

Les limites techniques de la typographie musicale : quelques exemples tirés du premier volume de musique instrumentale de Giovanni Maria Trabaci

Autor(en): **Rieben, Nancy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **23 (2003)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835107>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Les limites techniques de la typographie musicale: quelques exemples tirés du premier volume de musique instrumentale de Giovanni Maria Trabaci

Nancy Rieben (Genève)

Avec l'avènement de l'imprimerie, l'écrit acquiert un nouveau statut d'universalité, de stabilité et de vérité¹. Pourtant, un examen détaillé de sources musicales imprimées aux 16^e et 17^e siècles révèle rapidement la nécessité de nuancer ce constat : si le principe demeure, les limites technologiques auxquelles font face les imprimeurs nous amènent à en relativiser les réalisations. Nous nous servons ici du premier volume de musique instrumentale de Giovanni Maria Trabaci², noté en partition, pour en dresser la démonstration.

Dans une situation de transmission d'un texte par la copie manuscrite, la diffusion de ce dernier a lieu par réécritures successives. Chaque étape de copie peut contenir des variantes, voire des erreurs. Avec l'imprimerie, la systématisation du procédé de copie permet de produire simultanément plusieurs exemplaires du même texte qui vont, entre autres par la vente, circuler ensuite dans des milieux géographiques, sociaux et culturels variés. Lors de la diffusion des copies imprimées, l'information codifiée conserve son identité, puisque sa source est commune quel que soit l'exemplaire. Chaque lecteur peut se référer à un exemplaire d'une œuvre donnée avec la conscience que l'information qui s'y trouve est la même pour toute autre personne possédant un autre exemplaire de la même édition. L'écrit acquiert grâce à l'imprimerie un nouveau statut de stabilité et d'universalité. La notion de copies successives, dans le cas d'un ouvrage manuscrit, porte en elle l'idée d'intervenants multiples. A contrario, l'imprimé pourrait être associé à une seule personne : l'imprimeur travaille sur une source (manuscrite ou déjà imprimée suivant les cas) afin d'en faire une copie la plus fidèle possible. L'existence d'un intervenant unique dans l'élaboration d'un texte imprimé

- 1 Se référer pour cela aux ouvrages de Roger Chartier, entre autres : Roger Chartier (sous la direction de), *Les usages de l'imprimé (XV^e–XIX^e siècle)*. Paris, Fayard, 1987.
- 2 Giovanni Maria Trabaci, *Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, durezze, ligature, consonanze stravaganti, et un madrigale passeggiato nel fine, opere tutte da sonare a quattro voci... libro primo*. Naples, Costantino Vitale, 1603 (RISM T1054). Deux exemplaires sont conservés, à la Bibliothèque Nationale de Paris et au Civico Museo Bibliografico Musicale de Bologne.

participe au statut d'authenticité de l'écrit. Finalement, par opposition à une copie manuscrite qui dépend de toutes les variations, imprécisions et manques de lisibilité de l'écriture manuscrite, l'imprimé s'est vu conférer, en raison de la mécanisation du procédé de copie, une aura de précision et d'exactitude. L'utilisation d'une telle technique élaborée a véhiculé avec elle la notion d'un contenu retransmis d'une manière plus univoque, plus juste.

Mais la réalité est autre. Le premier volume de *Ricercate* de Giovanni Maria Trabaci permet d'en faire la démonstration. Un examen visuel direct des deux exemplaires conservés à ce jour révèle un nombre considérable d'ajouts manuscrits. Or ces ajouts manuscrits sont identiques dans les deux exemplaires. Il ne s'agit donc pas de corrections ajoutées par un propriétaire de l'imprimé. Ce travail de retouches à la main de l'exemplaire imprimé a été effectué dans l'atelier de l'imprimeur lui-même, Costantino Vitale. Nous allons considérer chaque type d'ajouts manuscrits avant de déterminer en quoi ils ébranlent le statut d'exception de l'imprimé.

Les corrections

Le typographe peut avoir recours à des ajouts manuscrits pour corriger des erreurs qui n'ont pas été remarquées avant l'impression définitive. La correction d'un imprimé se fait en plusieurs étapes. D'une part le travail de correction intervient à différents moments du procédé typographique, et d'autre part, il est effectué par plusieurs personnes. Deux employés, en général un apprenti et un correcteur, comparent lors de la première correction d'épreuve la copie³ et la composition⁴. Les corrections demandées sont vérifiées sur une seconde épreuve. L'imprimeur peut encore demander une tierce, c'est-à-dire une troisième épreuve, en cours de tirage et au besoin stopper l'impression pour corriger les erreurs constatées, directement sur la forme (correction de presse). Toutes ces catégories de corrections aboutissent à modifier le résultat de l'impression elle-même et ne sont donc en principe plus visibles ultérieurement sur les exemplaires. Après l'impression, on peut encore intervenir sur d'éventuelles erreurs en introduisant des cartons⁵ ou en

3 Terme technique qui désigne le texte manuscrit ou imprimé, selon s'il s'agit d'une édition originale ou d'une réédition, et qui sert de modèle pour la composition typographique.

4 Résultat de la composition typographique.

5 On parle de cartons lorsqu'une page entière est réimprimée afin de remplacer une copie qui présente de nombreuses fautes.

corrigeant à la main directement sur les feuillets imprimés. Ce sont ces corrections visibles sur les exemplaires qui vont être étudiées ici. Dans un atelier typographique important, des correcteurs professionnels sont employés. Mais dans les petits ateliers, le maître et sa famille se chargent en général de cette tâche. Outre la correction d'imprimeur, l'auteur intervient également pour corriger lui-même son texte, ce qui peut parfois occasionner d'importantes modifications⁶. Trabaci est à Naples en 1603, et il a certainement participé au travail de correction.

La correction la plus courante consiste à simplement ajouter ou barrer un élément à la main afin de rétablir la version correcte. Dans cet exemple, deux noires ont été modifiées en une noire pointée et une croche, cela par l'ajout d'un point et d'un crochet :

Exemple 1 (p. 9)⁷



6 Ces informations quant à la correction des épreuves proviennent de : Pascal Fouché, Daniel Péchoin [etc.] (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique du livre*. S. 1., éditions du Cercle de la Librairie, 2002. Vol.1 (A-D), pp. 654–655.

7 Le chiffre entre parenthèse indique la page du premier livre de *Ricercate* de Trabaci, d'où provient l'exemple.

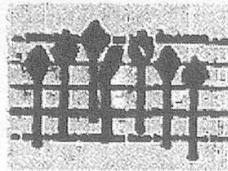
Etant donné le caractère dissonant de la progression, il s'agit évidemment de la correction d'une erreur typographique. Dans la même veine, la correction manuscrite suivante modifie une blanche en ajoutant un silence de noire et en coloriant la tête de la note, afin d'éviter une quinte directe à la voix supérieure :

Exemple 2 (p. 2)



Parfois, un caractère a été omis lors de la composition typographique et il est rajouté à la main par le correcteur :

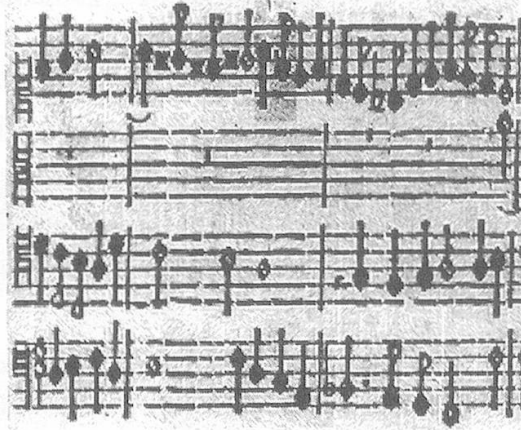
Exemple 3 (p. 33)



Dans ces quelques exemples, les ajouts manuscrits corrigent des erreurs typographiques qui n'ont pas été remarquées lors des étapes de correction antérieures. Il s'agit probablement du travail d'un correcteur ou de l'imprimeur, si Vitale n'avait pas dans son personnel de correcteur professionnel. Mais une correction d'auteur ne peut pas être complètement exclue.

Dans l'exemple suivant, l'ajout manuscrit ne corrige pas véritablement une erreur musicale. Le mouvement de tierces parallèles n'est pas faux :

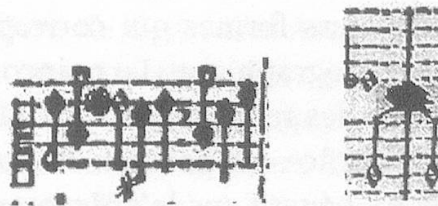
Exemple 4 (p.1)



La correction aboutit simplement à une autre version : elle paraît donc devoir être attribuée au compositeur lui-même.

En dehors de ces fréquentes corrections manuscrites, d'autres moyens de correction sont également employés. La faute est parfois dissimulée par un point de peinture :

Exemple 5 (p. 93, 107)



Ou alors l'erreur est recouverte d'une collette sur laquelle la correction a été imprimée :

Exemple 6 (p. 81, 82)



L'hypothèse selon laquelle les trois types de corrections, ajout manuscrit, peinture et collette, seraient la marque de trois correcteurs différents reste ouverte. Nous ne possédons pas d'informations suffisamment détaillées sur le fonctionnement de l'atelier de Costantino Vitale pour déterminer s'il employait des correcteurs. En revanche, les corrections peuvent être attribuées en partie à l'imprimeur (ou à un correcteur), et en partie à Trabaci lui-même. Ces ajouts manuscrits peuvent intervenir à plusieurs moments du procédé typographique et ils sont le résultat de différentes intentions. Le cas particulier des corrections permet de révéler que la copie d'un texte par l'impression nécessite des interventions successives de différentes personnes qui ont une influence directe sur le résultat de la copie.

Les ajouts systématiques

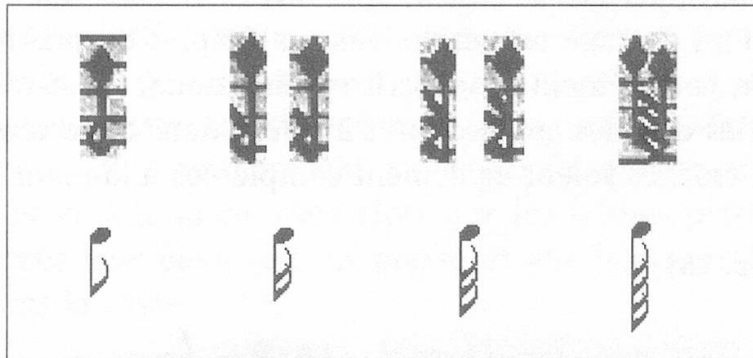
Les ajouts manuscrits ne sont pas toujours des corrections. Certains signes sont complétés ou notés entièrement à la main et cela de manière récurrente. Il ne peut pas s'agir de corrections d'erreurs typographiques. D'une part, ces cas sont beaucoup trop nombreux pour rester inaperçus lors des différentes étapes de corrections qui précèdent le passage sous presse, et d'autre part, ce sont toujours les mêmes signes qui sont concernés par ces compléments manuscrits. Le problème qui génère des signes incomplets se situe en amont de la composition typographique. Il s'agit d'une lacune dans la fonte, dans le cas présent, celle dont disposait Costantino Vitale.

Une fonte existe sous plusieurs formes qui correspondent aux étapes de fabrication d'un caractère typographique. Le poinçon est l'élément de base qui sera à l'origine de toutes les reproductions de la fonte. Une matrice en cuivre est ensuite frappée grâce au poinçon en acier trempé. Le même signe qui avait été gravé en négatif sur le poinçon est reproduit en positif sur la matrice. Le caractère est obtenu en introduisant la matrice dans un moule, dans lequel on coule un mélange de métal en fusion (plomb, étain et antimoine). Après refroidissement et démoulage, le caractère est encore justifié, c'est-à-dire qu'il est ajusté par limage. Un imprimeur peut posséder une fonte sous forme de poinçons, de matrices ou de caractères déjà fondus. Une lacune de la fonte peut se situer à chaque étape. Si la lacune existe déjà au niveau des poinçons, le signe sera totalement absent dans l'imprimé. Mais il arrive aussi qu'un signe ne soit que partiellement absent de l'imprimé. Le poinçon et la matrice pour ce symbole existent donc, et c'est le nombre de caractères qui est insuffisant. Dans un tel cas, il est possible d'en conclure que l'imprimeur ne possédait pas sa propre fonderie et qu'il ne pouvait donc pas compléter son stock de caractères selon les besoins.

Les petites valeurs

Dans le premier livre de *Ricercate* imprimé par Vitale, comme chez bien d'autres imprimeurs contemporains, les petites valeurs à partir de la croche sont très fréquemment complétées à la main :

Exemple 7 (p. 28)



Les triples et les quadruples croches sont toujours notées de la sorte. Vitale ne possède donc aucun caractère pour ces signes. Dans ce cas, il est probable que Vitale n'avait pas fait l'achat de ce type de caractères, parce qu'il n'en avait pas eu besoin jusque-là. Vitale commence à imprimer de la musique à Naples en 1603. Cette année-là, il publie essentiellement de la musique vocale⁸ qui ne nécessite pas l'emploi de telles valeurs. L'autre livre de musique instrumentale qu'il a imprimé cette même année à côté de celui de Trabaci est le premier livre de *Capricci* d'Ascanio Mayone⁹. Or, l'imprimé présente les mêmes lacunes concernant les petites valeurs¹⁰. L'imprimeur napolitain n'avait pas de caractères de triples et de quadruples croches à sa disposition au moment où il a entrepris l'édition du livre de musique instrumentale de Trabaci. Qu'il s'agisse d'une question de finances ou d'un manque de temps, dans tous les cas Vitale n'a pas pu se procurer les caractères qui lui manquaient et il a dû imaginer une solution palliative.

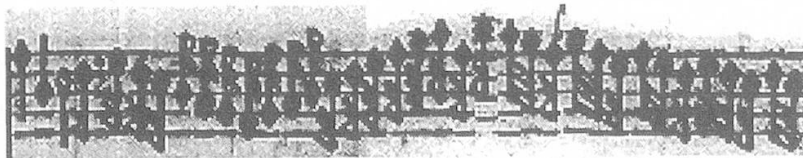
8 Giovan Domenico Montella, *Motectorum quinque vocibus liber primus*. Naples, Costantino Vitale, 1603 (RISM M3414); Giovan Domenico Montella, *Sesto libro de madrigali a cinque voci*. Naples, Costantino Vitale, 1603 (RISM M3421); Dattilo Roccia, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*. Naples, Costantino Vitale, 1603 (RISM R1807); Giovanni Vincenzo Macedonio di Mutio, *Primo libro de madrigali a cinque voci*. Naples, Costantino Vitale, 1603 (RISM M22).

9 Ascanio Mayone, *Primo libro di diversi Capricci per sonare*. Naples, Costantino Vitale, 1603 (RISM M1488).

10 Cette information provient de : Ascanio Mayone, *Secondo libro di diversi capricci per sonare* (1609). A cura di Christopher Stenbridge. Padoue, G. Zanibon, cop. 1984.

Les caractères pour la croche et la double croche existent. Pourtant il arrive fréquemment que le caractère employé soit partiellement complété à la main. Une explication commune pour les différentes situations où ces signes apparaissent complétés à la main ne suffit pas. Plusieurs raisons sont à considérer. Tout d'abord, lorsque le caractère complété à la main apparaît de manière isolée, une erreur du compositeur typographe ne peut être totalement exclue. La distinction de ces caractères ne devait pas être aisée, d'autant plus s'ils se trouvaient dans deux cassetins voisins. D'autre part, lorsqu'un passage en petites valeurs (triples et quadruples croches) nécessite un complément manuscrit systématique, il est fréquent que les croches ou les doubles croches qui s'insèrent dans cette série de triples et quadruples croches soient également complétées à la main :

Exemple 8 (p. 28)



Toutes les notes sont ici des noires retouchées ensuite à la main, y compris la première double croche. Le compositeur typographe reçoit probablement l'information que cet extrait devra être complété à la main et qu'il doit seulement noter les hauteurs correctes dans une valeur plus lente (noire ou croche). Ainsi, il ne perd pas de temps à considérer chaque note séparément.

Une troisième explication s'applique aux croches et aux doubles croches qui se situent sur une première ligne additionnelle en dessus ou en dessous de la portée. De tels caractères n'existent pas dans la fonte à disposition de Vitale. Ils sont systématiquement notés à l'aide d'une noire complétée à la main. A ce titre, il existe deux autres cas où le fait que la note soit en dessus ou en dessous de la portée pose problème :

Exemple 9 (p. 67, 59)



Le trait dans la tête de la note, lorsque celle-ci est au-dessus ou au-dessous de la portée, est noté à la main. Le point, associé à une note en dessous de la portée, est systématiquement imprimé trop haut. Il est alors recouvert de peinture et ajouté à la main plus bas.

Finalement, il est également possible que Vitale ne possédât pas assez de caractères de croches et de doubles croches. Il est très difficile de faire la démonstration d'un problème de stock de caractères. Pourtant certaines pages ont une plus forte concentration de petites valeurs complétées à la main. Il est probable qu'à ce moment de la composition typographique, certains caractères de croches ou doubles croches sont épuisés pour une ou plusieurs hauteurs de note. Lorsqu'il n'y a plus de croches et de doubles croches complétées à la main, c'est alors que les formes précédentes ont été défaites après leur passage sous presse et que les caractères ont été redistribués dans la casse.

Les silences

Les mêmes constatations s'appliquent aux silences de croches et de doubles croches. Le silence de double croche n'existe pas en tant que tel en caractère de plomb. Il est systématiquement complété à la main de la manière suivante :

Exemple 10 (p. 66)



Le silence de croche, qui par ailleurs existe en caractère de plomb, se trouve parfois sous forme de silence de noire transformé à la main en silence de croche :

Exemple 11 (p. 60)



L'hypothèse d'une erreur du compositeur typographe est d'autant plus probable ici, au vu de la petite taille des silences et de leur ressemblance. Un manque de caractères de silences de croches est aussi envisageable. Mais la démonstration est impossible. Les rares apparitions de ce signe ne permettent aucune statistique.

Les indications de mesures

Deux indications de mesures existent en caractères typographiques, le C et le Φ . Les deux autres indications de mesure qui sont présentes dans ce volume, le C et Φ ¹¹, existent aussi en caractères d'imprimerie. Pourtant, ces signes sont parfois notés à l'aide d'un autre caractère complété par la suite à la main :

Exemple 12 (p. 62, 59, 63)



Le C est toujours noté à l'aide d'un C imprimé complété par un point manuscrit. Ce caractère est manifestement absent dans la fonte de Vitale. Mais curieusement, dès la page 78, le C et le point sont tous les deux imprimés. Le Φ apparaît dans deux contextes : soit sur les quatre signes (par les quatre portées du système), trois sont notés avec le caractère adapté et un seul est dans une version qui nécessite un complément manuscrit, ou alors le rapport est de deux et deux. Dans ce cas, le caractère de Φ existe dans la fonte de musique, mais le nombre de caractères pour ce signe est insuffisant pour qu'il puisse toujours être noté ainsi. Mais dès la page 78, ce signe est imprimé tout à fait normalement. Il est difficile d'imaginer que Vitale se soit procuré un seul nouveau signe, le C , et qu'il ait par ailleurs complété un seul stock insuffisant de caractères, dans le cas du Φ , sans faire de même pour tous les autres caractères manquants ou lacunaires. Plus probable semble l'hypothèse que l'achèvement d'un autre ouvrage qui employait aussi ces signes a permis de libérer les caractères.

Ce changement à partir de la page 78 dans la façon de noter le C et le Φ est d'autant plus étonnant que deux autres types de corrections apparaissent au même moment. A partir de la page 78, des corrections à l'aide de peinture ou à l'aide de collettes sont présentes à côté des corrections manuscrites. Mais en dehors de leur simultanéité, ces deux modifications n'ont rien en commun, ce qui rend une interprétation commune difficile.

11 Nous ne tenons pas compte des chiffres de proportions qui peuvent éventuellement suivre l'indication de mesure, puisqu'ils sont indiqués en typographie indépendamment du signe de mensuration qu'ils accompagnent.

Les dièses hors portée

Les dièses hors portée sont tous notés à la main. Vitale ne possède donc pas de caractères pour un tel signe. Les seuls dièses qu'il possède en caractères d'imprimerie sont toujours liés à des lignes de portées.

Dans l'exemple suivant, le même motif mélodico-rythmique est noté de deux manières différentes. Lorsqu'il apparaît à la voix supérieure, le deuxième dièse est noté à la main en dehors de la portée. Dans la réponse qui suit, les deux dièses sont notés à l'intérieur de la portée à l'aide de caractères typographiques :

Exemple 13 (p. 1)



Ainsi, les dièses notés à la main au-dessous de la portée ont exactement la même signification que ceux imprimés à l'intérieur de la portée, puisque le même motif est noté successivement selon les deux possibilités. Pourtant, bien que cela ne modifie pas le texte musical, de nombreux dièses sont notés en dehors de la portée. Etant donné le travail considérable qu'a représenté l'ajout manuscrit de ces dièses dans tous les exemplaires, il est évident que Vitale devait avoir un impératif important qui l'oblige à procéder de cette manière.

Une caractéristique importante et exceptionnelle de ce volume est le soin apporté à l'alignement vertical des voix, afin de faciliter la lecture de la partition. L'exemple du trait manuscrit qui a pour rôle de rétablir l'alignement perturbé de deux barres de mesure le prouve :

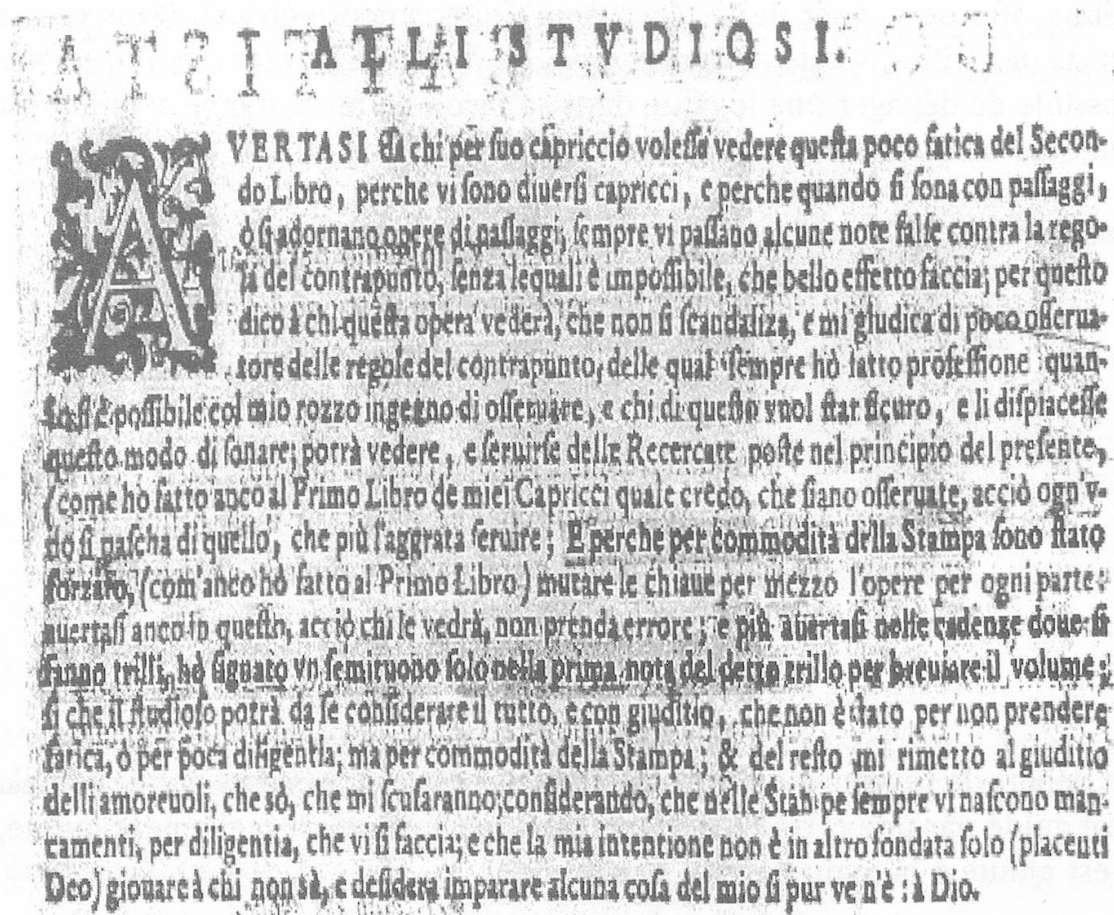
Exemple 14 (p. 117)



L'alignement vertical a été volontairement abandonné à cet endroit afin de pouvoir noter la longue mesure qui suit. Or, dans des cas similaires, si ce sont les altérations qui prennent trop de place pour réussir l'alignement vertical, il est alors possible de les sortir de la portée puisque cela n'a aucune incidence sur leur signification. Dans le même but, il arrive parfois que le guidon et/ou la barre de mesure soient omis. Dans les deux cas, le texte musical n'est pas modifié, mais le travail d'alignement vertical est en revanche facilité.

Vitale n'est pas le seul imprimeur à procéder de cette manière. A Rome, Grassi choisit aussi de noter les altérations hors portée dans son édition de 1628 des *Canzoni* de Frescobaldi¹², lorsqu'il doit gagner de la place dans la mesure pour maintenir l'alignement vertical. Grassi exprime par ailleurs ce souci d'alignement vertical dans sa postface à l'édition des *Canzoni*. Pour l'édition de 1609 du deuxième livre de *Capricci* de Mayone¹³, les imprimeurs Giovanni Battista Gargano et Lucretio Nucci utilisent le même genre d'astuce, toujours dans le but de réserver plus de place sur la portée pour l'alignement vertical. Dans cet exemple également, cette façon de procéder est accompagnée d'un avertissement de l'auteur lui-même :

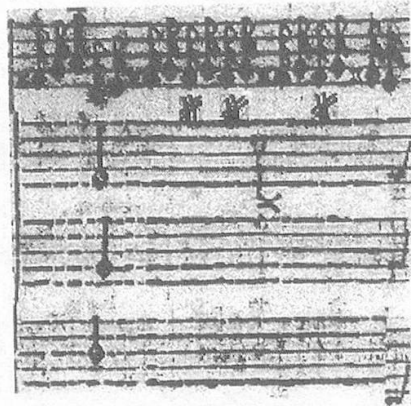
- 12 Etienne Darbellay, *Il primo libro delle Canzoni a una, due, tre e quattro voci* (1628–1635). A cura di Etienne Darbellay. Milan, Suvini Zerboni, 2002. Monumenti musicali italiani 22. Girolamo Frescobaldi : Opere complete VIII. Vol. I, p. XIV.
- 13 Ascanio Mayone, *Secondo libro di diversi capricci per sonare*. Naples, Giovanni Battista Gargano & Lucrezio Nucci, 1609 (RISM M1491).

Exemple 15¹⁴

- 14 «Avertasi da chi per suo capriccio volessa vedere questa poco fatica del Secondo Libro, perche vi sono diversi capricci, e perche quando si sona con passaggi, o si adornano opere di passaggi, sempre vi passano alcune note false contra la regola del contrapunto, senza lequali è impossibile, che bello effetto faccia; per questo dico a chi questa opera vederà, che non si scandaliza, e mi giudica di poco osservatore delle regole del contrapunto, delle qual sempre ho fatto professione quanto si è possibile col mio rozzo ingegno di osservare, e chi di questo vuol star sicuro, e li dispiacesse questo modo di sonare; potrà vedere, e servirse delle Recercate poste nel principio del presente, (come ho fatto anco al Primo Libro de miei Capricci quale credo, che siano osservate, acciò ogn'uno si pascha di quello, che più l'aggrata servire; E perche per commodità della Stampa sono stato forzato, (com'anco ho fatto al Primo Libro) mutare le chiave per mezzo l'opere per ogni parte: avertasi anco in questo, acciò chi le vedrà, non prenda errore; e più avertasi nelle cadenze dove si fanno trilli, hò signato un semituono solo nella prima nota del detto trillo per breuiare il volume; si che il studioso potrà da se considerare il tutto, e con giuditio, che non è stato per non prendere fatica, ò per poca diligentia; ma per commodità della Stampa; & del resto mi rimetto al giuditio delli amorevoli, che sò, che mi scusaranno; considerando, che nelle Stampe sempre vi nascono mancamenti, per diligentia, che vi si faccia; e che la mia intentione non è in altro fondata solo (placenti Deo) giouare à chi non sà, e desidera imparare alcuna cosa del mio si pur ve n'è : à Dio.» – (Et pour faciliter le travail d'impression, j'ai été forcé de [...] et puis j'avertis qu'aux cadences, où se font les trilles, j'ai noté le demi-ton seulement sur la première note dudit trille pour raccourcir le volume.) – Ascanio Mayone, *Secondo libro di diversi capricci per sonare*. Naples, Giovanni Battista Gargano & Lucrezio Nucci, 1609 (RISM M1491).

Les dièses ne sont pas notés pour chaque note du trille, mais seulement au début, afin de gagner de la place pour l'alignement vertical. Dans ce cas précis des trilles, Vitale ne procède pas de la même manière, et il n'est pas possible de dégager une logique dans sa façon de faire, même si le but est toujours de libérer de l'espace sur la portée :

Exemple 16 (p. 40)



En dehors de l'exemple du trille, le choix des dièses notés hors portée semble être guidé par une certaine logique. Lorsqu'un dièse est réellement oublié, il est ajouté à la main dans la portée :

Exemple 17 (p. 12)



Ce ne sont donc pas des altérations absolument nécessaires à la bonne lecture de la musique qui sont sorties de la portée. Souvent, le dièse noté à la main est le deuxième de la formule :

Exemple 18 (p. 1)



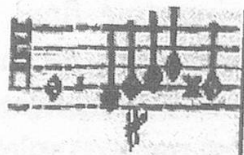
Puisque dans un tel mouvement cadentiel, la deuxième altération est évidente, le dièse manuscrit ne fait qu'explicitement une pratique d'exécution. Le même principe est valable pour les ajouts manuscrits dans l'exemple suivant :

Exemple 19 (p. 3)



Mais parfois la logique qui détermine le choix des dièses à noter en dehors de la portée n'est pas évidente :

Exemple 20 (p. 43)



Ici, c'est curieusement le premier dièse qui est noté hors portée. L'hypothèse du gain de place reste pourtant la plus convaincante, même s'il n'est pas possible de reconstituer exactement le choix qui a guidé le typographe à conserver certains dièses dans la portée et d'autres non.

Ce volume de musique imprimé par Vitale révèle un nombre considérable d'ajouts manuscrits qui répondent à diverses nécessités : corriger des erreurs, compléter une fonte lacunaire, pallier un stock insuffisant de caractères. Ces ajouts manuscrits font partie du procédé global de reproduction d'un texte. Sans eux, la lecture de la partition est rendue impossible. L'imprimerie en tant que moyen idéal de reproduction d'un texte est donc partiellement remise en doute.

Comme le montre ce premier livre de *Ricercate* de Giovanni Maria Trabaci, il n'est plus possible de considérer que la duplication par l'imprimerie d'un texte en ses nombreuses copies se fait de manière absolument simultanée.

Un volume imprimé est la résultante de plusieurs interventions successives, puisque les ajouts manuscrits interviennent après le travail d'impression et résultent d'un traitement individuel de chaque exemplaire.

La correction de presse est la démonstration que les différents exemplaires d'une même édition ne sont pas forcément tous traités de la même manière. L'édition de Grassi des *Canzoni* de Frescobaldi¹⁵ présente un exemple révélateur. Une faute est dans un premier exemplaire corrigée grossièrement à la main. Elle est ensuite, dans un autre exemplaire, corrigée directement sur la forme typographique. Il n'est donc pas possible de considérer tous les exemplaires comme des entités qui présentent toutes les mêmes caractéristiques.

La reproduction d'un texte par l'imprimerie ne peut pas exclure totalement un traitement individuel et successif de chaque exemplaire. De plus, les différents moments du travail de reproduction sont associés à plusieurs intervenants. Nous en avons reconnu au moins deux dans l'exemple du premier livre de *Ricercate* de Trabaci : l'auteur et l'imprimeur. Mais il est en outre très probable qu'un correcteur soit impliqué. Ainsi, même si *l'imprimatur* ne désigne qu'une personne, le procédé d'impression nécessite une collaboration. Et il est possible de voir la trace de ces différentes personnalités dans le résultat imprimé final, au même titre que différentes mains peuvent être identifiées dans un manuscrit. Ce n'est certes pas la graphie qui dans ce cas permet l'identification. Pourtant, différentes intentions peuvent être reconnues: par exemple, une modification d'ordre stylistique désigne une intervention de l'auteur.

Un stock insuffisant de caractères qui requiert des compléments manuscrits démontre que l'imprimerie connaît aussi des difficultés d'écriture. Il est vrai que l'imprimé n'est pas tributaire des mêmes variations, imprécisions et manques de lisibilité de l'écriture manuscrite, pourtant d'autres problèmes techniques particuliers ne permettent pas toujours de reproduire de façon optimale le texte musical. Dans l'exemple du premier livre de musique instrumentale de Trabaci, l'imprimeur est obligé de recourir à l'écriture manuscrite pour surpasser une difficulté technique.

15 Etienne Darbellay, *Il primo libro delle Canzoni a una, due, tre e quattro voci* (1628–1635). A cura di Etienne Darbellay. Milan, Suvini Zerboni, 2002. Monumenti musicali italiani 22. Girolamo Frescobaldi : Opere complete VIII. Vol. I, pp. XI–XII.

En ce qui concerne l'absence de certains signes dans la fonte, il n'est pas juste d'imputer cette lacune seulement à l'inexpérience de Vitale qui réalise en 1603 ses premiers travaux d'éditions musicales. Cette lacune révèle également un problème d'incompatibilité entre le répertoire musical et les moyens techniques utilisés pour le reproduire. En effet, le principe de la typographie est basé sur un nombre fini de signes. A chaque signe correspond un caractère typographique. Lorsque de nouveaux signes viennent s'ajouter, la typographie ne présente pas la souplesse nécessaire pour s'adapter à cette situation nouvelle. Et c'est exactement ce qui s'est produit lors de l'édition du premier livre de *Ricercate* de Giovanni Maria Trabaci. Le répertoire que Vitale édite est d'une complexité nouvelle et hors du commun. Il ne peut donc pas, avec les moyens à sa disposition, moduler différemment sa fonte musicale pour remplir les nouvelles exigences. Cette capacité limitée d'adaptation de la typographie musicale se remarque aussi dans la difficulté que rencontrent les imprimeurs lorsqu'il s'agit de mettre en partition quatre voix d'une telle complexité, tout en soignant l'alignement vertical. La gravure sur cuivre, qui permet une totale liberté de tracé, rendrait plus justice à ce répertoire et permettrait en outre de le noter en tablature. Mais ce choix n'a pas été fait, certainement pour des raisons financières: la gravure sur cuivre coûte beaucoup plus cher que la typographie.

La typographie, qui par ailleurs a participé à établir l'écrit dans son statut d'universalité, trouve une limite avec l'édition de la musique instrumentale italienne du début du 17^e siècle. Il n'empêche que la typographie restera le moyen de prédilection pour l'édition de la musique instrumentale en Italie et que les imprimeurs devront trouver des solutions pour s'adapter à ce type de demande.

