

CESARE BENDINELLI

(~1542 - 1617)



Tutta l'arte
della Trombetta
1614

Traduction complète,
Biographie et Commentaire critique

par

Edward H. Tarr

avec une contribution de Peter Downey

Première traduction française, 2011, Jean-Pierre Mathez

The Brass Press

a division of

Editions  Bim

(ISBN English version: 978-2-88039-032-X
Ref. TP302e
ISBN Deutsche Fassung: 978-2-88039-031-1
Ref. TP302d)

Le Fac-simile de la méthode complète de 1614 est publié chez The Brass Press/Editions Bim, Suisse
ISBN 978-2-88039-030-3
Réf. TP301

Cet ouvrage est intégralement protégé par les droits d'auteur. Toute utilisation sans autorisation de l'éditeur est interdite, ceci en particulier en ce qui concerne la photocopie, les traductions, le microfichage et l'enregistrement dans et le traitement par les systèmes électroniques. Tous les droits sont réservés

ISBN version française: 978-2-88039-033-8)
Référence catalogue: TP302f

© Copyright 1975/2011 by Editions Bim / The Brass Press (Editions Marc Reift, CH-3963 Crans-Montana)
Tous droits réservés - Alle Rechte vorbehalten - All Rights reserved
www.reift.ch

Imprimé en Suisse sur papier FSC

Cesare Bendinelli:

Biographie

Emplois

Cesare Bendinelli est originaire de Vérone.¹ Si l'on admet que „Cäsar Bindinel de Verona“, inscrit de 1562 à 1564 en tant que „fremder“, c'est à dire tromboniste „étranger“ à la Cour de Schwerin, est une seule et même personne,² et si on lui concède un temps d'apprentissage de deux ans, puis une période de compagnonnage de quatre ans, et que son engagement à Schwerin est l'un des premiers de sa carrière, on peut évaluer qu'il est né vers 1542. Vers la fin du XVI^e siècle il était courant qu'un trompettiste joue également d'un autre instrument, le plus souvent du cornet à bouquin. (Deux cents ans plus tard, on attendait d'un trompettiste qu'il joue également du violon). La relation trompette-trombone était également possible, surtout lorsqu'un trompettiste était spécialisé dans le registre grave de son instrument. J'admets néanmoins qu'il est assez surprenant que Bendinelli, devenu par la suite célèbre pour son jeu aigü à la trompette, ait joué du trombone à Schwerin.

Entre 1567 et 1577, et probablement même jusqu'en 1580, Bendinelli était engagé comme trompettiste à la Cour impériale de Vienne, avec un salaire mensuel de 15 Gulden avec, en prime annuelle, un uniforme neuf, le „Jarclaid“. ³ Il doit s'être marié avant 1571, car cette année-là, il reçut une aide exceptionnelle de 20 Gulden pour sa femme, gravement malade. ⁴ Son salaire passa de 15 à 17 Gulden par mois en 1573. ⁵ La dernière information sur son séjour à Vienne, c'est que son salaire lui a été payé jusqu'en 1578. Les registres d'archives des années 1577 à 1589 font malheureusement défaut. ⁶

En 1580, Bendinelli fut engagé à la Cour de Munich⁷ et y resta jusqu'à sa mort. ⁸ Durant ses années munichoises, on lui attribua différents titres: d'abord „Instrumentiste“ (c'est à dire, musicien jouant de divers instruments), puis „Musikus“ [musicien] (un titre plus élevé que le précédent, correspondant à une maîtrise). Ce n'est qu'en 1586, qu'il passa à „Obrister Trommeter“ [trompette-major], et finalement même „compositeur“ (une activité confirmée par la présence d'un *Magnificat* dans le département de la musique de la Bibliothèque de l'Etat de Bavière). ⁹ Ses employeurs ducaux furent Guillaume V (qui régna de 1579 à 1597), puis son fils Maximilien I (qui lui succéda de 1597 à 1651). La musique pratiquée chez eux sous la direction d'Orlando di Lasso (1532-94), maître de chapelle de la cour dès 1556, était d'un très haut niveau. ¹⁰ Lorsque Bendinelli entra en fonction, le corps de trompettes de la cour se réduisit peu à peu de 15 (à l'arrivée de Lasso à Munich) à 6 (plus un timbalier). ¹¹ Aux devoirs exigés des trompettistes de la cour (toujours enregistrés indépendamment des autres instrumentistes et chanteurs) s'ajoutaient celui de solenniser les événements liés aux activités du duc et de sa famille en jouant pendant les repas, à l'église (lors

des grandes célébrations, comme par exemple Noël), à l'occasion des mariages ou des déplacements officiels de la cour ducale.

La maestria de Bendinelli trompettiste

Sa capacité à jouer de son instrument avec douceur est attesté par un poème d'éloge anonyme écrit en latin et qui lui est dédié:

AD CAESAREM BENDINELLUM MUSICAE SCIENTISSIMUM

Caesaris invicti timuerunt classica gentes
Dum iubet exciri Galla cruenta iuba.
Sed tua cum primum nostras dulcedine perflat
Aures, celesti qua canis arte, tuba;
Non pavidi trepidant homines iam Caesaris arma,
Caesaris at sonitus aure bibisse iuvat.¹²

Essai de traduction: „Les peuples craignaient les éclats de trompettes de l'invincible César, / lorsque le coq gaulois et sa crête rouge incitaient au combat. / Pourtant, depuis que ta trompette dont tu joues divinement, / a pour la première fois séduit nos oreilles par la douceur, / les gens peureux ne craignent plus le vacarme guerrier de César, / au contraire, c'est avec joie qu'ils ont laissé les sons d'un César [Bendinelli] charmer leurs oreilles.”

Achats de trompettes - la trompette de Schnitzer (1585)

Durant l'engagement de Bendinelli, le corps des trompettistes de la cour s'améliora sensiblement, tant par le nombre et la qualité de ses membres, que grâce à la quantité appréciable de nouvelles [et meilleures] trompettes commandées essentiellement à Nuremberg en remplacement des anciennes. Le premier achat durant cette période eut lieu en 1586, lorsque le cornettiste à bouquin Vileno Cornazzano y fut envoyé afin d'en rapporter deux nouvelles trompettes. ¹³ L'une d'entre elles, en forme de bretzel, signée par Anton Schnitzer en 1585, est probablement celle que Bendinelli offrit plus tard à l'Accademia Filarmonica de Vérone. (Voir **illustration 1**).

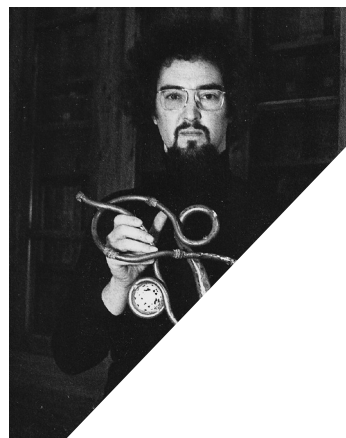


Abbildung 1:
par Anton
Biblioth

Le tableau votif

Un portrait de Bendinelli nous est parvenu grâce à un accident de navigation dramatique survenu en 1582 sur le Danube alors qu'il se rendait de Berne à Vienne. Le bateau fut pris dans de puissants remous (en bavarois „Zwirbl“). Il pria la Vierge Marie d'Aufkirchen (une localité à proximité de Starnberg en Bavière) qui lui apparut alors et parvint à éloigner le danger. Bendinelli exprima sa reconnaissance en commandant deux tableaux votifs reproduisant l'évènement qui furent accrochés dans les églises de pèlerinage d'Aufkirchen et de Loreto. Le voyage de l'auteur de ces lignes à Loreto pour tenter de retrouver le deuxième tableau votif s'acheva sur une déception: presque tous les tableaux votifs de ce lieu, y compris celui de Bendinelli, furent détruits au début du XIXe siècle sur ordre de Napoléon. La photographie en couleur (**Illustration 7**) montre le tableau d'Aufkirchen qui a heureusement été préservé. Voici une copie du texte qui figure au bas du tableau:

Alors que le très estimé Cesare Bendinelli – au service de Sa Majesté de l'Empire Romain ainsi que de Son Altesse sérénissime de Bavière [ait été] appelé en 1582 à la cour de l'Empereur –

rentrait à Vienne par la voie fluviale du Danube, [son bateau] fut pris dans de puissants remous qui brisèrent le gouvernail, menaçant les passagers d'une noyade certaine. Alors Bendinelli s'agenouilla et par la grâce de Notre Chère Dame d'Aufkirchen – qu'il n'avait vu qu'une seule fois dans sa vie – elle lui apparut dans une auréole, lui offrant sa protection. Au moment où le bateau était repris pour la quatrième fois dans les remous, un [des passagers] jeta une planche à l'avant du bateau, de façon à empêcher l'eau de les couler. Elle plongea dans les profondeurs et le bateau rejaillit par dessus sauvant du même coup les nombreux [passagers]. C'est pour cette raison – car une telle grâce et le geste miraculeux de la sainte Vierge Marie et de son fils bien-aimé les ont sauvés grâce à son intercession – que le dit Bendinelli fit la promesse d'offrir ce tableau votif à cette maison de Dieu ainsi qu'à celle de Loreto (qui ne mérite pas moins d'en recevoir un) et de faire la charité aux pauvres dans la mesure de ses moyens.³¹

Le tableau votif présente Bendinelli sous les traits d'un homme d'âge moyen, distingué, avec barbiche, agenouillé et en prière. L'**illustration 8** est un détail agrandi du tableau.



Illustration 8: Détail du tableau votif avec Bendinelli

d'accent. Ce „dran“ est très utile dans les toccatas et dans la sonnerie militaire *stendardo*, mais inutilisable [plus haut] que [la note] dite *striano*; par contre, lorsque utilisé rapidement et proprement dans les [parties] *grosso* ou *vulgano*, il sonne magnifiquement. Des syllabes (*parole*) sont placées sous les principales sonneries militaires afin que l'instrumentiste sache comment les prononcer (*far la pronontia*) et puisse différencier ainsi une sonnerie (*cossa*) des autres. Il n'y a pas de syllabes sous les portées des *ricercars*, *toccatas* et *sonates* parce que c'est un travail long et ardu et que, en ce qui concerne les syllabes, on ne peut simplement pas tout noter car bien des gens détachent les notes différemment avec leur langue. Certains, balbutiant de nature, sont confrontés à des difficultés pour les coups de langue; ces gens peuvent apprendre à toucher avec la pointe de la langue (*sonar di Pontile*), ce qui leur réussira parfaitement pour les sonneries militaires. Ces dernières et les *toccatas* exigent un jeu vif, léger et sans se préoccuper de la mesure, mais néanmoins avec une bonne articulation afin que l'on perçoive bien ce qui est joué; cela ne fait rien si l'on est une demi-mesure (*battuta*) en avance ou en retard. En outre, lorsqu'en cours d'exécution, par exemple dans les sonneries militaires ou dans les *toccatas*, l'instrumentiste trouve quelque chose qui ne s'inscrit pas bien dans le tempo, qu'il veuille bien excuser l'auteur qui a noté le tout dans un but très large, parce que l'on ne peut pas vraiment bien jouer en mesure lorsqu'on veut jouer de manière vive et libre.

REMARQUES JALONNANT LES TEXTES⁷³

Les remarques de l'éditeur sont indiquées au moyen d'un astérisque (*). Pour les différences entre les exemplaires de Vérone et de Vienne, voir les notes respectives.⁷⁴

Page

- 1 *Li nomi et voci della trombetta Antiqua*⁷⁵
Les registres et hauteurs de notes de l'ancienne trompette.
Principio del ricercar la trombetta et menar il barbozzo con far lena.
Début [des exercices permettant] de découvrir [les ressources] de la trompette et pour activer le menton pour souffler l'air.
- 5 *Qui finiscono diversi ricercarij.*
Ici se terminent les divers *ricercars*.
Principio delle tocade di Guerra, con il mot[t]o sotto ciascuna notta, modo piu facile per imparare.
Début des sonneries militaires avec une syllabe sous chaque note, un moyen plus facile de les mémoriser.
Seguita il / Butasella.
Suit [la sonnerie] du „Boute-selle”.
Seguita il mo[n]ta a cavallo, alla francese, sonata alla Bassa, con la sua tocada.
Suit [la sonnerie] „A cheval” à la française, exécutée dans le [registre] *basso*, [avec] sa *toccatà*.

- 6 *Il Mont' a / Cavallo.*⁷⁶
„A Cheval”.
Seguita Il mont a cavallo all' / Italiana.
Suit [la sonnerie] „A cheval à l'italienne”.
Munta / gawall.
* C'est ici une translittération allemande de la description italienne.
*Seguita il cavalche senza tocada quale si può fare, o tralasciare come piace.*⁷⁷
Suit [la sonnerie] „Défiler”, sans *toccatà*, que l'on peut jouer ou non, à bien plaisir.
Cavalche
„A la parade” [sonnerie].
- 7 *Allo stendardo.*
„Au drapeau”.
*Seguita la tocada, se volete far il / Cavalcha in cambio di tocada stà in / vostra libertà per amor di far cavalcar / et marchiare la cavallie[ri] à stand['] al' / ordine.*⁷⁸
La *toccatà* suit: si vous voulez jouer la sonnerie de la „Parade” à la place de la *toccatà*, avec l'intention que les cavaliers alignés défilent ou marchent, libre à vous.
Qui non si pone parole sotto, / [per] esser faticosa et non / n[ec]essaria.
Ici aucune syllabe n'a été placée sous [les notes] car c'est fatiguant et inutile.
*Chiamada p[er] mettersi al ordine condro l'inimico[;] / poi far pocco ò / assai come ti pare[;] ti escuserà*⁷⁹
ancora p[er] sonare alla campagna per una sarassinetta.
Sonnerie pour se positionner face à l'ennemi; tu peux jouer plus ou moins, à volonté. Tu peux occasionnellement aussi la jouer en campagne comme *Sarasinetta*.
Chiamada alla scarmuzza.
Sonnerie de l'escarmouche.
- 8 *Seguita alla Ritt[-]/irata guasi simile / al Stenda[r]to.*
Suit [la sonnerie] de la „Retraite”, presque identique à celle d' „Au drapeau”.
Seguita / un modo di tocada se havrai vinto la battag[li]a con vittoria, potrai sonare qualche / canzone toccade come a te parerà per allegrezza.
Suit [ici] une sorte de *toccatà* lorsque la b^a gagnée; comme diversification tu peux j^r n'importe quelles *canzone* ou *toccatas*.
Qui seguita il batte la / tenda o f
fermera il campo, in / sesquialt[e]
Suit ici [la sonnerie] „Monter”
lorsqu'on s'arrête pour car
Bâtir la tente.
la tocada stà in arbit
La *toccatà* est en p^r
Seguita / l'Auge
e, che niuno
Suit la [s^c
la salv^r
quar^r

que l'instrument lui-même.¹²²

Il est frappant aussi que Bendinelli ignore la note fondamentale de la série des partiels naturels. Il est peu vraisemblable que ce „musicien et trompettiste“ respectable n'ait pas eu connaissance de cette fondamentale et s'il ne l'a pas noté, c'était à nouveau pour éviter les lignes supplémentaires. (Chez Fantini ce son s'appelle *sotto basso*.)

Les pièces à une voix

Ces *ricercars* constituent la base pédagogique de la méthode. A l'encontre de ses prédécesseurs Ganassi, Dalla Casa ou Rogniono, qui présupposent une technique déjà bien avancée, Bendinelli se limite au début essentiellement au registre grave. La valeur des notes est souvent longue mais raccourcit progressivement, tant dans les pièces individuelles que dans les 27 *ricercars*. Les grands sauts à la fin du no. 26 exigent une musculature faciale et labiale déjà bien développée par la pratique des pièces qui précèdent. Les *ricercars* de Bendinelli sont comparables aux 18 *toccatas* de Fantini.¹²³ Mais ces dernières sont beaucoup plus courtes et trahissent l'intention de monter le plus rapidement possible dans l'aigu.

2. Les sonneries militaires (*Tocade di Guerra*)

Les sonneries militaires – ou pièces de campagne, comme les nommaient les trompettistes allemands – constituaient le répertoire principal des trompettes militaires. Des sonneries parfaitement comparables se retrouvent également chez Thomsen, Mersenne et Fantini.

A quelques exceptions près, les sonneries se jouent exclusivement sur les secondes, troisièmes et quatrièmes notes de la série harmonique naturelle, ce qui constituait vers 1300 la tessiture usuelle complète des trompettes.¹²⁴ Ensuite nous rencontrons des formules de deux notes placées sur la syllabe „*dran*” dont Bendinelli explique la réalisation dans sa préface. Ce *dran* se retrouve également dans les ouvrages de Fantini et de Mersenne; ce dernier décrit que les chasseurs communiquent entre eux avec la syllabe *houp* pour la voix et avec la syllabe *tran* avec le cor. Avec ce *tran* ou *dran* nous retrouvons l'esquisse de formules de signalisations qui remontent probablement au Moyen Âge. Ainsi, et en raison de la tessiture grave, les sonneries militaires constituaient sans aucun doute la partie la plus ancienne du répertoire des trompettistes.

Les sonneries, souvent précédées d'une *toccata*, sont notées avec beaucoup de liberté rythmique. Elles étaient donc jouées „sans la rigueur du temps, ... et ce n'est pas grave si l'on est un demi-temps en avance ou en retard” (préface de Bendinelli). On comprend dès lors pourquoi toutes les sonneries militaires, de Thomsen et Bendinelli jusqu'au renouvellement réalisé en France au début du XIXe s. par David Buhl,¹²⁵ étaient toujours notées sur une base rythmique assez libre. Entre les versions anciennes et plus récentes de certaines sonneries, on mesure une plus grande variété de la forme et de la précision dans la notation

rythmique. Parmi les sources relevées ici, c'est Mersenne qui présente les versions les plus anciennes des sonneries militaires; les développements suivants se remarquent chez Thomsen et Bendinelli, bien que la notation rythmique de ce dernier soit déjà plus précise; Fantini représente une nouvelle étape d'évolution lorsqu'il introduit des éléments de sa propre composition.

3. L'exécution des sonneries militaires

Dans le sous-titre de sa méthode, Bendinelli prétend être le premier à avoir placé des voyelles sous les sonneries. De telles syllabes étaient néanmoins déjà connues dans des méthodes d'instruments à vent dès Ganassi, mais il est possible qu'aucun trompettiste avant Bendinelli ait pensé à appliquer ce système à son instrument. Après Bendinelli, ces syllabes auront une double utilité: elles indiquent comment prononcer l'attaque dans la trompette et facilitent la mémorisation des sonneries. Pour apprendre à jouer par cœur, les syllabes „*a lo stendart*” sont insérées dans la sonnerie *Allo stendardo*; et à plusieurs endroits il écrit simplement „*lingua*” (langue), au lieu de noter toutes les syllabes qui soulignent le double coup de langue („*Theghedhegheda*”).

Une troisième propriété des syllabes, que Bendinelli n'évoque pas, concerne l'indication du registre dans lequel le trompettiste doit jouer. En général les notes graves sont accompagnées de syllabes sombres comme *da*, *ta* ou *ton* et les plus aiguës de syllabes aux voyelles plus claires comme *tin* ou *te*. Dans la troisième partie de la première *tocada* on trouve par exemple *tin tan da* sur les notes Mi' Do' et Sol. Ici apparaît une technique particulière aux cuivres qui consiste à préparer la cavité buccale selon la hauteur des notes à jouer. Avec cette technique, la même quantité d'air employée pour une voyelle ouverte telle que *a*, est propulsée à plus grande vitesse à travers les lèvres en choisissant la voyelle *i*. De ce fait les lèvres vibrent plus vite, sans attention particulière à la contraction musculaire, et la hauteur des notes s'élève. Cette technique qui implique une pression minimale de l'embouchure sur les lèvres, est aujourd'hui à nouveau appliquée dans les méthodes classiques ou de jazz.¹²⁶ Ainsi l'embouchement du trompettiste baroque et moderne présente grandes similarités.¹²⁷

4. Les 27 *Toccatas* (*tocade*)

Les *toccatas* de Bendinelli étaient jouées par un cor en diverses circonstances (*in tutte le occorrenze*). Les sonneries militaires, elles offrent une exécution rythmique et le *dran* apparaît généralement construites en trois premières, la tessiture se situe comme ton principal Do'. Dans s'élargit vers l'aigu jusqu'à aux *Tocceden* de Thomsen moins élaborées. Néanmoins de construction cor constituée de plusieurs nouvelles sections

supposées „servir de [voix] *alto e basso* pour la sonate ci-dessus“, sont en Do majeur et dans la tessiture normale de la voix de *quinta*. Il y a deux manières de l'exécuter. Je propose de transposer la voix inférieure en Sol majeur, afin qu'elle s'accorde à la voix de *clarino*; toutes les trompettes s'équipent de tubes de rallonge de Sol. De son côté Edward Tarr propose que la voix supérieure soit lue en Do majeur, comme celles des voix inférieures (qui ainsi ne seraient plus *alto e basso*, mais plutôt *quinta*). La Sonata sopra la Canzon delle Bella Franceschina (sonate sur l'air de la belle Franceschina) no. 329 (pp. 106-107) connut une exécution humoristique à la cour munichoise, lors des célèbres festivités nuptiales de 1567.¹⁵¹ Bendinelli transmet encore deux sonates „sur la danse hongroise“, no. 25 (pp. 36-37) et 243 (p. 74), qui, en plus de la dénomination italienne, portent des sous-titres allemands. Finalement, le no. 241 (p. 73), une *Sonata sopra il canto della galena* [sonate sur le chant du coq] avec le sous-titre allemand „*hene Geschraij*“, est une ravissante sonate sur le cocorico du coq.

Trois sonates sont datées. No. 328 (1588), déjà mentionnée ci-dessus. Le no. 244 (p. 74), Noël 1587, qui pourrait être le premier exemple d'un morceau de musique expressément composé pour trompettes et voix. À l'époque il fut joué immédiatement après que le chœur de chapelle de la cour ait chanté *Fit porta Christia pervia*, l'hymne à cinq voix des Vêpres qu'Orlando di Lasso pourrait avoir composé en 1580-81;¹⁵² la partie de *quinta* de Bendinelli découle de la deuxième voix de soprano. Cette sonate inspira directement une sonate pour ensemble de trompettes qui figure dans les deux cahiers danois: en tant que no. 103 (fol. 55) chez Thomsen et en mesure ternaire comme no. 36 (fol. 76^v) chez Lübeck.¹⁵³ Le no. 327 (pp. 105-106) a été écrit à l'occasion d'un mariage célébré en 1584 et se base sur la chanson à boire *J'ai vu le cerf du bois sailly*. Cette chanson à boire, comme de coutume, forme l'ossature de la partie de *quinta*, tandis qu'un trompettiste supplémentaire, maîtrisant le registre *clarino*, le joue sans accompagnement entre les différents couplets de la sonate. Durant les pauses, tous les trompettistes sont également invités à faire honneur à leurs verres de vin!

Fin de la contribution de Downey

7. Le registre clarino

La sonate no. 327 de 1584 pourrait être la plus ancienne trace d'une pièce musicale pour trompette dans le registre *clarino* qui ait survécu. La tessiture, comme plus tard chez Monteverdi va de Do" à La".

Page 108, Bendinelli écrit une relativement longue étude pour la partie *clarino*. Il y présente différentes formules qui se retrouvent dans les manuels de diminution de son temps destinés à d'autres instruments, mais de façon moins exhaustive. Le but de cette étude devait avoir été d'offrir un fondement sûr à l'improvisation. Ces formules sont, entre autres: les cinq notes ascendantes de Do" à Sol" que l'on retrouve dans la Toccata de *L'Orfeo* de Monteverdi et dans l'*Entrada Imperiale* de Fantini;

les trilles articulés (nommés *Gropo*); et même (dans les lignes 7, 11 et 14) trois fois la note Si' étrangère à la série des notes naturelles. Cette note peut être obtenue au moyen de la technique du relâchement labial à partir du Do". Fantini était connu pour être passé maître de cette technique.¹⁵⁴ En „courbant“ ainsi les notes „impures“ vers le haut ou vers le bas par une astuce labiale, un trompettiste exercé pouvait ainsi les corriger.¹⁵⁵ Jusqu'à ce jour, l'existence historique de cette technique d'ajustement labial n'était pas connue.

8. La pratique musicale des ensembles de trompettes

Dans sa sonate no. 244a-c. Bendinelli démontre comment une voix *alto e basso* imite comme son ombre celle de *quinta*, toujours un cran inférieur dans l'échelle des harmoniques naturelles. Les contrepoints rythmiques n'existent pas.

L'art d'improviser une partie *clarino* au-dessus de ces parties est illustré dans les six dernières pages de la méthode, où les voix de *clarino* et de *quinta* sont toutes les deux notées. La voix de *clarino* évolue dans une tessiture entre Do" et Sol", tandis que celle de *quinta* garde le même caractère que dans les nombreuses sonates précédentes. À partir de cette sonate no. 244b-c, l'*alto e basso* se laisse facilement reconstituer, tout comme celles de *vulgano* et de *grosso*, ancrées qu'elles sont sur une seule note, respectivement Sol ou Do.

Bien que les deux voix supérieures de *clarino* et de *quinta*, dans le cadre restreint de leurs possibilités, sont parfois en contrepoint, en particulier rythmique, il est à relever que leurs pauses interviennent toujours en même temps. En tant qu'imitation inférieure de la *quinta*, la voix *alto e basso* placera également sa pause en même temps. De ce fait, de séquences en séquences, il n'y a pas de transitions à moins que dans la reconstitution on ne les place dans la partie de timbales. De telles exécutions présentent un caractère massif, par successions de blocs sonores. Vu sous cet angle, la toccata artistique de *L'Orfeo* de Monteverdi devient beaucoup plus transparente et vivante. Surtout, il devient évident qu'on ne peut plus, comme on l'a fait jusqu'ici, considérer cette „toccata“ d'introduction de Monteverdi comme un exemple d'improvisation d'un ensemble de trompettes.

Conclusion

Tutta l'arte della Trombetta de Cesare Bendinelli
sorte le pont entre les cahiers de Thomsen et
de Fantini. La notation plus précise de
permet de mieux comprendre celles, et
Néanmoins nous voudrions, comme
plus haut, rappeler aux lecteurs
jamais servi de partition pour
des cas, il n'est même pas
d'une sonate en jouant
de ce livre représenter
avant tout appris
seulement dans
Les sonates

ici que les numéros 328-329. Dans la première pièce (troisième portée) „*per il giorno di nottate*“, c'est la voix de *clarino* qui est exceptionnellement notée. La deuxième pièce (qui porte le no. 31 dans la marge) est en fait la voix *alto e basso* (ou éventuellement celle de *sonata* - voir plus loin dans la discussion sur les sonates), elle fait donc aussi partie du no. 328. La pièce suivante, „*Altro modo, Jo ueleser di Bassalter*“, est un essai abandonné de notation d'une voix *alto e basso* (ou *sonata*), toujours pour le no. 328. La dernière portée est donc la première du no. 329. Mes remerciements vont à Peter Downey pour cette précision.

⁷² Le no. 331 est identique avec le no. 5 de Bendinelli et le no. 332 avec le no. 3 (Peter Downey).

⁷³ Les remarques éditoriales sont identifiables au moyen d'un astérisque (*). A partir d'ici – en fait à partir de la note de bas de page 53 déjà – l'éditeur a modernisé l'écriture archaïque de Bendinelli qui emploie la lettre „u“ au lieu du „v“. A part ce détail, le texte original n'a pas été touché. La comparaison entre les exemplaires véronais et viennois de la Méthode de Bendinelli révèle ici et là quelques petites différences de formulations. Dans ce qui suit, seules les différences significatives seront commentées dans des notes.

⁷⁴ Il faut savoir que des divergences importantes concernant la numérotation des sonates apparaissent dès le début. Ces divergences sont partiellement mentionnées dans la dissertation de Mozzicato, p. 89-90, mais apparaissent surtout grâce à l'étude comparative réalisée avec une photocopie de l'exemplaire viennois en ma possession. On peut suivre la numérotation lacunaire des sonates de l'exemplaire de Vérone et de celui de Vienne, puis établir le décompte correcte [entre crochets] grâce à un bref résumé comparatif. A partir d'ici nous référerons à l'exemplaire de Vienne sous l'abréviation W (= Wien), afin de le différencier de V (= Vérone).

Jusqu'au no. 172, les deux exemplaires vont de paire.

Après le no. 172, suit une sonate non numérotée dans l'exemplaire viennois qui manque dans l'exemplaire de Vérone. Malgré ça, nous avons maintenu la même numérotation de 173 à 181.

Vérone (V) no. 183 = [correcte 182] = Vienne (W) 182, parce que le copiste de l'exemplaire de Vérone, pour cette sonate, a sauté par erreur le no. 182 et lui a attribué le no. 183. A partir d'ici la numérotation véronaise est trop haute d'une unité: V 183 [182] W 182 et ainsi de suite jusqu'à V 244 [243] W 243.

A V 245 la numérotation diverge fortement: V 245 = [244 a-c] = W 244-246!

Cette nouvelle divergence va jusqu'à V 255 [254] W 256. Comme W 257 manque, la numérotation entre Vérone (V) et Vienne (W) s'écarte de deux unités: V 256 [255] W 258 jusqu'à V 267 [266] W 269. Avec le numéro suivant commencent les sonates brèves („Sonate alle curta“): V 268 [267] W 270. Suit un nouvel écart: V sans no. [268] W sans no., V 269 [269] W sans no.

Avec 270 [270] 271 surgit une nouvelle petite divergence qui dure jusqu'à V 287 [287] W 287. Cette réunification inattendue vient du fait que le manuscrit viennois répète deux fois le no. 287. Le premier correspond à Vérone 286, et le second est à nouveau parfaitement concordant.

Cette concordance dure jusque et avec le no. 326. Avec 327 la divergence recommence jusqu'à la fin: Vérone No. 327 [327] et 328 concernent cinq parties, 327 a-b et 328 a-c, qui, dans l'exemplaire viennois sont numérotées de 327 à 331. Le no. [329] sur „la bella Franceschina“ figure dans la copie de Vérone, mais non numérotée; dans la copie viennoise, elle porte le no. 332. La dernière sonate de cette partie principale de la méthode, entièrement faite de *rotta* (dans l'exemplaire viennois annoté: „tutta de rotta“), porte donc le numéro V (330) [330] et W 333. Ne suivent plus que les exercices dans le registre *clarino* et les trois dernières sonates, desquelles les voix supérieures sont écrites (V 331-3, W 335-7).

⁷⁵ Exemplaire viennois: „clarino“ au lieu de „claretto“ à la fin de la ligne suivante.

⁷⁶ A la fin de la ligne précédente, on lit dans l'exemplaire viennois: „seguita il suo monta à cavallo.“

⁷⁷ A la fin de l'exemplaire viennois, figure une phrase supplémentaire: „overo farne una come piace“ [ou faites en une comme il vous plaira].

⁷⁸ A la fin, le texte est plutôt confus. L'exemplaire viennois est plus clair: „... per amor di far marchiar la cavall[er]ia seconda / l'ordine“ [„... afin que les cavaliers marchent bien alignés“].

⁷⁹ L'exemplaire viennois est également plus précis dans ce cas: „...come ti pare[...] servira anchora ...“ [„... comme tu veux. Cela servira encore ...“].

⁸⁰ Exemplaire viennois (plus court): „Seguita la Tochada, quale si può fare come questa, à come la prima già scritta.“ [„Suit la toccata, qui peut être jouée comme celle-ci ou comme la première déjà écrite.“]

⁸¹ Cette remarque fait défaut dans l'exemplaire viennois.

⁸² Cette remarque manque également dans l'exemplaire viennois.

⁸³ La teneur du texte de l'exemplaire viennois se différencie dans bien des détails, dont la plupart (mais pas tous!) sont insignifiants. Il est dit: „Qui cominciano tutti li trombetti in / compagnia. Avertendo che uno comincia / et altri seguono p[er] ordine, volendo sonare / a due poste ci ne vole .5. p[er] parte, il Grosso, il Vulgano, l'Alto e Basso, cioè quel ch'imita in voce[,] però piu bassa[,] il sonante [del]la sonata, quarto, quel che posteggia, quinto, [il] Clarino, il quale / schivi le ottave, p[er] che dissonano, et non si usano trà intendenti di Musica.“ [„Ici tous les trompettistes commencent [à jouer]. J'avertis que l'un commence et que les autres suivent dans l'ordre. Si l'on veut jouer à partir de deux endroits, il en faut 5 sur chaque site: [ce sont:] [celui qui tient la voix de] *grosso*; [celui qui joue la voix de] *vulgano*; [celui qui joue celle d'] *alto e basso*, celui qui, avec ses notes, mais plus bas, imite les sons de la *sonata*; quatrième, celui qui mène avec la voix de] *sonata*; [et] cinquièmement [celui qui tient la partie de] *clarino*, qui doit éviter les octaves [parallèles avec les voix inférieures], car elles sont dissonantes et ne sont pas en usage chez ceux qui connaissent la musique.“]

⁸⁴ Exemplaire viennois (plus compréhensible): „Qui seguita la Sonada. Usi dilligenza il Taballero / in saper quel che si sona acio batti a tempo“. (Les deux derniers mots ont été ajoutés par la suite par quelqu'un d'autre.)

⁸⁵ L'exemplaire viennois diffère: „Finis. Il Clarino finisca una meza / battuta doppo l'altri.“ [„Finis. Celui qui joue la voix de *clarino* termine une demi mesure après les autres.“] Question: comment celui qui joue la voix de *clarino* peut-il terminer après les autres si, selon la remarque précédente de Bendinelli, il ne devrait pas jouer du tout?

⁸⁶ Quelle qu'en soit le sens, cette remarque est obscure.

⁸⁷ Au milieu de cette sonate (sous la quatrième avant-dernière portée) figure une remarque dans l'exemplaire viennois qui manque dans celui de Vérone: „Qui seguita una rotta longa[,] potete servirvene in altre sonate dove non sono intititol[at]e pigliatore(?) / o dove(?) o assai“. [„Suit ici une longue *rotta*; vous pouvez l'employer dans d'autres sonates ...“ – reste du texte illisible.]

⁸⁸ Cette indication manque dans l'exemplaire viennois.

⁸⁹ Cette indication manque dans l'exemplaire viennois.

⁹⁰ Cette indication manque dans l'exemplaire viennois.

⁹¹ Sur la page 94 avec la sonate no. [2]70 (no. [2]68) de la copie viennoise), figure un petit texte qui manque dans la version véronaise: „Sonate alla Curta.“ [„Sonates courtes /ou brèves.“]

⁹² Georg Ludwig [1567-1621] habitait à la cour de Munich dès 1580; le mariage eut lieu le 27 novembre 1584.

⁹³ La phrase significative suivante manque dans l'exemplaire viennois:

⁹⁴ Erreur pour *volta*.

⁹⁵ C'est à dire, *poco*.

⁹⁶ Les mots qui suivent manquent dans la copie viennoise.

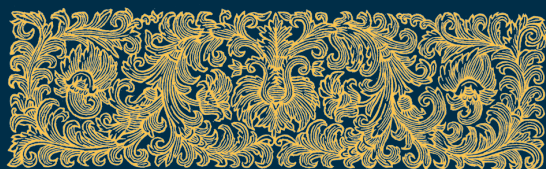
⁹⁷ En d'autres termes, *cioè vuole servire come altr*

⁹⁸ Cette indication manque dans l'exemplaire viennois.

⁹⁹ Les mots suivants manquent dans l'exemplaire viennois.

¹⁰⁰ Les mots suivants manquent dans l'exemplaire viennois.

¹⁰¹ Son nom apparaît diverser Copenhague: Heinrich et P et al. pour le nom de fam' de Lübeck est conser bibliotek], sous la



Cesare Bendinelli

Tutta l'arte della Trombetta

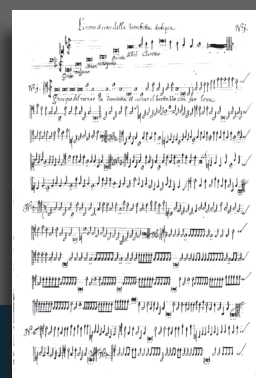
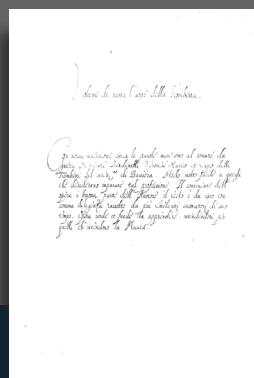
1614



Cesare Bendinelli

Tutta l'Arte della Trombetta (1614)

The Brass Press
Facsimile reprint



Bendinelli's trumpet method is the earliest known in the history of this instrument and this facsimile reprint brings light on the dark period around 1600. It transmits as well the earliest known pieces in the clarino register of the natural trumpet.

Reissue 2009, elegant facsimile reprint of the edition of 1614, on selected high quality paper, size 24cm x33 cm, 120 pages. Ref. TP 301

Separately available:
Complete English translation, biography and critical commentary at current state of research by Dr. Edward H. Tarr. (Ref. TP302e)

Die hier in Faksimile wiedergegebene Trompetenschule ist die früheste uns überlieferte Schule für dieses Instrument. Sie bringt Licht in die dunkle Periode um 1600 und enthält auch die ersten notierten Stücke im Clarinregister der Naturtrompete.

Neuaufgabe 2009, gepflegter Facsimile Nachdruck der Ausgabe von 1638, auf hoch qualitativem Papier, Format 24cm x33 cm, 120 Seiten. Ref. TP 301

Separat erhältlich:
Vollständige deutsche Übersetzung, Biographie und kritischer Kommentar auf neuestem Forschungsstand von Dr. Edward H. Tarr. (Ref. TP302d)

Cette méthode de trompette est la plus ancienne connue dans l'histoire de cet instrument et ce facsimile éclaire cette période sombre autour de 1600. Elle nous révèle aussi les premières pièces notées dans le registre clarino de la trompette naturelle.

Réédition 2009, élégante réimpression facsimile de l'édition de 1638, sur papier de haute qualité, format 24cm x33 cm, 120 pages. Ref. TP301

Obtenable séparément:
Traduction, biographie et commentaire critique selon les dernières recherches de Dr. Edward H. Tarr. [trad. en français par J.P. Mathez] (Ref. TP302f)

at your local dealer or directly from /bei Ihrem Händler oder direkt bei / chez votre marchand ou directement chez

The Brass Press
a division of

Editions Bim

P.O. Box 300, CH-1674 Vuarmarens, Switzerland - www.editions-bim.com