

<b>Zeitschrift:</b>	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
<b>Band:</b>	48 (2007)
<b>Artikel:</b>	Le papa du coucou. Sur la question de la paternité frescobaldienne du ms Chigi Q.iv.25 de la Biblioteca Vaticana
<b>Autor:</b>	Darbey, Etienne
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-858719">https://doi.org/10.5169/seals-858719</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Le papa du coucou.

### Sur la question de la paternité frescobaldienne du ms Chigi Q.iv.25 de la Biblioteca Vaticana

Si pour une fois le coucou qui loge dans le manuscrit Q.iv.25 n'était pas, comme tout coucou qui se respecte, un squatteur habituel mais un honnête coucou habitant bien chez lui, cela signifierait très probablement, puisqu'il se donne comme le fils de Frescobaldi, que tout le manuscrit dans sa belle homogénéité est aussi attribuable au même papa... Ce serait en tout cas un argument fort en faveur de cette thèse. Mais est-il bien le fils de Girolamo?

L'attribution ou non du manuscrit Q.iv.25 à Girolamo Frescobaldi fait encore l'objet de tergiversations diverses de la part des spécialistes.<sup>1</sup> Soigneusement copié de la main de Nicolò Borbone (v. 1591 – †1641), le fidèle collaborateur de Frescobaldi et aussi fameux graveur de ses livres de Toccate ainsi que de celui de Michelangelo Rossi, ce manuscrit ne contient aucune attribution à l'intérieur. Seule, sur la couverture, figure une note de Domenico, le fils de Frescobaldi («Sonate d'Intavolatura del Sig. Girolamo Frescobaldi», dont l'écriture fut identifiée par Annibaldi); au dos de la dernière page, on trouve encore un bref autographe de Girolamo (également identifiée par Annibaldi).<sup>2</sup> Malgré une qualité calligraphique élevée – et donc une plus grande probabilité d'anonymat – la main de Borbone copiste ne laisse aucun doute, tant d'ailleurs pour les titres que pour la musique.<sup>3</sup> Il n'est pas dans mon intention ici de présenter ce

1 Elle est refusée par Arnaldo Morelli dans les notes du disque *Frescobaldi: Canzoni alla francese / Roberto Loreggian* (Tactus, 1999), par Claudio Annibaldi (ANNIBALDI, *Ancora sulle messe*, pp. 136–137) suivi d'Alexander Silbiger qui en doute également (Q.IV.25, pp. XI–XII), mais elle est acceptée par Luigi Ferdinando Tagliavini, dans la «Discussione» qui suit l'article cité d'Annibaldi (I.D., *Ancora sulle messe*, pp. 151–152). A ma connaissance elle était également acceptée par Oscar Mischiati. Plusieurs contributions importantes relatives à ces manuscrits et à leur réception actuelle ne sont pas citées expressément ici: on en trouvera la mention dans la bibliographie.

2 ANNIBALDI, *Ancora sulle messe*, pp. 130 sqq.

3 Pour la problématique des identifications de calligraphie, cf. JEANNERET, *L'œuvre en filigrane*, pp. 426–433. C'est Oscar Mischiati qui le premier avait attiré notre attention

manuscrit dans son ensemble ni même d'en discuter l'attribution, mais seulement d'attirer l'attention sur un rapport intéressant qui pourrait appuyer la thèse d'une paternité frescobaldienne de tout le manuscrit: le *Capriccio fatto sopra il Cucchù* est en fait la seule pièce du manuscrit qui offre une concordance partielle avec une composition publiée de Frescobaldi, son homonyme le *Capriccio terzo sopra il Cucbo* de 1624; et ce *Capriccio terzo* est lui-même la seule pièce du volume imprimé dont on peut démontrer qu'elle n'a pas été formée d'un seul jet et que l'élaboration dont elle a fait l'objet a comme telle un rapport assez suggestif avec le *capriccio* manuscrit (si l'on excepte le cas un peu différent du premier *Capriccio sopra Ut re mi fa sol la*). Ce qui noue l'argument, à première vue pourtant fragile, est le fait que le scénario caché sous ces faits est loin d'être un hapax chez Frescobaldi: au contraire, changements d'idée et remaniements de dernière minute sont pour ainsi dire la marque de fabrique du maître ferraraïs lorsqu'il prépare un volume à sa publication, comme nous avons pu le montrer dans plusieurs «enquêtes» sur la genèse de ses grands imprimés, des toccate de 1614 aux canzoni posthumes de 1645.<sup>4</sup> Dans le cas du *coucou*, on est donc parfaitement autorisé à considérer comme réaliste l'hypothèse que le *capriccio* manuscrit représente une étape d'évolution antérieure ou postérieure à celle que montre le *capriccio* imprimé, et cela d'autant plus que le volume des *Capricci* fut peut-être le plus chahuté de tous dans l'incroyable complexité de sa genèse.

On me pardonnera de ne pas partager dans son intégralité l'opinion exprimée en 1988 par Alexander Silbiger selon laquelle «the other pieces in the volume [i. e. avant les 3 toccate finales] are less impressive, and are not on the artistic level of Frescobaldi's published works [...].»<sup>5</sup> Ce n'est certainement pas vrai du *capriccio* en question ni d'ailleurs non plus de plusieurs autres pièces, telles que l'autre *capriccio sopra Vestiva i colli*. Ce qui frappe au contraire dans ces deux *capricci* est leur qualité élevée de facture qui fait précisément penser à des compositions travaillées pour la publication. On a un cas voisin dans les diverses *Partite sopra passacagli* et *sopra ciaccone* du Chigi 205-6 dont on peut démontrer qu'elles sont en relation directe avec celles qui figurent dans l'*Aggiunta* de 1637 au 1<sup>er</sup> livre de

sur le fait qu'une calligraphie par définition ramenait les écritures individuelles à une forme stylisée et de ce fait rendait difficile l'identification d'une main.

4 Cf. DARBELLAY, *Le Toccati e i Capricci*; ID., *L'éénigme des capricci* et les préfaces de ID. (ed.), *Frescobaldi-Canzoni* 1628 et ID., *Frescobaldi-Canzoni* 1645. Même dans le cas particulier des Canzoni posthumes de 1645, il est en effet possible d'utiliser plusieurs indices pour reconstituer une démarche qui ressemble à un véritable projet de publication. Ce n'est pas, comme on le pensait, une simple collection plus ou moins arbitraire de pièces réunies par l'éditeur.

5 SILBIGER, Q.IV.25, p. XII.

toccate, où l'on trouve même, gravées et publiées, plusieurs «esquisses» ayant constitué des matériaux intérimaires dans l'élaboration des *Cento partite*. C'est donc un processus tout à fait commun pour Frescobaldi: sa *Corrente e Ciaccona* apparaissant à la fin de l'*Aggiunta* par exemple est clairement un résidu issu d'une œuvre plus vaste, variée et équilibrée par diverses modulations. Il en va de même de l'*altro tuono* qui termine les *Passacagli* du *Balletto III*. A l'inverse, les ff. 95 et suivants du manuscrit Chigi 205 contiennent une autre version de ce qui deviendra les *Cento partite*, avec cette fois deux courantes au lieu d'une seule.<sup>6</sup> Les concordances qu'on peut constater entre versions manuscrites pourtant souvent moins achevées et versions imprimées, dans plusieurs contextes semblables mais largement distribués dans le temps, ainsi que le parallélisme d'évolution que ces concordances suggèrent sont trop systématiques pour que puisse encore être admise au pied de la lettre l'ancienne opinion selon laquelle les œuvres manuscrites sont des essais d'élèves, des tentatives «didactiques», des imitations maladroites, etc. Il s'agit vraiment d'une constante de comportement chez Frescobaldi qui ne semble jamais avoir abordé une étape de publication à la façon habituelle normale. Il évoluait sans cesse, changeait d'idée, reprenait une composition même lorsqu'elle était déjà gravée ou typographiée.

S'il était besoin, nous disposons depuis peu d'un démenti irréfutable et catégorique de cette idée en la nature d'un nouvel autographe récemment découvert à Paris par Christine Jeanneret.<sup>7</sup> Ce très important manuscrit dont Frescobaldi n'est pas seulement le scripteur mais de toute évidence le compositeur prouve sans contexte l'argument. On y trouve réunis à peu près tous les cas de figures que nos enquêtes précédentes sur la question avaient envisagés: l'existence de diverses versions même très divergentes de la même pièce partageant par exemple un début commun pour différer ensuite (comme les deux capricci examinés ici), aussi bien qu'une certaine recherche de fusion des formes et genres – ou mieux: une émulation réciproque de formes et genres différents enchevêtrés dans une même pièce, un procédé très caractéristique de l'évolution frescobaldienne. L'écriture y est incroyablement «bâclée» ou pour le moins à peine esquissée dans sa grande vitesse. On voit que le travail de cisèlement par lequel une composition était harmoniquement et contrapuntiquement définie était bien clairement, dans plusieurs situations typiques au moins, la dernière étape de la composition et ne s'incarnait que dans l'œuvre imprimée; cette étape ultime pouvait être précédée d'une idée générale à peine

6 Pour un tableau plus complet et une démonstration systématique, on se reportera à mon étude in DARBELLAY, *Le Toccate e i Capricci*, pp. 56–60.

7 Cf. JEANNERET, *L'œuvre en filigrane*, pp. 179–189 et 269–270; EAD., *Un cabier d'ébauches*.

esquissée, pratiquement «survolée». Ainsi l'idée de relier la qualité de finition d'une pièce manuscrite à sa paternité frescobaldienne est de toute évidence boîteuse: on peut tout au plus admettre qu'une pièce «finie» dans un manuscrit est probablement une pièce mise au propre pour un usage donné et peut-être destinée à l'impression; et alors elle ne devrait logiquement plus être autographiée par Frescobaldi mais bien par l'un de ses aides (Nicolò Borbone, Leonardo Castellani).<sup>8</sup> Les quelques autographes que nous possérons attestent bien de cette liberté de pensée conservée probablement jusqu'à la dernière minute, comme l'attestent les volte-faces véritablement inspirées du compositeur dans le processus même de la publication.<sup>9</sup>

Rien ne s'opposerait donc à ce que l'on considérât le *coucou* du manuscrit Chigi, dans son achèvement et sa calligraphie (et avec plusieurs autres pièces du manuscrit), comme un candidat de choix pour une œuvre frescobaldienne qui aurait pu être préparée par Borbone pour une publication. L'écriture en est aussi bien définie et soignée que celle des œuvres imprimées, le degré de finition formelle et l'adresse de la pensée n'ont rien à envier au *capriccio* publié. Il convient de noter ici deux ou trois petits indices qui auront leur importance: 1) on y observe une échelle des valeurs réduite de moitié par rapport à l'imprimé: la blanche correspond à la ronde. 2) deux des trois sections ternaires sont en mesure 3 (*tripla vulgaris*) avec trois semiminimes (correspondant au 3<sup>e</sup> degré de rapidité dans la description des schémas donnés par Frescobaldi dans sa préface aux *Capricci*); une est en 6/4 (le plus rapide). 3) la première exceptée, les variations sont libellées «*seconda parte, terza parte ... sesta e ultima parte*» et malgré

8 Sur le rôle et la nature de la collaboration entre Frescobaldi, Borbone et Castellani, cf. JEANNERET, *L'œuvre en filigrane*, pp. 230–236 et 240–246. On ne possède aucun des manuscrits dont on puisse affirmer en toute certitude qu'ils ont servi à l'imprimeur. Les seuls morceaux calligraphiés par le maître ne sont pas composés par lui ou sont, cette fois, vraiment «didactiques»: cf. *ibid.*, pp. 218–223 et 311–313 pour les mss didactiques autographes Barb. Lat. 4181 et 4182 ainsi que le fasc. 29 du Chigi Q.viii.205–6. Une copie soigneeuse de Frescobaldi (ms. Q.iv.19) contient des pièces liturgiques de Palestrina et Victoria (cf. ANNIBALDI, *Palestrina and Frescobaldi*).

9 Nous ne voudrions pas donner l'impression que Frescobaldi était indécis, capricieux ou incapable de planifier correctement une œuvre: si c'est un fait que ses aventures éditoriales ont toutes (ou presque) été chaotiques et perturbées au point de se prêter à de véritables investigations policières du meilleur style, il est tout aussi vrai que le résultat est là pour attester du génie du compositeur lorsqu'il procédait à ces modifications (très probablement au détriment de l'équilibre nerveux et psychologique de ses imprimeurs). Les changements qu'il a faits, même en dernière minute, en valaient indiscutablement la peine, y compris ceux qui consistent à supprimer d'une nouvelle édition des compositions jugées moins bonnes – même si elles étaient déjà réalisées à grands frais.

des doubles barres d'interruption (non systématiques) et des points d'orgues après la 1<sup>e</sup>, la 4<sup>e</sup> et la 6<sup>e</sup> variation, elles sont pensées en continu comme celles de l'imprimé. 4) on y observe dans le profil de l'ensemble le souci typiquement frescobaldien d'une intensification par une animation progressive d'une variation à l'autre. Ce dernier point est très important: c'est en effet l'une des marques de fabrique du compositeur, et ce qui caractérise si clairement les capricci publiés. C'est certainement aussi ce qui a inspiré à Frescobaldi sa préface, dans laquelle il donne la clef de lecture des différentes indications de mesure et *Notenbild* pour les sections ternaires.<sup>10</sup> On peut même découvrir dans ce capriccio la trace d'un processus d'élaboration bien «frescobaldien» par étapes successives: les variations 1 à 4 offrent une intensification métrico-rythmiques parfaitement étalonnée, d'un *Notenbild* initial où dominent noires et croches au final caractérisé par des séries presque ininterrompues de doubles-croches. Le capriccio aurait pu se terminer là; le compositeur toutefois le couvre de deux sections terminales en 6/4 et 3, encore plus brillantes, où la fin de la dernière section déroule des séries continues de croches. Ces deux dernières variations pourraient bien constituer un ajout de dernière minute, une sorte d'*afterthought* selon le modèle auquel Frescobaldi – s'il en est bien le compositeur – nous a habitués. Anticipant sur la comparaison avec le *capriccio* imprimé, on note en effet que ces deux variations terminent l'œuvre dans une métrique ternaire alors que le *capriccio* imprimé finit en binaire.

Examinons maintenant le *capriccio* imprimé. Rappelons d'abord que la version définitive de cette composition est le résultat d'au moins deux remaniements certains, réalisés au cours du processus de la typographie puis de l'identification des «formes» (i.e. les plaques typographiées).<sup>11</sup> Il s'agit de la page 24 du volume imprimé en 1624 et qui contient les mes.

10 Sur toute cette question difficile mais fondamentale du rapport entre notation, structure de la forme, intention esthétique et tempo, cf. DARBELLAY, *Tempo relationships* et ID., *Le Toccati e i Capricci*, pp. 1-34.

11 Pour le détail de ce processus très complexe que nous avions eu la chance de reconstituer au moment de l'édition de ce volume dans la série des Œuvres complètes, on consultera DARBELLAY, *L'éénigme des Capricci* ainsi que ID., *Le Toccati e i Capricci*, pp. 126-148. Nous ne rappellerons ici que quelques indices principaux nécessaires pour comprendre le problème. Nous insistons toutefois sur le fait que le scénario d'ensemble, qui se base sur des erreurs de foliotage, de pagination, de libellés dans les titres, de la table finale, ne peut se comprendre sans un parcours complet qui lui donne sens et crédibilité. Les effets de ce scénario – à savoir un gros retard dans la publication du volume – ont été mis en évidence bien plus tard par Frederick Hammond, lorsqu'il a découvert une correspondance entre deux amateurs de musique relativement à ce retard. Cf. HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi*, pp. 68, notes 32-33.

24-43 (beau hasard: pour les numérologues, 24 aurait-il une importance?). Une première version ne contenait pas cette page: la mes. 23 s'enchaînait directement à la mes. 44 et le capriccio ne comportait alors que 7 pages. Une seconde version introduit cette page mais comme section finale, à la suite de la fin actuelle: c'est ce qui explique que la page se termine avec une double barre qu'on a de toute évidence oubliée au moment du dernier changement (et qui a été évidemment supprimée dans les éditions Vincenti dès 1626). On notera en effet que c'est la seule page qui s'achève sur une telle double barre inopportun puisqu'il ne s'agit pas d'une fin de pièce.<sup>12</sup> Dans la version définitive cette page est ramenée à sa situation actuelle vers le début de l'œuvre pour des raisons esthétiques d'équilibre formel évidentes et au détriment de la logique interne de la variation et du profil métrico-rythmique global de l'œuvre.

En tant que 8<sup>e</sup> page finale du capriccio dans la version intermédiaire, cette page 24 occupait une situation parfaitement logique et cohérente de divers points de vue. D'abord la logique de la dérivation thématique: dans ce capriccio comme dans les autres, les motifs dérivés de l'ostinato et servant de sujets sont également reliés entre eux par un principe de variation thématique d'une section à l'autre. Or les motifs initiaux de cette page 24 étaient clairement dérivés de la fin actuelle du capriccio plutôt que des mesures précédant la mesure 24, alors qu'inversement les motifs des mes. 44ss (qui suivent maintenant la p. 24) sont dérivés de la section initiale de l'œuvre et non de ceux de cette page 24.<sup>13</sup> Avec la double barre finale, c'est un des éléments qui nous a permis de confirmer la situation d'origine de cette page lorsqu'elle a été ajoutée à l'œuvre. En second lieu, l'alternance systématique binaire-ternaire dès la mes. 87 se poursuivait donc parfaitement logiquement, au-delà de la fin actuelle, dans l'ultime couple O3-C de la page 24; elle était de plus conforme au système de correspondance proportionnelle entre les allures des tactus lents et rapides, vérifiable dans l'ensemble des *capricci*.

Après le déplacement de la page 24 dans sa situation actuelle (dernière étape) cependant, ce capriccio constitue désormais la seule vraie exception du volume au mécanisme d'intensification rythmique (animation progressive) qu'on observe par ailleurs dans les *capricci*. En effet, la succes-

12 Avec toutefois une autre exception, moins complexe mais tout aussi curieuse: la 4<sup>e</sup> page du premier *Capriccio sopra Ut re mi fa sol la* se termine également par une double-barre. Avec d'autres indices, cette situation témoigne, ici aussi, de l'existence d'une première version de ce capriccio où l'œuvre ne contenait que 4 pages.

13 On trouvera in DARBELLAY, *Le Toccati e i Capricci*, un schéma illustrant la situation (p. 143) ainsi qu'une description détaillée de l'ensemble du processus des modifications (pp. 130-147).

sion du tactus rapide initial avec un O3 impliquant un tactus lent rompt de toute évidence la proportionalité métrique présente presque partout dans ce recueil. De plus, la section animée qui suit (mes. 38-43), clairement conçue comme feu d'artifice de clôture, se trouve maintenant introduire une autre section binaire d'allure assez voisine par le jeu motivique mais bien moins brillante.<sup>14</sup> Du point de vue de la cohérence des allures, le profil général pâtit un peu d'une progression chaotique. Voici pour le déficit. Voyons maintenant le gain: sa nouvelle situation permet de rompre la relative monotonie du début, où se succédaient 4 sections binaires, dont les deux premières assez longues et les deux suivantes plus brèves et animées. L'alternance systématique binaire-ternaire jusqu'à la fin ne commençait en effet qu'à la mes. 87 même si la suite était parfaitement logique. Frescobaldi a donc préféré commencer l'alternance plus tôt, même au détriment du principe d'animation et de la logique de variation thématique.

Ces divers remaniements opérés précisément sur ce capriccio du *coucou* frappent l'imagination: on est évidemment tout de suite tenté de revoir dès lors l'autre *coucou*, celui du manuscrit, dans une optique inquisiteur: y aurait-il un rapport avec l'imprimé? Quelques faits troublants doivent être avancés. D'abord cette indication de mesure «3» de la version imprimée, unique dans le volume: ne serait-ce pas une séquelle dérivée automatiquement, par association inconsciente, d'un précédent état dont témoignerait le coucou manuscrit où l'on retrouve deux sections de cette mensuration? Ce «3» dérange en effet le système tout à fait logique observable dans les autres capricci imprimés – même si Frescobaldi en a introduit la description dans la préface: sa battue n'est jamais proportionnelle à l'un des tactus mais forme un état intermédiaire dans une progression de tempo.<sup>15</sup> Dans les manuscrits, on observe habituellement une relative négligence dans l'application et la notation des symboles mensuralistes et autres aspects ésotériques de notation, même lorsque ces manuscrits sont

14 Dans les *Cento partite* de l'*Aggiunta* déjà citée, par exemple, on trouve aussi des sections dont l'allure et l'écriture sont associées à leur situation dans la logique d'ensemble du déroulement des événements. Cf. DARBELLAY, *Le Toccate e i Capricci*, p. 56 sqq.

15 Cf. DARBELLAY, *Tempo relationships*, et ma préface aux *Capricci* dans DARBELLAY (ed.), *Frescobaldi-Capricci* 1624, pp. XVII-XXX. Notons ici que le fameux et précieux commentaire des indications de mesure figurant dans la préface de Frescobaldi aux *Capricci* pourrait trouver son origine dans ce détail: devant la multiplication des types de mesures ternaires utilisées dans ses *Capricci*, dès lors élargis à cette indication «3» non orthodoxe, il ne serait pas étonnant que Frescobaldi ait cru bon de commenter ses intentions pour ne pas égarer ses lecteurs, si comme nous le pensons les relations métriques sont au cœur de l'intérêt qu'il porte à cette forme.

reliés d'une façon ou de l'autre à Frescobaldi.<sup>16</sup> On peut même dire que l'observance de ces particularités constitue au contraire un indice souvent parlant en faveur d'une relation possible à Frescobaldi. Il était l'un des compositeurs de l'époque les plus attachés à l'orthodoxie mensuraliste et prenait manifestement plaisir à en exploiter certains procédés recherchés. Dans le cas du *Coucou* manuscrit, réalisé – rappelons-le – dans une échelle de valeurs inférieure, cette mesure «3» plus familière est aussi moins surprenante. Si cette version manuscrite devait être une sorte d'antécédent de la version imprimée, le maintien (peut-être involontaire) d'une mensuration courante dans un manuscrit mais «exotique» dans un imprimé serait moins étonnant et s'expliquerait fort bien. Il est arrivé à plusieurs reprises que Frescobaldi, au moment de graver ou de typographier ses œuvres, ait eu recours à diverses mises au propre de fragments provenant d'états antérieurs; ceux-ci sont habituellement trahis par des indications de mesures et des échelles parfois conflictuelles par rapport à leur nouveau contexte, tout en demeurant formellement équivalentes. Dans le cas d'école des *Cento partite* ce pourrait être parfaitement l'explication du début en 6/4: il existe une version manuscrite, probablement contemporaine, copiée de la main de Castellani dans le manuscrit Chigi Q.iv.24 et contenant les 17 premières variations, ce qui fait à peu près les deux premières pages gravées. Cette version initiale sera ensuite élargie en deux ou trois étapes que l'on peut reconstruire par un examen de l'imprimé.<sup>17</sup> Les variations ajoutées furent la courante puis le retour de la passacaille mais notée cette fois en valeurs doubles (sous mesure 3/2); or c'est précisément cette échelle qui est utilisée dans une autre version manuscrite, apparaissant dans le manuscrit Chigi Q.viii.205 aux ff. 95ss., dont manifestement dépendent les divers ajouts faits aux passacailles initiales. Il y a ainsi influence manifeste des échelles de *Notenbild* apparaissant dans ces «esquisses» sur les diverses élaborations imprimées qui s'en servent. Rien n'exclut donc dans le cas présent du *Coucou* imprimé que cette mesure de 3 semiminimes insolite chez lui provienne d'un état dont le manuscrit porte témoignage.

On pourrait alors se poser la question suivante: en supposant que la version manuscrite soit bien de Frescobaldi, eu égard à sa qualité pourquoi n'a-t-elle pas été reprise telle quelle dans l'imprimé? Pourquoi fut-

16 Un cas particulièrement évocateur nous est fourni par l'autographe récemment découvert à Paris, évoqué plus haut. La 3e pièce (f. 3r), sans titre, est une esquisse complète de la 4e variation de l'*Aria detto Balletto* du *Secondo Libro di Toccate* (1627): si dans l'imprimé elle est en notation noire d'emiola minor (semibrèves-minimes noires, barrées comme un 6/4), dans le manuscrit c'est un 3 comme pour le *Coucou*, barré à la minime pointée.

17 Cf. sur cette enquête DARBELLAY, *Le Toccate e i Capricci*, pp. 56–60.

elle recomposée? Nous sommes personnellement tentés de répondre: précisément à cause du style particulier des capricci. Rappelons en effet que le 7<sup>e</sup> capriccio, *Or che noi rimena*, constituait un hapax dans la série, probablement introduit lors d'un des remaniements entre autres pour amener le nombre à douze (et aussi pour des raisons examinées ailleurs et dues aux atermoiements de Frescobaldi au moment de la publication); comme tel il a été supprimé dans les éditions vénitiennes sûrement pour manque d'homogénéité avec le reste. Il était en effet libellé «en partite», ce en quoi il obéissait à un modèle assez semblable à celui que suggère le coucou manuscrit, dont les *partite* sont aussi numérotées. Frescobaldi est ainsi très soucieux non seulement de la qualité intrinsèque du contenu, mais aussi de sa logique interne et de l'homogénéité du volume.<sup>18</sup> Il a dû donc reprendre l'idée du coucou manuscrit qui lui plaisait et dont l'originalité (l'ostinato) cadrait parfaitement avec le propos contrapuntique sévère de l'ouvrage à constituer. Il en adapte l'échelle à une écriture plus conforme au style contrapuntique classique appliqué aux autres capricci pour le début (échelle «renaissance» en valeurs plus grandes) et le réécrit en appliquant une dérivation thématique relativement stricte, semblable à la canzonavariation. Il supprime évidemment la numérotation désuète des variations, mais maintient autant que possible l'idée de la progression d'animation (l'intensification) clairement affichée dans la version manuscrite. L'ensemble du projet formel de l'œuvre se modèle dès lors clairement sur les *capricci*; il est pensé en fonction de son incorporation au volume des *Capricci*.

Cette explication nous paraît beaucoup plus plausible que toute tentative de trouver l'origine du *coucou* manuscrit chez un autre compositeur imitateur, avec cet exotique emprunt du début qui, dans ce cas et pour des raisons incompréhensibles, doit être réécrit en valeurs diminuées! Ce genre d'«intertextualité» semble assez théorique, dépourvu de bon sens et peu crédible. La seule possibilité acceptable serait d'imaginer que, si le manuscrit était postérieur à l'imprimé, son auteur-imitateur ne soit autre que Frescobaldi lui-même. Mais ceci nous semble bien moins probable que l'inverse.

Si comme tout le donne à penser ce *coucou* manuscrit est effectivement l'œuvre de Frescobaldi, alors il y a de très fortes chances pour qu'il accorde l'ensemble du manuscrit Q.iv.25: Borbone n'aurait certainement jamais mélangé des œuvres de divers compositeurs avec celles de son maître.

18 Il y a de nombreux exemples que l'on pourrait citer dans l'aventure éditoriale frescobaldienne de ce souci d'homogénéité: 12 Fantaisies, 12 Capricci, 10 Ricercari et 5 Canzoni en 1615 auxquels auraient dû répondre 10 Canzoni et 5 Ricercari en 1645, etc.

tre, collègue et ami avec qui il collaborait depuis plus de dix ans déjà, sans entête ni indication. Si l'on réserve provisoirement les trois dernières toccate, nous sommes d'ailleurs personnellement tout à fait convaincus de la paternité de Frescobaldi pour ce manuscrit qui sera commenté dans son intégralité au moment de l'édition critique imminente. Car il y a évidemment toute une série d'autres arguments à développer en faveur de cette attribution – mais qui échappent à l'objet ici présenté.

En résumé, il nous semble qu'on peut arguer de la relative hétérogénéité du coucou parmi les capricci imprimés pour le mettre en rapport avec le manuscrit: il a subi d'importants remaniements, démontrables par le seul examen physique de l'imprimé. Il a manifestement été «adapté» au contexte dans lequel il allait prendre place, celui de la variation contrapuntique élaborée selon un plan de progression par intensification – un système qu'on observe dans la plupart des autres capricci et que décode partiellement la préface de Frescobaldi. Il semble donc naturel de se tourner vers le capriccio manuscrit comme vers un antécédent évident puisqu'on y trouve la plupart des ingrédients nécessaires pour rejoindre l'idéal représenté par l'imprimé. Ce faisant, on démontre du même coup la paternité de Frescobaldi pour ce capriccio et, par un jeu simple d'évidences enchaînées, pour l'ensemble du recueil. Si l'on prenait le problème par l'autre bout, en supposant que le coucou manuscrit comme les pièces qui l'entourent sont le fait d'imitateurs, il deviendrait très difficile d'expliquer pourquoi seul le *coucou* fait l'objet d'une concordance, pourquoi une échelle différente s'y applique, pourquoi les indications de mesures de *tempus perfectum* frescobaldiennes (O3/1) ne sont pas reprises, sur quels autres modèles se basent plusieurs des pièces caractéristiques de ce manuscrit (*Fiorenza, Vestiva i Colli*), pourquoi Borbone l'a copié, pourquoi il n'a donné aucune attribution, pourquoi s'il en est le compositeur il ne l'a pas précisé? Bref, le problème deviendrait beaucoup plus – et inutilement – compliqué.

Nous donnons ci-dessous une édition du Coucou tel qu'il se présente dans le manuscrit Chigi Q.iv.25.

## Capriccio fatto sopra il Cucchù

*I-Rvat, Chigi Q.iv.25, ff 24-30'*

1

4

7

10

12

15

2<sup>a</sup> Parte

22

29

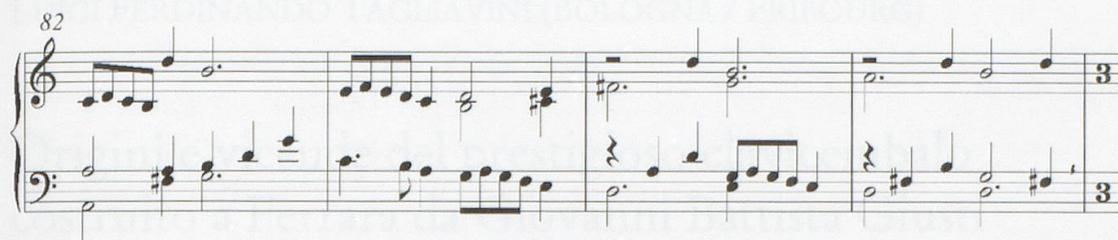
36

3<sup>a</sup> Parte

43

Musical score for 'Le papa du coucou' featuring five staves of music. The score consists of two systems of measures. The first system starts at measure 46 and ends at measure 55. The second system starts at measure 56 and ends at measure 60. The music is written for a piano, with the right hand playing the treble clef line and the left hand playing the bass clef line. The key signature changes between measures, including B major, C major, and G major. Measure 56 is marked with '4<sup>a</sup> Parte' below the bass clef staff. Measure 60 includes a dynamic instruction 'b' above the bass clef staff.

The image shows a musical score for piano, consisting of five staves of music. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure 63 (measures 1-3) features a treble clef and a bass clef, with a key signature of one sharp. Measures 64-66 show a continuation of the musical line with eighth-note patterns. Measure 67 (measures 4-5) begins with a treble clef and a bass clef, and a '5a Parte' instruction. Measures 68-70 (measures 6-8) continue with eighth-note patterns. Measure 71 (measures 9-10) shows a change in key signature to one flat. Measures 72-74 (measures 11-13) continue with eighth-note patterns. Measure 75 (measures 14-15) shows a change in key signature back to one sharp. Measures 76-78 (measures 16-18) continue with eighth-note patterns.



questo titolo donò il suo nome al suo paese, e lo stesso paese, presso il quale nacque, e crebbe, e morì, e fu battezzato, e sepolti, e qui nacque e morì sono le stesse cose che nel suo paese, a Roma, negli anni Ottanta del XV secolo, da Maffeo, cardinale di Savoia, e cardinale della Santa Chiesa, e dopo essere stata la chiesa, e la sepoltura della sua parentela, un tempo degli spagnoli, e degli francesi, e della

