiefest part of France, a nation furnisht with great variety of Musicke [...].*¹⁰⁸

Et un peu plus loin, après avoir discuté avec ampleur des faveurs princières et des rencontres qu'il fit avec de grands maîtres musiciens en Allemagne et en Italie :

And thus what experience I could gather abroad, I am now ready to practise at home, if I may but find encouragement in my first

¹⁰⁸ Voir Poulton, *op. cit.*, 214-5; 219. Notons que ce recueil, dont le titre complet se lit ainsi : '*The First Booke of Songes or Ayres of fowre partes with tableture for the Lute: So made that all the partes together, or either of them severally may be song to the Lute, Orpherian or Viol de gambo*', fut admis au Stationers' Register en date du '*ultimo octobris*', 1597.

*assaies. [...] as this findes favor with you, so shall I be affected to labor in the rest.*¹⁰⁹

Notons les propos de Dart qui renchérissent avec emphase sur cet avantage musical distinctif qu'avait acquis Dowland sur ses collègues, en plus d'en attester le fruit – sans toutefois le démontrer – au sein de son oeuvre :

*« [...] Aucun des contemporains anglais de Dowland n'eut cette chance d'entendre sur place de la musique étrangère alors qu'il était encore assez jeune pour en recevoir de vives impressions, et bien des traits caractéristiques de la musique de Dowland résultent de ce qu'il entendit, chanta et joua durant ses années de voyage. »*¹¹⁰

Or, peut-on donner du crédit aux dires de Dart sur d'autres bases que son avis d'expert et sa bonne foi ? Certaines préoccupations ont conduit Poulton à rapporter l'assertion suivante¹¹¹ qui nous le suggère certainement :

It has been suggested that Dowland's use of dance forms for a number of his songs was derived from his association with French musicians, and the voix de ville or chanson à danser has been cited as probable model, particularly those in the forms of pavanne, galliarde, bransle gay and bransle de Poitou set for solo voice and guitar in Adrian LeRoy's Second livre de Guitte (1555). In fact Dowland could hardly have escaped a knowledge of the practice of setting words to pre-existing dance tunes if he had any acquaintance with the English musical scene, as he surely must have had, before leaving for France.

¹⁰⁹ Voir Poulton, *op. cit.*, 219.

¹¹⁰ Voir Thurston Dart. "Le rôle de la danse dans l'air anglais." *Musique et poésie au XVIe siècle*. Paris : C.N.R.S., 1954, 205.

¹¹¹ Voir Poulton, *op.cit.*, 192. Signalons que Poulton omet de dévoiler son auteur, même en note de bas de page.

Est-ce que cette idée d'origine inconnue en mal de preuves à l'appui – sommes-nous contraints de le réitérer – constituerait davantage, par extension, qu'un assentiment à la proposition de Dart ? Concédonsons toutefois d'avoir été mis au bénéfice additionnel d'une véritable piste : aussi avons-nous à ce moment-ci non seulement une carte pour nous orienter, mais également un itinéraire pour nous guider. Est-ce que la teneur de l'influence de la danse sur l'air de Dowland serait particulièrement d'origine française ? Et LeRoy ? Peut-on envisager cette propension naturelle chez Dowland d'avoir retenu pour ses propres fins divers aspects de la musique retrouvée au sein d'un ouvrage de ce dernier ?

Ces "*danse forms*" constituent notre point de départ par défaut, mais qu'entendait exactement Poulton par cette expression ? Faisait-elle surtout référence à une appréciation de la structure externe et de son transfert depuis LeRoy vers Dowland ? Une autorité contemporaine à ce dernier nous met en garde contre une approche aussi simpliste et restrictive : il a en effet été signalé avec justesse que les définitions théoriques de Morley¹¹² à propos de plusieurs danses du 16^e siècle dont notamment la pavane, la gaillarde, l'allemande et la courante stipulent, pour chacune d'elles, la variabilité que pouvait prendre de leurs constructions individuelles.¹¹³

Pourrait-il y avoir, au-delà de la structure externe, et ce à différents niveaux, des traits communs entre certaines danses qui nous permettraient d'entrevoir leur fusion au sein d'une même pièce musicale ? Serait-il possible d'envisager la possibilité qu'un

¹¹² Voir Thomas Morley, *ed. cit.*, 296-7. En effet, pour la pavane, ce dernier laisse clairement entendre qu'il se trouve des exceptions au patron formel le plus courant : «*The next in gravity and goodness unto this [fantasy] is called a Pavan, [...] most commonly made of three strains, [...]*», soit une observation qui s'applique également à la gaillarde, puisque ce dernier affirme par la suite : «*This [gaillarde] is a lighter and more stirring kind of dancing than the Pavan, consisting of the same number of strains, [...]*». D'autre part, pour l'allemande, Morley dit ceci : «*It is made of strains, sometimes two, sometimes three [...]*», et enfin, pour la volte, la courante et les *country dances*: «*All these be made in strains, either two or three as shall seem best to the maker [...]*».

¹¹³ Voir Patricia Brown. *op. cit.*, 29.

compositeur tel que Dowland ait non seulement été fasciné par ces compatibilités, mais qu'il ait également recherché à en concocter des unions uniques par son geste de création ? Et si tel est véritablement le cas, peut-être pourrions-nous subséquemment, de surcroît, être en droit de soupçonner chez ce dernier l'intention d'avoir voulu faire ressortir, par souci de contraste et plaisir de la comparaison, les traits distinctifs et caractéristiques de chaque parti d'une telle union, profitant de l'effet intensifiant généré par leur pendants établis et rapprochés sur un même terrain musical.

Influence de la danse – exemple musical

Tirée du *First Booke of Songes or Aires (1597)*, la pièce "*Now, O now I needs must part*"¹¹⁴ est une de ces "*dance-songs*" pour laquelle Dowland proposa une version à quatre voix avec accompagnement pour luth. Elle bénéficierait d'une investigation plus fine, d'autant plus que l'ensemble des traits constituant sa singularité parmi les six autres ont alimenté un vif débat musicologique qui perdure à ce jour. D'un côté, Dart et Fortune affirment sans s'illustrer que cet air est davantage une courante qu'une gaillarde et ce, malgré son pendant instrumental nommé : "*The Frog Galliard*"; de l'autre, Ward démontre sommairement que si nous tenions à concevoir "*Now, O now...*" autrement qu'une gaillarde, il faudrait plutôt envisager le branle gay en tant que danse qui lui irait mieux. Afin d'y voir un peu plus clair, nous examinerons de façon critique – entre autres

¹¹⁴ Voir l'édition originale de 1597 à l'[annexe 3](#) (p.110) : John Dowland. *The first booke of songs or ayres of foure partes with tableture for the lute So made, that all the parts together, or either of them severally may be sung to the lute, orpherian or viol de gambo. Composed by John Dowland, lutenist and Bachelor of musick in both the universities. Also an invention by the said author for two to play upon one lute.* London : Imprimé par Peter Short demeurant à Bredstreet-hill au signe de l'étoile, 1597, fo. D. Early English Books Online. Library of Congress. (Accédé le 8 juillet, 2009), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>. Pour consulter sa transcription en notation moderne par Dart, voir John Dowland. *Ayres for Four Voices.* Trans. E. H. Fellowes, Éd. T. Dart et N. Fortune. 2^{de} édition révisée. Musica Britannica VI. London : Publiée pour la Royal Musical Association par Stainer & Bell, 1970, 10-1.

choses – les propos de ces derniers en tâchant de fournir, le cas échéant, notre contribution à l'avancement du débat.

Un commentaire argumenté de Thurston Dart semble offrir un point de départ opportun en vue d'une telle investigation. Il commence tout d'abord par approcher "Now, O now..." indirectement, par son pendant instrumental :

On peut rencontrer les principales formes de danses du temps dans les airs de Dowland et de ses contemporains : pavanes, gaillardes, branles, allemandes et courantes. Certaines de ces formes ne sont pas tout à fait orthodoxes ; The Frog Galliard, par exemple, est moins une gaillarde qu'une courante.¹¹⁵

Puis directement, en soulignant au passage deux autres airs de Dowland qui devrait selon lui être considérés en tant que courante, bien qu'il n'existe aucun pendants instrumentaux connus de ces derniers rattachés à la danse :

Nos. 37 ["When Phoebus first"], 58 ["Were every thought an eye"] and 6 ["Now, O Now I needs must part"] (which is not a galliard, though it was widely known as 'Frog' galliard) are corantos [...]¹¹⁶

Dart justifie son point de vue de la façon suivante :

Bien que Morley ait insisté dans A Plain and Easy Introduction sur le fait que la gaillarde était une danse au rythme trochaïque,

¹¹⁵ Voir Dart. *op.cit*, 207.

¹¹⁶ John Dowland. *Ayres for Four Voices*. Transcr. E. H. Fellowes, Éd. T. Dart et N. Fortune. 2^{de} édition révisée. Musica Britannica VI. London : Publiée pour la Royal Musical Association par Stainer & Bell, 1970, Introduction, xiii.

*presqu'aucune des gaillardes écrites en Angleterre après 1580 ne se conforme à cette définition.*¹¹⁷

L'argument est faible selon nous car il présuppose que Dowland n'aurait eu autre idée que de suivre la dernière vogue stylistique de son temps ; or, le penchant de Dowland vers des choix plus traditionalistes n'est plus à démontrer.¹¹⁸ Qu'il ait voulu, selon sa fantaisie, renouer avec les valeurs du passé (ce qui correspond en grande partie à la visée que Morley s'est donné pour son traité, d'ailleurs) devrait, même chez les plus sceptiques, s'inscrire dans le domaine de la plus haute vraisemblance.

Or, concédons à Dart d'avoir rapporter en fin de propos, un filon d'intérêt qu'il conviendrait d'exploiter davantage :

*Je crois qu'on peut supposer que The frog Galliard a été composée bien avant que Dowland la publie dans son recueil de 1597; ¹¹⁹ on ne trouve d'équivalent de son rythme trochaïque persistant que chez Chardavoine dans son intéressant Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville (1576) [...] La remarquable anthologie de Chardavoine contient au moins une chanson possédant ce rythme distinctif : Hélas, que vous a fait mon coeur, qui figure dans une liste que donne Rabelais au cinquième Livre de Pantagruel. Si c'est une «voix de ville», The frog Galliard en est une également.*¹²⁰

Aurions-nous des raisons de croire que Dowland aurait non seulement eu l'occasion de consulter cet ouvrage – lors de son séjour en France, notamment, mais possiblement

¹¹⁷ Voir Dart, *op.cit.*, 207.

¹¹⁸ Voir notre discussion au chapitre 1 concernant le *Musice Active Micrologus* d' Ornithoparchus et la traduction anglaise qu'en fit Dowland en 1609.

¹¹⁹ On remarquera que les pièces "Frog Galliard" et "Now, O now I needs must part", dans le cadre de cette discussion, semblent interchangeable pour Dart, ce qui est affirmé pour l'une semble s'appliquer *ipso facto* à l'autre. Bien qu'il convienne d'assentir pour l'instant à une telle équation, soulignons qu'une étude différente de la nôtre gagnerait probablement à la nuancer davantage.

¹²⁰ Voir Dart, *op.cit.*, 207.

ailleurs – mais qu'il en ait aussi tiré agrément au point d'en avoir puisé quelque "modèle" musical pour la composition de "*Now, O now I needs must part*" et "*The Frog Galliard*", ces dernières étant peut-être, après tout, issues du même geste créateur ?

Devrait-on voir dans la formulation de ce dernier titre, un moyen par lequel Dowland a voulu rendre hommage à Chardavoine pour s'être épris, entre autres, de l'effet rythmique particulier que produit cette "hégémonie" des trochées au sein du voix de ville "*Hélas, que vous a fait mon coeur*" ?¹²¹

Les propos de Chardavoine en préface de son ouvrage se veulent certainement suggestif en se sens, soit à la rubrique 'Aux Lecteurs, Salut' :

Amy lecteur, pource que je sçay que quiconque veult pour le jourd'hui faire du mont d'Helicon naistre fontaine, la grenouille est incontinent sur le bord, preste à se jeter dedans pour en troubler l'eau: Que je sçay aussi, que le naturel de l'ennuieux et maldisant est semblable au chien, lequel, combien qu'il soit le plus imparfait, et le moins propre à porter fruist à l'homme, de tous les autres animaux, toutesfois il abbaye à chacun d'eux par la malice naturelle et ordinaire. Pour ces deux choses, j'ay grandement differé à vouloir me consentir, que ce mien petit oeuvre fust mis au commun de tous, combien que j'en fusse grandement, sollicité par aucuns de mes amis. Pour ausquels complaire et pourvoir par mesme moyen aux deux poincts dessus dits, à fin de ne donner à l'ervieux d'escumer contre moy, sachant qu'il est communement ignorant de soymesmes, et que son ignorance ne me pourra mordre aucunement, si je ne luy en donne l'ouverture par mon instruction: J'ay voulu ne mettre les raisons qui m'ont induit, et persuadé à rediger par escripts ces presentes chansons, d'autant de fortes qu'il en est peu venir à ma cognoissance deux ou trois ans en ça de belles, et meritable d'estre mises et redigees par escript en forme

¹²¹ Jean Chardavoine. *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*. Paris: Claude Micard, 1576. [Genève : Minkoff Reprint, 1980.], fo. 164^v, 165^f.

de vois de ville. Et moins dire et declarer pour ceste fois, les diferences qu'il y a des uns aux autres desdites voix de ville: assavoir de la pavane double, à la simple, et de la comune à la rondoyante et à l'heroique, et de la gaillarde semblablement double comune, rondoyante, moyenne ou heroique: du bransle gay, du branle simple, du bransle rondoyant, du tourdion: et finalement de tant d'autres chansons que lon dance et que lon chante ordinairement par les villes : et des mesures qu'elles doivent avoir et tenir chacune endroit soy. Ce que je diray une autre fois amplement et au contentement de chacun, s'il plaist à Dieu, alors que j'auray donné bon loisir à l'ennuieux, de me reprendre s'il peult, et dont je lui sçauray bon gré. Ce pendant je te baise les mains. De Paris ce dixiesme jour de Novembre, mil cinq cens septante et cinq. Bien vivre, et se resiovir.¹²²

Afin d'être conséquent avec nous-mêmes et faire preuve d'une meilleure suite dans nos idées, devrait-on également voir dans cette "*Frog Galliard*" une façon subtile de signifier un lien étroit avec une des variétés inédites de la gaillarde selon Chardavoine, soit une dite "double commune", "rondoyante", "moyenne" ou "héroïque" ?¹²³ Pourrait-on envisager, préliminairement du moins, que se serait une de ces gaillardes (datant de 1575 au plus tard) qui aurait trouvé la faveur de Dowland, et ainsi maintenir légitimement la conjecture selon laquelle il aurait fait preuve d'archaïsme au plan de la danse au sein de son air "*Now, O now...*" ?

Or, quand bien même que ce raisonnement spéculatif eût trouvé meilleur fondement et justification, serions-nous forcément contraints d'abandonner l'idée selon laquelle Dowland aurait également eu en tête, pour cette pièce, certaines dimensions propres à la courante ?

¹²² Voir Jean Chardavoine. *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*. Paris: Claude Micard, 1576. [Genève : Minkoff Reprint, 1980.], f. ã iij. Les caractères en gras sont les nôtres.

¹²³ Notons qu'Arbeau ne traite ni ne mentionne ces variétés au sein de sa discussion sur la gaillarde. Peut-être s'agit-il de raffinements qui se rattachent surtout au plan musical de cette danse.

Bien que les propos d'Arbeau suggèrent un élément chorégraphique d'intérêt, l'exemple musical que fournit ce dernier semble avoir posé problème sur le plan métrique et le plan rythmique : plusieurs auteurs sont en effet demeurés perplexes et à court d'idées en vue de son élucidation.¹²⁴

Voyons d'abord ce que dit Arbeau concernant cette danse avant d'aborder son exemple musical :

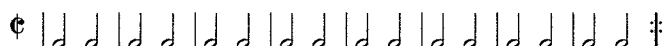
*[La Courante] se danse par une mesure binaire légère, consistant de deux simples & un double du costé gaulche, & aultant du costé droit, en marchant tousiours en avant ou de costé, & et quelquesfois en rétrogradant selon qu'il plait au danceur : Et notterez qu'il fault saulter les pas de la Courante, ce qui ne se faict pas en la Pavane, ny en la Basse-dance : Pour faire donc un simple à gaulche en la Courante, vous [Capriol] qui estes en contenance décente, saulterez sur le pied droit, en asséant le pied gaulche pour votre premier pas, puis saulterez sur le pied droit, en tumbant en pied joint pour le second pas, & ainsi sera accompli le simple à gaulche : Aultant en ferez à revers, pour accomplir le simple à droit : Pour le double à gaulche, saulterez sur le pied droit en asséant le pied gaulche pour le premier pas dudit double à gaulche. [P]uis saulterez sur le pied gaulche, en faisant le second pas du pied droit, puis saulterez sur le pied droit, en faisant le troisième pas du pied gaulche : Puis saulterez sur le pied droit, en faisant le quatrième pas à pied joint : Et ainsi sera accompli le double à gaulche : Aultant en ferez à revers pour les deux simples & double à droit.*¹²⁵

¹²⁴ Voir Mabel Dolmetsch. *Dances of England and France from 1450 to 1600*. New York: Da Capo Press, 1975, 133; les commentaires de Mary Stewart Evans retrouvés au sein de sa traduction éditée de l'Orchésographie: Thoinot Arbeau. *Orchésography*. 2^e édition. Trad. Mary Stewart Evans. New York: Dover Publications, inc., 1967, et Meredith E. Little et Suzanne G. Cusick. "Courante." *In Grove Music Online. Oxford Music Online*, (accédé le 5 juin 2009), <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.uottawa.ca>. Nous reviendrons ci-bas sur certains propos émis par ces dernières.

¹²⁵ Voir Thoinot Arbeau. *Orchésographie*. Langres, 1589, 65^v- 67^f. [Éd. Laure Fonta. Genève : Slatkine Reprints, 1970.]

Voici comment se présente l'air de la Courante dont nous avons conservé ici que la dimension rythmique.¹²⁶ Notons la régularité parfaite avec laquelle Arbeau distribue ses 8 pas à travers les seize minimes blanches suivantes : les pas 1 et 2 correspondent au "simple à gauche"; les pas 3 et 4, au "simple à droite"; enfin, les pas 5 à 8 constituent le "double à gauche".

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.



1. Pas du gaulche.
2. Pieds jointcs.
3. Pas du droict.
4. Pieds jointcs.
5. Pas gaulche.
6. Pas droict.
7. Pas gaulche.
8. Pieds jointcs.

Sous le rapport de la structure de phrase, devrait-on y voir un parallèle avec celles que l'on peut observer au sein de "*Now, O now...*" ? Bien qu'une autre solution eût été envisageable, nous leurs avons placé les huit pas d'Arbeau afin de démontrer qu'ils puissent s'y insérer aisément de façon cohérente.¹²⁷

¹²⁶ Voir Arbeau, *op.cit.*, 66^r.

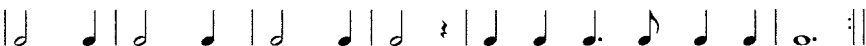
¹²⁷ Notons que notre transcription ci-haut respecte l'emplacement des barres de mesures de l'édition originale de 1597 (voir [annexe 3](#),(p.110)).

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

3 | 

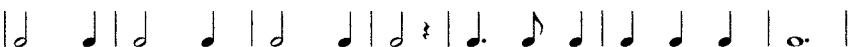
Now, O now I needs must part, Part-ing though I ab-sent mourn.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

3 | 

Ab-sence can no joy im-part, Joy once fled can-not re-turn

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

3 | 

Sad des-pair doth drive me hence, This des-pair un-kind-ness sends.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

3 | 

If that part-ing be of-fence, It is she which then of-fends.

Bien que les motions entre les pas ainsi que les pas eux-mêmes doivent être sautés selon Arbeau, et que cette caractéristique clé de la courante semble à elle seule suggérer un certain rapprochement avec le titre "*Frog Galliard*", l'air de cette courante, constitué par une mesure binaire à 2 temps et ce rythme qui, à la première apparence, semble composé d'une seule valeur de note, requerrait de toute évidence un regard plus nuancé en vue d'établir un meilleur rapport sur le plan musical avec "*Now, O now I needs must part*". La discussion entamée par Dolmetsch, Evans, ainsi que Little et Cusick s'avère un point de départ opportun pour ce faire : il conviendra d'exposer certains de leurs arguments afin de mieux situer subséquemment la pertinence de nos propres conjectures.

Dolmetsch, d'abord, soucieuse de la pratique d'Outre-manche et intéressé ici par les dernières années du 16^e siècle, apporte d'abord la précision suivante : «*All courantes (usually termed coranto in England) are in triple time and it is therefore surprising to discover that Arbeau writes his example in duple time* ». Elle soulève ensuite un point clé dans les instructions d'Arbeau qui requiert notre attention et détermine, en se justifiant bien sommairement, l'interprétation à retenir : «*As however, he states that the courante is in 'mesure binaire légère', I conclude that he intends the accented beat to be twice the length of the other. Since the steps of the courante fall only on the accented beats, this would in effect amount to quick triple time and be taken as such by the dancer* ».

Evans, pour sa part, bien qu'elle convienne que cette courante d'Arbeau décrite à l'aide d'un mètre binaire constitue un exemple rare, soulève un sérieux doute quant à l'authenticité de cette pratique, en apportant l'argument clé suivant : «*Arbeau, [...] is always crystal-clear as to whether the grouping of minims is binaire (duple) or ternaire (triple). His step-pattern can easily be adapted to the triple grouping, but we cannot be certain that the results are authentic.* » Little et Cusick, enfin, font preuve d'ouverture d'esprit sans toutefois risquer une explication du "comment" de leur affirmation : «*Although the steps [of the Courante] fit most easily into a triple metre (to accommodate the hop-step pattern) the dance could apparently be performed to music in duple metre as well.* »

Ceci dit, l'attention que Dolmetsch a suscité pour l'expression "*mesure binaire légère*" s'avère peut-être d'une pertinence clé après tout et ce, malgré le peu de réaction qu'elle a généré jusqu'à présent: certains propos d'Arbeau semble en effet suggérer une interprétation qui impliquerait que le rythme réel pourrait véritablement être différent du rythme écrit :

Vous en ferez aultant pour le revers, & continuerez en répétant comme au commencement : Aucunes des minimes blanches de la tablature cy dessus, sont à vide & pendant le temps d'icelles, ferés les petits saults qui accompaignent les mouvements, ou quand vous serez lassé & ne voudrez saulter, elles vous serviront de souspirs, comme si elles y estoient réduictes.

Pourquoi Arbeau aurait-il pris soin de donner au luth une mélodie sans note "à vide" ?¹²⁸

En quoi une interprétation entièrement "frettée", donc, aurait permis au luthiste – ou du moins faciliter sa tâche – en vue d'offrir un meilleur accompagnement pour le danseur ?

Un compositeur qui fait preuve de ce souci d'écriture idiomatique pour le luth sait très bien que la présence de note à vide empêchera le luthiste, notamment, de respecter précisément et uniformément toutes les valeurs rythmiques associées à ces notes, car bien que ces dernières puissent être étouffées, les particularités techniques circonstanciées de leur enchaînement ne permettra pas toujours de le faire, sur le plan pratique, sans un certain délai.

Si tel était la pensée d'Arbeau derrière ses notes "à vide", alors en quoi aurait-il été nécessaire de prendre une telle précaution d'écriture si les valeurs *réelles* de ces notes étaient destinées à être jouées de manière "égales" par le luthiste ?

Or, s'il s'agit véritablement de minimes blanches inégales, quel serait l'enchaînement rythmique réel : iambique ou trochaïque ?

Par le pronom "icelles", Arbeau se fait à la fois amusant et archaïque pour le lecteur moderne, et veut simplement signifier "celles-ci" ou "celles-là" : or, dans le contexte ci-

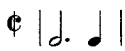
¹²⁸ Notons que la traduction d'Evans (Arbeau. *op.cit.*, 125.) fait cruciallement défaut pour ce passage. : «You will do the same for the reverse and continue by repeating the beginning. **None of the minims in the above tabulations are omitted** and upon the alternate beats you will make the little springs which accompany the movements. [...]» Soulignons une autre version anglaise de l'Orchésographie fort consulté par les musicologues qui rend le même passage nébuleux, faute d'une traduction trop littérale : «You do the same for the reverse and continue by repeating the beginning. **None of the crochets-beats in the tabulation are empty**, [...]» Dans les deux cas, nous devrions lire plutôt : «You will do the same for the reverse and continue by repeating the beginning. **None of the minims in the above tabulations are on open strings**, [...]», ce qui communique clairement le sens de l'expression 'à vide' employé par Arbeau au luthiste d'aujourd'hui. (Veuillez noter que les caractères gras chez ces deux auteurs sont les nôtres.)

présent, "celles-là" semble être celle qu'il faut retenir car, selon ses instructions, il y a toujours un saut qui suit immédiatement un pas ou un "pieds joints".

Le signe de mensuration qu'Arbeau a choisi pour son air de Courante est "c" barré, ce qui se traduit commodément dans métrique moderne par les chiffres indicateurs 2/2, assignant donc, deux blanches par mesures. Ainsi, il y a toujours un pas ou un "*pieds joints*" qui accentue le premier temps de la mesure, un temps fort pour lequel un prolongement conviendrait davantage qu'aux "*petits sauts*" des deuxièmes temps, plus faibles.

Un rythme trochaïque, donc. Mais comment l'interprétait-on exactement ?

Écrit : 

Interprétation ? : 

Or, était-ce la seule Courante pour laquelle Dowland aurait pu démontrer un attrait ?

Les précisions que Little et Cusick¹²⁹ ont cru bon d'apporter sur la Courante de Negri nous permettent d'entrevoir un lien potentiellement plus étroit avec l'air "*Now, O now I needs must part*". Ces dernières affirment que le 'double à gauche' d'Arbeau est l'équivalent d'une série d'instructions données par Negri (pour lesquelles aucune référence est donnée) qu'elles ont nommée "*step-hop pattern*" et rassemblée au sein du patron rythmique reproduit ci-dessous.

¹²⁹ Voir Meredith E. Little et Suzanne G. Cusick. *op. cit.*

Notons avec intérêt ici que le mètre est ternaire¹³⁰ :

Aussi, soulignons avec intérêt que nous retrouvons sensiblement le même patron rythmique au sein de la voix de basse pour "Now, O now..." : dès le début de la pièce (référez-vous à l'édition critique de Dart et Fortune) il est énoncé (mesures 1 et 2) puis immédiatement répété (mesures 3 et 4); enfin, il est réitéré une autre fois (mesures 13 et 14) à la dernière phrase du refrain. Ainsi pourrait-il s'insérer dans le patron ci-haut :

Little et Cusick semble avoir construit leur exemple à partir d'un passage précis au sein des propos tenus par Negri dans son traité *Gratie Amore*¹³¹ de 1602 : nous y retraçons l'idée des quatre pas (*quattro Passi gravi*) et que, tel qu'Arbeau l'a souligné pour les pas de sa Courante, ces derniers impliquent chacun un saut (*in saltino*); nous y apprenons par ailleurs que les deux derniers pas (les 3. et 4. ci-haut) font partie d'une cadence :

*Volendo ballare esso ballo in Compagnia, il Cavaliero acciò che
più leggiador sia, porrà in disparte la sua cappa, e la spada, poi*

¹³⁰ Il est curieux de la part de Little et Cusick d'avoir opté pour la signature métrique 6/8, alors que l'exemple musical de Negri a pour signe à la clé un cercle barré, suivi d'un '3' (φ3) en notation proportionnelle (voir Cesare Negri. *Le Gratie d'amore*. Milan : Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia compagni, 1602. [New York: Broude Brothers, 1969.], 265.) Aurait-il été plus juste d'illustrer la Courante de Negri par un exemple musical en 9/8 ?

¹³¹ Voir Negri, *op. cit.*, 265. Nous avons placé le passage pertinent en caractères gras.

anderà à pigliar la dama, come si vede nella seguente figura, & insieme saranno la Rx [riverenza] dapoi passeggeranno un puoco per lo ballo, e tantosto saranno il passeggio, con li .S.[seguito ordinario] de quattro .P. [Passi gravi] in fuga col saltino, cominciando col piè sinistro innanzi, ponendo il primo passo il piè destro al calcagno del sinistro, si fa poi un .P. [Passo gravo] con esso piede, dopò si farà un'altro .P. [Passo gravo] in saltino, e la cadenza col piè destro, come il cavaliere haverà fatto li .P. à suo piacere, contrapassando si farà poi li sottopiedi per sianco da una parte, & dall'altra, & le ricacciate si fanno andando indietro, & aggirando intorno da una parte e dall'altra, scambiando hora una mano, & hora un'altra, se la dama non potesse fare li detti .P. [Passo gravo] farà li .S. [seguito ordinario] ordinarij col saltino, & in cambio delli sottopiedi, farà la .R. [ripresa] & [in cambio ?] delle recacciate farà li fioretti .SP. [fioretti spezzati] poi che haveranno ballato al suo piacere, un'altro cavaliere anderà à pigliare essa dama e balleranno infieme, e faranno le medesime attioni, il primo Cavaliere, fa la Rx [riverenza] & torna al suo luogo, & cosi si seguita essa corrente di mano in mano sino che sarà finito 'l ballo.

Or, quel était l'esprit de cette Courante ? Gagnerait-on à s'informer de certains détails chorégraphiques retrouvés ailleurs dans ce traité ? Les instructions pour le "*Passo gravo*" semblent apporter davantage de précisions sur la nature d'un saut que l'on pourrait associer à la grenouille : voici ce que peut nous révéler une traduction diplomatique du passage en gras de la citation ci-dessous : « Le tout avec grâce, [...] en prenant soin de porter les pieds en pointes bien droites, et les genoux bien étendus »...

Regola V.

*I Passi gravi ne i baletti si fanno tutti in una battuta di tempo; mouēdo'l pie sinistro, & spingendolo innanzi, come a punto s'è detto del la puntata grave; poi passando il pie destro, si farà il medesimo che s'è fatto del sinistro, & tutto **con gratia**, & vaghezza accompagnandoli alquanto con la persona, **avvertendo di portare la punta de i piedi dritta, & le ginocchia ben distese.**¹³²*

Serait-ce davantage une Courante "à la" Negri à laquelle Dowland aurait voulu faire référence par sa "*Frog Galliard*" ? En effet, cette première, en plus d'avoir en commun avec "*Now, O now...*" un rythme trochaïque au sein d'un mètre ternaire, implique une motion sautée qui semble posséder davantage – si l'on veut bien s'en tenir qu'à ce qu'Arbeau et Negri ont voulu nous laisser comme explication écrite au sein de leur traité – cette qualité batracienne de l'étoffe à s'être attiré une remarque humoristique au sein d'un titre.

Cela dit, est-ce que "*Now, O now...*" aurait aussi des qualités proprement musicales en commun avec d'autres courantes contemporaines d'Outre-manche, au moment de sa première publication en 1597 ? Voici comment Morley décrit la courante dans son *A Plain and Easie Introduction*, publié la même année :

Like unto this [le branle] (but more light) be the Voltes and Courantes which being both of a measure, are notwithstanding, danced after sundry fashions, the Volte rising and leaping, the Courante travising and running, in which measure also our Country Dance is made though it be danced after another form than any of the former. All these be made in strains, either two or three as shall

¹³² Voir Negri, *op. cit.*, 106. Les caractères gras sont les nôtres.

*seem best to the maker, but the Courante hath twice so much in a strain as the English Country Dance.*¹³³

En réaction à ce passage, Spring¹³⁴ nous confirme que la courante ou "coranto" en Angleterre vers 1600 était bien évidemment : «*a lively dance, both light and somewhat rustic*» qu'il avait préalablement identifié en tant que «*fast Italian 'Corrente'*», bien qu'il nous signale que les courantes de Bachelier et Gaultier au sein du *Herbert Manuscript* (pour lesquelles Spring rapporte que l'on a suggéré une date de composition après 1610, toutefois) se rattache davantage à la courante française des années 1610-20 qu'il décrit ainsi : «*a more dignified and complicated dance, with an attendant fascination for hemiola rhythms and indication of contrapuntal play*».

À la lumière de ces descriptions sommaires, devrait-on voir en "Now, O now I needs must part" une prédominance marquée de la "corrente" italienne (son esprit caractérisé par une gaieté gracieuse, sa forme binaire simple, sa texture généralement homophonique et ses phrases équilibrées) bien qu'ayant aussi des traits d'une courante française plus tardive, suggérés entre autres, aux cadences (référez-vous à l'édition critique de Dart et Fortune, p. 10-1, aux mesures 7 et 8 ; 11 et 12, ainsi que 15 et 16 respectivement) par la présence simultanée d'une texture significativement plus contrapunctique dans laquelle s'inscrit l'emploi d'hémioles,¹³⁵ causant des ambiguïtés rythmiques et métriques ?

Or, est-ce que Dowland, comme Morley, n'aurait pu avoir une pensée pour la courante sans en avoir une aussi pour un ou des types de branles français ? Poulton¹³⁶ nous

¹³³ Voir Morley, *ed. cit.*, 297.

¹³⁴ Voir Spring, *op.cit.*, 246; 248.

¹³⁵ Notons avec intérêt la remarque Sutton attestant que l'hémiole musicale, très fréquente au sein de la gaillarde – notamment – en la présence dans celle d'Arbeau appelée "La Milannoise". L'hémiole se serait par la suite retrouvée tout autant dans la courante. (Voir Thoinot Arbeau. *Orchesography*. 2^e édition. Trad. Mary Stewart Evans. New York : Dover Publications, inc., 1967, 221-2.)

¹³⁶ Poulton, *op. cit.*, 143-4.

rapporte une idée de Doughtie voulant que Dowland, pour la composition de sa "*Frog Galliard*", ait été influencé par une pièce au sein du *Second livre de Guiterre* (1555) d'Adrian LeRoy, "*Quand j'entens le perdu temps*", une chanson pour voix et luth caractérisée par le même rythme trochaïque persistant au sein d'une mètré ternaire. L'édition originale nous révèle une précision clé : son accompagnement pour luth, placé sur un folio adjacent à celui exposant les paroles et la mélodie, a pour en-tête l'indication "Branle gay".¹³⁷

Ward, au sein d'une démarche argumentative voulant réfuter l'assertion avancée par Dart –entre autres– que la "*Frog Galliard*" est davantage une courante qu'une gaillarde, propose lui aussi un rapprochement avec le branle gay mais cette fois sur un autre plan : en effet, un branle gay tiré du *Terpsichore* (1612) de Praetorius aurait une "forme" bien similaire à celle de la pièce de Dowland.¹³⁸ Or, à défaut d'avoir pu bénéficier d'une explication plus démonstrative de la part de Ward, doit-on comprendre – étant donné qu'il répond aux propos de Dart et qu'il partage les préoccupations de ce dernier – que le même lien s'appliquerait aussi pour "*Now, O now I needs must part*" ? Un regard soigné au "*4. Bransle Gay*"¹³⁹ en particulier, – bien qu'il ne fut suggéré par Ward qu'en guise d'exemple – soit celui vers lequel ce dernier attire notre attention, nous laisse perplexe en

¹³⁷ Voir Adrian LeRoy et Robert Ballard. *Five guitar books (1551-1555)*. Commentaire de James Tyler. Monte Carlo, Monaco : Éditions Chanterelle (édition facsimile complète), 1979, fo. 9c.; et Adrian LeRoy. *Second livre de guiterre (1555)*. Transcription et traduction par Charles Wolzien. Traduction des commentaires et de l'appendice par Michael Serwatka et Ester Zago. Saint-Nicholas : Éditions Doberman-Yppan, 2002, 28-9.)

¹³⁸ Voir John M Ward. "A Dowland Miscellany". *Journal of the Lute Society of America*, Vol. 10 (1977), 62-3. L'argument entier se lit comme suit: « Dart and others have claimed that the 'Frog Galliard' is not a galliard but a coranto (see, e.g., MB, VI, xiii; *The New Oxford History of Music*, IV, 206). If the piece is not what the title says it is, then it is better described as a branle gay; see, e.g., the '4. Bransle Gay' in Praetorius's *Terpsichore of 1612* (Éd. G. Oberst [Wolfenbüttel, n.d.], p.16), whose form is very close to that of Dowland's piece (I am assuming that a repetition of the first section concludes the dance, otherwise it ends on the dominant); see also bransle Gay 'Quand j'entens perdu le temps, in LeRoy's *Second livre de Guiterre* (Paris, 1555 = 1556), f. 8v, cited by Doughtie, *Lyrics from English airs*, p.6, and partially reprinted by Mrs. Poulton, JD, p.142. However, to describe the piece as a coranto or branle goes against the evidence of all the early sources (except that of FLH, a Dutch source of the mid-17th century), which agree in calling it a galliard. Perhaps the music owes its exceptional form to extra-musical factors. If, as I have conjectured elsewhere (*JAMS*, XX [1967], 44), the 'Frog Galliard' was in some way associated with one of the occasions on which the Duc of Alençon, Elizabeth's 'grenouille', parted from the Queen, it may have been composed for a special occasion and choreography.»

¹³⁹ Michael Praetorius. *Terpsichore (1612)*. Éd. G. Oberst. Wolfenbüttel; Berlin : G. Kallmeyer, 1929, 16.

ce sens. En effet, quoiqu'il s'agisse bien d'une forme binaire simple composée de deux sections contrastantes dont chacune est munie de barres de reprise, celles-ci sont particulièrement disproportionnées en termes de longueur : la section A a seize mesures pour une section B qui n'en a que huit. De plus, si la section A se termine sur la tonique, la section B – tel que l'a concédé Ward, d'ailleurs – se termine sur la dominante ; le rythme trochaïque est présent sans être dominant ; la texture, essentiellement uniforme tout au long de la pièce, est rarement strictement une homophonie homorythmique. De plus, bien que les gestes cadentiels respectifs des sections A et B soient similaires en leur approches (la mesure 14 comparativement à la mesure 22) et identiques (bien qu'à la quinte) après coup (les mesures 15 et 16 comparativement aux mesures 23 et 24) ils n'offrent pas de contraste textural en guise de conclusion sectionnelle.

En revanche, notons qu'une autre danse tirée du *Terpsichore* (1612) de Praetorius semble constituer une meilleure filiation pour "Now, O now..." : en effet, le branle-courante, soit une danse "hybride" pour laquelle Little et Cusick soulignent – peut-être prématurément, est-il toutefois nécessaire d'ajouter – le peu de divergences avec les danses dites simplement "courant" du même volume,¹⁴⁰ a attiré davantage notre attention, et gagne à ce que l'on en signale les traits clés dont certaines nuances, observées au sein du "2. Bransle courant"¹⁴¹ en particulier – le deuxième des deux seuls exemples de cette danse dans le fameux recueil – vont jusqu'à trouver leurs parallèles au sein de l'air de Dowland. Constatons d'abord que le "2. Bransle courant", tel que le "4. Bransle Gay", est une forme binaire simple composée de deux sections contrastantes dont chacune est munie de barres de reprise, mais cette fois nous pouvons remarquer que celles-ci se trouvent proportionnées en termes de longueur : les sections A et B ont chacune huit mesures. Ces

¹⁴⁰ Voir Meredith E. Little et Suzanne G. Cusick. *op cit.* Ainsi formulent-elles leur remarque : «Both styles [courante en "C3" et courante en "3", (3/4 ou 6/4)] also appear in Michael Praetorius's Terpsichore (1612), as do pieces labelled 'courante sarabande' and 'courant bransle' that do not seem significantly different from the 'courants' themselves. »

¹⁴¹ Praetorius, *op.cit.*, 18.

dernières se terminent toutes deux sur la tonique ; le rythme trochaïque est omniprésent, voire dominant ; la texture, qui se rapproche le plus souvent (à une voix près, doublée ou non) d'une homophonie homorythmique stricte, se trouvent contrastée par assouplissement aux gestes cadentiels respectifs des sections A et B qui, ceux-ci, en plus d'être similaires en leurs approches (la mesure 5 comparativement à la mesure 13) et identiques après coup (les mesures 6, 7 et 8 comparativement aux mesures 14, 15 et 16) offrent pourtant la cohésion d'ensemble nécessaire à la claire articulation d'un enchaînement rythmique donnant un bref répit au "trochaïsme" obstiné de la pièce dans son ensemble. Notons, de surcroît, la gaieté ingénue qui détermine le caractère de ce "2. *Bransle courant*", sans contredit plus près de "*Now, O now...*" sous ce rapport que le "4. *Bransle Gay*" dont l'alacrité, s'il faut convenir qu'elle en émane, est certainement complexifiée par un plus grand nombre d'affections. Complémentairement – bien qu'étroitement lié – aux influences spécifiquement issues de la danse, mentionnons par ailleurs, et ce toujours concernant le No. 6 du *First Booke*, qu'il a été rapporté par Holman qu'une œuvre de Marenzio, soit "*Parto da voi, mio sole*",¹⁴² tirée de son troisième livre de madrigal à six voix publié à Venise (*Terzo Libro de Madrigali a Sei Voci* (1585)) a été réimprimé au sein du recueil *Musica Transalpina* (1588) en tant que "*Now, O Now I needs must Part*",¹⁴³ et qu'il aurait été suggéré que Dowland se serait inspiré du texte italien original pour son air du *First booke* portant le même titre.¹⁴⁴

Ainsi devons-nous pas nous surprendre de constater, pour "*Now, O now...*", une construction textuelle ayant accueilli des quatrains constitués exclusivement de vers à

¹⁴² Voir Luca Marenzio. *Opera Omnia V*. Éd. Bernhard Meier. American Institute of Musicology ; Neuhausen-Stuttgart : Hänssler-Verlag, 1976, 26-31.

¹⁴³ Voir Nicholas Yonge. *Musica Transalpina*. London, 1588. [Farnborough Hants : Gregg International, 1972.]

¹⁴⁴ Holman nous précise être en partie redevable à David Pinto pour sa remarque. On nous réfère à aucun ouvrage de ce dernier.

sept syllabes : un trait distinctif du madrigal contemporain bien que généralement inusité au sein de l'air pour luth anglais, y compris celui de Dowland.

Or, était-il possible de rencontrer de tels vers – le plus communément, le mieux – au sein d'un autre genre vocal que ces derniers et ce, particulièrement en cette deuxième moitié du 16^e siècle ? Y avait-il un de ces genres pour lequel Dowland n'aurait pu se dérober en cette Angleterre élisabéthaine car, pour avoir été pratiquement de l'étoffe d'un emblème national, il portait en lui l'indispensable promesse de succès outre-Manche pour le chansonnier – notamment – qui saurait en connaître intimement le répertoire dans toute son étendue et l'intégrer admirablement, de façon quasi instinctive, au sein de son geste créateur ?

En effet, on a dit de la ballade ("*British broadside ballad*") qu'elle présentait fréquemment, au plan textuel, une construction catalectique typique de la poésie anglaise, caractérisée par des vers trochaïques de cinq ou de sept syllabes.¹⁴⁵ Serait-il envisageable que l'air "*Now, O now I needs must Part* " ait quelques racines dans la chanson populaire de l'époque ?

À cet effet, quelques conjectures de Daune, ¹⁴⁶ bien qu'elle ait été publiées en l'année reculée de 1838 par ce qui semble être le résultat d'une intuition fantaisiste laissant malheureusement un peu trop entendre le manque d'érudition, gagnent pourtant à être dépoussiérées et reconsidérées sous un nouveau jour.

En vue de commenter une pièce instrumentale nommée "*Froggis Galziard*" se retrouvant au sein du manuscrit Skene,¹⁴⁷ Daune se fait suggestif en ces termes: «*[It] may have been presumed to have related to the very old nursery song about the wedding of the frog*

¹⁴⁵ Voir Germaine Bontoux. *La Chanson en Angleterre au temps d'Élisabeth*. Oxford : Imprimé à la presse universitaire par John Johnson, 1936, 34.

¹⁴⁶ Voir William Daune. *Ancient Scottish Melodies*. (Réimpression de l'édition d'Edinburgh, 1838). New York: AMS Press, 1973, 289-90.

¹⁴⁷ Notons que Poulton (*op. cit.*, 489.) considère cette source (Ske No.20 'Froggis Galziard') en tant qu'arrangement anonyme de la véritable "*Frog Galliard*".

and the mouse, mentioned in the "Complaynt of Scotland", in 1548, under the name "The Frog cam to the myl dur"; [...] Ravenscroft has given it along with the music in his "Melismata, Musicall Phansies, fitting the court, citie, and countrey humours, to three, four, and five voices", published in 1611». ¹⁴⁸ N'entrevoiant pas même la pertinence d'une étude comparative de quelque ordre que se soit, Simpson semble avoir promptement rejeté tout potentiel à corroborer le bien fondé du lien musical rattachant la "Frog Galliard" à ces pièces. ¹⁴⁹ Or, aurait-il rendu un verdict semblable en vue d'évaluer l'héritage musical non pas de la "Frog Galliard", mais de "Now, O now..."? Précisons d'abord que "Complaynt of Scotland" est un petit ouvrage littéraire dépourvu de toute notation musicale et que la chanson "The Frog cam to the myl dur" ne s'y retrouve que par la mention de son titre, quoi qu'accompagnée de quelques détails suggestifs quant à son origine. ¹⁵⁰ Tel que nous le signifie Bontoux, ¹⁵¹ cette énonciation se trouve à la bouche d'un berger – on les désigne en tant que "scheiphirdis" au sein de l'opuscule – aussi est-il intéressant de constater qu'une des deux "broadside ballads" dont Simpson nous dit avoir été chanté selon l'air ("tune") de la "Frog Galliard", s'intitule "A Shepherds Delight". ¹⁵² bien que textuel, ce lien entre cette dernière ballade

¹⁴⁸ Voir Dauney, *op. cit.*, 289.

¹⁴⁹ Voir Claude M. Simpson. *The British Broadside Ballad and its Music*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1966, 243-4. Ainsi s'exprime celui-ci dans le cadre d'une discussion sur la "Frog Galliard", réagissant entre autres choses aux propos de Dauney : «*In John Dowland's First Booke of Songes or Ayres, 1597, No. 6, this tune appears with the familiar words, "Now, O now I needs must Part [...]. The tune is in the Skene MS, and Dauney says it 'may be presumed' to be related to 'The Frog cam to the Myl dur' [...]. He seems to realize that his conjectures find no support in the music to which he alludes; moreover, he seems not to have known of Dowland's authorship of the tune* ». Soulignons le fait que Simpson, n'y allant pas de main morte à l'égard de Dauney, a pourtant étrangement omis d'inclure dans sa critique la référence à Ravenscroft dont ce dernier nous fait mention. Eût-il été fort inconvenant d'en faire autrement ?

¹⁵⁰ Voir Robert Wedderburn. *The Complaynt of Scotland*. Paris : s.n., ca. 1550, [image 53]. Early English Books Online. Library of Congress. (Accédé le 10 juillet, 2009), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>. Ces détails, nous y reviendrons un peu plus loin, en temps opportun.

¹⁵¹ Voir Bontoux, *op. cit.*, 139.

¹⁵² Voir Simpson, *op. cit.*, 244. Voici les références et les commentaires que Simpson nous donne à leur sujet. Nous avons mis les titres de ces ballades en gras en vue d'une consultation plus aisée : «*Two broadsides were sung to the tune : 'The True Lovers Knot Untyed', a ballad on the imprisonment of the unfortunate Arabella Stuart in 1611, beginning 'As I from [or to or through] Ireland did pass, / I saw a ship at anchor lye', to the tune of the 'Frog's Galliard' (Wood E.25, Manchester, Eving, Lord Crawford,*

et "*The Frog cam...*", empreint d'une certaine subtilité, devrait, préliminairement du moins, inviter un regard nuancé vers leurs discours musicaux respectifs. Est-ce que "*Now, O now...*" pourrait jouer, au plan musical, le rôle d'intermédiaire entre les deux ? Or, quelle était cette musique par laquelle on chantait – et peut-être jouait – "*The Frog cam to the myl dur*" ?¹⁵³ Aurait-elle été perpétuée par tradition orale entre autres à la ballade qu'Edward White a publié (sans sa musique) en 1580 sous le titre "*A most strange wedding of the Frog and the mouse*",¹⁵⁴ pour ensuite se retrouver transcrite et insérée par Ravenscroft dans "*The Marriage of the Frogge and the Mouse*", une des "*country pastimes*" qu'il publia harmonisé à quatre voix,¹⁵⁵ et pour laquelle Dauney a voulu attirer notre attention ? En effet, tel que nous l'a précisé Sabol¹⁵⁶ et subséquemment réitéré Mateer et Payne,¹⁵⁷ les morceaux qui composent *Melismata* (1611), mais aussi *Pammelia* (1609) et *Deuteromelia* (1609) – deux autres recueils publiés par Ravenscroft – soit particulièrement ceux dont on suspecte reprendre un

Harvard, Pepys, Bagford, Douce, BM C.22.f.6 [188], Roxburghe; reprinted in RB VII, 601); and 'The Shepherds Delight', beginning 'On yonder hill there springs a flower' (Eving, Roxburghe; reprinted in RB II, 528). The broadsides are in iambic meter, as opposed to the strong trochees of Dowland's 'Now O now', for which the music is suited. The tune can be easily adapted to the broadside rhythm, but I have seen no versions I which anticipatory note was provided at the beginning of each musical phrase. »

¹⁵³Voir Wedderburn, *op. cit.*, [image 53]. Ainsi peut-on deviner qu'elle se s'accompagnait du luth ? Les caractères gras sont les nôtres : «*The abirdenis non 'ume brume on hil, allone i veip in grit di es, trolee lolee lemme dou, bille vil thou 'im by a lute and belt the Sanct Francis 'ord, The frog cam to the myl dur, 'he sang 'f gilquhiskar, rycht soirly musing in my mynde, god sen the due [duc ?] hed byddin in France and delaubaute hed neny cum hame al musing of meruellisa mys hefigone, Mastres fayr ye vil forfayr, o lusty maye viiht flora quene. [...]*» Est-ce que "*The Frog cam to the myl dur*" pourrait être d'origine française ? À cet effet, peut-être pouvons-nous, par extension, profiter d'une remarque de John Ward (voir Ward. "Apropos "The British Broadside Ballad and Its Music". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 20, No. 1 (Printemps 1967), 54, note 10). Ce dernier, dans le cadre d'un commentaire sur l'origine probable d'une pièce nommée "*buffons*" retrouvée non seulement parmi les danses mentionnées par les "*scheiphirdis*" du "*Complaynt of Scotland*", mais également aux sein de trois autres sources écossaises, nous précise que cet état des faits confirme possiblement la tendance générale suivante : l'Écosse a subit une forte influence française au cours du 16^e siècle.

¹⁵⁴ Voir Ibid., 139. Nous sommes redevables à cette dernière pour cette référence.

¹⁵⁵ Voir l'édition originale de 1611 à l'[annexe 4](#) (p.111): Thomas Ravenscroft. *Melismata Musical phansies. Fitting the court, cities, and countrey humours. To 3, 4, and 5 voices.* London : Imprimé par William Stansby pour Thomas Adams, 1611, fo. F2. Early English Books Online. Library of Congress. (Accédé le juillet, 2009), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>. Pour consulter sa transcription en notation moderne par Bontoux, voir Bontoux, *op. cit.*, 140-1.

¹⁵⁶ Voir Andrew J. Sabol. "'Melismata' and the children of Paul's". *Renaissance News*, Vol. 12, No. 1 (Printemps 1959), 6-7.

¹⁵⁷ David Mateer and Ian Payne. "Ravenscroft, Thomas." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, (accédé le 5 juillet, 2009), <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.uottawa.ca>.

contenu musical issu de la tradition, ne seraient autre chose que des éditions ou arrangements : celui-ci n'a pas tenu leur signifier quelque attribution, alors que les douze chansons qu'il a inclus au sein de son *Briefe Discourse* (1614) ont soigneusement eu leur. La portée de cette conjecture s'avère clé ici : que "*The Marriage of the Frogge and the Mouse*" n'ait pas été une composition originale de Ravenscroft – pour lequel on a retenu 1592 comme année de naissance – nous permettrait non seulement de mieux justifier la recevabilité des questions que nous nous sommes posées ci-haut, mais aussi mieux statuer sur leur pertinence au sein de notre argumentation, étant donné qu'il nous est maintenant possible, au préalable, de convenir plus aisément de la vraisemblance d'un fait qui s'avèrerait crucial : serait-il possible d'envisager que Dowland, pour son air "*Now, O now...*", aurait pu élire ascendance auprès de la musique qui pourtant se retrouva, par l'effort de Ravenscroft, associée à la ballade "*The Marriage of the Frogge and the Mouse*" au sein d'un recueil publié 14 ans après la première édition du *First booke* ?

En effet, il nous a été possible, sous divers aspects, d'établir de nombreux rapprochements entre les deux pièces qui le suggèrent fortement. Tâchons d'en exposer les plus saillants et distinctifs sous forme d'observations commentées : puissent-elles nous disposer à délibérer à nouveau sur la nature de cette préméditation avec laquelle l'acte compositionnel "*Now, O now...*" a été commis. (Veuillez consulter tour à tour l'édition en notation moderne de Bontoux, p.140-1, et l'édition critique de Dart et Fortune, p.10-1, afin de bien suivre sur partition les observations qui suivront. Pour plusieurs d'entre elles, une référence métrique précise sera donnée.)

Les deux œuvres semblent partager plusieurs traits communs au niveau de la relation respective qu'elles établissent entre leur structure musicale et poétique. En effet, à chaque vers est donné deux mesures musicales de mètre ternaire et à chaque quatrain, sa

période composée de deux phrases musicales unies selon le rapport "antécédent-conséquent". Notons aussi, pour les deux œuvres, que ces derniers sont de quatre mesures chacun : "*The Marriage...*", doté d'une seule période, a donc huit mesures au total ; "*Now, O now...*", doté de deux périodes, en a seize.

Les deux œuvres semblent partager, à la voix supérieure, des comportements rythmiques et mélodiques communs au sein de la relation respective qu'elles établissent entre leur discours musical et poétique. Un premier plan d'abord : au sein de "*The Marriage...*", les mesures 1 à 4, qui équivalent textuellement aux deux premiers vers dont ceux des deux premières strophes traitent de cette grenouille dont il est question, admettent un enchaînement rythmique à trois valeurs de notes (la noire pointée, la noire et la croche dans la transcription) dont la relative lenteur est déterminée par une prédominance de la noire, et caractérisées par des mouvements mélodiques généralement conjoints admettant un seul intervalle de tierce à chaque paire de mesures consécutives ; ainsi en est-il de même mélodiquement pour les mesures 1 et 2, 3 et 4, 5 et 6, 9 et 10, ainsi que 13 et 14 de "*Now, O now...*" qui correspondent généralement, pour la première strophe, à des vers dont le sujet (tantôt explicite, tantôt implicite), est à la première personne du singulier : notons par contre qu'elles ne sont pas réduites à trois mais à deux valeurs de notes relativement longues (la noire et la croche dans la transcription).

Au deuxième plan ensuite : au sein de "*The Marriage...*", les mesures 5 à 8, qui équivalent textuellement aux deux derniers vers dont ceux de la première strophe traitent de cette souris dont il est question, admettent un enchaînement rythmique à trois valeurs de notes (la croche, la noire et la noire pointée dans la transcription) dont la relative rapidité est déterminée par une prédominance de la croche ; aussi y voit-on une similarité avec les mesures 7 et 8, 11 et 12, ainsi que 15 et 16 de "*Now, O now...*" qui correspondent

généralement, pour la première strophe, à des vers dont le sujet (tantôt explicite, tantôt implicite), est à la troisième personne du singulier : notons qu'elles articulent un enchaînement rythmique non pas à trois mais à quatre valeurs de notes (la croche, la noire pointée, la double-croche et la blanche pointée dans la transcription) dont la relative rapidité est également déterminée par une prédominance de la croche.

Les deux œuvres semblent construites à partir d'un matériau motivique commun. D'abord, au sein de "*The Marriage...*", nous retrouvons aux mesures 2 et 4 ce qui semble être la cellule mélodique de base qui sert à construire "*Now, O now...*" dans son ensemble : si d'une part, ses trois notes, une fois retrouvées dans l'air Dowland, subissent diverses transformations rythmiques, elles maintiennent leur intégrité mélodique (enchaînement de deux intervalles de direction opposés) par deux procédés : l'inversion et/ou la substitution des tierces d'origine par l'admission d'autres intervalles (surtout des secondes mais des quarts aussi, notamment à la basse) dont la direction préserve celle de la tierce qu'elles remplacent. Ceci dit, constatons avec intérêt le rôle que cette cellule prend au sein de la texture des deux œuvres, soit respectivement au même endroit, à leur mesure 4 : elle se retrouve pareillement doublée et superposée au sein des deux voix supérieures.

Enfin, au sein de "*The Marriage...*", nous retrouvons aux mesures 7 et 8 ce qui semble être le motif mélodico-rythmique de base qui sert à construire les mesures 7 et 8, 11 et 12, ainsi que 15 et 16 de "*Now, O now...*". Bien que passablement transformé au sein de celle-ci, ce motif perméabilise la texture respective des deux œuvres, de façon à ce qu'une similarité frappante entre leur voix de basse (mesures 7 et 8 de "*The Marriage...*", comparativement aux mesures 15 et 16 de "*Now, O now...*") puisse être observée ; aussi est-il significatif que ces pièces aient trouvé leur conclusion en ce geste commun.

Conclusion

Ainsi, quel verdict nous est-il permis de rendre en guise de réplique à l'hypothèse initiale que nous avons formulée ? En effet, y a-t-il eu un moyen de déceler et d'apprécier une confluence d'influences musicales au sein de l'air pour luth chez Dowland ? La réponse s'inscrit certainement dans le domaine de l'affirmative : il conviendra ici, dans un esprit de synthèse, de rapporter comment chacun des trois chapitres ont pu, à leur manière respective, contribuer à l'attester.

Globalement, d'abord, le chapitre 1 trouve son mérite de par la façon dont il a évalué, dans un premier temps, pour chacun des traités musicaux à l'étude, la pertinence et le potentiel de leur utilisation en tant qu'outil pour le musicologue historique chez Dowland : s'avèreraient-ils suffisants – ce fut le cas en deux occasions – s'agissait-il dans un deuxième temps de déterminer en quoi ces écrits respectifs auraient pu être essentiels en vue de mieux expliquer, dans un effort subséquent, quelque aspect de la confluence que nous estimions pouvoir observer au sein d'un répertoire judicieusement sélectionné. Spécifiquement, d'une part, en ce qui concerne le *Musice Active Micrologus* d'Andreas Ornithoparchus, nous pouvons conclure qu'en plus du *Andreas Ornithoparchus His Micrologus, or Introduction: Containing the Art of Singing* (1609), soit la traduction anglaise du fameux traité par Dowland, il pourra s'avérer crucial de consulter également, de façon complémentaire, les trois éditions survivantes de Cologne (*OC₂₄*, *OC₃₃* et *OC₃₅*) et, après récupération, une quatrième (*OC₄₀*) demeurée égarée jusqu'à présent en vue d'études plus nuancées sur la musique de Dowland. Suite à notre recommandation d'accorder une importance particulière au troisième livre traitant de l'accent ecclésiastique et de ses règles pour le chant latin – une idée qui l'eût été souhaitable

d'exploiter davantage au cours de cette étude – une applicabilité au sein du "Second Booke of Songes or Aires" (1600) s'envisage : "Then sit thee downe and say thy Nunc Demittis" (No. 7) et "When others sings Venite exultemus" (No. 8), soit respectivement la deuxième et troisième partie d'une seule pièce donnant suite à une première intitulée "Times eldest sonne, old age the heyre of ease" (No. 6), ont, tel que le suggère leur titres respectifs, des paroles latines dont la mise en musique jouit d'une très grande liberté rythmique¹⁵⁸.

Spécifiquement, d'autre part, en ce qui concerne le *Droict Chemin de Musique* de Louis Bourgeois, il nous a non seulement été aisé de rejeter la thèse voulant que le *Pathway to Musicke* (1596) lui soit un fidèle pendant anglais publié outre-Manche, mais aussi de cerner son chapitre XII («de chanter les psaumes par ruse et coutume») en tant que la portion de l'opuscule la plus apte à éclairer la musique de Dowland. Certes, bien qu'une première application du *Droict Chemin* devra jeter son dévolu sur les psaumes de ce dernier, il est intéressant de considérer deux faits en vue d'entrevoir une potentielle avenue de recherche subséquente auprès de ses airs pour luth. D'abord, notons que la plupart des psaumes de Dowland sont des réarrangements faits à partir de psaumes préexistants en langue française, dont le rythme et l'harmonie – principalement – ont été ajustés au texte nouvellement traduit en anglais.¹⁵⁹ Ensuite, il est à signaler qu'il a été observé au sein de certains de ses airs de son "Second Booke of Songes or Aires" (1600), soit "Flow My Tears" (No. 2), "Sorrow, stay" (No. 3) et "Faction that ever dwells" (No. 18), que certains mots d'origine française ont été considérés aptes à recevoir diverses mises en musique exploitant une qualité propre qui leur aurait été conférés au préalable, soit une *versatilité* accentuelle...

¹⁵⁸ Voir Poulton, *John Dowland*, 2^{de} édition. London: Faber and Faber Limited, 1982, 260.

¹⁵⁹ Voir Poulton, *op. cit.*, 321-41.

Au chapitre 2, ensuite, bien qu'il nous ait été possible d'affermir les assises d'un humanisme chez Dowland particulièrement inscrit dans la foulée des penseurs français, les traits que nous avons spéculativement associés à la musique mesurée pour les avoir ensuite observés au sein de deux airs du "Third and last Booke of Songes or Aires" (1603) ne sont pas concluants en vue de donner une réelle substance à l'héritage acquis du savoir-faire musical développé par les académiciens sous l'exemple de Baïf et de Courville. En effet, d'une part, il faut noter le détachement fort plausiblement délibéré de la part de Dowland envers l'idée de faire quelque expérimentation – pour fin de publication, du moins – avec la mise en musique du vers quantitatif classique ; d'autre part, il faut en venir à l'évidence que ces traits, l'homophonie et l'homorythmie, bien qu'il nous fut aisé de les retrouver en combinaison et jouant un rôle prépondérant sur la résultante texturale, ils ne nous permettent pas d'identifier distinctement la musique mesurée en tant qu'influence privilégiée. Ceci dit, de plus amples recherches s'avèreraient nécessaires avant de pouvoir statuer clairement sur son apport négligeable à la confluence d'influences au sein de l'air pour luth de Dowland. Dans cette perspective, notre investigation auprès de l'air "*Weep you no more, sad fountains*" nous permet d'apporter une précision aux critères de sélection d'un répertoire cible : plus il y a de gestes musicaux pouvant être associés à des procédés de rhétorique, plus il est difficile de concevoir le vers poétique syllabiquement : le vers devient alors plus définitivement accentuel, répondant aux besoins de la langue anglaise et amenuisant ainsi *de facto* ses liens à la théorie quantitative.

Enfin, au chapitre 3, par l'entremise d'un seul air, nous avons pu voir qu'une investigation menée de façon à tenir compte, en plus de la structure externe et d'un ou des patrons rythmiques jugés caractéristiques, de la nature et de la teneur des pas chorégraphiés, du caractère et du motif mélodico-rythmique, nous a permis d'observer ce

qui semblé inconcevable chez Dowland : une confluence de plusieurs types de danses qui, au lieu de s'annihiler les unes les autres, trouvent plutôt leur affinement mutuel, déterminé par la nature *sui generis* de leur union. Ainsi, pour "*Now, O now I needs must part*", avons-nous été en mesure de discerner, à l'aide de son alias "*The frog Galliard*", la présences de types de danses issus d'une longue tradition (branle gay, gaillarde possiblement double commune, rondoyante, moyenne ou héroïque), de nature métissée (branle-courante), et d'autres – qui sont en fait des sous-types – empreintes de traits nationalistes (courante française et courante italienne). Cela dit, il eût été peut-être souhaitable au cours de cette investigation, d'une part, d'avoir tenu compte également d'enchaînements harmoniques typiques de certaines danses de l'époque – dans le cas des danses anglaises, on les désigne en tant que "*grounds*" – et d'autre part, en vue d'avoir pu mieux incorporer l'influence de la "*british broadside ballad*" à la danse, de trouver le moyen de démontrer, le cas échéant, comment celle-ci a probablement été influencée au préalable par celle-là. Enfin, pouvons-nous à ce moment-ci suggérer pertinemment une stratégie plus systématique en vue d'apprécier la confluence particulière de la danse au sein de l'air pour luth de Dowland : en effet, il serait intéressant, pour tout phénomène d'hybridation circonscrit, d'évaluer comment certains traits communs concomitants entre plusieurs types de danses sont en confluence avec d'autres qui, bien que distincts les uns des autres – et pouvant provenir de plusieurs types de danses – trouvent pour leur part une cohésion unificatrice, déterminée par certains critères de compatibilité.

Somme toute, il nous a été donné non seulement de voir que la richesse et la variété retrouvées chez Dowland s'explique par une confluence d'influences diverses et clairement définies, mais aussi, au-delà de notre hypothèse initiale, que cette confluence gagnera à être discutée dorénavant en des termes hiérarchiques : l'influence de la danse, plus que toute autre au cours de cette étude, fut centrale au sein des airs pour luth que

nous avons examinés. Soulignons le mérite de l'analyse réticulaire hautement adaptative : aussi a-t-elle permis de rendre adéquatement compte de cet enchevêtrement dynamique évoluant au fil du discours musical de quelques airs pour luth judicieusement choisis : à savoir comment croisement, fusion, union et opposition peuvent s'expliquer notamment en termes de concomitances, mutualités et symbioses.

Annexes

- Annexe 1 :** John Dowland, "*I must complain*",
Third and last Booke of Songes or Aires (1603).
Texte original. page 108
- Annexe 2 :** John Dowland, "*Weep you no more, sad fountains*",
Third and last Booke of Songes or Aires (1603).
Texte original. 109
- Annexe 3 :** John Dowland, "*Now, O now I needs must part*",
First Booke of Songes or Aires (1597). Texte original. 110
- Annexe 4:** Thomas Ravenscroft, "*The Marriage of the Frogge and the Mouse*",
Melismata (1611). Texte original. 111

XVII. CANTUS.

must complain, yet do enjoy ¶: my love, she is too

faire, too rich in beauties parts Thence is my grieffe for nature while she

strove with all her graces and dearest eyes, To forme her too too beautifull of hars,

She had no leifure ¶: no leifure left to make her true,


Should I agree'd then with she were lesse faire,
 That were repugnant to my owne desire,
 She is admit'd new lovers fill repair,
 That kindles dayly loves forgetfull fires,
 Rich jealous thoughts, and thus resolute at last,
 She hath more becaust then becomes the chaste,

polifume left to make her
 ¶: next eyes : to forme her too too beautifull of hars, shee had no leifure
 ¶: Thence is my grieffe, for nature while she strove, with all her graces,
 ¶: must complain, yet do enjoy my love my love she is too faire, too rich in beauties

SALVO
 in beauties parts: thence is my grieffe, for nature
 while she strove with all her graces & dearest
 eyes, to forme her too too beautifull of hars:
 She had no leifure ¶: no leifure
 left to make her true.

TENOR.
 must complain yet do enjoy my love, she is too faire, too rich in beauties
 parts, Thence is my grieffe, for nature while she strove with all her graces and dearest
 eyes, to forme her too too beautifull of hars. She had no leifure ¶: no leifure left
 to make her true.

XV. CANTUS.



Expect you no more sad fountains, what need you
 Look how the flow'ring mountains, hearts in fun
 doth gent-ly walk, but my furs my furs
 beauty eyes view not your weep-ings, that now lie sleeping, softly :-

Flowe to fast, looke how the flow'ring mountains, hearts in fun doth gently walk. But my
 furs beauty eyes view not your weepings. That none
 he sleeping :- softly :- now softly lies sleeping.

Sleeps is a reconciling,
 A rest that peace begets:
 Doth not the furs nile smiling,
 When faire as eu'n the fets,
 Rest you, then rest sad eyes,
 Met not in weeping,
 While the lies sleeping :-
 Softly :- now softly lies sleeping.

Expect you no more sad fountains, what need you flow to fast,
 Look how the flow'ring mountains, hearts in fun doth gent-ly walk, but my furs my furs
 beauty eyes view not your weep-ings, that now lie sleeping, softly :-

ALTS.

Expect you no more sad fountains, what
 need you flow what need you flow to fast, look how the
 flow'ring mountains hearts in fun doth gent-ly walk,
 But my furs beauty eyes view not your
 weep-ings, that now lies sleeping softly
 softly, now softly now softly lies sleeping.

TENOR.

Expect you no more sad fountains, what need you flow to fast, look how the flow'ring
 mountains, hearts in fun doth gently walk, but my furs beauty eyes, view not view not your
 weepings, that now lie sleeping, softly, now softly now softly lies sleeping.

BASSVS.

VI. CANTUS.

Now O now I neede must part, parting though I chere
while I live I neede must love, love I live not when hope is

mourne, absence canoe love em- part, joye once fled canoe re- turne.
gone, now a, list depayre doth from, love de- u- ded lo- veith none:

sad dis- paire doth like me hence, this dispaire valindres fendes,

part, joye once fled canoe returne,
while I live I neede must love, love I live not when hope is gone, now a list de- paire doth

part, joye once fled canoe returne,
while I live I neede must love, love I live not when hope is gone, now a list de- paire doth

Deare when I from thee am gone,
Gone are all my joyes at ones,
I loved thee and thoue alone
In whose love I joyed once:
And although your light I leave,
Sighte whene in my loves doo I see,
Till that death do fence betwene,
Never shall affliction dye.

part, joye once fled canoe returne,
while I live I neede must love, love I live not when hope is gone, now a list de- paire doth

part, joye once fled canoe returne,
while I live I neede must love, love I live not when hope is gone, now a list de- paire doth

part, joye once fled canoe returne,
while I live I neede must love, love I live not when hope is gone, now a list de- paire doth

COUNTRY PASTIMES.

The Marriage of the Frogge and the M O U S E.

Treble. 21. 4. Voc.

T was the Frogge in the well, Humble-dum, humble-dum. And the merrie Mouse in the Mill, tweedle, tweedle twino.

- 2 The Frogge would a woin' ride,
humble dum, humble dum
Sword and buckler by his side,
tweedle, tweedle twino.
- 3 When he was upon his high horse,
humble dum, humble dum
His boots they shone as blacke as jet,
tweedle, tweedle twino.
- 4 When she came to the merry mill pin,
humble dum, humble dum
Lady Mouse beere you with-in?
tweedle, tweedle twino.
- 5 Then came out the daffy Mouse,
humble dum, humble dum
I am Lady of this house,
tweedle, tweedle twino.
- 6 Hast thou any minde of me?
humble dum, humble dum
I haue e'ne great minde of thee,
tweedle, tweedle twino.
- 7 Who shall this marriage make?
humble dum, humble dum
O my Lord which is the rat,
tweedle, tweedle twino.
- 8 What shall we haue to our supper?
humble dum, humble dum,
Three beanes in a pound of butter,
tweedle, tweedle twino.
- 9 When supper they were at,
humble dum, humble dum
The Frogge the Mouse, and euen the Rat,
tweedle, tweedle twino.
- 10 Then came in gib our cat,
humble dum, humble dum,
And catcht the mouse euen by the backe,
tweedle, tweedle twino.
- 11 Then did they separate,
humble dum, humble dum,
And the frogge leapt on the floore so fast,
tweedle, tweedle twino.
- 12 Then came in Dick the Drake,
humble dum, humble dum,
And drew the frogge euen to the lake,
tweedle, tweedle twino.
- 13 The Rat ran up the wall,
humble dum, humble dum,
A goodly company, she danc'd with all,
tweedle, tweedle twino.

COUNTRY PASTIMES.

MEDIVS. 4. VOC.

Humble-dum, humble-dum, tweedle, tweedle twino.

TENOR. 7. VOC.

Humble-dum, humble-dum, tweedle, tweedle twino.

BASSVS. 4. VOC.

Humble-dum, humble-dum, tweedle, tweedle twino.

Bibliographie

Sources primaires

- Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius.** *Three books of Occult Philosophy*. (1^{ère} édition) Antwerp, 1531. [*Three books of occult philosophy, written by Henry Cornelius Agrippa, of Nettesheim, counsellor to Charles the Fifth, Emperor of Germany: and judge of the Prerogative Court*. Traduit en langue anglaise à partir du latin par J.F. London : Imprimé par R.W. pour Gregory Moule, et destiné à être vendu au signe des trois Bibles près du west-end of Pauls, 1651.] (Accédé le 18 mars 2009), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>.
- Arbeau, Thoinot.** *Orchésographie*. Langres, 1589. [Éd. Laure Fonta. Genève : Slatkine Reprints, 1970.]
- Barley, William.** *The pathway to musicke contayning sundrie familiar and easie rules for the readie and true understanding of the scale, or gamma-ut: Wherein is exactlie the shewed by plaine deffinitions, the principles of this arte, brieflie laide open by way of questions and answers, for the better instruction of the learner. Whereunto is annexed a treatise of descant, & certaine tables, which doth teach how to remove any song higher, or lower from one key to another, never heretofore published*. London : Imprimé par J. Danter pour William Barley, et destiné à être vendu à sa boutique sur la rue Gratiouus près de Leaden-Hall, 1596. (Accédé le 21 juin 2008), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>.
- Bourgeois, Loys.** *Le droit chemin de musique : avec la manière de chanter les Psaumes par usage ou par ruse (...)*. Genève, 1550. [Éd. Kassel: Bärenreiter, 1954.]
- Caroso, Fabritio.** *Il ballarino*. Venice : Appresso Francesco Ziletti, 1581. [New York : Broude Brothers, 1967.]
- Chardavoine, Jean.** *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*. Paris: Claude Micard, 1576. [Genève : Minkoff Reprint, 1980.]
- Dowland, John.** *The first booke of songs or ayres of foure partes with tableture for the lute So made, that all the parts together, or either of them severally may be sung to the lute, or pherian or viol de gambo. Composed by John Dowland, lutenist and Bachelor of musick in both the universities. Also an invention by the said author for two to play upon one lute*. London : Imprimé par Humfrey Lownes demeurant à Bredstreet-hill au signe de l'étoile, 1613, fo. D. Early English Books Online. Library of Congress. (Accédé le 8 juillet, 2009), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>.

_____. *The third and last booke of songs or aires Newly composed to sing to the lute, orpharion, or viols, and a dialogue for a base and meane lute with fiue voices to sing thereto. By John Dowland, Bachelor in Musicke, and lutenist to the most high and mightie Christian the fourth by the grace of God king of Denmark and Norway, & c.* London : Imprimé par Peter Short pour Thomas Adams, et destiné à être vendu au signe du lion blanc à Paules Churchyard sous la consigne d'un brevet offert à T. Morley, 1603, fo. K2. Early English Books Online. Library of Congress. (Accédé le 15 juillet, 2009), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>.

_____. *A pilgrimes solace. Wherein is contained musicall harmonie of 3. 4. and 5. parts, to be sung and plaid with the lute and viols. By John Douland, Batchelor of Musicke in both the universities: and lutenist to the Right Honourable the Lord Walden.,* 1612. London : Imprimé par Thomas Snodham pour Matthew Lownes, John Brome et Thomas Snodham sous la consigne de William Barley, 1612, fo. A^v. Early English Books Online. Library of Congress. (Accédé le 6 juillet 2008), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>.

Dowland, Robert. *Varietie of lute-lessons viz. fantasies, pauins, galliards, almaines, corantoes, and volts: selected out of the best approved authors, as well beyond the seas as of our owne country. By Robert Dowland. Whereunto is annexed certaine observations belonging to lute-playing: by John Baptisto Besardo of Visonti. Also a short treatise thereunto appertayning: by John Dowland Batcheler of Musicke.* London : Imprimé par Thomas Snodham pour Thomas Adams, 1610, fo. E^f. Early English Books Online. Library of Congress. (Accédé le 8 juillet 2008), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>.

Gervaise, Claude. *Six livres de dancieries.* Paris, 1547-56. [Intro. François Lesure. Genève : Minkoff Reprint, 1977.]

Mersenne, Marin. *Harmonie universelle : contenant la théorie et la pratique de la musique* Paris : 1636. [Éd. fac-similé de l'exemplaire conserve à la Bibliothèque des arts et métiers et annoté par l'auteur, Intro. François Lesure. Paris : C.N.R.S., 1975.]

Morley, Thomas. *A Plaine and Easie introduction to Practicall Musicke.* London, 1597. [Éd. R. Alec Harman. London : J.M. Dent & Sons, 1952.]

Negri, Cesare. *Le Gratie d'amore.* Milan : Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia compagni, 1602. [New York : Broude Brothers, 1969.]

Peacham, Henry. *The compleat gentleman Fashioning him absolut, in the most necessary and commendable qualities concerning minde or body, that may be required in a noble gentleman. Whereunto is annexed a description of the order of a maine battaile or pitched field, eight severall wayes: with the art of limming and other additions newly enlarged. By Henry Peacham Master of Arts: sometime of Trinitie Colledge in Cambridge.* London : Imprimé par John Legat pour Francis Constable, et destiné à être vendu à sa boutique à Pauls Church-yard au signe du Crane, 1634, fo. P2. (Accédé le 21 juillet 2009), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>.

Ornithoparchus, Andreas et John Dowland. *Andreas Ornithoparchus His Micrologus, or Introduction: Containing the Art of Singing.* Trad. Dowland. London, 1609. [Éd. G. Reese et S. Ledbetter. New York : Dover Publications, 1973]

Yonge, Nicholas. *Musica Transalpina.* London, 1588. [Farnborough Hants: Gregg International, 1972.]

Sources secondaires

Abromont, Claude. *Guide de la théorie de la musique.* Paris : Fayard ; H. Lemoine, 2001.

Allen, Michael J. B. *Marcilio Ficino and the Phaedran Charioteer: Introduction, Texts, Translations.* Berkley : University of California Press, 1981, 84-5.

Arbeau, Thoinot. *Orchesography.* 2^{de} édition. Trad. Cyril Beaumont. Préface par Peter Warlock. Brooklyn : Dance Horizons inc., 1966.

_____. *Orchesography.* 2^{de} édition. Trad. Mary Stewart Evans. New York : Dover Publications, inc., 1967.

Augé-Chiquet, M. *La vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baif.* Paris : Hachette ; Toulouse : Édouard Privat, 1909.

Auld, L.E. *The Non-Dramatic Art of Ballet de cour: Early Theorists.* Beyond the Moon: Festschrift. Éd. Luther Dittmer, B. Gillingham et Paul A. Merkley. Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1990, 360–393.

Austern, Linda Phyllis. "'The Conceit of the Minde': Music Medicine and mental Process in Early Modern England." *Irish Musical Studies*, Vol. 4, No. 3 (1996), 133-51.

Attaignant, Pierre. *Second Livre de Danceries (1547), for four instruments.* London : Pro Musica Edition, 1976.

Babb, Lawrence. *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642.* East Lansing : Michigan-State University Press, 1951.

Bartel, Dietrich. *Handbuch der Musikalischen Figurenlehre.* Laaber: Laaber-Verlag, 1985.

Bonniffet, Pierre. *Un bal démasqué.* Paris : H. Champion ; Genève : Diffusion, Slatkine, 1988.

- _____. *Structure sonores de l'humanisme en France : de Maurice Scève, Delie, objet de plus haute vertu (Lyon, 1544) à Claude Le Jeune, Second livre des meslanges (Paris, 1612)*. Paris : H. Champion ; Genève : Diffusion, Slatkine, 2005.
- Bontoux, Germaine.** *La Chanson en Angleterre au temps d'Élisabeth*. Oxford: imprimé à la presse universitaire par John Johnson, 1936.
- Bouquet-Boyer, Marie-Thérèse et Pierre Bonniffet.** *Claude LeJeune et son temps en France et dans les États de Savoie, 1530-1600 : musique, littérature et histoire : actes du colloque Chambéry (4-7 novembre 1991) organisé par l'Université de Savoie, le centre d'études franco-italiennes des Universités de Savoie et de Turin et de l'institut de recherches et d'histoire musicale des États de Savoie*. Chambéry : institut de recherches et d'histoire musicale des États de Savoie ; Berne ; New York : Peter Lang, 1996.
- Bourgeois, Louis.** *Vingt-quatre Psaumes à 4 voix*. Éd. Gaillard. Bâle : Bärenreiter, 1960.
- Brown, Howard Mayer.** 'Ut Musica Poesis': *Music and Poetry in France in the Late Sixteenth Century*. *Early Music History*, Vol. 13. (1994), 1-63.
- Brown, Patricia A.** "Influences on the Early Lute Songs of John Dowland." *Musicology* (Australia) Vol. III (1968-69), 21-33.
- Buch, D.J.** *The sources of Dance Music for the Ballet de cour before Lully*. *Revue de Musicologie* T. 82e No. 2e (1996), 314-331.
- Burton, Robert.** *The Anatomy of Melancholy*. Éd. Thomas C. Faulkner, Nicholas K. Kiessling et Rhonda L. Blair. Oxford: Clarendon Press, 1989-94.
- Buelow, George J.** "Rhetoric and Music." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Éd. Stanley Sadie. (London : Macmillan, 1980), Vol. 15, 793-803.
- Butler, Christopher.** *Number Symbolism*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1970.
- Caroso, Fabritio.** *Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the Nobiltà di Dame (1600)*. Traduite et éditée par Julia Sutton. Transcription musicale et éditée par F. Marian Walker avec l'appendice intitulé : «les pas de danse de la Renaissance Italienne, un manuel en labanotation des types de pas de danses à partir du Nobiltà di Dame (1600) de Fabritio Caroso», rédigée par Julia Sutton et Rachell Palnick Tsachor. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 1995.
- Carpenter, Nan Cooke.** *Music in the Medieval and Renaissance Universities*. New York : Da Capo Press, 1972.
- Chamard, Henry.** *Histoire de la Pléiade*. Paris : Didier, 1961.
- Cressy, David.** *Society and culture in early modern England*. Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT : Ashgate/Variorum, 2003.

- Dauney, William.** *Ancient Scottish Melodies.* (Réimpression de l'édition d'Edinburgh, 1838). New York: AMS Press, 1973.
- Dobbins, Frank.** "Bourgeois, Loys." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, (Accédé le 17 juin 2008), <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.uottawa.ca>.
- Dowland, John.** *Lachrimae or seven tears figures in seven passionate Pavans with divers other Pavans, Galliards and Almand.* Transcrite et éditée par Peter Warlock. London : Oxford University Press, 1927.
- _____. *Ayres for Four Voices.* Transcr. E. H. Fellowes, Éd. T. Dart et N. Fortune. 2^{de} édition révisée. Musica Britannica VI. London : Publiée pour la Royal Musical Association par Stainer & Bell, 1970.
- _____. *Complete psalms for S.A.T.B.* Éd. Diana Poulton. London : Stainer & Bell Ltd., 1973.
- _____. *The collected lute music of John Dowland.* Transcrite et éditée par Diana Poulton et Basil Lam. London : Faber Music, 1978.
- _____. *John Dowland: Ayres for Four Voices.* Nouvellement éditée par D. Greer. Musica Britannica VI. London : Publiée pour la Royal Musical Association par Stainer & Bell, 2000.
- Dart, Thurston.** "Le rôle de la danse dans l'air anglais." Dans *Musique et poésie au XVI^e siècle.* Paris : C.N.R.S., 1954, 203-09.
- Dart, Thurston et William Coates (Éd.).** *Jacobean consort music.* 2^{de} édition révisée. Musica Britannica IX. London : Publiée pour la Royal Musical Association par Stainer & Bell, 1977.
- Dolmetsch, Mabel.** *Dances of England and France from 1450 to 1600.* New York : Da Capo Press, 1975.
- Doughtie, Edward.** *Lyrics from English Airs 1596-1622.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970.
- _____. *English Renaissance Song.* Boston : Twayne Publishers, 1986.
- Dumistrescu, Theodor.** *The Early Tudor Court and International Musical Relations.* Aldershot, England; Burlington, VT : Ashgate, 2007.
- Durosoir, Georgie.** *L'air de cour en France, 1571-1655.* Liège : Mardaga, 1991.
- Edwards, Warwick (Éd.).** *Music for mixed consort.* Musica Britannica XL. London : Publiée pour le Musica Britannica Trust par Stainer & Bell, 1977.

- Expert, Henry.** "À propos de la musique française à l'époque de la Renaissance." Dans *Encyclopédie de la musique*. Éd. A. Lavignac et L. de la Laurencie. Paris, 1921, partie I, Vol. III, 1261-1298.
- Fellowes, Edmund H.** *The English Madrigal Composers*. 2^{de} édition. London : Oxford University Press, 1948.
- Guilcher, Yves.** "L'interprétation de l'Orchésographie par des danseurs et des musiciens d'aujourd'hui." *Recherche en danse*, Vol. 2 (1983), 21-32.
- Gombosi, Otto.** "Some Musical Aspects of the English Court Masque." *JAMS*, Vol. 1, No. 3 (Automne 1948), 3-19.
- Goodwin, Christopher.** "Some Recent Dowland Discoveries." *Lute News: the Lute Society Newsletter*, parution 68, No. 3 (2003), 12-20.
- Hauvette, Henri.** *Un exilé florentin à la cour de France au 16^e siècle : Luigi Alamanni (1495-1556), sa vie et son œuvre*. Paris : Hachette, 1903.
- Helms, Heinrich.** *Heinrich VIII. und die Musik: Schriften zur Musikwissenschaft aus Munster*. Eisenach: Wagner, 1998.
- His, Isabelle.** "Claude Le Jeune et le rythme prosodique : La mutation des années 1570." *Revue de musicologie*, T. 79e, No. 2e. (1993), 201-226.
- Heartz, Daniel.** "Voix de ville: Between Humanist Ideals and Musical Realities." Dans *Words and Music: the scholar's view; a medley of problems and solutions compiled in honor of A. Tillman Merritt by sundry hands*. Éd. Laurence Berman, Cambridge: Harvard University Press, 115-35.
- Holman, Peter.** *Dowland: Lachrimae (1604)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Houle, George.** *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*. Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 1987.
- Horst, Louis.** *Pre-Classic Dance Forms*. Brooklyn : Dance Horizons inc., 1968.
- Hulse, Lynn.** "The Musical Patronage of Robert Cecil, First Earl of Salisbury (1563-1612)." *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 116, No. 1 (1991), 24-40.
- Hyatte, Reginald.** "Meter and Rhythm in Jean Antoine de Baïf, "Etrene de poezie fransoeze" and the Vers-mesures-à-l'antique of Other Poets in the Late 16th-Century." *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, xliii, (1981), 487-508.
- Jorgens, Elise Bickford.** *The Well-Tun'd Word: Musical interpretations of English Poetry, 1597-1651*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982.
- Kerman, Joseph.** *The Elizabethan Madrigal: A Comparative Study*. New York : American Musicological Society, 1962.

- Krummel, D. W.** *English music printing, 1553-1700*. London : Bibliographical Society, 1975.
- Labie, Jean-François.** "La musique anglaise sous les Tudors et les premiers Stuarts." Dans *Histoire de la musique occidentale*. Paris : Fayard/Messidor-Temps actuels, 1985, 328-47.
- Laloy, Louis.** *Ronsard et la musique*. Paris : Éditions de la Nouvelle revue française, 1924.
- _____. *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité*. Genève : Minkoff Reprint, 1973.
- Lange, Majorie E.** *Telling Tears in the English Renaissance*. Studies in the History of Christian Thought, Vol. 70. Leiden ; New York ; Cologne : E. J. Brill, 1996.
- Lawes, William.** *Trois masques à la cour de Charles 1^{er} d'Angleterre*. Trans. Murray Lefkowitz. Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1970.
- Lebègue, Raymond.** "Ronsard et la musique." Dans *Musique et poésie au XVI^e siècle*. Paris : C.N.R.S., 1954, 105-19.
- Lee, Carol.** *Ballet in Western Culture: A History its origin and evolution*. Boston : Allyn and Bacon, 1999.
- Le Huray, Peter.** *Music and the reformation in England 1549-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- LeRoy, Adrian.** *Second livre de guitare (1555)*. Transcription et traduction par Charles Wolzien. Traduction des commentaires et de l'appendice par Michael Serwatka et Ester Zago. Saint-Nicholas : Éditions Doberman-Yppan, 2002.
- LeRoy, Adrian.** *Fantaisies et danses (1568)*. Extraites de A briefe and easye Instruction (1568). Édition et transcription par Pierre Jansen. Études de concordances par Daniel Heartz. Paris : C.N.R.S., 1962.
- LeRoy, Adrian et Robert Ballard.** *Five guitar books (1551-1555)*. Commentaire de James Tyler. Monte Carlo, Monaco : Éditions Chanterelle (édition fac-similé complète), 1979.
- Levy, K. J.** "Vaudevilles, vers mesurés et airs de cour." Dans *Musique et poésie au XVI^e siècle*. Paris : C.N.R.S., 1954, 185-199.
- Liliencron, Rochus von.** "Die horazischen Metren in Deutchen Kompositionen des 16 Jdts." *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, (1884), 22-91.
- _____. "Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas in XVI Jdt." Dans *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, (1890), 309-387.

- Little, Meredith E. et Suzanne G. Cusick.** "Courante." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, (accédé le 5 juin 2009),
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.uottawa.ca>.
- Lord, Suzanne.** *Music from the age of Shakespeare: a cultural history*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2003.
- MacDonald, Michael.** *Mystical Bedlam: madness, anxiety, and healing in the seventeenth-century England*. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1981.
- Marenzio, Luca.** *Opera Omnia V*. Éd. Bernhard Meier. American Institute of Musicology; Neuhausen-Stuttgart : Hänssler-Verlag, 1976.
- Massin, Jean et Brigitte Massin (et al.)** *Histoire de la musique occidentale*. Paris : Fayard/Messidor-Temps actuels, 1985.
- Masson, Paul-Marie.** "Le mouvement humaniste." Dans *Encyclopédie de la musique*. Éd. A. Lavignac et L. de la Laurencie. Paris, 1921, partie I, Vol. III, 1298-1342.
- Mateer, David et Ian Payne.** "Ravenscroft, Thomas." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, (accédé le 5 juillet, 2009),
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.uottawa.ca>.
- Maynard, Winifred.** *Elizabethan Lyric Poetry and its Music*. Oxford : Clarendon Press, 1986.
- Morley, Thomas.** *The first book of consort lessons: Collected by Thomas Morley, 1599 & 1611*. Reconstitue et édité par Sydney Beck. Avant-propos par Carlton S. Smith. New York: Publié pour la New York Public Library par C.F. Peters Corp., 1959.
- Niemöller, Klaus W.** "Ornithoparchus, Andreas." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, (accédé le 24 juin 2008),
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.uottawa.ca>.
- Ouvrard, Jean-Pierre.** "La musique au 16^e siècle : Europe du Nord, France, Italie, Espagne." Dans *Histoire de la musique occidentale*. Paris : Fayard/Messidor-Temps actuels, 1985, 316-7.
- Pasquier, Etienne.** "Recherches de la France." Dans *Les oeuvres d'Estienne Pasquier*. Amsterdam : Compagnie des libraires associés, 1723, I.
- Pattison, Bruce.** *Music and Poetry of the English Renaissance*. 2^{de} édition. London : Methuen & Co. LTD., 1970.
- Peacham, Henry.** *The Garden of Eloquence*. London, 1577. [Édition fac-similé. Menston, Yorkshire: Reproduction, 1971.]

- Pilkington, Michael.** *Campion, Dowland, and the Lutenist Songwriters.* London : Duckworth, 1989.
- Pinto, David.** "Dowland's Tears: Aspects of Lachrimae." *Lute: Journal of the Lute Society*, Vol. 37 (1997), 44-75.
- Poulton, Diana.** "Dowland's songs and their instrumental forms." *MMR*, Vol. 81 (1959), 175-80.
- _____. *John Dowland.* 2^{de} édition. London : Faber and Faber Limited, 1982.
- _____. "Dowland's Darkness." *Early Music*, Vol. 11, No. 4 (Oct. 1983), 517-19.
- Praetorius, Michael.** *Terpsichore (1612).* Éd. G. Oberst. Wolfenbüttel; Berlin : G. Kallmeyer, 1929.
- Price, David C.** *Patrons and musicians of the English Renaissance.* Cambridge (England); New York : Cambridge University Press, 1981.
- Puttenham, George.** *The Arte of English Poesie.* London, 1589. [Éd. Baxter Hathaway. Kent : Kent State University Press, 1970.]
- Ravenscroft, Thomas.** *Melismata Musicall phansies. Fitting the court, cities, and cuntry humours. To 3, 4, and 5 voices.* London : Imprimé par William Stansby pour Thomas Adams, 1611, fo. F2. Early English Books Online. Library of Congress. (Accédé le juillet, 2009), <http://www.eebo.chadwyck.com.proxy.bib.uottawa.ca>.
- Reese, Gustave.** *Music in the Renaissance.* New York: W.W. Norton & Co., 1954.
- Reese, Gustave et Steven Ledbetter.** *Ornithoparchus/Dowland a Compendium of Musical Practice*, édition facsimile de Andreas Ornithoparchus, *Musice Active Micrologus*, et de John Dowland, traducteur de celui-ci, intitulé *Andreas Ornithoparchus His Micrologus, or Introduction: Containing the Art of Singing* (1609), avec introduction et apparatus criticus, New York : Dover publications, 1973.
- Rooley, Anthony.** "Dance and Dance Music of the 16th Century." *Early Music*, Vol. 2, No. 2, (Avr. 1974), 79-83.
- _____. "John Dowland and English Lute Music." *Early Music*, Vol. 3, No. 2, (Avr. 1975), 115-118.
- _____. "New light on John Dowland Songs of Darkness." *Early Music*, Vol. 11, No. 1 (Jan., 1983), 6-21.
- Ringler, William A. (Éd.).** *The Poems of Sir Philip Sidney.* London : Oxford University Press, 1962.

- Sabol, Andrew J.** "'Melismata' and the children of Paul's." *Renaissance News*, Vol. 12, No. 1 (Printemps 1959), 3-9.
- Schacht, M. H.** *Musicus danicus, eller Danske Sangmester*. Éd. Godtfred Skjerne. Copenhagen: København, H. Hagerup, 1928.
- Sherry, Richard.** *A Treatise of Schemes and Tropes*. [Éd. H.W. Hildebrandt. Ann Arbor : 1965.]
- Simpson, Claude M.** *The British Broadside Ballad and its Music*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1966.
- Spencer, Robert.** "Dowland's Dance Songs: Those of his compositions which Exist in Two Versions, Songs and Instrumental Dances". *Concert des voix et des instruments à la Renaissance : Actes du Colloque organise en 1991 par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Université François-Rabelais, Tours*. Paris : 1995, 587-99.
- Spink, Ian.** *English Song, Dowland to Purcell*. London : B. T. Batsford Ltd., 1974.
- Spring, Matthew.** *The Lute in Britain: a history of the instrument and its music*. New York :Oxford University Press, 2001.
- Sternfeld, F. W.** "Music in the Schools of the Reformation." *Musica Disciplina* 2 (1948), 99.
- Strunk, Oliver.** "Vergil in Music." *The Musical Quarterly* 16 (1930), 482-497.
- Swanekamp, Joan.** *English Ayres: a selectively annotated bibliography and discography*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1984.
- Tillyard, E.M.W.** *The Elizabethan world picture*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Toft, Robert.** *Tune thy Musicke to thy Hart: The Art of Eloquent Singing in England 1597-1622*. Toronto : University of Toronto Press, 1993.
- Tomlinson, Gary.** *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of others*. Chicago; London : University of Chicago Press, 1993.
- Walker, D. P.** "Musical Humanism in the 16th and early 17th Centuries." Dans *Music, Spirit, and Language in the Renaissance*. Éd. Penelope Gouk. London : Variorum Reprints, 1985, I, 1-13; 111-121; 220-227; 228-308; 55-71.
- _____. "The Aims of Baïf's Academie de Poésie et de Musique." Dans *Music, Spirit, and Language in the Renaissance*. Éd. Penelope Gouk. London : Variorum Reprints, 1985, II, 91-100.
- _____. "The Influence of musique mesurée à l'antique, particularly on the airs de cour of the Early 17th Century." Dans *Music, Spirit, and Language in the Renaissance*. Éd. Penelope Gouk. London : Variorum Reprints, 1985, III, 141-163.

- _____. "Some Aspects and Problems of musique mesurée à l'antique. The Rhythm and Notation of musique mesurée." Dans *Music, Spirit, and Language in the Renaissance*. Éd. Penelope Gouk. London : Variorum Reprints, 1985, V, 165-186.
- Walker, D. P. et François Lesure.** "Claude Le Jeune and musique mesurée." Dans *Music, Spirit, and Language in the Renaissance*. Éd. Penelope Gouk. London : Variorum Reprints, 1985, IV, 151-170.
- Ward, John M.** "Apropos "The British Broadside Ballad and Its Music"." *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 20, No. 1 (Printemps 1967), 28-86.
- _____. "The Maner of Dauncying." *Early Music*, Vol. 4, No. 2 (Avril 1976), 127-42.
- _____. "A Dowland Miscellany." *Journal of the Lute Society of America*, Vol. 10 (1977), 5-153.
- _____. "The English Measure." *Early Music*, Vol. 14, No. 1 (Feb., 1986), 15-21.
- _____. "Newly Devis'd Measures for Jacobean Masques". *AcM*, Vol. 60, Fasc.2. (Mai-Août 1988), 111-142.
- Warlock, Peter.** *The English Ayre*. 2^{de} édition. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1970.
- _____. *La Musique Protestante de Langue Française*. Paris : H. Champion, coll. Musique et Musicologie (MM7), 1979.
- Weber, Edith.** *La Musique mesurée à l'Antique en Allemagne*. Paris, Klincksieck : 1974 ; 2 vol., et Lille : Atelier de reproduction des thèses, 1975.
- _____. "L'humanisme musical au XVI^e siècle et ses répercussions sur le chant d'église protestant et catholique." *Humanisme et foi chrétienne : Mélanges du centenaire de l'Institut Catholique de Paris*. Paris: Beauchesne, 1976, 239-252.
- _____. *Histoire de la musique française de 1500 à 1650*. Programme de l'agrégation d'histoire. Paris : Sedes, coll. Regards sur l'histoire (99), 1996.
- Walls, Peter.** "16th Century Dance Forms: some further Notes." *Early Music*, Vol. 2, No. 3 (Jul., 1974), 164-165.
- Wells, Robin Headlam.** "The Orpharion: Symbol of a Humanist Ideal." *Early Music*, Vol. 10, No. 4 (Oct., 1982), 427-40.
- _____. "John Downland and Elizabethan Melancholy." *Early Music*, Vol. 13, No. 4 (Nov., 1985), 514-528.
- _____. *Elizabethan mythologies: studies in poetry, drama, and music*. Cambridge (England) ; New York, NY, USA : Cambridge University Press, 1994.

- Widmann, Benedikt.** "Die Composition der Psalmen von Statius Olthof." *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, (1889), 290-321.
- Williams, C. F. Abdy.** *The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 1911.
- Wilson, Thomas.** *The Arte of Rhetorique*. Éd. Thomas J. Derrick. New York : Garland Pub., 1982.
- Wingell, Richard.** "Andreas Ornithoparchus and John Dowland. A compendium of Musical practice by Gustave Reese and Steven Ledbetter." *Notes*, 2^{de} Série, Vol. 31, No. 1 (Sep., 1974), 50-51.
- Wulstan, David.** *Tudor music*. London : J.M. Dent & Sons Ltd., 1985.
- Yates, F.A.** *The French Academies of the Sixteenth Century*. Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint, 1973.
- Zandvoort, R. W.** *Sydney's Arcadia: a Comparison between the two Versions*. Amsterdam: N.V. Swets & Zeitlinger, 1929.