

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V : CONCEPTS ET LANGAGES
Laboratoire de recherche « Patrimoines et Langages Musicaux »

THÈSE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
Discipline : musicologie

Présentée et soutenue par
Aidan O'DONNELL

Le 5 février 2011

Le rôle de l'*alfabeto* dans le développement
de la pensée harmonique en Italie, 1600-50

Sous la direction de :

M. le Professeur Nicolas MEEÛS Université Paris-Sorbonne

JURY

M^{me} la Professeure Raphaëlle LEGRAND Université Paris-Sorbonne
M. le Professeur Thomas CHRISTENSEN Université de Chicago
M. le Professeur Rudolf RASCH Université d'Utrecht

REMERCIEMENTS

Je me dois de remercier tout d'abord Monsieur le Professeur Nicolas Meeùs qui a su diriger ce travail depuis les recherches préliminaires du DEA jusqu'à son présent état. Il a accepté la direction d'une recherche qui était plutôt vague dans sa conception initiale et m'a transmis l'importance de la précision sur tous les niveaux pendant les six ans de ce travail.

Je tiens également à remercier le personnel des nombreuses bibliothèques étrangères qui m'ont apporté une aide incontournable lors de mes déplacements pour l'étude des sources à l'étranger, notamment les équipes du B-Bc, B-Br, D-B, GB-Lbm, I-Bc, I-Bu, I-Fn, I-Mc, I-MOe, I-Rc, I-Rsc et I-Rvat. D'autres bibliothèques ont répondu à distance à mes demandes de renseignements sur certaines sources, notamment GB-Ge, US-Bp, US-CAe et US-Wc.

Pourtant, c'est bien la Bibliothèque Nationale à Paris qui a été la première ressource pour les recherches menées au cours de cette thèse. Je remercie tous ceux qui m'ont apporté une aide au sein du Département de la Musique. Les départements de Littératures Étrangères et de l'Audiovisuel ont également contribué à ce travail. De même, la bibliothèque de l'Université de Paris-8 m'a été d'une grande utilité en ce qui concerne les prêts entre bibliothèques.

Monica Hall a gentiment fourni son avis sur certains points touchant au traité de Joan Carles Amat. Je l'en remercie chaleureusement. John Lutterman (Whitman College, Washington) m'a fourni des éléments d'un manuscrit pour *violone* de Giambattista Vitali alors que Christoph Hust (Universität Mainz) m'a fait parvenir un manuscrit allemand peu connu du début du ^{xx}e siècle. David Ledbetter (Royal Northern College of Music) m'a retrouvé des sources au British Library alors qu'Alex Dean (Eastman School of Music, Rochester) m'a gentiment transmis sa thèse, très vite après sa soutenance. Enfin, Peter Hauge (Royal Library, Copenhague) m'a confié des informations et documents depuis ses recherches sur Robert Fludd.

Patrick Barbieri a fourni des informations sur les guitares tenues au Musée des Instruments à Rome tout comme Francesca Tasso en ce qui concerne le Musée du Castello Sforzesco à Milan. Même si l'on n'en voit pas beaucoup d'exemples dans cette thèse, le logiciel de Wayne Cripps (« Tab ») a été très utile dans la notation de la musique pour luth. Les détails sur ce logiciel sont disponibles à l'adresse suivante : www.cs.dartmouth.edu/~wbc/lute/AboutTab.html.

Enfin, je souligne l'aide, d'une importance tout aussi grande, qui m'a été apportée par des collègues qui ont su trouver du temps pour relire des parties de ce travail, apportant un soutien précieux tant au niveau du fond qu'en ce qui concerne la forme. Ce sont notamment Emmanuelle Bousquet de l'Université de Nantes, la compositrice Florencia di Concilio, Bénédicte Gandois-Crausaz de l'Université de Paris IV et Christophe Guillotel-Nothmann de l'Université de Paris IV.

Il va de soi que l'aide et le soutien de mes collègues, du Directeur et des institutions n'auront pas nécessairement empêché d'éventuelles erreurs, qui ne sauraient revenir qu'à mon propre compte.

AVERTISSEMENTS

Dans le texte, les manuscrits sont indiqués par une cote abrégée, tel « Ms. 604 ». Les cotes complètes sont fournies dans la partie intitulée « Sources ».

Toutes les traductions sont de moi, sauf mention contraire. Les textes antérieurs à 1900 sont cités représentés dans le texte original en note de bas de page, mais non les textes modernes.

Pour les *sigla* des bibliothèques et les abréviations de revues musicologiques, le système du RISM et du RILM a été suivi.

Dans les transcriptions, les portées ne sont pas nommées – il s'agit dans ces cas d'une voix et d'une basse.

Les accords sont détaillés de bas en haut. Cela s'appliquera autant aux accords écrits *do-mi-sol-do-mi* qu'aux accords notés : 3-2-0-2-0. Les syllabes de solmisation s'écriront entre guillemets « ut » tandis que les noms des notes s'écriront en italique *ut*.

SOMMAIRE

Introduction	1
A Les pratiques musicales antérieures et le fonctionnement du système dit « <i>alfabeto</i> »	5
Accompagner le chant avec un instrument à cordes pincées jusqu'à l'ère de l' <i>alfabeto</i>	5
Le système dit « <i>alfabeto</i> »	23
B Le corpus de sources et les concordances	45
La concordance avec les manuscrits « Sources Ia » (« complets »)	48
La concordance avec les manuscrits « Sources Ib » (« incomplets »)	67
C La transposition par le biais de l'<i>alfabeto</i>	77
Le manche comme outil de transposition	79
La concordance comme piste de recherche sur la transposition	108
La transposition dans Caccini 1602 ^{ms}	116
D L'<i>alfabeto</i> et la réalisation d'une basse continue	121
La <i>scala di musica</i> et la réalisation d'une basse continue (avant 1645)	123
La guitare, l' <i>alfabeto</i> et la réalisation d'une basse continue (après 1645)	144
Le renversement de l'accord dans la <i>Nuova chitarra</i> de Di Micheli (1680)	156
E L'analyse du corpus principal	167
Méthodologie	167
Les résultats de l'analyse statistique	176
Conclusion	191
Annexes	195
Sources & bibliographie	247
Indexe	293

LISTE DES FIGURES (TABLEAUX, IMAGES ET EXEMPLES MUSICAUX)

- Fig. i Détail du Ms. 59, années 1610, représentant l'*alfabeto* dans un livre de guitare
- Fig. Ai Les doigtés d'accord qui se trouvent dans le Ms. B-Br B704 et le Ms. 30
- Fig. Aii I-Fn Ms. Magl. XIX 168, f° 17v°
- Fig. Aiii I-Fn Ms. Magl. XIX 109, f° 5r°
- Fig. Aiv Le tableau d'*alfabeto* de Corradi 1616
- Fig. Av Un détail de « Filli vezzosa » de Falconieri 1616 avec un crucifix en *alfabeto*
- Fig. Avi L'avertissement de Corradi 1616 sur le signe « .L. »
- Fig. Avii L'*alfabeto* utilisé en majuscules et en minuscules afin d'indiquer des durées (Montesardo 1606)
- Fig. Aviii Tableau de correspondance de formes sur le manche (Marchetti 1635–1660)
- Fig. Aix Ms. 2556, f° 55v°
- Fig. Ax Ms. 360, f° 53r°
- Fig. Axi La première ligne d'« Accorta Lusinghiera » avec indications rythmiques, Ms. 143
- Fig. Axii Les premières lignes de « Non credete a quei sguardi » avec indications rythmiques, Ms. 719
- Fig. Axiii « I bei guardi » de Fasolo 1627
- Fig. Axiv La notation dite « mixte » utilisée pour noter la chanson « S'alcun vi giura », Ms. 1528
- Fig. Axv Les lettres « dissonantes » de l'*alfabeto* chez trois auteurs
- Fig. Axvi Ms. 29, f° 23v°
- Fig. Axvii Le cordage et l'accordage de la *chitarra spagnola* comme définis pour la transcription du tableau
- Fig. Axviii Transcription du tableau de Corradi 1616
- Fig. Axix Le tableau d'*alfabeto* transcrit en accords et renversements
- Fig. Axx Les accords qui résultent de l'*alfabeto*

- Fig. Bi Tableau récapitulatif de l'examen des concordances
- Fig. Bii « Amor ch'attendi », Ms. 25
- Fig. Biii Transcription d'« Amor ch'attendi » de Caccini 1614 et du Ms. 25
- Fig. Biv Correction de la lettre « F » en « B », Ms. 25
- Fig. Bv « Occhietti amati » dans Vitali 1620 et dans le Ms. 24
- Fig. Bvi « Voi partite sdegnose » dans Stefani 1623 et dans le Ms. 24
- Fig. Bvii Détail de « Voi partite sdegnose » du Ms. 24, f° 15v°, m. 2
- Fig. Bviii Transcription de « Voi partite sdegnose » de Stefani 1624 et du Ms. 24
- Fig. Bix « Amor poiche non giovano » du Ms. 24
- Fig. Bx Transcription d'« Amor poiche non giovano » du Ms. 24
- Fig. Bxi La table des matières pour les « Sonate Passeggiate » de Marchetti 1635–60
- Fig. Bxii « Amor poiche non giovano », Millioni 1627
- Fig. Bxiii Transcription du texte et des accords d'« Amor poiche non giovano » de Millioni 1627 et de Ricci 1677
- Fig. Bxiv « Amor poiche non giovano » du Ms. 719
- Fig. Bxv Transcription des textes et *alfabeto* de « Dormi, dormi » (Mss. 143 & 618)
- Fig. Bxvi Transcription de « Dormi, dormi » de Sabbatini 1630
- Fig. Bxvii Transcription d'« Amorosa pargoletta » de Benedetti 1617 avec l'*alfabeto* du Ms. 719
- Fig. Bxviii Les dernières mesures de « Ch'amor sia nudo » de Caccini 1618
- Fig. Bxix Transcription de « Ch'amor sia nudo » de Caccini 1618, avec les accords de l'*alfabeto* du Ms. 618 placés en dessous de la ligne de basse
- Fig. Bxx Transcription de « Bocca ridente » de Ghizzolo 1623, avec les accords de l'*alfabeto* du Ms. 2556 placés en dessous de la ligne de basse
- Fig. Bxxi « Bocca ridente », Ms. 2556
- Fig. Bxxii Transcription faite par Chilesotti de Fasolo 1627 avec les accords de l'*alfabeto* du Ms. 59 placés en dessous de la ligne de basse
- Fig. Bxxiii Le premier couplet de « S'alcun vi giura » du Ms. 59
- Fig. Bxxiv Transcription de « S'alcun vi giura » de Vitali 1620 avec l'*alfabeto* du Ms. 59 indiqué en dessous (avec la seconde version entre parenthèses)

- Fig. Ci Les accords qui résultent du tableau d'*alfabeto* de base
- Fig. Cii Le principe de la transposition chez Bermudo
- Fig. Ciii Le plan du recueil de Gorzanis
- Fig. Civ Le plan du recueil de Galilei
- Fig. Cv Les motifs initiaux des douze *Passa e mezo (anticho)* du recueil de Gorzanis
- Fig. Cvi La transposition d'un chant sur le luth chez Fludd
- Fig. Cvii Le cercle transpositeur de Fludd
- Fig. Cviii Les échelles « supplémentaires » du Ms. 34, avec transcription
- Fig. Cix « Più che mai » du Ms. 25
- Fig. Cx Transcription du début de « Più che mai » du Ms. 25
- Fig. Cxi « Della città fuggendo » de Rontani 1623
- Fig. Cxii Le début de « Son caduti al fine i fiori » d'Obizzi 1627, avec l'*alfabeto* noté un ton plus haut que la mélodie et la basse
- Fig. Cxiii « Quando Rinaldo in vitto Armida » de Landi 1637
- Fig. Cxiv Début d'« Un sarao de la chacona » d'Aranies (1624)
- Fig. Cxv « Amor il mio tormento » de Stefani 1618
- Fig. Cxvi La transposition par Amat d'un enchaînement harmonique dans les douze tons ; transcription des *cifras* en accords musicaux
- Fig. Cxvii La « Regola o modo facile per trasportare » de Foscarini 1640
- Fig. Cxviii Le premier et le deuxième des 16 cercles de Doizi 1640
- Fig. Cxix Les notes de basse réelles du premier cercle de Doizi 1640
- Fig. Cxx Le *Laberinto* de Sanz 1674, avec transcription
- Fig. Cxxi Ms. 2556, f° 1r°-1v°
- Fig. Cxxii « Parole sopra il ballo del Gran Duca (Son fonti e fiumi) », Ms. 143
- Fig. Cxxiii Ms. I-MOe Mus.E.244 (Giambattista Vitali)
- Fig. Cxxiv « Lucciola vien a me », Ms. 59
- Fig. Cxxv « Lucciola viene a me », Ms. 143

- Fig. Cxxvi « Lucciola vieni a me », Ms. 719
- Fig Cxxvii Les textes du début de « Lucciola viene a me »
- Fig. Cxxviii Le premier vers de « Tirinto mio » dans quatre sources
- Fig. Cxxix Transcription de « Tirinto mio » de Stefani 1620, avec les accords de Millioni 1627 en dessus
- Fig. Cxxx La partie vocale de « De mal mi nace » de Bataille 1609 avec les accords du Ms. 390 superposés
- Fig. Cxxxi La partie vocale de « Vestros ojos » de Bataille 1609 avec les harmonies des Mss. 390 et 200 superposées
- Fig. Cxxxii Les premières mesures d'« Occh'inmortali » (Caccini 1602^{ms}, p. 34) avec la transcription de la basse fondamentale de l'*alfabeto*
- Fig. Cxxxiii Les strophes supplémentaires d'« Ardi cor mio » (Caccini 1602^{ms}, p. 29) et de « Chi mi confort'ahimè » (p. 38)
- Fig. Cxxxiv Le début d'« Ardi cor mio » (Caccini 1602^{ms}, p. 28) avec la transcription de la basse fondamentale de l'*alfabeto*
- Fig. Cxxxv La transposition par *alfabeto* dans Caccini 1602^{ms}
-
- Fig. Di Ms. 30, f° 2v°, avec transcription (luth en *sol*)
- Fig. Dii Ms. 30, f° 3v°, avec transcription (luth en *la*)
- Fig. Diii Ms. 30, f° 3r°, avec transcription (luth en *sol*)
- Fig. Div L'harmonisation d'une gamme par *alfabeto*, Ms. 34
- Fig. Dv Transcription de la première gamme (par bécarre) du Ms. 34
- Fig. Dvi Transcription de la deuxième gamme (par bémol) du Ms. 34
- Fig. Dvii Le tableau d'harmonisation par lettres d'*alfabeto* de Milanuzzi 1624, avec transcription
- Fig. Dviii (i) Le deuxième tableau du traité d'Amat et (ii) le tableau refait dans Hall (1978)
- Fig. Dix Transcription du tableau 2 d'Amat
- Fig. Dx Le début d'« In monte Oliveti » de Lassus, m. 1-16, harmonisé par le tableau d'Amat
- Fig. Dxi Le début de « Mille Regretz » de Josquin, harmonisé par le tableau d'Amat
- Fig. Dxii Foscarini 1640, p. 132 (i), avec transcription de l'*alfabeto*

- Fig. Dxxiii Foscarini 1640, p. 132 (ii), avec transcription de *l'alfabeto*
- Fig. Dxxiv Foscarini 1640, p. 133 (i), avec transcription de *l'alfabeto*
- Fig. Dxxv Foscarini 1640, p. 133 (ii), avec transcription de *l'alfabeto*
- Fig. Dxxvi Foscarini 1640, p. 133 (iii), avec transcription de *l'alfabeto*
- Fig. Dxxvii Foscarini 1640, p. 133 (iv), avec transcription de *l'alfabeto*
- Fig. Dxxviii Doizi 1640. La série entière de 19 accords sur la lettre « a [sol] »
- Fig. Dxxix Les accords de Doizi 1640 par rapport à leur basse réelle : « a »
- Fig. Dxxx Ms. 360, f° 93r°
- Fig. Dxxxi Corbetta 1643, « Regola per sonar sopra la parte. Scala di musica par b quadro e par b molle »
- Fig. Dxxxii Corbetta 1648. Transcription de la « Scala di musica par b quadro e par b molle »
- Fig. Dxxxiii Corbetta 1648, « Modo di dar la compag^{to} a la notta della terza minor et mayore »
- Fig. Dxxxiv « Scaletta per b. quadro », Ms. 360, f° 181r° (avec transcription)
- Fig. Dxxxv « Scaletta per b molle », Ms. 360, f° 181r° (avec transcription)
- Fig. Dxxxvi Transcription de l'harmonisation par bécarre chez Corbetta 1671
- Fig. Dxxxvii Transcription de l'harmonisation par bémol chez Corbetta 1671
- Fig. Dxxxviii L'accord de *ré* mineur sur la guitare tel qu'il sonne avec le doigté « E »
- Fig. Dxxxix Les équivalences exprimées dans les titres de Sanz
- Fig. Dxxxx Le « Labyrinthe » de Sanz 1674 avec une transcription
- Fig. Dxxxxi Les « règles pour accompagner au-dessus de la partie » de Sanz 1674
- Fig. Dxxxxii Page de couverture de la *Nuova Chitarra*
- Fig. Dxxxxiii Le deuxième tableau de doigtés de *l'alfabeto* dans la *Nuova chitarra*
- Fig. Dxxxxiv Le premier cercle du livre de Di Micheli avec transcription en accords musicaux
- Fig. Dxxxxv Transcription de la première gamme (par bécarre) du Ms. 34
- Fig. Dxxxxvi Le deuxième cercle de Di Micheli avec transcription
- Fig. Dxxxxvii Correspondance de toutes les lettres de la guitare avec toutes les touches du *cembalo*
- Fig. Dxxxxviii Extrait d'une chanson dans Di Micheli 1680 avec les chiffres ajoutés à *l'alfabeto*

Fig. Ei	Tableau comparatif du nombre de livres de chant avec <i>alfabeto</i> édités par an (1610-57), par rapport au nombre de livres compris dans le corpus principal
Fig. Eii	Les lieux d'édition des livres de chant avec <i>alfabeto</i> édités en Italie (1610-57) ; les lieux d'édition des imprimés du corpus
Fig. Eiii	Données fournies avant traitement
Fig. Eiv	Résultats du traitement d'une pièce
Fig. Ev	Résultats du traitement d'un recueil en entier
Fig. Evi	Les mouvements de basse fondamentale entre deux notes de basse réelle, en fonction de tous les renversements
Fig. Evii	Transcription de « Bocca ridente » (Ghizzolo 1623)
Fig. Eviii	Transcription de « Bell'el ciel » (Crivellati 1628)
Fig. Eix	Transcription d'« Hor ch'amorosi accenti » (Kapsperger 1610), m. 5-7
Fig. Ex	Exemple de la réduction du nombre de basses fondamentales, par le renversement
Fig. Exi	Exemple d'un nombre de basses fondamentales plus important, par le renversement
Fig. Exii	Tableau comparatif des pourcentages d'accords en position fondamentale et les nombres de basses fondamentales (exprimés comme des pourcentages du nombre total de basses réelles)
Fig. Exiii	Les pourcentages d'accords renversés dans les recueils du corpus
Fig. Exiv	Transcription de « Baci Baci » (Corradi 1616), m. 11-14
Fig. Exv	Transcription de « Figlio dormi » (Kapsperger 1619), m. 17-21
Fig. Exvi	Transcription de « Filli se morto » (Landi 1637)
Fig. Exvii	Lignes de basse par mouvement consécutif
Fig. Exviii	Notes finales et armatures exploités dans le corpus
Fig. Exix	Les tons possibles (I IV V / i iv V) au début du système d' <i>alfabeto</i>
Fig. Fi	Images de la <i>Commedia dell'Arte</i> où figure une guitare ou un instrument à cordes pincées
Fig. Fii	L'allusion à la guitare chez Rueda
Fig. Fiii	Le tableau de <i>cifras</i> de Briçeno 1626

- Fig. Fiv Les accords qui en résultent
- Fig. Fv Le cercle d'Amat 1596 avec les douze chiffres « N » et les douze chiffres « B »
- Fig. Fvi Les accords possibles par les *cifras* d'Amat

INTRODUCTION

La notation dite *alfabeto* est restée jusqu'à récemment un phénomène très méconnu, tant au niveau historique que musicologique. Or, on s'aperçoit de nos jours que ce sujet trouve un intérêt croissant auprès des interprètes et des chercheurs et, surtout, qu'il propose un *locus* de recherche rassemblant un grand nombre de questions qui s'informent les uns et les autres.

Cette notation lie les lettres de l'alphabet à une série de doigtés pour la guitare à cinq chœurs et permet de signaler un doigté particulier, et donc un accord, par le biais d'une lettre de l'alphabet. Ensuite, ces lettres peuvent être notées sur un chant, une basse ou encore un texte poétique pour indiquer les accords à jouer dans un accompagnement. Une grande partie des sources existantes comprend également de la musique purement instrumentale notée en *alfabeto*, mais c'est bien l'accompagnement qui est le principal sujet de ce travail.

Pour approfondir notre connaissance sur cette notation, née très probablement au *cinquecento*, il faut puiser à la fois dans les débuts de la monodie florentine, dans la théorie musicale prébaroque la plus avancée et dans la « préhistoire » de la guitare. En effet, la question de l'*alfabeto* permet d'envisager un pan de l'histoire de ces domaines jusqu'ici occulté.

On a affaire à un système profondément anti-intellectuel par sa nature même, qui se destine à un public *a priori* peu instruit dans le domaine de la musique. Le fait qu'un système soit advenu pour, entre autres, fournir un moyen de communication écrite à des chanteurs-guitaristes autodidactes n'a rien de très étonnant en soi. Ce qui doit davantage surprendre c'est que ce système, conçu pour noter les repères musicaux les plus élémentaires, ait pu intervenir dans des domaines musicaux aussi fondateurs – monodie florentine et théorie prébaroque – pour le développement musical de l'époque.

En tant que système de notation, l'*alfabeto* a connu des modifications et des améliorations au cours du XVII^e siècle alors que les musiciens cherchaient à le rendre plus performant, c'est-à-dire plus précis en tant que notation musicale. Or, son développement même a porté les germes de sa faillite, et la tablature a alors pris le relais pour communiquer un jeu bien plus précis.

Si l'intérêt pour l'*alfabeto* est aujourd'hui croissant, il faut rappeler que le sujet avait été abordé tout au début du XX^e siècle dans Chilesotti (1909), dans un chapitre du *Handbuch* de Wolf (1919) et dans un chapitre non-édité de Tappert (1901).

Pourtant, ce sont surtout les recherches de Tyler, Hall et d'autres musicologues qui, depuis la fin des années 1970, ont fait avancer la recherche sur l'*alfabeto*. Tyler a dressé une liste de sources musicales et a proposé une première réponse à certaines questions ancillaires, comme le développement organologique de l'instrument aux XVI^e et XVII^e siècles, l'accordage de l'instrument et les pratiques

musicales qui ont accompagné l'essor de la notation.¹ Les avancées dans le travail de catalogage et de dépouillement sont d'autant plus remarquables qu'un article de la *Revue de Musicologie* en 1965 affirme que Briceño, en 1626, n'est que le quatrième auteur « qui publie une tablature pour cet instrument ».²

Plusieurs thèses de doctorat sur l'*alfabeto* se sont achevées récemment ou sont en cours. Aux États-Unis, Gavito a soutenu sa thèse *The Alfabeto Song in Print, 1610-ca. 1665* en 2006 alors que celle de Dean a été soutenue en 2009 : *The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century Harmony: Alfabeto and Italian Song*.³

En Angleterre, deux doctorants sont répertoriés comme travaillant respectivement sur la guitare du XVII^e siècle en Espagne et Italie (Murphy) et sur le théorbe et la guitare en tant qu'instruments de basse continue (Short). Il existe malheureusement très peu d'informations sur l'état de ces deux recherches, alors que la thèse de Sweeney, sur la guitare comme instrument d'accompagnement en France au XVII^e et XVIII^e siècles a bien été menée à terme à Dublin. L'*alfabeto* a aussi été traité dans les mémoires de maîtrises de Jensen (1980), Preitano (1992), Treadwell (1995) et Gavito (2001). En France, seule la thèse de Charnassé (1980) peut éventuellement aborder la question.⁴

La chanson à la guitare en Italie et en Espagne est traitée par plusieurs musicologues⁵ : Leopold et Miller ont tous deux dépouillé le corpus de chansons avec *alfabeto* de Remigio Romano. D'autres – Einstein (1911-12), Baron (1977), Haar (1981), Jensen (1985), Zayas (1987) et Griffiths (2003) – ont essayé de reconstituer les mélodies manquantes dans les sources qui n'ont conservé que le texte et une suite d'accords en *alfabeto*. Leurs travaux représentent un appui important pour la méthodologie de la reconstitution. Quoique les travaux d'Hudson sur le répertoire instrumental soient extérieurs au sujet principal de cette thèse, ils interviennent ici dans la mesure où l'auteur s'est penché sur les systèmes de modes sous-jacents.

Certains musicologues ont éclairci d'autres questions ancillaires à la problématique centrale de cette thèse. Les systèmes espagnols équivalant à l'*alfabeto* ont une place très importante, moins au niveau du répertoire qu'en tout ce qui concerne la théorie sous-jacente. Ils ont été exposés et interrogés par Hall, mais sa

¹ Rappelons néanmoins que ce travail de Tyler ne s'est pas construit dans un vide, mais a plutôt réuni les informations qui jusqu'ici étaient distribuées dans des catalogues variés, parmi lesquels les plus importants sont Boetticher (1978), Brown (1965), Danner (1974), Einstein (1977), Fabris (1982), Fortune (1963) et McCutcheon (1985).

² Castro-Escudero (1965), p. 132. Il y eut 67 livres publiés avant Briceño 1626 qui prévoyaient un accompagnement à la *chitarra spagnola* par le biais de l'*alfabeto*.

³ Une troisième thèse en cours aux États-Unis semble avoir été abandonnée : Scott Wayne Zeidel, *Alessandro Vincenti's Publications of Venetian Monody with Alfabeto for Chitarra Spagnola*, University of California at Santa Barbara. Répertoriée à un moment donné auprès du site *Doctoral Dissertations in Musicology* (<http://www.chmtl.indiana.edu/ddm>), elle semble depuis avoir été retirée.

⁴ La thèse de Charnassé (1980) a été soutenue à Strasbourg mais, d'après la bibliothèque universitaire, n'y a jamais été déposée. Signalons néanmoins les thèses françaises suivantes : Azuma-Rodrigues (2000), Canguilhem (1994), Dry (1992), Lafargue (1988), Noël (1987), Rico-Osés (2004).

⁵ Acutis (1971), Baron (1977), Buetens (1973), Carter (1988), Jensen (1985) et Wolzeien (1993-94).

thèse de doctorat n'est que la première d'une série de travaux traitant de tels systèmes dans la péninsule ibérique – dont Pennington (1981), Esses (1992) et Corona-Alcade (2000).⁶

La musique vocale à cette période est un autre champ important, étant donné la nature de notre corpus, et, là-dessus, les travaux de Fortune restent incontournables.⁷ D'autres études comme celle de Kirkendale sur « Il Ballo del Gran Duca », celle de Wenland sur « Madre non mi far Monaca », et celles d'Hudson sur la *folia* et la *zarabanda*, cherchent à éclaircir des chansons ou formules individuelles.⁸

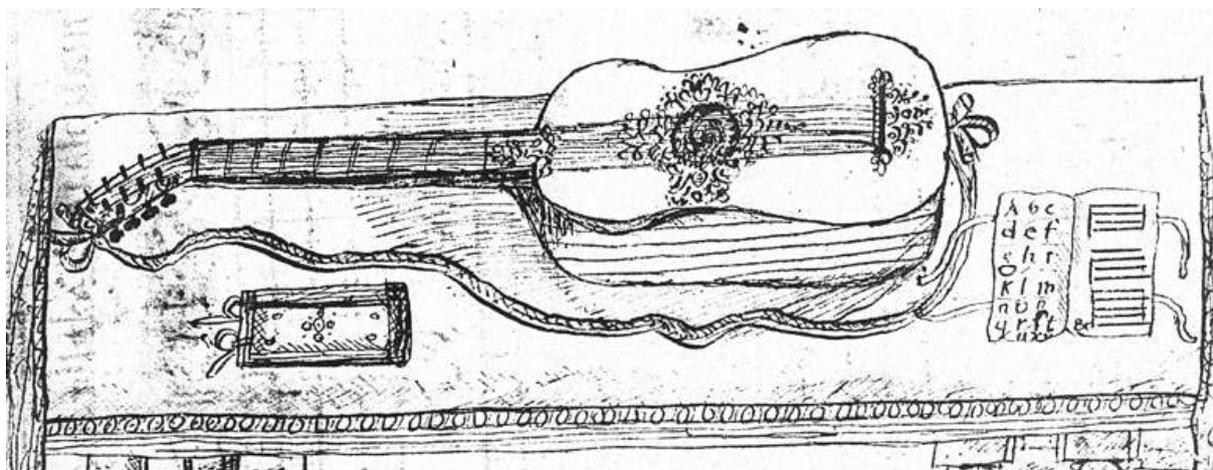


Fig. i : Détail du Ms. 59, années 1610, représentant l'*alfabeto* dans un livre de guitare

Malgré toutes ces recherches, cette thèse part du constat de Tyler que « l'accompagnement à la guitare dans le répertoire de l'aria au XVII^e siècle reste toujours à étudier de façon approfondie ».⁹ La tâche s'impose d'autant plus que ce répertoire témoigne bien des développements dans les systèmes musicaux à l'époque. En effet, la problématique de cette thèse sera de comprendre à quel point, et comment, l'*alfabeto* a contribué aux développements des systèmes musicaux durant la première moitié du XVII^e siècle – ou, du moins, a pu refléter ces changements.

La méthodologie employée dans le présent travail repose sur deux axes. D'abord, un travail sur les pratiques musicales qui ont précédé l'essor de l'*alfabeto*, un examen approfondi du système même et une étude des sources manuscrites s'imposeront. Ensuite, les implications de l'*alfabeto* sur les systèmes musicaux

⁶ D'autres musicologues ont consacré des articles à des sources historiques individuelles. Parmi ceux-ci : Castro-Escudero ou Charnassé (Briceño 1626), Congleton ou Garnsey (Matteis 1680), Strizich (Ribayaz's *Luz y norte musical* de 1677).

⁷ Fortune (1951) (1953) (1953b) (1954) (1963) et (1968). Cf. aussi la thèse de Porter (1967).

⁸ Kirkendale (1972) ; Wenland (1976).

⁹ Tyler (2010).

contemporains seront examinées à travers la transposition, la réalisation de la basse continue et la syntaxe harmonique.

Le premier chapitre de cette thèse présente donc l'arrière-plan historique d'une tradition qui aurait généré l'*alfabeto*. Il examine quels ont pu être les racines d'une pratique de chant accompagné, à la fois avec et sans supports écrits. De ce point de vue, l'*alfabeto* peut être conçu comme l'une des premières réponses écrites à l'accompagnement homophonique populaire. On présentera également dans ce chapitre le système même de l'*alfabeto*, à la fois dans sa première manifestation rudimentaire – la version la plus répandue en ce qui concerne l'accompagnement du chant – et en tenant compte de toute la série d'exceptions et de modifications qui ont suivi.

Le deuxième chapitre aborde une des questions les plus importantes de la recherche dans le domaine de l'*alfabeto* : la concordance des sources manuscrites. Une partie du grand faisceau de transcriptions est traitée dans le dessein de mieux comprendre comment se sont servis de l'*alfabeto* les différents publics auxquels il a pu être destiné.

La question de la concordance des sources occupe également le troisième chapitre dans la mesure où elle informe sur la transposition. De plus, l'*alfabeto* et la transposition se croisent encore dans un *unicum* de Caccini 1602 et dans plusieurs sources qui attestent des avancées théoriques assez radicales dans ce dernier domaine.

Le quatrième chapitre de la thèse traite du rôle de cette notation dans la réalisation d'une basse continue, d'abord jusqu'en 1650 et ensuite lors de la deuxième moitié du siècle. Une source très méconnue, mais d'un grand intérêt pour la problématique de ce travail, clôt cette partie.

Le dernier chapitre, enfin, présente une analyse statistique de toutes les sources imprimées (du corpus) fournissant un chant monodique avec une ligne de basse en accompagnement. Une analyse assistée par ordinateur permettra d'entrevoir les principes sous-jacents à l'emploi de l'*alfabeto* à cette période.

A 1 Accompagner le chant avec un instrument à cordes pincées jusqu'à l'ère de l'*alfabeto*

Pour considérer le système de l'*alfabeto*, il faut examiner certains éléments de l'histoire prébaroque afin de percevoir le contexte qui a précédé l'essor de l'*alfabeto* à partir de la fin du XVI^e siècle. On doit notamment considérer les témoignages de la pratique musicale antérieure, surtout en ce qui concerne le chant soliste accompagné d'un instrument à cordes pincées. Si la pratique italienne doit être privilégiée, on ne peut négliger pour autant l'Espagne, tant les deux aires géographiques étaient liées à l'époque.

Établir un contexte historique demande de retenir des éléments *stricto sensu* extérieurs au sujet, mais néanmoins susceptibles de l'influencer. On doit examiner le contexte historique en excluant ce qui n'est pas pertinent et n'apporte rien à la recherche principale. C'est dans cette optique que doit être analysé le contexte musical qui a précédé la période principale de l'*alfabeto* (1580-1690), en rappelant l'idée de Sachs selon laquelle les historiens de la musique seraient entrés « par la porte de l'église ». ¹⁰ Par ces propos, Sachs nous rappelle que, au contraire de la musique religieuse, une pratique musicale non écrite ne se laissera pas toujours entrevoir facilement.

Lorsque l'*alfabeto* se manifeste dans les sources de la fin du XVI^e siècle, on ne peut dater de manière précise sa genèse. Aussi voit-on dans l'apparition de l'*alfabeto* qu'il est autant le résultat de la tradition précédente qu'un élément dans l'essor d'un nouveau style : la monodie.

1.1 Les pratiques du XIV^e au XVI^e siècle

Vers la fin des années 1620 Giustiniani décrit le luth et la guitare comme faisant partie des « instruments avec lesquels une ou plusieurs personnes peuvent chanter » ¹¹ :

Jouer du luth était très répandu par le passé, mais cet instrument a été délaissé presque complètement après l'introduction du théorbe qui, convenant mieux au chant — même de façon médiocre et avec une mauvaise voix — a été accepté volontiers en général, afin d'éviter la grande difficulté de jouer bien du luth. Et cela d'autant plus qu'en même temps, la guitare espagnole a été introduite dans toute l'Italie, surtout à Naples et, avec le théorbe, semble avoir conspiré au bannissement complet du luth ; et elle y a presque réussi, tout comme la mode de s'habiller à l'espagnole prévaut sur tous les autres styles. ¹²

¹⁰ Sachs (1943), p. 384.

¹¹ Giustiniani 1628, p. 123.

¹² *Idem*, p. 125-26. « Era anche per il passato molto in uso il suonare di Liuto; ma questo stromento resta quasi abbandonato affatto, doppoichè s'introdusse l'uso della Tiorba, la quale essendo più atta al cantare anche mediocrement e con cattiva voce, è stata accettata volentieri generalmente, per schivare la gran difficoltà, che ricerca il saper sonar bene di Liuto. Tanto più che nell'istesso tempo s'introdusse la Chitarra alla spagnola per tutta Italia, massime in Napoli, che unita con la Tiorba, pare che abbiano

L'essor de la guitare comme instrument d'accompagnement est clairement signifié dans ce témoignage et ce chapitre démontrera qu'il y eut effectivement des changements radicaux dans l'usage respectif du luth et de la *vihuela* d'un côté, et de la guitare de l'autre. Mais, soucieux de montrer d'où est venu cet essor, au-delà des propos de Giustiniani, l'analyse portera sur les pratiques antérieures dont la guitare espagnole du *seicento* et l'*alfabeto* ont pu s'inspirer.¹³

Ainsi, à Poitiers, au milieu du siècle précédent, une source française anonyme se lamente du déclin du luth. Sa référence à la « Guiterne » reste équivoque pour ce qui est de l'organologie mais ce qui rend ce commentaire signifiant, c'est l'interprétation que fait l'auteur du déclin du luth dû, selon lui, à son concurrent présumé :

Ainsi demeure la Viele pour les aueugles : le Rebec & Viole pour les menestriers ; le Luc & Guiterne, pour les Musiciens, & mesmement le Luc, pour sa plus grande perfection duquel en mes premiers ans nous vsions plus que de la Guiterne : mais despuis douze ou quinze ans de ça, tout nostre monde s'est mis a Guiterner, le Luc presque mis en obly, pour estre en la Guiterne ie ne sçay quelle Musique, & icelle beaucoup plus aisée que celle la du Luc.¹⁴

Auparavant déjà, un ambassadeur florentin, accueilli à Fontainebleau chez François I^{er} en 1544, témoignait : « Le Prince de Salerno est encore ici ; chaque soir les dames de la cour lui font chanter des chansons napolitaines : elles ont des guitares à leur disposition et chaque dame en a une ».¹⁵ Dans une lettre de 1579, le Cardinal Francesco Del Monte écrit qu'il chante à l'accompagnement de la « chitarra spagnola »,¹⁶ ajoutant ainsi à cet instrument la qualification cruciale d'« espagnole ».¹⁷

congiurato di sbandire affatto il Liuto ; et è quasi riuscito a punto, come il modo di vestire alla spagnola in Italia prevale a tutte le altre foggie ».

¹³ Bukofzer rappelle qu'on ne saurait faire d'équivalence entre, d'un côté, une seule voix avec accompagnement et, de l'autre, la monodie telle que la présenteraient Caccini et Peri plus tard ; et cela parce qu'il manquait au chanteur soliste du XVI^e siècle un accompagnement homophonique ainsi qu'une basse conçue de façon « fondamentale ». Il accepte néanmoins l'idée que « c'est autour de la chanson pour soliste de la Renaissance que la monodie fut abordée comme expérience ». Bukofzer (1947), p. 25-26.

¹⁴ Anonyme 1557, p. 95-96.

¹⁵ Cardamone (1995), p. 83. Elle ne donne la citation qu'en anglais mais indique que ses deux sources ne sont pas entièrement d'accord sur le texte d'origine. Ce sont Croce, *Isabella Villamarino*, p. 344 [« delle canzone »] et Desjardins, *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, Paris, 1865, III, p. 140 [« due canzone »].

¹⁶ Tyler (2002), p. 32.

¹⁷ La qualification « espagnole » semble s'être rattachée à l'instrument dès 1530 dans l'expression « Gyterneur suivant le mode espagnole ». Cf. la discussion de la *biguela hordinario* à la fin de cette partie.

Dès le XIV^e siècle des sources anglaises et françaises font référence au chanteur accompagné par son instrument à cordes pincées.¹⁸ Deux affaires judiciaires (Orléans, 1362 ; Limoges, 1379) évoquent des sérénades avec *gittern*¹⁹ tandis que dans le *Vision of Piers Plowman* (1377) de William Langland, un personnage témoigne qu'il ne peut « ni battre ni souffler, ni chanter avec la *gyterne* ». ²⁰ Les vers suivants, du même siècle, témoignent encore :

Plus ameroit quatre garchons
De nuit chanter quatre chanssons
Avec la trompe et la guisterne
Et puis conduire en la taverne.²¹

Ces citations isolées prennent place dans un cadre plus large, celui du chant sans support écrit (ou, plus précisément, d'une tradition de chant pour laquelle aucune source musicale n'est parvenue jusqu'à nous). On trouve des références à une telle tradition à Florence au XIV^e siècle auprès de la *Signoria*²² qui faisait accompagner ses dîners d'un *cantore di canzone morali*.²³ Ces intervenants devaient « intoner des chants moraux et des sonnets ». ²⁴

Au XV^e siècle et toujours à Florence, mais cette fois dans le cadre de spectacles de rue, Antonio di Guido, un *canta in panca* qui exerça sur la place San Martino jusqu'en 1486, personnifie la tradition du chanteur-poète s'accompagnant d'un instrument.²⁵ Le musicien se serait accompagné « d'un luth ou d'un violon »²⁶ et, en

¹⁸ Lorsque l'on essaie d'identifier les instruments de cette pratique musicale, on est face à une toile souvent inextricable d'étymologies devant laquelle il faut se garder de voir trop vite des liens avec des instruments modernes. La guitare en est un très bel exemple et présente de vrais problèmes de nomenclature. En effet, réunir le mot avec une définition précise nécessite forcément des informations (sur l'accordage, la forme, le style de jeu et la musique) qui ne sont pas toujours parvenues jusqu'à nous. On constate simplement que des instruments à cordes pincées de plusieurs types ont existé avant l'arrivée de l'*alfabeto* et que, si l'on se réfère aux sources les plus anciennes, ces instruments se manifestaient souvent dans le cadre de l'accompagnement du chant.

¹⁹ Wright (1977), p. 14.

²⁰ « can noither tabre ne trompe [...] ne syngre with þe gyterne », Langland 1400, Passus XIII. Les spécialistes de l'organologie émettent, de façon réservée, une classification selon laquelle le *gittern* médiéval aurait précédé la guitare tout comme le *citole* aurait précédé le luth (mais sans pour autant avoir des accordages correspondants).

²¹ Wright (1977), p. 15. Il renvoie à Tobler, Adolf & Lommatzsch, Erhard, « Guiterne, Guiterneur », *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmannsche, 1925.

²² Le pouvoir exécutif de la ville comprenant six à huit *priori* (conseillers).

²³ McGee (1999), p. 96.

²⁴ *Idem*, p. 97, « recitando cantilenas morales et sonitios » de l'an 1376. L'un d'entre eux, Antonio Mattei, est décrit comme un « cantor des chants et rhéteur des moraux à la table des Seigneurs-prieurs des Arts » (« cantori cantilenarum, et recitatori moralium ad mensam dominorum priorum artium »), après 1405. McGee (1999), p. 99.

²⁵ Becherini (1948). Haraszi (1955, p. 28) fournit les noms d'autres musiciens qui ont interprété de la poésie au XV^e siècle, à savoir : Francesco da Ferrara, Giovanni et Francesco di Firenze ou encore le prêtre-organiste Philippo Lapacino de Florence ; Antonio Maria Terpander ; Antonio Tebaldo ; Jacopo Sansecondo. Un certain Timotéo della Vita, peintre, « *cantava all'improvviso con grazia straordinaria* ».

effet, de nombreuses sources attestent qu'Antonio di Guido fut autant musicien que poète :

À Antonio noble maestro florentin de musique et de chant.

(Notez, que j'ai mis cet ajout pour dire [«] de musique et de chant [»] parce que, si j'avais dit seulement chanteur, cela ne m'aurait pas semblé un titre digne, bien que cet art soit grand).²⁷

Les spécialistes de ce domaine affirment que ces spectacles de rue étaient autant destinés à un public savant que populaire.²⁸ Ces spectacles ont également laissé une trace dans plusieurs écrits de poètes-musiciens²⁹ et dans la manière dont on les louait à l'époque :

Entendez chanter avec la *citara* un certain Maestro Antonio, que, à ce que je crois, votre excellence doit peut-être connaître, du moins, doit en avoir entendu parler [...]. Il raconta avec tant de dignité et style que ni le plus grand poète ni le plus grand rhéteur au monde – s'ils avaient dû faire la même chose – n'y seraient parvenus avec le même succès dans chaque chant de leur récit. Ce fut si réussi que tout le monde parut impressionné et surtout ceux qui sont très savants, voyant leur art déployé au-delà de toute comparaison, à tel point que je ne sais pas si Lucain ou Dante en avaient jamais fait de plus belle ; mêlant tant d'histoires anciennes, des noms innombrables de vieux Romains, des fables, des poètes et les noms de toutes les muses.³⁰

Sur Jacopo Sansecolo cf. Castiglione 1528, p. 186-87 : « Io non voglio fuggir questa fatica ; bench'io, come soglio maravigliarmi dell'audacia di color che osano cantar alla viola in presenza del nostro Iacomo Sansecolo [...] ». Castiglione l'a entendu en 1506 à Urbino (Minamino, 2004, p. 188) et Aaron 1545 le signale (Partie IV, Chap. I) dans la rubrique « Cantori al Liuto » comme « Messer Iacopo da San Secondo ».

²⁶ Par « a lute or a fiddle », Levi (1914), p. 1-4.

²⁷ Propos cités par Becherini (1948), p. 243. « Nobili viro maestro Antonio di musica e di canto in Firenze. Nota, ch'io fe' quell'aggiunta a dire di musica e di canto, perché avendo detto cantatore solamente non mi pareo degno titolo, quantunque abbia l'arte somma ». Elle cite Flamini, F., *La lirica del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pise, 1891, p. 163. La phrase principale apparaît dans un sonnet destiné à di Guido et les propos en italiques sont ajoutés en tant que légende.

²⁸ *Idem*, p. 241.

²⁹ *Idem*, p. 242. « Cristoforo fiorentino, detto l'Altissimo, intonò a S. Martino tutti i novantotto canti del suo *Primo libro de' Reali*, riduzione in ottava rima del romanzo omonimo, e il poemetto sulla *Rotta di Ravenna*; Andrea di Jacopo di Tieri, da Barberino di Valdelsa, vi fece conoscere alcuni suoi romanzi; Niccolò Cieco d'Arezzo le *Sacras historiae* e gli *Annales rerum antiquarum*; Antonio di Guido alcune *Historiae*, ossia parafrasi bibliche o evangeli in rima [...] ».

³⁰ Le 23 avril 1459, Galeazzo Maria Sforza le loue dans une correspondance citée par Becherini (1948), p. 243-44. « Oldite cantare con la citara uno Maestro Antonio, che credo che Vostra Ex.tia debba se non conoscere, almanco havere oldito nominare, quale principiato da le prime cose...narrò con tanta dignità et modo, chel maggiore poeta né oratore che sia al mondo sel havesse havuto a fare tale acto, forse non ne saria uscito con tanta commendatione da ogni canto del dire suo, che in vero fu tale, che ognuno fece signare de meraviglia et maxime quelli che più docti sono, vedendo loro ultra arte comparatione chel fece, de quale non so se Lucano, ne Dante ne facessero maij alcuno di più bello, miscolare tante hystorie antiche, nome de romani vechi innumerabili, fabule, poeti et il nome de tute quante le muse [...] ».

Des sources écrites attestent de cette pratique de chant accompagné auprès de deux improvisateurs particulièrement importants. Serafino de' Ciminelli dall'Aquila (1466-1500) chante des vers, essentiellement de Pétrarque, au luth.³¹ Benedetto Gareth « Il Chariteo » (c. 1450-1514), poète et improvisateur, travaille à Naples où il chante la poésie de Virgile. Il compose des *strambotti* et l'un d'eux paraît dans les livres de *frottole* édités chez Petrucci puis dans les arrangements de Bossinensis pour voix et luth de 1511.³² C'est également à cette époque que Tinctoris associe le *ghitterre* (et la *cetula*) au chant accompagné des femmes espagnoles :

Pourtant la *ghitterre* est très rarement utilisée à cause de la douceur du son. Et j'ai entendu des femmes catalanes chanter ensemble certaines chansons d'amour à la *ghitterre* bien plus souvent que [je n'ai entendu] des hommes crier avec la *ghitterre*. En Italie j'ai connu seulement certains paysans accompagnant des chansons légères et menant des danses avec la *cetula*.³³

On ne peut parler de la poésie en musique au XVI^e siècle sans mentionner l'œuvre d'Ariosto. Bien avant lui, pourtant, au XIII^e siècle, à Bologne « [les] comédiens qui jouent en public pour de l'argent [...] vont sur la place publique de Bologne et content [*cantant*] sur les sieurs Roland et Olivier ». ³⁴ Et le même Antonio di Guido, cité *supra*, est présent à Florence au siècle suivant :

J'ai entendu, moi, dans la rue Martin, un certain Antonio chantant les guerres de Roland avec tant d'éloquence qu'on aurait cru écouter Pétrarque et qu'on aurait pensé que les guerres n'étaient pas simplement racontées mais se déroulaient sous nos yeux même.³⁵

Milan figure également parmi les villes concernées à cette période, où un bourgeois « un jour de fête, entendit un de ces conteurs de la place, qui chantent au peuple les gestes des héros ; il chantait celle de la mort de Roland, qui avait péri en bataille depuis bien sept cent ans, et cet homme se mit à pleurer à chaudes larmes ». ³⁶

³¹ Cardamore (2010). Cf. aussi Kolksy, Stephen D., « The Courtier as Critic: Vincenzo Calmeta's *Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano* », *Italica*, 67 (1990), p. 161-72.

³² Haar (2010). Cf. aussi Percopo, E., *Le rime di Benedetto Gareth*, Napoli, s.é., 1892.

³³ Tinctoris 1487, p. 46. « Ghitterre autem usus : propter tenuem ejus sonum: rarissimus est. Ad eamque multo sepius Catalanarum mulieres carmina quaedam amatoria audivi concinere: quam viros quicquam ea personare. Cetula tantum uti quosdam rusticos ad eam nonnullas leves cantilenas concinentes choreas quoque ducentes in Italia comperi ». Le texte est transcrit dans Baines (1950), p. 25.

³⁴ « joculariores qui ludunt in publico causa mercedis [...] vadunt in curia comunis Bononie et cantant de domino Rolando et Oliverio », propos du juriste Odofredo († 1265). N. Tamassia, *Odofredo, studio storico-giuridico*, Bologne, 1894, p. 176. Cité dans Levi (1914), p. 6.

³⁵ Propos de Michael Verino, *Epist. Mi[chaelis] Ve[rini] Petro Ridolpho* in *Michaelis Verini Epist.*, L. I, n. 64 nel cod. Laurenz XC, super. 29, c. 20b. Cité dans Levi (1914), p. 2. « Audivi ego quondam Anthonium in vico Martini bella Orlandi cantentem tanta eloquentia ut Petrarcham audire viderer, ut agi non referri bella putares ».

³⁶ L'histoire vient des *Facetiae* (LXXXI), du XV^e siècle, de Poggio Bracciolini : « un dì di festa udì uno di quei cantori da piazza, che cantano alla plebe le gesta degli eroi; cantava costui della morte di Rolando, che era morto da ben settecento anni in battaglia, e quell'uomo prese a piangere a calde lagrime [...] ».

L'ouvrage d'Ariosto, paru en 1516 et envisagé par l'auteur comme une variation sur le traitement d'Orlando par Boiardo au XV^e siècle, donne un nouvel élan à la légende. Des *cantastorie* du XVI^e siècle comme Jacopo Coppa di Modena ou bien Ippolito Ferrarese possédaient tous des morceaux d'Ariosto dans leur répertoire.³⁷ Un contemporain raconte qu'il est même arrivé que le poète retravaille ses vers après les avoir entendus dans la rue.³⁸

La base populaire dont témoigne Montaigne en 1581 reste présente,³⁹ mais d'après une critique contemporaine, les *ottave* d'Ariosto traversaient toutes les frontières sociales et pénétrèrent autant les couches moyennes et aisées que plus populaires.⁴⁰ Une preuve en est l'usage du texte que font des théoriciens comme Zarlino⁴¹ ou Doni.⁴²

Ce témoignage à propos de la poésie d'Ariosto chantée garde une importance aiguë dans le cadre de l'*alfabeto*. La formule dite le *Ruggiero* – tiré de l'*ottava* commençant par les mots *Ruggier qual sempre fui* (XLIV, 61) – en est un premier cas et réapparaît souvent dans le corpus du présent travail. Einstein et Haar se sont penchés sur la question de la reconstruction de la mélodie que cette formule harmonique aurait accompagnée.⁴³ De surcroît, des enchaînements harmoniques « per cantare ottave » à la guitare ne manquent pas.

1.2 La *commedia dell'arte*

Praetorius, bien plus tard, a noté au sujet de la guitare « [qu']en Italie les Charlatans et les Saltimbanques l'utilisent [...] uniquement pour gratter ; Là ils chantent des *Villanelle* et d'autres chants de fous, de miséreux ». ⁴⁴ En effet, on trouve une autre manifestation du chant avec accompagnement dans la rue avec la *commedia dell'arte*, née en Italie au cours de la première moitié du XVI^e siècle. L'*alfabeto* a des rapports particulièrement privilégiés avec ce genre.

³⁷ Haar (1981), p. 34. Il cite Rossi, V., « Di un cantastorie ferrarese del sec. XVI », *Rassegna emiliana di storia, letteratura ed arte*, II (1889-90), p. 435-46.

³⁸ *Ibid.*, « Apprendiamo da G. B. Pigna [*Scontri de' luoghi* (1554)], uno dei primi biografi del poeta, che l'Ariosto modificava le sue stanze dopo averle sentite cantare sulle pubbliche piazze ».

³⁹ Montaigne, du reste, est impressionné : « di veder questi contadini il liuto in mano e fin alle pastorelle l'Ariosto in bocca. Questo si vede per tutta Italia ». Montaigne 1581, p. 475.

⁴⁰ Haar (1981), p. 34. « Secondo il critico cinquecentesco Girolamo Ruscelli [*Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venise, Sessa, 1558, p. cv-cvi], il fascino dell'Ariosto era ugualmente sentito, anche se per motivi diversi, dal volgo, dalle classi medie e dagli intenditori ».

⁴¹ Cf. Zarlino 1558 (II, 9), *In qual genera di Melodia siano stati operati i narrati effetti*.

⁴² Cf. Doni 1640, p. 217-18.

⁴³ Einstein (1911-12) ; Einstein (1937) ; Einstein (1950-51) ; Haar (1981).

⁴⁴ Praetorius 1619, p. 53. « [...] Brauchens in Italia die Ziarlatini und Salt'in banco (das sind beyn uns fast wie die Comoedianten unnd Possenreisser) nur zum schrumpfen ; Darein sie Villanellen und andere nährliche Lumpenlieder singen ». Il continue pourtant : « Es können aber nichts desto weniger auch andere seine anmuthige *Cantiunculae*, und liebliche Lieder von eim guten Senger und *Musico Vocali* darein musicirt werden ».

Ainsi, le comédien Francesco Gabrielli,⁴⁵ qui a incarné surtout le personnage de *Scapino* est-il à l'origine de « l'Aria di Scapino », un air qui a connu un grand succès au XVII^e siècle. Il a également publié *Infermità, testamento e morte di Francesco Gabrielli detto Scappino, [...] Con l'intavolatura della Chitarriglia Spagnola, sue Lettere e Chiaccona*.⁴⁶ Cette publication, comme l'indique le titre, fournit des lettres de l'*alfabeto* pour accompagner les textes à chanter. Dean a dépouillé plusieurs chansons dont les titres font directement référence au personnage.⁴⁷

Une chanson de la *commedia* – « La bella franceschina » – paraît dans un manuscrit de morceaux pour guitare⁴⁸ sous le titre « La franchina »⁴⁹ et plusieurs morceaux de livres de guitare portent comme titre le nom du personnage de « Mezzetino ».⁵⁰ Vincenti, en 1634, ainsi que les volumes rassemblés dans Romano 1625, présentent, eux aussi, des textes à chanter qui proviennent de la *commedia*. Un livre d'arias avec *alfabeto* de Giovanni Battista Fasolo commence par une pièce intitulée « *Misticanza di vigna alla bergamasca* » où apparaissent trois personnages de la *commedia*, Zanetto, Scarpin et Scatozza :

Salite su in barchetta,
Signori passeggeri,
Ch'el bon vento ci aspetta
Già fin dall'altro jeri;
Olà a noi:
Riggi il timon Zanetto,
Scarpin tira la scotta;
Scatozza alza'l trinchetto,
Ohimè, la fiasca è rotta.⁵¹

Les instruments à cordes pincées sont si intimement liés au chant de spectacle que, dans son *Didascali, cioè Dottrina Comica* (1658 ; 1661), Bartolommei définit le terme « Citarista » comme un « chanteur qui s'accompagne avec la *cetra* »⁵² rendant ainsi la fonction instrumentale secondaire par rapport au chant.

Un certain nombre d'images de personnages de la *commedia* (rassemblées à la fin de ce travail dans les Annexes) comprend un instrument à cordes pincées. La

⁴⁵ Cf. l'image de la *Commedia* n° 7 dans l'Annexe A.

⁴⁶ À Vérone, Padoue et Parme en 1638.

⁴⁷ Cf. Dean, p. 193-95. Il signale, chez Remigio Romano, « Scapinata : Contend' in sto mio pett » dans la *Prima raccolta* en 1618 ; « Fermeve su, o subiante » dans la *Seconda raccolta* en 1620 ; « Amante spagnuolo barcelletta di Scapino comico celebre : Ve prego caro sia » dans la *Terza raccolta* en 1622. Il indique aussi une « Aria venetiana che cantiva scappino » (solo instrumental) dans le manuscrit I-Fn Ricc. 2793 et un morceau instrumental, « l'Aria alla Piemontesa Cantata dal Cirtuoso Signor Francesco Gabrielli detto Scapino », dans Colonna 1620.

⁴⁸ I-Fc Ms. Lit. XY n° 24135, f° 14v°.

⁴⁹ Tyler (2002), p. 31.

⁵⁰ Tyler (1980), légende de la première image.

⁵¹ Fasolo 1627. F° 1v° de la transcription de Chilesotti.

⁵² « Citarista : cantore che si accompagna con la cetra », Girolamo Bartolommei già Smeducci, *Didascali, cioè Dottrina Comica*, 1658 ; 1661, p. 552. Cité dans le « Glossario » de Taviani (1969).

guitare semble avoir été un des instruments préférés de ces comédiens et fonctionne parfois pour les troupes comme un emblème de la même importance que le masque ou l'épée.

1.3 La poésie chantée

Au XVI^e siècle, les pratiques de chant et de récitation de poésie se poursuivent chez les humanistes et dans l'aristocratie italienne.⁵³ Ces deux usages doivent être perçus comme deux aspects d'une même pratique poético-musicale. Dès 1505, Bembo désire que ses poésies soient chantées avec l'accompagnement d'un luth ou d'un autre instrument.⁵⁴ Dans le *Cortegiano* (1528) de Castiglione, « Federico » évoque également la poésie accompagnée et le chant :

La belle musique [...] me semble être dans le fait de chanter depuis un livre avec confiance et avec un bon style. Mais, plus encore, il faut chanter avec la *viola* parce que toute la douceur se trouve dans un [*a*] solo, et l'on y prête plus attention et entend mieux l'air et le style, étant donné que les oreilles ne sont pas prises par plus d'une voix, et on repère, de plus, la moindre petite erreur ; ce qui n'arrive pas dans le chant d'ensemble car l'un soutient l'autre. Mais chanter avec la *viola* me paraît heureux surtout pour réciter car ceci ajoute tant de dignité et d'efficacité aux paroles que c'en est impressionnant.⁵⁵

Il souligne l'importance de chanter à une voix, et cela parce que le chant, seul, s'apprécie mieux. Or, lorsque Castiglione entend la *viola* jouée à l'archet, il le précise par l'épithète.⁵⁶ En effet, plusieurs sources indiquent que la *viola* fut souvent utilisée comme un instrument à cordes pincées⁵⁷ et que la pratique de *viola* qu'évoque

⁵³ La pratique de la guitare se manifeste même dans le foyer d'Erasme d'après Larfargue (1999), p. 19, qui cite Margolin, Jean-Claude, *Erasme et la musique*, Paris, Vrin, 1965, p. 38.

⁵⁴ « perchè io pure desidero che alcun mio verso sii recitato et cantato de V.S. ricordandomi con quanta dolcezza et suavità V.S. canto quella felice sera gli altrui [...] » ; Pietro Bembo à Isabelle de Mantoue en 1505. Einstein (1949), p. 110. Quoique la citation donnée par Einstein ne fasse aucunement référence au luth, il l'introduit ainsi : « Bembo dit clairement que ces poèmes [trois sonnets, ensuite dix sonnets et deux *strambotti*] sont à chanter avec l'accompagnement du luth ou d'un tel instrument ». La citation originale se trouve dans Carlo d'Arco, « Notizie d'Isabella », *Archivio storico italiano*, app. t. II [1845], p. 312. ; *Giornale storico della letteratura italiana*, IX, p. 102.

⁵⁵ Castiglione 1528, p. 137. « Bella musica, — rispose messer Federico — parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera ; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un [*a*] solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore ; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare ; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia ». La pratique du chant à la *viola* est évoquée également aux pages 139 et 187.

⁵⁶ *Idem*, p. 138. « [...] vedere un omo [...] con una viola in braccia sonando, cantare in mezzo d'una compagnia di donne [...] il più delle volte cantando si dicono parole amoroze ».

⁵⁷ Une source manuscrite de c. 1536 de la musique de luth de Francesco da Milano s'intitule *Intavolatura de Viola overo Lautio*. Le manuscrit I-Bu Ms. 596 HH2⁴ comprend une tablature intitulée « La mano alla viola » qui semble destinée à un instrument à cordes pincées. I-MOe Ms. C311 (le

Castiglione est bien une pratique proche de celle du chant accompagné par la *chitarra spagnola*. Dans la traduction espagnole de 1534 du *Cortegiano*, le mot est effectivement rendu par « vihuela »⁵⁸ tandis que la traduction anglaise de 1561 fait appel au terme de « luth ».⁵⁹ On peut donc comprendre que quand, en 1505, le père de Benvenuto Cellini chanta en s'accompagnant à la *viola*,⁶⁰ ce fut en pinçant les cordes de son instrument.

À la même époque Vasari fait référence au chant accompagné au luth chez le peintre Giorgione.⁶¹ De même, Isabella, Marquise de Mantua (1479-1539) écrit à son mari qu'elle a dû se produire de cette façon pendant une fête de mariage : « Après avoir dîné nous fîmes le *ballo del capello*. Quand ce fut terminé, par tant de prières et discours qu'on m'a faits, il m'a fallu faire mes preuves en chantant au luth ».⁶² Un deuxième témoignage du même événement vient de Nicolo Cagno de Parma : « Madame Marchesina di Mantova chanta, le luth aux mains, diverses chansons avec grande mélodie et style ».⁶³

Notons finalement que ce type de pratique musicale – le chant accompagné par un instrument à cordes pincées – se manifeste plus tard dans la série de tableaux sur les cinq sens d'Anthonie Palamedesz. Le tableau intitulé *L'ouïe* (1630-40) met en scène un jeune chanteur avec luth et un livre de musique.

On voit surtout, dans ce rapport entre poésie et déclamation, les racines d'une tradition qui se manifeste dans les sources manuscrites d'*alfabeto* à partir de la fin du XVI^e siècle.

Bottegari Lutebook) indique que « bisogna accordare il canto della viola, cioè, il tenore ». Cf. aussi Minamino (1998b).

⁵⁸ Boscán 1534, p. 156, p. 211.

⁵⁹ Charles Hoby, *The courtier... Done into Englyshe by Thomas Hoby*, London, William Seres, 1561. Une source iconographique complémentaire se trouve dans Giovanni Battista Palatino, *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte di lettere antiche e moderne*, Rome, 1540 où le troisième d'une série de *rebus* présente la phrase « Dov'è la bocca è l'aure viole » en présentant une viole et un instrument qui ressemble bien à une guitare ou à une *vihuela*. Cf. la partie dédiée aux images dans Rosa (1986), vol. III.

⁶⁰ Turnbull (1974), p. 8. Il cite *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, trad. George Bull, Harmondsworth, 1956, p. 18 et 20.

⁶¹ Vasari 1550, p. 42. « Giorgione [...] Fu allevato in Vinegia, e dilettoosi continovamente de le cose d'amore, e piacqueli il suono del liuto mirabilmente e [anzi] tanto, che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche [et onoranze] e ragunate di persone nobili. »

⁶² « Dopo cena facessimo il ballo del capello. Finito che fu, per tante preghiere e voci mi furono facte, fui necessitata fare li miei atti nel cantare cum il liuto ». Pietro Canale, *Della Musica in Mantova*, Venise, 1881, p. 14. Cité dans Gässer (1996), p. 166.

⁶³ « Madame Marchesina di Mantova col liuto con mani canto diverse canzone con melodia e soavita grandissima. » Cité dans Haraszti (1955), p. 29.

1.4 Le chant à voix seule au luth

Avant l'arrivée de l'*alfabeto*, les textes d'Ariosto ont servi pour des compositions vocales arrangées pour voix et luth. En effet, la mise en musique polyphonique par Tromboncino en 1517 des vers *Queste non son più lacrime, che fuore* (XXIII, 126) a été suivie très vite par une version pour voix seule et luth.⁶⁴ Einstein, il y a cinquante ans, suggérait déjà que cette version monophonique ait pu être la version originale et qu'elle ait pu servir comme base de la composition de 1517.⁶⁵

Ainsi, au début du siècle, certaines des *frottole* de Tromboncino furent composées au luth.⁶⁶ Taruskin, dans sa volumineuse *Histoire*, montre comment les *frottole* de Cara sont essentiellement des compositions pour voix seule avec accompagnement instrumental et à quel point elles s'insèrent dans la lignée des pratiques orales et poétiques.

Les rythmes de danse des *frottole* de Cara sont tous des formules de base, communs à des dizaines de *barzelle*, et furent conçus à l'origine pour la récitation musicale de la poésie selon l'*ottonario*, une figure répandue, composée d'un trochaïque de huit syllabes, et qui était employée par les poètes et musiciens de cour italiens. [...] Il est quasi certain que les *frottole* furent, à l'origine, des chants de solistes pour des chanteurs virtuoses accompagnés par le luth ou par d'autres instruments ; et que Bossinensis, n'a point arrangé les chants polyphoniques de Cara et de Tromboncino pour un autre médium, mais les a plutôt rendus, à partir d'une adaptation d'éditeur destinée à des amateurs, à leur médium d'origine.⁶⁷

En 1545, Pietro Aaron désigne Cara et Tromboncino comme des « chanteurs au luth », renforçant l'importance des cordes pincées pour les compositeurs de *frottole*.⁶⁸ Les publications de Franciscus Bossinensis proposent des arrangements, pour voix seule et luth, de formes variées (*ode*, *barzelle*, *frottole*, *strambotti*, *ottava*

⁶⁴ Bartolomeo Tromboncino, « *Queste non son più* », *Canzoni sonetti strambotti et frottole libro quarto*, N° 2, Rome, Andrea Antico, 1520.

⁶⁵ Einstein (1949), p. 839. Cette « double composition » aurait pu être le cas aussi pour *Come havrò dunque ardire* de Michelangelo qui fut composé dans une version vocale pour quatre voix ainsi que dans une version pour voix et luth.

⁶⁶ Tromboncino écrivit, le 2 avril 1535 : « V.S. mi richiede la minuta de *Se la mia morte brami* et così molto voluntier ve la mando, advertendovi ch'io non la feci se non da cantar nel lauto, cioè senza contralto. Per che chi cantar la volesse il contralto da lei seria affiso [?]. Ma si pressa non havisti havuto, gli n'harei fatta una che se cantaria a 4 senza impedir l'un l'altro ; et alla ritornata mia a Vinetia, che serà a principio di Maggio, se accadrà gli ne farò una che sarà al modo supra detto, facendovi interdier [*sic i.e. intender*] ch'io fui et sempre serò minor vostro [...] ». Transcrit dans Einstein (1949), p. 48. Il rend la phrase « advertendovi ch'io non la feci se non da cantar nel lauto, cioè senza contralto » par : « I have written it only to an accompaniment by the lute », ce qui semble juste. Minamino (1998a), p. 48, tord un peu le sens lorsque elle traduit : « I composed it to be sung to the lute ». Cette lettre se trouve en *fac-simile* dans Knud Jeppesen, *La Frottola*, Copenhague, Universitetsforlaget, 1968-70, I, p. 151.

⁶⁷ Taruskin (2004), p. 697-99.

⁶⁸ Gásson (1996), p. 14.

rime, canzoni).⁶⁹ D'autres publications au XVI^e siècle ont continué dans cette voie tout en puisant dans d'autres formes vocales. *L'Intavolatura de li madrigali di Verdelotto* (Venise, 1536) de Willaert comprend des arrangements de madrigaux à quatre voix : 22 des madrigaux d'*Il primo libro de madrigali* de Verdelot (Venise, 1533) sont présentés pour une voix accompagnée de luth. Deux *villanelle* de Giovanni Domenico da Nola – « Chi dira mai » et « Oy mé dolente » – sont inclus dans le *Quatriesme livre* de Morlaye (1552) en France.⁷⁰

Il s'agit, en fait, d'une pratique qui se manifeste dans des sources dès la fin du XV^e siècle⁷¹ et qui est toujours présente à la fin du XVI^e siècle, comme en témoignent les célèbres manuscrits pour luth de *Bottegari* (I-MOe Mus. C 311) et de *Cavalcanti* (B-Br Ms. II 275). Le *Bottegari Lutebook*, qui se destina en partie à la *viola da mano* plutôt qu'au luth,⁷² prévoit des formules poétiques : *Aeri raccolti...dove si cantano sonetti stanze e terze rime*⁷³ tout comme *Cavalcanti* : *terza rima, aria da cantare, aria alla siciliana* et *aria per i stanze*.⁷⁴

Coelho considère que ces deux sources « témoignent de la rencontre de [...] l'humanisme musical et une approche particulièrement florentine à la musique pour luth à la fin du XVI^e siècle à Florence »⁷⁵ et il fournit un catalogue recensant, pour les années 1574-1623, 280 chansons pour voix seule et luth, et ce, en ne prenant en compte que les manuscrits de provenance florentine. Deux extraits de deux de ces manuscrits sont présentés ci-dessous : « Del crud' Amor » du I-Fn Ms. Magl. XIX 168 (1582) et « [Io?] vi cos' ador' interro » du I-Fn Ms. Magl. XIX 109 (c. 1580). On s'aperçoit très vite qu'il s'agit d'une texture tout à fait homophonique ; le luth y est employé surtout comme un support d'accompagnement et abandonne ainsi son rôle polyphonique dont il existe tant d'autres témoignages.

Ainsi Hill a-t-il examiné, il y a plus de vingt ans, des réalisations de lignes de basse continue dans plusieurs collections manuscrites de monodies de la première période baroque.⁷⁶ Deux des manuscrits qu'il a étudiés comprennent des compositions pour luth pour des monodies de Strozzi, Peri et Caccini (B-Br B704) et

⁶⁹ Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato, Libro primo*, Venise, Petrucci, 1509 ; *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato, Libro secundo*, Venise, Petrucci, 1511.

⁷⁰ Hors de l'Italie, il y eut un nombre important de publications qui prévoyaient le luth et un soliste. À ce titre je renvoie le lecteur à la liste de publications et manuscrits (du début du XVI^e siècle jusqu'à 1603) de Lafargue (1999), p. 41-54.

⁷¹ Lafargue (1999), p. 9 : « Le plus ancien manuscrit conservé, présentant le *superius* d'une chanson sur portée (sans texte) au-dessus d'une tablature réduisant les voix inférieures, date de la fin du XV^e siècle ».

⁷² Tyler (1980), p. 24.

⁷³ RISM 1577³. Il regroupe 127 chants pour voix seule et luth.

⁷⁴ Notons que des formules pour la poésie chantée – des sonnets et des *capitoli* – sont comprises par Vincenzo Galilei dans ses annotations manuscrites à son livre pour luth *Fronimo* (I-Fr, F.111.10431). Cf. Palisca (1969).

⁷⁵ Coelho (1995b), p. 425.

⁷⁶ Hill (1983).

de Santino Garsi, Giovanni Galletti et Caccini (I-Fn Ms. Magl. XIX 30). La Figure Ai reprend son dépouillement des doigtés exploités dans les deux manuscrits.

Dresser une telle liste de doigtés souligne à quel point le jeu du luth s'est plié aux demandes de l'accompagnement homophonique. Hill attire l'attention en particulier sur la préférence pour des tierces majeures (dans les accords 5/3), l'emploi des consonances parfaites consécutives et le choix des accords 5/3 là où l'on aurait pu s'attendre à des accords de sixte. Ce sont certaines des caractéristiques de l'harmonisation qui se manifesteront également dans l'application des harmonies de l'*alfabeto* au XVII^e siècle.

The figure displays four systems of musical notation, each representing a different chord. Each system includes a treble clef staff with a guitar chord, a bass clef staff with a guitar chord, and a six-line tablature below. The tablature uses numbers 0-4 to indicate fingerings for each string. The systems show various chord voicings and their corresponding fingerings across four systems.

Fig. Ai : Les doigtés d'accord qui se trouvent dans le Ms. B-Br B704 et le Ms. 30⁷⁷

⁷⁷ Transcription reprise depuis Hill (1983), p. 206.

Handwritten musical score on aged paper. The top staff shows a system of numbers (alfabeto) above a five-line staff. Below the staff, the lyrics are written in Italian. The first line of lyrics is "D el crud' amor io sempre io sempre mi lamerto". The second line is "e del suo orol che mi passo nel petto ; Ch'io son costretto a mie dura sorte". The third line is "S eruir a chi seruir a chi mi dona — Seruir a chi mi do". The fourth line is "na ogni hor la morte ogni hor la morte".

Fig. Aii : I-Fn Ms. Magl. XIX 168, f° 17v°

Handwritten musical score on aged paper. The top staff shows a system of numbers (alfabeto) above a five-line staff. Below the staff, the lyrics are written in Italian. The first line of lyrics is "Ira cos'ador' interra". The second line is "c'ognor' mi fanno guerra". The third line is "gli occhi e le vecchie dov' e le parole". The fourth line is "e sano postarla di fermar' il sole". The fifth line is "le palle vecchie loro". The sixth line is "scer' dal somo coro". The seventh line is "mi legano quest' alma di tal corte". The eighth line is "che come dolce il martir' dolce la morte". The ninth line is "Gli occhi son dua fiamelle". The tenth line is "e anzi dua ch'ave stelle". The eleventh line is "che tutte l'hor' mi stanno orat' al core". The twelfth line is "e memoran' tutto di celest' ardore". The thirteenth line is "le soavi parole". The fourteenth line is "vni' al mondo sole". The fifteenth line is "s' piron così angelic' armonia". The sixteenth line is "che p'no consol'ar' la vita mia".

Fig. Aiii : I-Fn Ms. Magl. XIX 109, f° 5r°

1.5 L'Espagne et la *biguela hordinaria*⁷⁸

De même qu'il existe des témoignages italiens sur l'essor de la guitare aux dépens de son prédécesseur savant, l'Espagne ne manque pas d'écrits qui constatent un phénomène similaire au XVII^e siècle. Constantin Huygens, au milieu du siècle, rapporte la réponse à Madrid au sujet d'un luthiste Gaultier : « Les Grands d'Espagne ont dit que c'était dommage qu'il ne jouât pas de la guitare, ce qui lui a donné envie de casser son luth sur leurs têtes ».⁷⁹

Je soutiens pourtant qu'un jeu moins savant a existé bien avant le témoignage d'Huygens. Les propos d'un Covarrubias précèdent même ceux de Giustiniani en se plaignant de l'essor de la guitare et de l'abandon de la *vihuela* :

Cet instrument [*vihuela*] fut très apprécié jusqu'à nos jours, et a eu d'excellents musiciens ; pourtant, depuis que les guitares furent inventées, ceux qui se consacrent à l'étude de la *vihuela* sont peu nombreux. C'est une grande perte, parce que l'on y jouait toute sorte de musique notée, tandis que, maintenant, la guitare n'est rien de plus qu'une sonnaïlle, tellement facile à gratter, particulièrement en *rasgueado*, qu'il n'y a pas un garçon d'étable qui ne soit pas musicien de guitare.⁸⁰

Lorsque Vicente Espinel parle des années 1570 et 1580 en Espagne (dans son *Vida de Marcos de Obregón*) la guitare est utilisée pour des pratiques populaires alors que la *vihuela* est associée à un cadre social plus élevé. Espinel présente à plusieurs reprises la guitare accompagnant le chant⁸¹ et dès 1580, Miguel Sánchez de Lima

⁷⁸ Désignation d'Antonio de Santa Cruz pour la guitare. *Livro donde se veran pazacalles de los ocho tonos i de los trasportados, i asimesmo fantazías, de compassillo, proporzionsilla, proporsión maior, i compás maior, i asimesmo diferentes obras, para biguela hordinaria que las scribía i asía d[on] Antonio de Santa Cruz. Para d[on] Juan de Miranda*, Madrid, 1699. E-Mn Ms. M. 2209. Signalé dans Esses (1992), p. 127.

⁷⁹ Roberts (1960), p. 23. « (Huygens to Chieze at Madrid) Gaultier has told me that having played for two hours on his most excellent lute in the King's Cabinet at Madrid, the Grandees of Spain said that it was a great pity that he did not play the guitar (*Gran lastima es que no tañe la Guitarra*), which tempted him to break his lute over their heads, and this makes me believe that there must still be some *scavant* who can make this instrument say something of value ». Roberts renvoie à Jonckbloet & Land, *Correspondence et Oeuvres Musicales de Constantin Huygens*, La Haye, 1882, p. 61.

⁸⁰ « Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha avido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la *vigüela*. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y aora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra », Sebastián Covarrubias Orosco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611. Texte reproduit dans Griffiths (2004), p. 8-15.

⁸¹ Pope-Conant, (1958), p. 136. Cf. aussi p. 141 concernant un passage du livre qui contient du chant et des guitares sur un navire ainsi que les p. 142-43 sur des chanteurs embauchés par un amoureux pour donner une sérénade à son bien-aimé avec une *sonata*.

parle de l'accompagnement de la poésie à la guitare.⁸² Alonso López Pinciano, en 1596, décrit une vieille dame qui danse et chante avec une guitare.⁸³

Mais les témoignages sur la présence de l'instrument en Espagne remontent encore plus loin : Tinctoris relie la *ghitterra* / *ghiterna* à l'Espagne dès la fin du xv^e siècle.⁸⁴ Quelques décennies plus tard (1530) on trouve en France une description très importante d'un « Gyterneur suivant la mode espagnole » auprès de Charles V.⁸⁵ Il s'agit peut-être de la première référence à la provenance espagnole de l'instrument dont jouait ce *gyterneur*. Quand Bermudo écrit son traité au milieu du siècle, le style de jeu qui est associé à la guitare plutôt qu'à la *vihuela* est déjà présent dans ses conseils pour débutants, portant sur la *musica golpeada*.⁸⁶

Rappelons aussi que la guitare est fort probablement entrée en Italie par les territoires espagnols du royaume de Naples au xvi^e siècle. Tyler soutient que cette ville a même été le lieu de l'invention de l'*alfabeto*.⁸⁷ Cerreto, dans son *Instruction* de 1601, raconte que l'instrument est bien installé :

Mais que dois-je dire de tous les autres seigneurs de Naples, nés du sang le plus noble, qui sont aussi de très bons musiciens – et en composition et dans le jeu. On sait à quel point sont de braves joueurs de luth et de guitare à sept cordes les Messieurs Fabritio Filomarino, Filippo Carrasa, Ettore Gesualto, Ettore della Marra, Scipione Dentice del Cimbalo, Antonio Grisone della Viola d'Ardo et bien d'autres encore, et, pour faire bref, j'en laisse de côté.⁸⁸

Plus loin Cerreto note comme « Sonatori eccellenti di Chitarra à sette chorde, della Città di Napoli, che oggi vivono » un certain Fabio Caltelano Napolitano et un certain Antonio Miscia Napolitano. Il n'est pas explicitement indiqué si les instrumentistes utilisaient la guitare à quatre chœurs plutôt que le luth. Le plus

⁸² Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, Diego Martinez, 1580. Cf. Esses (1992), p. 115.

⁸³ Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poetica*, Madrid, Thomas Iunti, 1596. Cf. Esses (1992), p. 143-44.

⁸⁴ Tinctoris 1487, p. 42. « Quinetiam instrumentum illud a Catalanis inventum: quod ab aliis ghitterra : ab aliis ghiterna vocatur ».

⁸⁵ Van der Straeten (1867-88), II (1872), p. 372. « Charles Quint n'avait point de luthiste à sa solde, que nous sachions ; Il possédait, vers 1530, un guitariste spécial, suivant en cela, comme en bien d'autres choses, la mode espagnole. Le virtuose s'appelait Richard Demont ». Dans une note de bas de page Van der Straeten ajoute : « 'Ryckaert De Mont, ghyterneur de L'Empereur'. D'après un répertoire de commerçant bruxellois conservé aux Archives générales du Royaume ».

⁸⁶ Bermudo 1555, f^o 99v^o. « La Musica que aveys de començar a cifrar: seran unos villancicos (primero duos, y despues a tres) de Musica golpeada, que comunemente dan todos las bozes junctas. » Il s'agit de la partie « Da tañer vihuela : De ciertos auisos ».

⁸⁷ Tyler (2002), p. 42.

⁸⁸ Cerreto 1601, p. 155. « Ma che dirò d'infinit'altri Signori Napolitani, nati di nobilissimo sangue, che anco sono eccellentissimi Musici, della Compositione, & del Suono: questo è noto al mondo quanto siano rari sonatori del Liuto, e della Chitarra à sette chorde li Signori Fabritio Filomarino, Filippo Carrasa, Ettore Gesualto, Ettore della Marra, Scipione Dentice del Cimbalo, Antonio Grisone della Viola d'ardo, & altri, che per brevità li lascio ».

probable est qu'ils jouaient tous du luth et qu'un certain nombre entre eux s'exerçait également à la guitare.

Dans le monde théâtral espagnol, c'est surtout dans le contexte du chant⁸⁹ que l'on parle de la *guitarra*, comme en témoigne l'oeuvre du dramaturge espagnol Rueda (années 1560).⁹⁰ Une source manuscrite indique qu'en 1581 deux entrepreneurs montèrent une compagnie de théâtre, embauchant deux espagnols pour un an pour « jouer de leurs guitares et chanter des *tonadas* à la manière Castilienne ». ⁹¹ Pirro rapporte un témoignage de Jean-Baptiste Duval, voyageur en Italie en 1608 :

Le 10 juillet 1608, un comédien espagnol « de ceux du duc de Mantoue, nommé Victorio » fit ses tours devant lui, avec « trois siens compagnons et une comédienne ». Il apprit par eux ce que c'est que de jouer et danser et chanter, à la mode des Indiens « qui est avec une guiterron appuyé[e] sur un tambour qui est lié à la ceinture et se sert comme de table audict guiterron ». ⁹²

Danser et chanter avec l'instrument est à nouveau évoqué par Briçeno en 1626, quand il écrit : « La guitare est un vrai théâtre avec peu de moyens. En plus elle est convenable surtout pour chanter, gratter, danser, sauter, et courir, danser, et taper les pieds ». ⁹³

Il existait une pratique de poésie accompagnée en Espagne, parallèle à la tradition italienne. Même si c'est plutôt la *vihuela* qui était associée aux lettres savantes, un certain Sánchez de Lima en 1580 évoque l'accompagnement de la poésie en parlant d'accompagnement de la poésie lyrique « a lo rasgado », ⁹⁴ intégrant ainsi le style de jeu privilégié pour l'*alfabeto* à la récitation poétique espagnole. Luys Milán, dans son *El cortesano*, ⁹⁵ évoque la poésie, souvent chantée avec accompagnement de *vihuela*, mais également prononcée à haute voix ou récitée avec accompagnement. Il est frappant qu'au cours de ce livre Milán n'intervienne jamais en tant qu'instrumentiste mais toujours dans le rôle d'un chanteur / rhéteur s'accompagnant à la *vihuela*. ⁹⁶

⁸⁹ Cf. les Annexes. Il n'est pas sans intérêt que, dans tout l'oeuvre dramatique de Rueda, l'unique référence à la *vihuela* se trouve au sein d'un « Soneto de Amador » et reste fermement dans un cadre classique : « Ouidio, elegante en poësia / Apeles, en pintura sublimado, / Y Cicero, eloquente en summo grado, / Orpheo en la vihuela y su armonia. » Rueda, (1567C), « Preliminares de obra ».

⁹⁰ Notons en l'occurrence la présence des textes de Lope de Vega dans certains airs notés avec *alfabeto* : « Vida bona » (Briçeno 1626) et avec tablature de guitare : « Al son de los arroyuelos » (GB-Cfm MU 4-1958).

⁹¹ E-Mn Barbieri Mss. 14043 (76), p. 2-3 (daté « Madrid, mars 31, 1581 »). Les entrepreneurs furent Alberto Naseli (alias Ganassa) et Vincencio Botanelli (alias Curtio). Esses (1992), p. 114.

⁹² Pirro (1972), p. 89.

⁹³ Briçeno 1626, p. 1. « La Guitarra es un teatro verdadero desto ahorro. demas desto es acomodada y propia para cantar. tañer. dançar. saltar. y correr. baylar. y Zapatear ».

⁹⁴ Sánchez de Lima, Miguel, « Dialogo II », *El arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, 1580, f° 47r°-47v°. Éd. mod. Balbín Lucas, Rafael de, Madrid, 1944, p. 74-75. Cité dans Esses (1992), p. 115.

⁹⁵ Milán 1561.

⁹⁶ Gässer (1996), p. 26.

Néanmoins, c'est surtout le corpus de sept livres de *vihuela*, s'étalant entre 1536 et 1576, qui présente une preuve de la tradition de chant accompagné en Espagne avant la parution de l'*alfabeto* et des *cifras*.⁹⁷ Un grand éventail de textes y est présenté, principalement des *villancicos*, *romances* ou *sonetos*. En tout, le corpus comprend plus de deux cents morceaux profanes pour voix seule accompagnée par la *vihuela* ou, mais bien moins souvent, par une guitare à quatre chœurs.

Certains musicologues ont identifié une simplification de la texture instrumentale dans les livres de *vihuela* plus tardifs :

Les trois derniers [des sept livres] cependant, ont préféré une texture basée davantage sur des accords. [...] On constate que le nombre d'accompagnements de chanson avec des *redobles* explicites diminuent avec les compositeurs de *vihuela* plus tardifs.⁹⁸

Ces sources sont importantes à d'autres égards. Les livres de Mudarra et de Milán sont parmi les premières sources imprimées à proposer des chants de soliste avec accompagnement d'un instrument à cordes pincées ; tout en étant de véritables compositions mélodiques et non pas de simples arrangements.

Étant donné la richesse des témoignages et l'abondance de ces précurseurs que furent les livres de *vihuela*, la quasi-absence de sources pour chant et guitare de l'Espagne du XVII^e siècle est d'autant plus frappante. Les sources imprimées viennent surtout de l'étranger tandis que les sources manuscrites manquent presque totalement. Ce manque est comblé, dans une certaine mesure, par un manuscrit peu examiné, le *Cancionero de Cambridge*.⁹⁹ Cette source, datée de la fin du XVII^e siècle, comprend 51 chansons espagnoles pour voix et guitare, notées en tablature italienne sans système de raccourci. C'est justement ce type de manuscrit qui constitue une preuve, bien que succincte, de la présence de la chanson à la guitare dans l'Espagne même.

S'ajoutent à ce corpus quatorze manuscrits conservés en Italie (ainsi qu'un quinzième à Paris) qui contiennent des textes de chanson en espagnol avec *alfabeto* et qui ont tous été datés de la période 1590-1650.¹⁰⁰ Des chansons espagnoles avec *alfabeto* se trouvent également dans les imprimés Stefani 1620, Sanseverino 1622, Romano 1625 (vol. III), et éventuellement dans les livres de Sanseverino en 1616¹⁰¹ et

⁹⁷ Milán 1535, Narváez 1538, Mudarra 1546, Valderrábano 1547, Pisador 1552, Fuenllana 1554, Daza 1576.

⁹⁸ Mason & Simpson (1977), p. 53 ; p. 55-57.

⁹⁹ GB-Cfm MU 4-1958. Cf. Goldberg (1986) ainsi que Rodriguez et Torrente (1980), p. 20 (note de bas de page n° 20). Goldberg (1986), p. 172 reproduit la notice du catalogue du Fitzwilliam Museum : « MU 4-1958 Ms. Spanish songbook with Italian tablature accompaniment for 5-course guitar. Written by Fr. Martin Garcia, organist of Cuenca Cathedral, for Dr. (sic) Joseph Marin. Bequeathed by Prof. J.B. Trend ». Cf. aussi Tyler (2002), p. 153-54 (qui fait référence à la cote GB-Cfm MS Mus. 727, ce qui semble être une erreur) et Yakeley (1996).

¹⁰⁰ Ajoutons aux recherches existantes — surtout Baron (1977) et Tyler (2002) — le Ms. 618 qui contient quelques chansons en espagnol avec *alfabeto*.

¹⁰¹ Sanseverino, Benedetto, *El segundo libro de los ayres*, Milan, 1616.

d'Aranies en 1624.¹⁰² Hors de l'Italie des textes en espagnol avec accompagnement de guitare paraissent dans Briçeno 1626 et Moulinié 1629.¹⁰³

Rodriguez et Torrente auraient globalement raison donc lorsqu'ils affirment que le chant à voix seule en Espagne n'a rien eu de novateur stylistiquement et qu'il « s'agissait plutôt d'un moyen d'expression fondé sur une pratique répandue ».¹⁰⁴ Ce qui est surtout important c'est de constater que le livre et système de Joan Carles Amat, en 1596, sont sortis d'une tradition espagnole vivante (malgré l'absence de sources musicales contemporaines). La richesse des témoignages montre bien qu'Amat a pu puiser dans une pratique vivante pour construire sa méthode de guitare. En Italie, c'est autour de la même période qu'on marque la fin de l'édition des compositions pour voix et luth (1603).¹⁰⁵ Sept ans plus tard paraît le premier livre pour chant avec accompagnement à l'*alfabeto*.

¹⁰² Cette source, parue à Rome en 1624 avec *alfabeto*, reste à étudier. Son titre, *Libro segundo de tonos y villancios*, laisse penser qu'elle pourrait bien contenir des textes espagnols.

¹⁰³ Il y a également trois chansons espagnoles dans le *Musical Banquet* de Robert Dowland (London, 1610) reprises depuis des collections de Ballard. Baron (1977), p. 20.

¹⁰⁴ Rodriguez et Torrente (1998), p. 149.

¹⁰⁵ Lafargue (1999), p. 9.

A 2 Le système dit « *alfabeto* »

Le premier imprimé avec *alfabeto* (*La Nuova Inventione* de Montesardo, 1606) est destiné à la musique instrumentale et paraît à Florence. Peu après, d'autres publications voient le jour à Rome (Kapsperger 1610), à Venise (Borlasca, *Canzonette a tre voci*, 1611) et à Naples (Montesardo, *I lieti giorni di Napoli*, 1612). Or, ces publications touchent maintenant la musique vocale. Il suffit de regarder le catalogue des sources du présent travail pour se laisser convaincre que Rome, Venise et Naples ont eu l'apanage des publications de chansons avec *alfabeto*. Rappelons que les éditions qui ont suivi celle de Montesardo sont toutes des livres de *chant*. En effet, 21 livres de chant comprenant des indications en *alfabeto* sortirent des maisons d'édition de Naples, Rome et Venise avant la musique instrumentale de Colonna 1620.¹⁰⁶

L'*alfabeto* restera donc un phénomène propre à la péninsule Italienne ; cependant, quelques cas isolés existent ailleurs. Aux Pays-Bas, par exemple, un manuscrit de 1613 comprend de l'*alfabeto*¹⁰⁷ tandis que, vers le milieu du siècle, dans les pays germanophones, un manuscrit témoigne de la présence de ce que le scribe appela *Musikalishes Alphabeth*.¹⁰⁸ Enfin, à la fin du siècle, un tableau d'*alfabeto* sera transcrit en Angleterre¹⁰⁹ et un autre le sera au Pérou.¹¹⁰

La France et l'Espagne, en revanche, auront tout un autre rapport avec l'*alfabeto*. D'autres systèmes basés sur le même principe ont coexisté dans ces pays, mais ils se distinguent toutefois de l'*alfabeto* par leurs formes. En Espagne, bien avant les publications italiennes, exista le système dit « catalan » d'Amat 1596 et, à Paris,¹¹¹ Briçeno, en 1626, présente son système « castillan » qui, comme son prédécesseur, se base sur des chiffres.¹¹²

¹⁰⁶ Gavito (2001), p. 21, se basant sur une Annexe dans Treadwell (1995), soutient « [qu']avant 1620, seulement dix-huit recueils italiens de chansons avec un accompagnement noté par *alfabeto* furent édités : cinq à Venise, trois à Rome, six à Naples et quatre à Florence. » Cf. le catalogue de Tyler (2002).

¹⁰⁷ B-Bc Litera S. n° 28.052.

¹⁰⁸ A-KR Ms. L 81 (c. 1630-58). Signalé dans Tyler (2002), p. 145. Il existe également un manuscrit daté de 1648 avec de l'*alfabeto* « mixte » : A-Ila Nr. 533 ainsi qu'un manuscrit bavarois daté de 1660, qui appartenait à Adélaïde de Savoie, électrice de Bavière : D-Mbs MS 1522. L'empereur d'Autriche Leopold I^{er} fut le destinataire du manuscrit A-Wn MS 10248 (1665-90) préparé par Clementi, et qui comprend également de l'*alfabeto*. Un dernier manuscrit avec *alfabeto* date du début du XVIII^e siècle et provient de Salzbourg : A-Wn MS Suppl. Mus. 9659. Cf. Tyler (2002), p. 141-45.

¹⁰⁹ GB-Cmc Ms. 2805. Ce manuscrit comprend l'indication : « A table to the Guitarr by Seign^r: Caesare Morellj. 1680 ». Signalé dans Tyler (2002), p. 136.

¹¹⁰ RA-BA Musée Rojas (sans côte). Signalé dans Tyler (2002), p. 151. Notons que Ruiz de Ribayaz a voyagé au Pérou en 1677 avec le vice-roi Pedro Fernández de Castro ; signalé dans Esses (1992) qui s'appuie sur Stevenson, Robert, *Foundations of New World Opera*, Lima, 1973, p. 42-44 et 46.

¹¹¹ Le tableau « castillan » de Briçeno est résumé dans les Annexes. Briçeno semble avoir été à Paris dès 1614, d'après Castro-Escudero & Devoto (1965, p. 145), où il écrit un *soneto* pour un livre du Sieur de Moulère.

¹¹² Le tableau « catalan » d'Amat est résumé dans les Annexes et sera étudié dans la partie D de cette thèse. Selon Pennington (1981, p. 89), Amat 1596 ne comprendrait que les chapitres 1 à 7 – les chapitres 8 à 10 ayant été ajoutés dans l'édition de 1626.

Même si, par rapport à l'*alfabeto*, ces deux systèmes ne se sont pas répandus de façon comparable, les cas d'Amat 1596 et Briceño 1626 ne sont pas uniques.¹¹³ L'*alfabeto*, en revanche, a connu une large diffusion dans ces deux pays et tout particulièrement par le biais des ouvrages didactiques ou théoriques : Mersenne 1635 et Mersenne 1636, [Corbetta, c. 1650 ?],¹¹⁴ Sanz 1674. Dès 1639 on trouvera l'*alfabeto* intégré aux dix dessins de doigté d'Amat 1596.¹¹⁵



Fig. Aiv : Le tableau d'*alfabeto* de Corradi 1616¹¹⁶

¹¹³ Le système « catalan » est exposé chez Minguet 1754. Le système « castillan » se présente chez Mersenne 1635 & Mersenne 1636, Sanz 1674, Ribayaz's *Luz y norte musical* (1677) et Minguet 1754, ainsi que dans le manuscrit E-Mn M. 2209. Esses (1992), p. 151.

¹¹⁴ [Corbetta, Francesco, *Guitarra española y susdiferencias de sonos*, c. 1650]. Il s'agit éventuellement du livre qui fut vendu à Sotheby's le 20 novembre 1991. Cf. Tyler (2002), p. 149-50 et Esses (1992), p. 139.

¹¹⁵ Hall (1978), p. 367. Comme Amat ne propose que dix dessins (car les deux qui manquent ne sont que des formes déplacées), l'*alfabeto*, avec ses 21 accords, peut donc suffire à deux tableaux de dix dessins chacun. Cf. aussi Esses (1992), p. 155.

¹¹⁶ Cf. la transcription de ce tableau à la fin du chapitre.

2.1 Le système de base

L'alphabet utilisé

Que comprend donc le système des Italiens dit *alfabeto* ? Il s'agit d'une série de symboles, en partie alphabétiques, qui renvoient à une tablature italienne¹¹⁷ proposant les doigtés pour le manche de la guitare à cinq choeurs. Ces doigtés produisent exclusivement des accords parfaits majeurs et mineurs. Les implications musicales du système seront traitées plus loin, mais il faut considérer tout d'abord la série de symboles et son fonctionnement.

Les lettres alphabétiques utilisées sont celles de l'alphabet latin de l'époque, à savoir les vingt-trois lettres A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T V X Y Z, auxquelles viennent s'ajouter des symboles du type « + » ou « & ». Il faut néanmoins distinguer, d'une part, le système tel qu'il se trouve dans les sources vocales et, d'autre part, le système utilisé dans les sources instrumentales. Comme on aurait pu s'y attendre, c'est dans le second cas que se trouvent les modifications les plus radicales portées à ce système (même si certaines de ces innovations seront reprises par la suite dans les sources vocales).

La croix

Le signe « + » (ou ses variantes, comme la forme « † », voir la Figure Av) qui se trouve dans la quasi-totalité des tableaux d'*alfabeto* a un lien avec l'alphabet de l'époque. En effet, l'alphabet de l'écolier était alors résumé sur un *abecedario* (*hornbook* ou *Buchstabentafel*) où il se trouvait souvent accompagné par d'autres bases pédagogiques comme les chiffres arabes et romains et le *Notre Père*. L'alphabet y est précédé d'une croix (celle du Christ), de sorte que le terme *Christcross row* chez les Anglais – *abécédaire*, *Croix de par Dieu* ou *Croix de par Jésus* chez les Français – finit par être associé à l'alphabet. En Italie, cet *abecedario* se fait appeler *Santacroce* ou *Crocesanta*.¹¹⁸

¹¹⁷ Il s'agit d'une tablature de cinq lignes qui représentent, de haut en bas, les cordes de la guitare de la plus basse à la plus haute. On suit donc le point de vue de la personne qui se trouve en face de l'instrument. On emploie ensuite des chiffres arabes où « 0 » indique la corde ouverte, « 1 » la corde arrêtée à la première frette, « 2 » la corde arrêtée à la deuxième frette et ainsi de suite.

¹¹⁸ En l'occurrence, une des sources étymologiques de *Christcross* en anglais est un texte dont Morley s'est servi en 1597 (*A plaine and easie introduction to practycall musicke*, I, 36) pour une composition à trois voix : « Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s, & t, double w, v, x with y, ezod, & per se, con per se tittle tittle est Amen When you haue done begin againe, begin againe ».



Fig. Av : Un détail de « *Filli vezzosa* » de Falconieri 1616 avec un crucifix en *alfabeto*, p. 18

La croix peut se placer à la fois au début et à la fin de l'*abecedario* : elle paraît effectivement à la fin d'un tableau d'*alfabeto* dans le Ms. 143. Toutefois, l'*alfabeto* ne la présente en général qu'au début du tableau.¹¹⁹ Dans les sources espagnoles pour guitare, l'*alfabeto* de guitare se fait appeler souvent *abecedario*¹²⁰ ce qui montre à quel point, psychologiquement, l'*alfabeto* musical est alors lié au tableau pédagogique.

Dès l'introduction du système dans les ouvrages imprimés, on voit la croix se déplacer au sein du tableau d'*alfabeto*. En effet, quand elle apparaît pour la première fois en imprimé chez Montesardo 1606, la croix n'est plus dans la position initiale de l'*abecedario* mais placée entre « F » et « G ».¹²¹ L'une des raisons possibles est que l'accord de *mi* mineur (ou plutôt le doigté pour cet accord) que signale le signe « + », a été placé après son pair « F », c'est-à-dire *mi* majeur. Il s'agit de l'une des premières velléités d'organisation musicale dans un système d'*alfabeto*.¹²²

Ce placement se trouve également dans le Ms. 59 (c. 1610-20) alors que, dans le Ms. 390 (c. 1610-20), la croix (donnant toujours le doigté de l'accord de *mi* mineur) se présente entre les lettres « E » et « F », c'est-à-dire juste avant le doigté de l'accord de *mi* majeur.

Mais un lien entre la forme de la croix et la forme du doigté semble avoir existé aussi, lorsque la forme associée à la croix donne *ré* majeur plutôt que *mi* mineur.¹²³ Cette hypothèse est renforcée par l'existence de plusieurs sources espagnoles dans lesquelles les accords sont parfois indiqués par un nom plutôt qu'un chiffre ou une lettre : Amat parle du *cruzado mayor* et du *cruzado menor* mais passe ensuite à une autre nomenclature par chiffres. Les accords dits *cruzado* ou *cruzadillo*

¹¹⁹ D'après Boye (2006), tous les imprimés instrumentaux entre Colonna 1620 et le *Quarto Libro* de Millioni en 1627 (*Seconda impressione del quarto libro d'intavolatura*, Rome, Facciotti) placent une croix de *mi* mineur au début du tableau, sauf Sanseverino 1622, Milanuzzi 1623 et la *Corona di vaghi fiori* d'Abatessa (1627), ainsi que Benedetto Sanseverino, *Intavolatura facile. Opera terza*, Milan, Lomazzo, 1620.

¹²⁰ Esses (1992), p. 152.

¹²¹ Notons ici qu'il semble exister une différence entre les deux exemplaires de Montesardo 1606. Tyler reproduit, à partir de l'exemplaire à A-Wgm, f° 3v° (Tyler, 2002, p. 53), le tableau sur lequel je me suis basé jusqu'à présent. Boye (2009), en revanche, à partir de l'exemplaire à I-Bc, transcrit un tableau avec quelques petites variations par rapport à celui d'A-Wgm.

¹²² Pesenti 1640 la place également dans une position correspondante par rapport à *mi* majeur.

¹²³ Le doigté de *ré* majeur sur la guitare fait une figure qui ressemble à trois des quatre points d'une croix.

sont en effet des doigtés de *ré* majeur dans E-Mn Ms. 5917 et dans le manuscrit *Libro de varias curiosidades*.¹²⁴

Chez Briçeno 1626 (tout comme dans le *Diagramma Catholicum Ludovici* et dans le *Diagramma Hispanicum* de Mersenne 1648), la croix est utilisée pour le doigté de *ré* majeur. Cette forme pourrait effectivement se comprendre comme une croix et l'idée est renforcée par le fait que, lorsque Briçeno présente la même forme une frette plus haute (donc *mi*, majeur), il garde le symbole « + » du *cruzado*.¹²⁵

2.2 Les particularités du système

Les signes supplémentaires

À la série alphabétique viennent se rajouter certains symboles tels « & » ou « * » mais aussi : « Con »,¹²⁶ « 9 » [= con, com, cum], « \mathcal{O} » [= con] ; « Ron » [= rum], « \mathcal{R} » [= ratio, res]¹²⁷ ; « Bus », « B⁹ » [= bus], « B_e » [= bus] ; « Ç ».

Ces symboles sont l'héritage de la tradition issue des tachygraphes qui écrivaient les manuscrits latins et ont gardé leur importance même après l'invention de l'imprimerie, à tel point que l'alphabet en Italie se faisait appeler parfois non pas le « A à Z » mais « dall'A alla Ronne ». ¹²⁸ Dans les tableaux d'*alfabeto*, bien évidemment, ces symboles supplémentaires ne gardent plus de lien avec leur fonction d'abréviation latine originale. Ils ne servent qu'à allonger le nombre de symboles disponibles dans le système de l'*alfabeto* et sont conçus comme une partie intégrante de l'alphabet. Un tableau d'*alfabeto* peut fournir jusqu'à quatre de ces symboles (sans qu'ils soient pour autant utilisés dans le livre), même s'il ne s'agit pas toujours des mêmes symboles dans tous les livres.

Désormais, les lettres $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon$ feront référence à ces symboles dans ce travail ; la lettre α indiquera un premier symbole supplémentaire, β en indiquera un deuxième et ainsi de suite. Quoique la nomenclature puisse changer d'une table à l'autre, les doigtés qui y sont indiqués sont généralement les mêmes.

Le « L pointé » de Corradi 1616

Il y a deux cas où des lettres pointées apparaissent. Le premier, celui du « .L. », se présente d'abord dans Corradi 1616 où le signe « L » prévoit un accord avec une dissonance d'une neuvième majeure (*do – mi*, – *sol – ré – sol*). Puisque cette lettre « L »

¹²⁴ À RA-BArm (sans côte). Esses (1992), p. 158.

¹²⁵ Dans les années 1630s, Foscarini utilisera la croix pour transformer *mi*, majeur (« M ») en *mi*, mineur (« M+ »).

¹²⁶ Cappelli (1990), p. 59, indique une longue liste de termes que des variantes de « con » peuvent remplacer (*confessor, concordat, consecratione, etc.*).

¹²⁷ *Idem*, p. 31.

¹²⁸ Lucchi (1978), p. 603.

est dissonante, l'auteur ajoute un avertissement qui propose le doigté « .L. » pour avoir le bon accord de *do* mineur (*do – mi_b – sol – mi_b – sol*)¹²⁹ :

<p>(Aux Lecteurs) Quand vous trouverez, dans cette <i>Opera nello Alfabetto per la Chitara alla Spagnola</i>, ce .L. signalé avec deux points, ce nouveau signe voudra dire les notes [<i>chiave</i>] indiquées ici :</p>	<p>.L.</p>	
---	------------	--

Fig. Avi : L'avertissement de Corradi 1616 sur le signe « .L. » ; transcription des deux accords

Ainsi, le principe est l'inverse de celui de l'*alfabeto dissonante* (ou *lettere false*) qui se manifestera plus tard. En effet, la lettre de base « L » indique un accord dissonant, tandis que la lettre modifiée « .L. » symbolise un accord « principal ». Cette variante de Corradi est probablement venue d'une erreur d'imprimerie, qu'il a essayée de corriger dans sa note au lecteur – l'*alfabeto dissonante* ne paraît que bien plus tard chez Foscarini 1640.

Pourtant, cette erreur s'est maintenue (sans imprimer, en règle générale, la correction correspondante de Corradi 1616), dans les tables d'*alfabeto* dans presque toutes les collections vocales qui suivirent¹³⁰ comme dans la majorité des livres instrumentaux ; elle est encore retranscrite dans le Ms. 390. Colonna 1620, pour sa part, proposera encore deux doigtés différents sous une seule lettre « L ». Cette double forme de *do* mineur avec, et sans neuvième ajoutée se retrouve aussi tardivement qu'en 1671.¹³¹

Dans l'ouvrage de Corradi 1616, c'est la lettre « .L. » qui reste la forme de base,¹³² bien que la lettre dissonante « L » soit employée en deux occasions.¹³³ Il s'agit ici d'un cas très curieux où une dissonance, entrée *a priori* à travers l'imprimerie, semble avoir été sanctionnée par son utilisation, au point que, plus tard, dans les cas où l'on attribue cette tablature à l'accord correct, on garde néanmoins également l'ancienne version dissonante.

Mais il faut noter une autre explication éventuelle. Dean soutient que l'accord dissonant « L », avec le *ré* ajouté à l'accord de *do* mineur, est plutôt issu d'une pratique de longue date, sans véritable trace écrite.¹³⁴ Comme la *passacaglia* sur « O [*sol*] » est un enchaînement de base pour les guitaristes de l'époque, et nécessite

¹²⁹ Corradi 1616, p. 3. « Quando voi ritrovarete nella presente mia Opera nello Alfabetto per la Chitara alla Spagnola questo .L. segnato con li detti due ponti, significara tal segno novo, la presente Chiave ».

¹³⁰ Gavito (2001, p. 52) a examiné les publications de Vincenti à cet égard, et il dit : « Le *ré* de l'accord 'L' ne fut pourtant pas corrigé dans les publications de Vincenti et fut une dissonance acceptable lorsqu'on arrive au milieu du XVIII^e siècle, comme le démontrent sa place dans des livres d'*alfabeto* postérieurs (dont l'*alfabeto* de Francesco Corbetta en 1639) ». Gavito (2001), p. 52.

¹³¹ Dans Corbetta 1671, l'auteur présente toujours les deux formes de la lettre « L. »

¹³² Utilisé 19 fois dans le livre.

¹³³ Aux pages 6 et 7.

¹³⁴ Cf. Dean (2009), p. 132 ; 155 ; 170 ; 172.

« O L C O » (*sol* mineur – *do* mineur – *ré* majeur – *sol* mineur »), il se peut que le « L » dissonant ait servi comme une préparation à l'accord de dominante, en ajoutant la note *ré*.

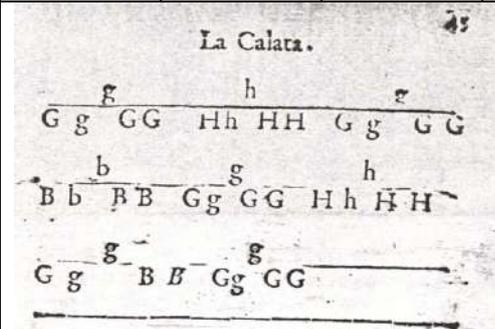
Les lettres « X » et « + »

À plusieurs reprises, on constate un double emploi des signes « X » et « + ». Là où l'harmonie nécessite clairement un accord de *mi* mineur (« + »), la personne chargée d'alphabétiser la musique a inséré le signe « X » c'est-à-dire *si* mineur. Cela est certainement dû à une ressemblance entre les deux symboles. On retrouve cette confusion dans les sources vocales suivantes : Kapsperger 1610,¹³⁵ Rontani 1619, Landi 1620,¹³⁶ Veneri 1621, Rontani 1623, Fasolo 1627, Landi 1627, Kapsperger 1632, Landi 1637, Kapsperger 1641.

Majuscule / Minuscule

Dans la plupart des cas, la distinction entre majuscule et minuscule n'est pas porteuse de sens. Les livres prévoient un *alfabeto* en majuscules en général, mais plusieurs manuscrits ainsi que quelques imprimés exploitent des minuscules.¹³⁷ Quoi qu'il en soit, il y eut au moins deux cas dans lesquels cette distinction a pu avoir un sens musical. Le premier est chez Montesardo 1606 où la lettre minuscule reste la référence ; lorsqu'elle est suivie d'un point la durée de l'accord est légèrement allongé. Lorsque la lettre paraît en majuscule, elle dure deux fois plus longtemps (Fig. Avii).¹³⁸

<i>Fa</i>	<i>Si_b</i>	<i>Fa</i>	<i>Do</i>	<i>Fa</i>	<i>Si_b</i>	<i>Fa</i>	<i>Fa</i>
♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪

	<p>Fig. Avii : L'<i>alfabeto</i> utilisé en majuscules et en minuscules afin d'indiquer des durées (Montesardo 1606, p. 45) ; une transcription se trouve ci-dessus.¹³⁹</p>
---	--

¹³⁵ « Negatemi pur ».

¹³⁶ « Chi m'affrena » ; « O Giorno avventuroso ».

¹³⁷ Wolf (1919) identifie les publications suivantes comme « Griffatabulaturen (estilo Italiano), kleine Buchstaben » : Rontani 1618-23 ; Vitali 1620 (*Libro 3°*) ; Robletti 1622 (*Vezzosetti fiori*) ; Romano 1618-27 ; *Il vero modo per imparare* (Perugia, s.d). Notons que Marchetti 1635 utilise à la fois des majuscules et des minuscules pour ses chansons, sans que cela ait un sens particulier.

¹³⁸ Montesardo 1606, f° 4v°, « Terza regola ». Propos résumés chez Boye (2006).

¹³⁹ Image reprise depuis Boye (2006).

Le second cas se présente chez Sanseverino 1622, où la table prévoit certaines lettres minuscules qui viennent s'ajouter en plus des lettres principales de la table qui sont, elles, en majuscules. Il s'agit des lettres « g h k l m n p ». Le « l » minuscule prendra la fonction du « .L. » non dissonant mais toutes les autres lettres minuscules représentent le déplacement de l'accord exprimé par une majuscule de deux frettes vers le haut, c'est-à-dire l'accord un ton plus haut.¹⁴⁰

D'autres lettres pointées

Une seconde utilisation des lettres avec points se trouve chez Marini 1622 et aura une importance bien plus grande au niveau musical. L'auteur propose en réalité des doigtés variés pour huit lettres : « .A. .B. .C. .F. .G. .H. .I. .R. », où l'accord majeur de base (5-3) est remplacé par un accord 5-4. Ceci lui permet d'indiquer des cadences du type « V (5-4) V (5-3) I ». Il précise : « Ces [lettres pointées] sont ajoutées et sont très nécessaires, surtout pour les cadences ; vous en trouverez beaucoup dans ce livre. [...] Ce sont, donc, toutes les cadences principales [...]. »¹⁴¹

Les cadences prévues sont sur *do* majeur (appelées pourtant *cadenza del A* (*sol* majeur) », sur *fa* majeur, sur *sol* majeur, sur *la* majeur, sur *si*,_b majeur, sur *mi*,_b majeur, sur *ré* majeur et sur *mi* majeur. Marini conçoit donc les *cadenze principali* comme sur les tons *Mi*,_b - *Si*,_b - *Fa* - *Do* - *Sol* - *Ré* - *La* - *Mi*. Comme l'a constaté Dean,¹⁴² la cadence sur *la* exploite non pas *mi* majeur avec une quarte, mais un accord de *mi* septième de dominante avec une quarte. Cet exemple fournit un des rares cas de l'intégration des septièmes de dominantes dans le système.¹⁴³

¹⁴⁰ Un système semblable qui fonctionnait par le biais des chiffres était paru deux ans avant dans le livre instrumental de Colonna 1620.

¹⁴¹ « Queste sono aggiunte, & sono molto necessarie, massime nelle cadenze, & se ne trouera molte nelle compositioni di questo libro », Marini 1622, « Ai Lettori ».

¹⁴² Dean (2009), p. 230.

¹⁴³ Cf. le doigté « C* » de Calvi *infra*, qui donne également une septième de dominante.

2.3 Le développement de l'*alfabeto*

Les lettres « déplacées » et les *lettere che corrispondo*

Il existe, dans Colonna 1620 et chez Sanseverino en 1620,¹⁴⁴ une série de lettres surmontées de chiffres.¹⁴⁵ Chez Colonna, ces six lettres avec chiffres sont ajoutées après l'exposition du tableau principal. Les lettres suivantes sont présentées :

3	3	3	3	3	3
G	H	M	N	K	P

Il ajoute :

[...] faisant attention dans les sonates avec ces lettres. C'est-à-dire 2, 3 ou 5 frettes plus bas [plus haut musicalement] – en fonction du chiffre qui la surmontera. Et cela pour plus de facilité pour ceux qui ne connaissent pas la tablature du luth.¹⁴⁶

Ce principe permet donc aux instrumentistes de déplacer un doigté de quelques frettes afin d'utiliser une forme à l'origine prévue pour faire entendre un accord donné, qui, maintenant, peut être utilisée pour faire entendre un autre accord. Le premier exemple que donne Colonna est la forme « G [Fa] » (3-3-2-1-1) déplacée deux frettes plus haut (donc 5-5-4-3-3) pour que la main soit dans la troisième position au lieu de la première position. Le résultat sonore sera donc un accord non pas de *fa* majeur, mais bien de *sol* majeur.

Il faut signaler que, dans le Ms. 59, le scribe a noté « ut h 4 » (« comme [la forme de] h [à la frette] 4 ») sur le doigté « R ». Ce constat de sa part souligne que le doigté « R [Si] » [2-4-4-4-2] est le même doigté que « H [Si] » [1-3-3-3-1], mais déplacé d'une frette. Concevoir un doigté comme une forme fixe qui peut se déplacer correspond au principe que l'on trouvait chez Sanseverino (mais en définissant la position par la frette la plus haute plutôt que par la frette la plus basse).

Le doigté donné au signe « & [Do#] » [4-3-1-2-1] est particulièrement intéressant dans ce même manuscrit. Cet accord de *do#* majeur est annoté « h6 » mais il n'est ni fondé sur la forme « h » [1-3-3-3-1], ni déplacé sur une position utilisant la sixième frette. En fait le scribe fait une équivalence entre la forme proposée de *do#* majeur [4-3-1-2-1] et une forme hypothétique – la forme « h » [1-3-3-3-1] montée à 4-6-6-6-4. Cette dernière représenterait alors un autre doigté de *do#* majeur. Aussi les

¹⁴⁴ Signalé par Pennington (1981). Il s'agit de Benedetto Sanseverino, *Intavolatura facile. Opera terza*, Milano, Lomazzo, 1620.

¹⁴⁵ Également chez Pico, Foriano, *Nuova scelta d'intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra spagnuola*, Napoli, [1608?].

¹⁴⁶ « ALFABETTO », Colonna 1620, page non numérotée donnant une table d'*alfabeto*. « Auertendo nelle sonate à quelle lettere, quali hanno vn numero sopar cioè 2 3 ò 5 attasti più basso, conforme al numero qual hauerà sopra, Et questo per più facilità à quelli che non intendono l'Intavolatura del Liuto ».

noms pourraient-ils avoir pour rôle d'identifier des éléments harmoniques communs et non seulement des rapports physiques communs sur le manche.

Ce principe, peu exploité dans les sources vocales consultées pour cette période, apparaît plus tard dans des tableaux de correspondances présents dans Marchetti 1635–1660 et Marchetti 1665 (Fig. Aviii).¹⁴⁷

Lettere, che corrispondono insieme per B Quadro				Lettere, che corrispondono insieme per B Molle			
A	Q2	M5	corrispondono	O	V2	S5	corrispondono
B	R2	N5	corrispondono	L	K2	T5	corrispondono
C	&2	R4	corrispondono	E	Z2	K4	corrispondono
F	M2	&4	corrispondono	†	S2	Z4	corrispondono
G	M3	&5	corrispondono	P	S3	Z5	corrispondono
H	N3	Q5	corrispondono	K	T3	V5	corrispondono
I	N2	Q4	corrispondono	D	T2	V4	corrispondono
M	&3	R5	corrispondono	S [<i>mi</i> ♭]	Z3	X5	corrispondono
N	Q3	M6	corrispondono	T [<i>la</i> ♭]	V3	S6	corrispondono
Q	M4	&6	corrispondono	V	S4	Z6	corrispondono
R	N4	Q6	corrispondono	X	T4	V6	corrispondono
&	R3	N6	corrispondono	Z [<i>c</i> ♯]	X3	T6	corrispondono

Fig. Aviii : Tableau de correspondance de formes sur le manche (Marchetti 1635–1660)

Il semble qu'il y ait de nombreuses erreurs dans le calcul du nombre de frettes dans le tableau de Marchetti 1635–1660 mais on en comprend le principe. Le système dans Marchetti 1665 commence ainsi « Lettres, qui correspondent » et il est bien cohérent, au moins en ce qui concerne les trois premières lettres :

A	=	G3	M5	&7
B	=	H3	N5	G7
C	=	&2	H5	N7

La forme « A » donne l'accord de *sol* majeur. Si la forme « G [*Fa*] » est montée de trois cases (donc de deux demi-tons, *en comptant à partir de la case d'origine*), elle donne bien un doigté pour l'accord de *sol* majeur. « M [*Mi*♭] » donne également un doigté de *sol* majeur, cinq frettes (quatre demi-tons) plus haut tout comme « & [*Ré*♭] », sept frettes (six demi-tons) plus haut. La forme « C » donne l'accord de *ré* majeur dans les trois formes indiquées.

Les formes alternatives « H3 » et « N5 » fonctionnent à partir du doigté « B » ; cependant, la forme « G » ne donne pas de doigté de *do* majeur en comptant sept

¹⁴⁷ Marchetti 1635–60, p. 8.

frettes depuis la case de départ ; ce n'est que si on se déplace de *huit* frettes depuis la case de départ qu'on arrive à *do* majeur.

Outre l'équivalence de forme entre les lettres, les tableaux de correspondance de Marchetti nous présentent un essai d'organisation des lettres de l'*alfabeto*. D'un côté, en effet, sont rangés les signes A-B-C-F-G-H-I-M-N-Q-R-Y et ensuite, de l'autre côté, les signes O-L-E-+-P-K-D-S-T-V-X-Z.

L'intérêt de cette présentation est de proposer un classement des formes selon leurs tierces, c'est-à-dire en donnant d'abord tous les accords majeurs (*sol, do, ré, mi, fa, si, la, mi, la, fa#, si, ré*), et ensuite tous les accords mineurs (*sol, do, ré, mi, fa, si, la, mi, la, fa#, si, ré*). Une telle organisation se trouve également chez Pesori 1640 et Ricci 1677. Les doigtés « S », « T » et « Z » (qui ne proposaient que des doigtés supplémentaires pour des accords déjà existants sous d'autres lettres) y ont été supprimées et remplacées par des doigtés pour les trois accords mineurs (*mi, la, do#*) qui manquaient au tableau.

Il faut noter enfin que Di Micheli a remanié le tableau d'*alfabeto* en 1680 afin de regrouper les accords produits par un seul doigté déplacé sur le manche (voir la partie D 3).

L'utilisation des lettres de l'*alfabeto* comme rappel de doigtés

Certaines lettres du Ms. 2556 sont dotées d'annotations supplémentaires, à savoir :

Q_g R^h S^m Tⁿ V_p X^h

Les lettres affixées en exposant ou en indice renvoient aux premières formes de doigté sur lesquelles sont basées ces lettres. Le musicien pouvait donc appliquer les nouveaux doigtés (lettres majuscules) en s'appuyant sur les formes déjà apprises (lettres affixées). La forme « Q » est basée sur la forme « G » mais se trouve ailleurs sur le manche ; la forme « S » est le même doigté que « M », la forme « T » suit la forme « N », etc.¹⁴⁸

Le rythme de l'accompagnement dans le chant à *alfabeto*

Les indications rythmiques pour une guitare accompagnatrice, si elles sont présentes dans les partitions d'*alfabeto* destinées à la musique instrumentale, paraissent bien moins souvent, voire jamais, dans les sources vocales avec *alfabeto*. Les textes accompagnés d'une notation en *alfabeto* n'en donnent pas, tandis que les chants notés pour voix, guitare et basse continue proposent comme appui le rythme de la mélodie et de la basse ; un seul imprimé vocal avec *alfabeto* indique explicitement le rythme de l'accompagnement (Sanseverino 1622).¹⁴⁹

¹⁴⁸ C'est donc par pure coïncidence que le « h » dans la lettre « R^h » renvoie à l'accord de *si* majeur.

¹⁴⁹ Notons néanmoins que le système de chiffres de Briçeno 1626 prévoyait les durées des accords donnés avec ses textes.

Toutefois plusieurs textes avec accompagnement en *alfabeto* noté avec des lignes de rythme existent dans le Ms. 2556 ainsi que dans une chanson au sein du Ms. 360. Le Ms. 280 comprend au moins sept chansons pour lesquelles des indications rythmiques sont fournies. Il faut donc nuancer l'avis de Tyler, qui affirme que le livre de Sanseverino 1622 est l'exception à la règle selon laquelle « les indications rythmiques ne se trouvent jamais dans les sources vocales d'*alfabeto* ». ¹⁵⁰

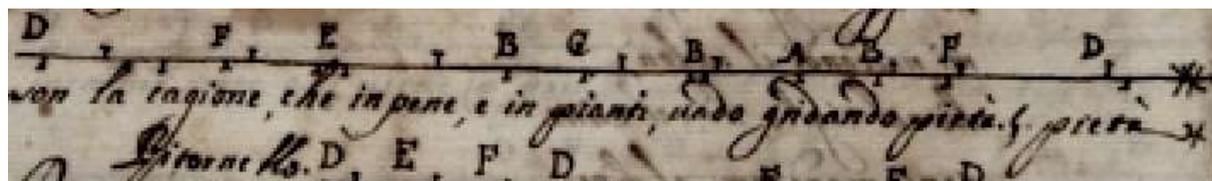


Fig. Aix : Ms. 2556, f° 55v°

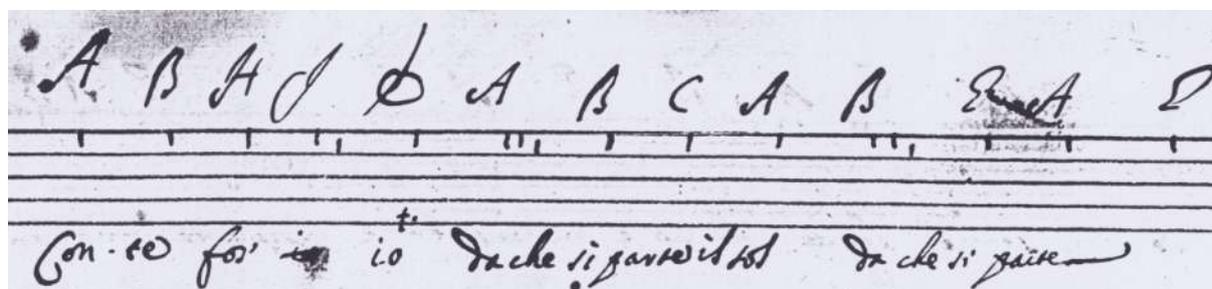


Fig. Ax : Ms. 360, f° 53r°

On trouve également des motifs rythmiques dans les manuscrits suivants :

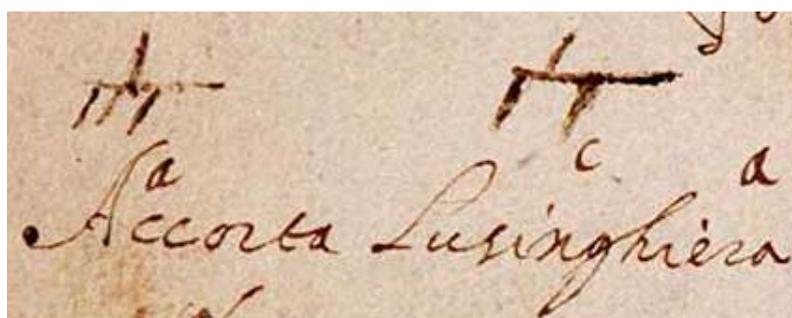


Fig. Axi : La première ligne d'« Accorta Lusinghiera » avec indications rythmiques (Ms. 143, f° 60v°)

¹⁵⁰ Tyler (2002), p. 59. Griffiths (2003, p. 62) soutient aussi que des indications rythmiques peuvent être reconstituées pour l'accompagnement des chansons.

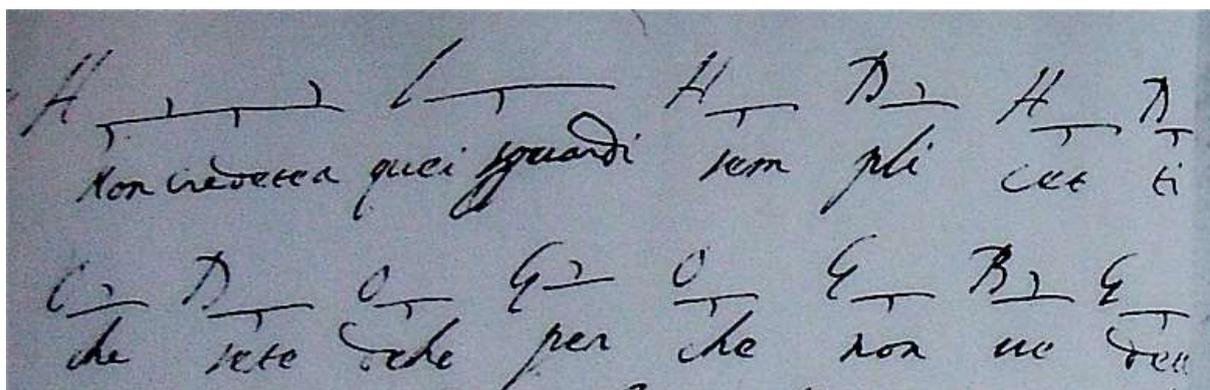


Fig. Axii : Les premières lignes de « Non credete a quei sguardi » avec indications rythmiques (Ms. 719, f° 24v°)

Un autre système d'indication de durée pour des accords d'*alfabeto* se trouve chez Fasolo 1627. Il s'agit ici d'un système sans précédent ni suite, à ma connaissance, dans lequel on attribue aux lettres de l'*alfabeto* des chiffres, placés au-dessus ; ces derniers servent à indiquer le nombre de pulsations, à savoir la durée de l'accord. Malheureusement, ce principe ne peut être examiné de plus près car le document original (Fasolo 1627) est perdu et la seule trace aujourd'hui en est la reproduction d'un morceau par Chilesotti, qui a pu consulter cette source à un moment donné.



Fig. Axiii : « I bei guardi » de Fasolo 1627¹⁵¹

D'autres lettres chiffrées

Une dernière utilisation des chiffres en conjonction avec les lettres de l'*alfabeto* apparaît chez Di Micheli 1680.¹⁵² Ce livre exploite, en effet, les chiffres 1 à 5, ajoutés aux lettres, afin d'indiquer sur quel chœur de l'instrument se trouve la note de la mélodie. Ce système voudrait, par exemple, que pour une suite d'accords majeurs G3, A2, B2 (*Fa, Sol, Do*), les notes mélodiques soient celles de la **troisième** corde dans le doigté « G [*Fa*] », donc *la*, de la **deuxième** corde dans le doigté « A [*Sol*] », donc *ré*,

¹⁵¹ Reproduit dans Chilesotti (1919), p. 677.

¹⁵² Cf. la partie D et aussi Failla (1979).

et de la **deuxième** corde dans le doigté « B [Do] » donc *do*. La ligne mélodique serait donc *la-ré-do*, mais ce qui en résulte n'en serait probablement que le squelette, étant donné que ce système ne peut fournir plus de notes qu'il n'y a d'accords.

L'*alfabeto* dit « mixte »

Ce système, presque exclusivement réservé à la musique instrumentale, apparaît néanmoins dans deux de nos sources vocales manuscrites (Mss. 360 et 1528). Cette notation utilise à la fois les lettres de l'*alfabeto* et la tablature italienne dont les luthistes s'étaient servis au siècle précédent. Il est exploité dans les livres de Foscarini de 1629 (*Il primo, secondo e terzo libro della chitarra spagnola*).

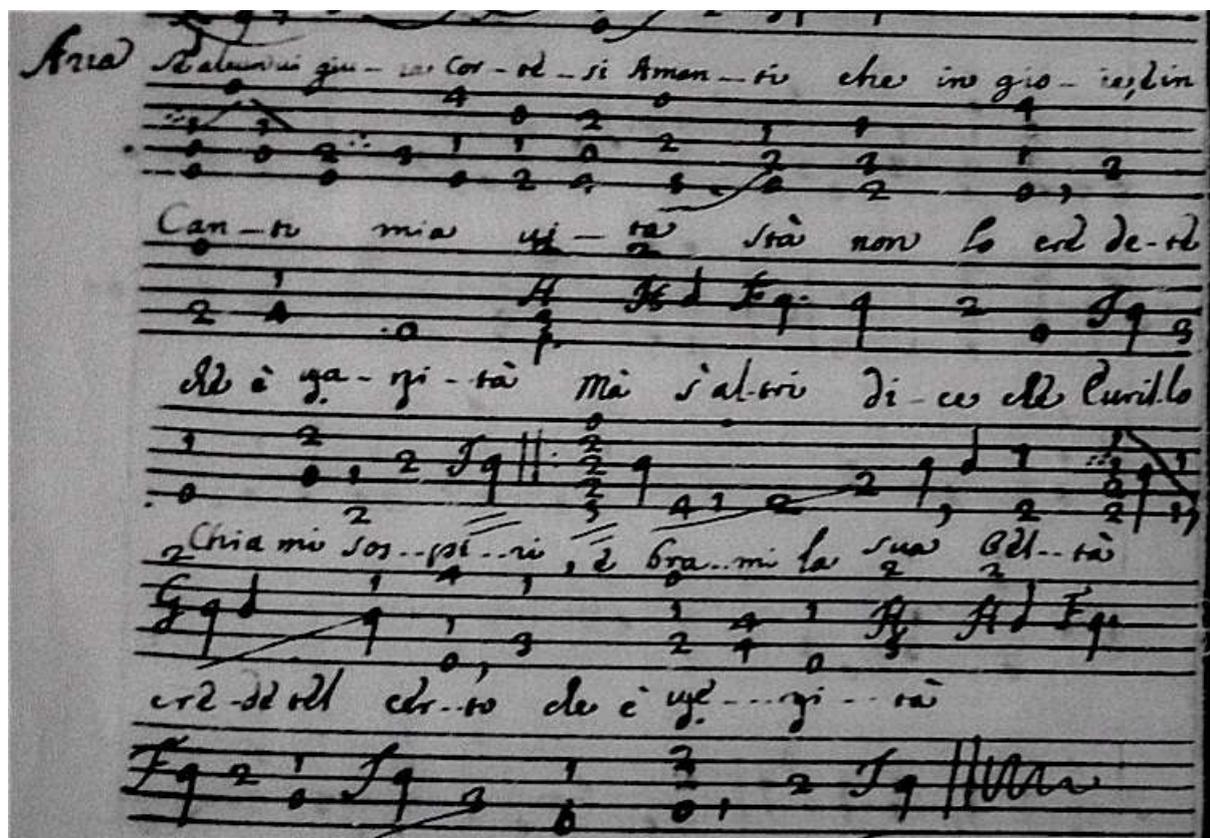


Fig. Axiv : La notation dite « mixte » utilisée pour noter la chanson « S'alcun vi giura », Ms. 1528

Dissonances (*lettere tagliate*)

À partir de 1629 (date de parution du livre de Foscarini), les auteurs présentent des doigtés modifiés. Ces modifications prévoient très souvent l'élimination, l'introduction ou le déplacement d'un doigt pour ajouter une nouvelle note, dissonante, à l'accord. On ne tiendra pas compte, pour ce travail, de cet *alfabeto* modifié, nommé *alfabeto dissonante* (Foscarini 1640), *alfabeto falso* (Calvi)¹⁵³ ou *lettere*

¹⁵³ Carlo Calvi, *Intavolatura di chitarra e chittarriglia*, Bologna, 1646.

tagliate (Ricci 1677).¹⁵⁴ À titre d'exemple, cependant, la Figure Axv indique l'accord « C [Ré] », modifié de la façon suivante par ces trois musiciens :

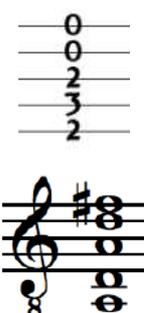
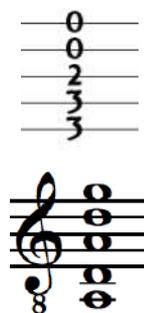
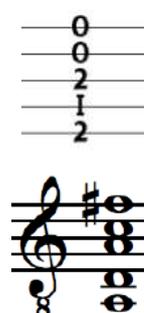
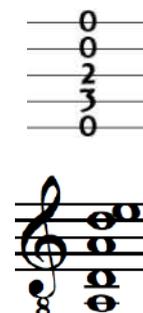
			
Doigté « C » normal	« C + » chez Foscarini	« C* » chez Calvi	« Ct » chez Ricci

Fig. Axv : Les lettres « dissonantes » de l'*alfabeto* chez trois auteurs : en tablature et en transcription

On constate très vite que ces dissonances sont conçues en fonction de l'instrument et restent entièrement idiomatiques. Quoi qu'il en soit cela n'enlève rien au fait que les deux premiers nouveaux accords présentent des dissonances de base du système tonal : un accord avec retard chez Foscarini (4-3) et un accord de septième de dominante chez Calvi. Ricci substitue la 2^e à la 3^e. L'utilisation de ces nouveaux accords mériterait en soi une étude plus approfondie.

La fin du système

Par le biais des rééditions, l'*alfabeto* est présent dans la littérature jusqu'en 1819 (dans une réédition d'Amat 1596). D'autres ouvrages, comme ceux de Minguet 1752 (rééd. 1800), le *Vero e facil modo* (Venise, 1627) de Millionni et Monte (réédité jusqu'en 1737), Di Micheli 1680 (rééd. 1698), ont permis à ce système de perdurer presque jusqu'à nos jours. En Italie, les imprimés pour chant avec *alfabeto* occupent une période bien plus courte et vont de Kapsperger 1610 jusqu'aux *Nuove Canzonette musicali* de 1659.¹⁵⁵ Les manuscrits vocaux italiens, eux aussi, ne vont pas au-delà de 1650 à l'exception du Ms. 1528, et d'un seul autre manuscrit, conservé aujourd'hui aux États-Unis.¹⁵⁶

Le traité didactique de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, *E[x]plicación para tocar la guitarra de punteado por mussica, o cifra y reglas utiles para acompañar con ella la parte de el baxo*, date probablement du dernier quart du XVIII^e siècle.¹⁵⁷ Il se distingue des ouvrages précédents par l'écriture de doigtés pour la guitare nommés, non plus avec des lettres de l'alphabet, mais avec des lettres musicales. Ainsi peut-il indiquer

¹⁵⁴ Cf. « A Brief Guide to Baroque Guitar Tablatures » dans Tyler (2002), p. 167-175.

¹⁵⁵ [Anonyme, *Nuove Canzonette musicali*, Venise, 1659]. Perdu, cf. Wolf (1919), p. 191.

¹⁵⁶ US-Wc MS M.2.1.T2.17B, daté « 1657 ». Tyler (2002), p. 95.

¹⁵⁷ Cf. la notice « Vargas y Guzman » de Russell dans *Grovemusic*.

que le principe théorique de la basse fondamentale s'est enfin étendu à la nomenclature des doigtés de guitare.

Les sources imprimées et manuscrites recouvrent, malgré tout, une période assez restreinte. En effet, le système a commencé à œuvrer, pratiquement dès sa conception, vers sa propre destruction. Les accords dissonants qui y furent intégrés, la notation des cadences et l'introduction d'une tablature mixte permettent de comprendre que les limites du système ont dû être bien vite ressenties, surtout en ce qui concerne le jeu instrumental ; mais la disparition totale de l'*alfabeto* en tant que mode d'accompagnement est moins facile à expliquer.

2.4 Le système exploité sur d'autres instruments et à des fins extramusicales

L'*alfabeto* à des buts extramusicaux

Signalons également que l'*alfabeto* a fourni d'excellents exemples du jeu musical qu'est « l'orthographe musicale ». Corbetta et Francesco Asioli ont tous les deux composé des morceaux dans lesquels les accords (notés en *alfabeto*) épellent un nom. Pour Asioli il s'agissait d'écrire les noms de ceux à qui il dédiait ses *Concerti armonici* de 1676.¹⁵⁸

L'*alfabeto* destiné à d'autres instruments

Un livre de Pietro Millioni de 1631, *Corona del primo, secondo e terzo libro d'intavolatura di chitarra spagnola*, propose un tableau en *alfabeto* pour le *chitarrino overo chitarra italiana*. Les doigtés indiqués sont presque exactement ceux d'une table habituelle, à l'exception du cinquième cœur (mais son tableau présente seulement les doigtés de « + » à « R », suivis de « X »). Signalons cependant que, dans la transcription qu'en a faite Wolf, le doigté de *sol* mineur « O » est le même que celui de *sol* majeur « A » et comporte donc une tierce majeure plutôt qu'une tierce mineure.¹⁵⁹ Des rééditions d'Amat 1596 semblent prévoir également une utilisation du système pour une guitare à quatre choeurs.¹⁶⁰

Un manuscrit, décrit par le RISM comme « Ital. Git. Tab. 4 Lin. »,¹⁶¹ comprend un tableau qui va de « A » à « [P] » et qui prévoit un instrument à quatre cordes accordés en quarts. L'*alfabeto* montre qu'on attend un accordage *mi, la, ré, sol*.

¹⁵⁸ Boye, Gary, « Asioli, Francesco » dans *Grovenmusic*. C'est également Boye qui, dans ce même article, indique que la pratique commence avec Corbetta.

¹⁵⁹ Le doigté de la lettre « A » est « 0-0-0-3 », là où, d'habitude, cette lettre nécessitait « 2-0-0-3-3 ». Le passage, sur le deuxième cœur, de « 3 » (*ré*) à « 0 » (*si*) permet d'avoir la tierce qui, en l'absence de la cinquième corde, aurait été perdue. Mais la lettre « O » utilise le même doigté « 0-0-0-3 » et ne fournit donc pas d'accord de *sol* mineur. Le tableau est reproduit dans Wolf (1919), p. 173.

¹⁶⁰ Amat 1596, Chapitre 9.

¹⁶¹ RISM B/VII, p. 108. La notice décrit les lettres « A, B, C, D, +, E, F, g, H, J, L, M, N, O » mais comporte bien le doigté « P », même si la lettre elle-même n'est pas écrite en dessus du doigté. Le cinquième doigté semble être une deuxième version du « D [*la*] », plutôt qu'un « + [*mi*] ».

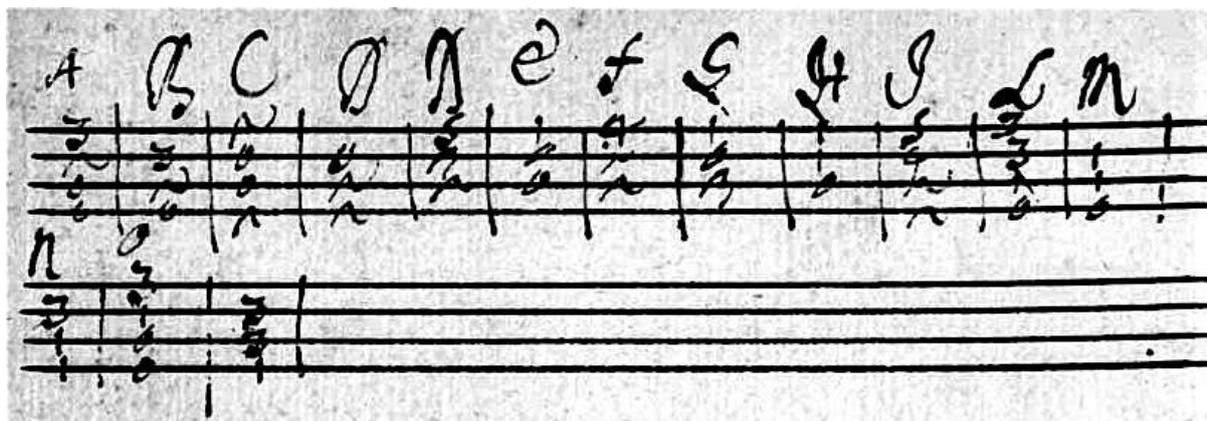


Fig. Axvi : Ms. 29, f° 23v°

Cet accordage ne possède pas la tierce caractéristique de la guitare à quatre chœurs et, dans le manuscrit précédent de la même collection (du même scribe), Sparks & Tyler identifient les premières informations sur l'accord de la mandoline à quatre cordes ou quatre chœurs.¹⁶² Il s'agit donc très probablement d'un tableau d'*alfabeto* destiné à une mandoline, qui reprend les doigtés du tableau d'*alfabeto* standard en lui apportant quelques petites modifications dont la plus importante est le nouveau doigté « D [*la*] » (le cinquième, avec les frettes 5, 3, 2) pour remplacer celui noté en premier (qui ne donnait pas la tierce de l'accord de *la* mineur). On y trouve, en plus du tableau, des indications de *rasgueado*.¹⁶³

Dans les cinq chapitres ajoutés au livre d'Amat en 1639 (*Tractat brev*), il est question d'un instrument qu'Hall identifie comme une *vandola*. Les éditions postérieures d'Amat 1596 proposent de transférer le système sur la *vandola* (qui était accordée une quarte plus haut que la guitare); elles représenteraient donc une transposition dans laquelle le doigté « A » donnerait un accord de *do* majeur au lieu de *sol* majeur.¹⁶⁴ Les éditions postérieures ont également évoqué la *bandurria* et le *tiple* dans le cadre du tableau.¹⁶⁵

Notons enfin que le Ms. 360 (c. 1640-80) propose des gammes type d'harmonisation pour le luth, qui sont reproduites dans la partie D de ce travail et qui permettent de voir clairement que les lettres de l'*alfabeto* sont indiquées en même temps que la tablature du luth.

¹⁶² Sparks & Tyler, « Mandolin », *Grovemusic* : « Le premier renseignement sur la mandoline italienne se trouve dans un manuscrit florentin daté de c. 1650-70 (I-Fn Ms. Magl. XIX 28), qui est destiné à une mandoline (*mandolino*) de quatre chœurs accordée *mi*₃ - *la*₃ - *ré*₄ - *sol*₄. [...] C'était l'accord standard de l'instrument à quatre chœurs. » Cf. également Sparks & Tyler (1989), p. 15.

¹⁶³ Sur le folio 22v°.

¹⁶⁴ Hall & Yakeley (1995), p. 48.

¹⁶⁵ Tyler (1975), p. 39.

L'*alfabeto* comme indicateur de ton

Il était assez courant d'indiquer le centre harmonique d'un morceau par une lettre de l'*alfabeto* ; on trouve surtout cela dans les imprimés et manuscrits instrumentaux – qui sont aussi les endroits où l'on est susceptible de trouver des suites de morceaux en plusieurs tons. Il existe également en Espagne des titres comme « Passacalles por la G y B – por el tres, y dos – y por el sexto y quinto tono »,¹⁶⁶ ou bien « Passacalles por la B que es 2 ». ¹⁶⁷ Le manuscrit E-Bc Mús 691/2 contient des morceaux intitulés, par exemple, « Sarabanda por la O ». ¹⁶⁸

Or, on utilisait aussi cette nomenclature pour des titres de morceaux, là même où l'*alfabeto* n'était pas prévu. Par exemple, un manuscrit pour guitare d'Antonio de Santa Cruz (E-Mn Ms. 2209) donne des titres comme « Jacaras sobra la E » sans toutefois faire appel au système de l'*alfabeto*. ¹⁶⁹ Un manuscrit pour *violone* proposent des arpèges et divisions et comporte un morceau intitulé « per sonare per B ». ¹⁷⁰

2.5 Transcrire aujourd'hui l'*alfabeto*

Après avoir étudié le système de l'*alfabeto* en général et avec toutes ses variantes, il est nécessaire de transcrire ce tableau pour connaître les résultats musicaux de ces abréviations. En dépit du grand nombre d'exceptions et de variantes déjà traitées, la majeure partie du corpus se conforme à un tableau de base.

Plusieurs problèmes se posent alors pour transcrire ce tableau, dont les plus importants touchent l'organologie. On écartera ici la question d'une simple ou double chanterelle, car cela n'aura pas d'incidence sur la nature harmonique des accords. On peut également écarter dans ce travail la question de la hauteur exacte des intervalles, d'une part parce qu'il est quasiment impossible d'établir une réponse définitive et, d'autre part, parce que toutes nos sources fonctionnent sur le principe d'un accordage de $la_1 - ré_2 - sol_2 - si_2 - mi_3$.

Le problème principal est de savoir s'il y existe des bourdons sur le quatrième et sur le cinquième chœur car leur absence susciterait un accord rentrant ($la_2 - ré_3 - sol_2 - si_2 - mi_3$). Cette distinction a son importance pour les intervalles les plus graves des accords. Prenons, à titre d'exemple, un instrument dont on ne connaît pas la hauteur exacte des notes, mais pour lequel on peut dire avec certitude qu'il fut *conçu* comme accordé $la_1 - ré_2 - sol_2 - si_2 - mi_3$, c'est-à-dire comme l'instrument moderne sans la sixième corde. C'est également un instrument qui possède un bourdon à la fois au quatrième et au cinquième chœur. Ces bases représentent l'accord suivant :

¹⁶⁶ Sanz 1674, Bk 3, Pl. 7.

¹⁶⁷ Sanz 1674, f° 19r°. Tous les trois sont signalés dans Hall & Yakeley (1995), p. 48.

¹⁶⁸ Esses (1994), p. 133.

¹⁶⁹ Tyler (2002), p. 154. Ce manuscrit contient néanmoins un tableau d'*alfabeto* au début.

¹⁷⁰ Cf. la partie C 1.

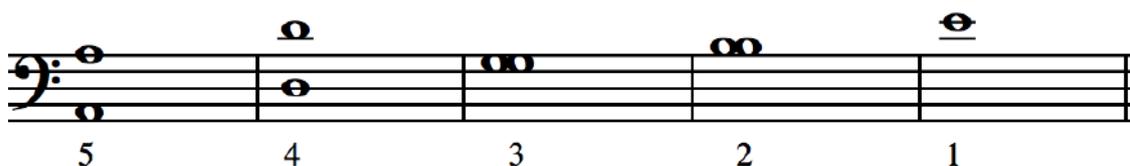


Fig. Axvii : Le cordage et l'accordage de la *chitarra spagnola* comme définis pour la transcription du tableau (avec bourdons sur le 5^e et 4^e chœurs)

La Figure Axviii propose donc la transcription d'un modèle de tableau d'*alfabeto*, mais qui est identique au tableau de Corradi 1616 (le premier livre de chant à *alfabeto* qui comprend un tableau explicatif). Il en résulte un système harmonique où l'on voit (Fig. Axviii) les accords prévus par l'*alfabeto*, dont certains apparaissent une deuxième fois avec d'autres doigtés possibles. Trois accords mineurs, cependant, ne sont pas prévus.

Les renversements qui résultent des doigtés de l'*alfabeto* ne semblent pas inquiéter ni les diffuseurs ni les utilisateurs du système. Ce ne sera que bien plus tard, en 1673, que Sanz fournira des conseils à propos des renversements à éviter :

Si, avec des bourdons, vous faites la lettre ou l'accord « E » qui est *ré* [mineur], la cinquième corde ouverte [*la*] gênera la basse principale dans la mesure où la cinquième [corde] donne une quarte dans la basse et confond la basse principale et y mettra de l'imperfection, comme l'enseigne le contrepoint.¹⁷¹

À ce propos, il faut signaler l'avis de Doizi de Velasco, en 1640, qui trouve que les renversements des accords ne posent pas de problème tant qu'on joue *rasgueado*.¹⁷²

Enfin, on peut préciser que, d'une manière générale, l'idée d'accords qui seraient fondés sur une note fondamentale en particulier est absente. Les accords « diatoniques » fonctionnent aussi bien dans ce système que ceux avec une note diésée ou bémolisée en fondamentale si l'on présume un tempérament égal. Il s'ensuit donc que le doigté « Q » peut aussi bien se faire appeler *fa*# majeur que *sol*, majeur.

L'*alfabeto* a été le lieu de mainte investigation théorique à partir d'Amat 1596. Ces systèmes complexes seront examinés plus tard car, ce qui importe pour l'instant, c'est le système de base, employé par la quasi-totalité de mes sources pour le chant. Pour les systèmes d'*alfabeto* plus développés, le lecteur se dirigera vers la partie D.¹⁷³

¹⁷¹ Sanz 1674. Cité dans Murphy (1970), p. 52-53.

¹⁷² Doizi 1640, p. 16. Cf. la citation, dans la partie D 1.

¹⁷³ Notons aussi que, malgré la distance temporelle, il existe encore de nos jours un nombre important d'instruments d'époque, auxquels l'*alfabeto* était destiné. Qu'il s'agisse d'une *chitarra*, d'une *chitarra battente*, d'une *vihuela*, d'un *chitarrino* ou bien d'un instrument modifié comme un *liuto chitarrizzato*, plusieurs exemples peuvent être étudiés à ce propos.

The image displays a musical transcription of the 'alfabeto' system from Corradi 1616. It is organized into four rows, each representing a set of letters. Each letter is associated with a specific chord, shown in a two-staff musical notation (treble and bass clefs). The chords are represented by groups of notes on the staff lines, with some notes marked with accidentals (sharps, flats, and naturals). The letters and their corresponding chords are as follows:

- Row 1: +, A, B, C, D, E, F
- Row 2: G, H, I, K, L*, M, N
- Row 3: O, P, Q, R, S, T, V
- Row 4: X, Y, Z, alpha, beta, gamma

Fig. Axviii : Transcription du tableau de Corradi 1616

+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M
2	2	3	0	0	0	2	3	1	0	1	3	1
2	0	2	0	2	0	2	3	3	2	3	1	1
0	0	0	2	2	2	1	2	3	2	3	0	3
0	3	1	3	1	3	0	1	3	2	2	3 [4]	4
0	3	0	2	0	1	0	1	1	0	1	3	3

<i>mi</i>	<i>Sol</i>	<i>Do</i>	<i>Ré</i>	<i>la</i>	<i>ré</i>	<i>Mi</i>	<i>Fa</i>	<i>Si_b</i>	<i>La</i>	<i>si_b</i>	<i>do</i>	<i>Mi_b</i>
6	6		6		6	6	6					6
			4		4	4	4					4

N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	α	β	γ
3	1	3	4	2	2	4	4	2	5	3	4	2	3
1	0	3	4	4	2	2	4	4	5	5	3	2	3
1	0	1	3	4	4	2	2	4	4	5	1	4	5
1	3	1	2	4	5	2	2	3	3	5	2	5	6
4	3	1	2	2	4	5	2	2	3	3	1	3	5

<i>La_b</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>Fa_#</i>	<i>Si</i>	<i>Mi</i>	<i>La</i>	<i>fa_#</i>	<i>si</i>	<i>Sol</i>	<i>Do</i>	<i>Ré_b</i>	<i>mi</i>	<i>Fa</i>
6	6	6	6		6	6	6		6			6	6
		4	4		4		4		4			4	4

Fig. Axi : Le tableau d'*alfabeto* transcrit en accords et renversements¹⁷⁴

				<i>Fa</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>		<i>La</i>	<i>Mi</i>		
<i>Ré_b</i>	<i>La_b</i>	<i>Mi_b</i>	<i>Si_b</i>	<i>Fa</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Ré</i>	<i>La</i>	<i>Mi</i>	<i>Si</i>	<i>Fa_#</i>
<i>si_b</i>	<i>fa</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>	<i>ré</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>si</i>	<i>fa_#</i>	<i>do_#</i>	<i>sol_#</i>	<i>ré_#</i>
						<i>mi</i>					

Fig. Axx : Les accords qui résultent de l'*alfabeto*

¹⁷⁴ Cf. la discussion sur les doigtés « L » et « .L. » *supra*.

B Le corpus des sources et les concordances

Outre un grand faisceau de livres et manuscrits avec *alfabeto* qui contiennent de la musique purement instrumentale, il existe les sources où l'*alfabeto* fournit un accompagnement pour le chant. Ces dernières font l'objet principal de cette thèse : celles que j'ai retenues s'étendent du dernier quart du XVI^e siècle jusqu'en 1650 pour les manuscrits, et de 1610 à 1652 pour les imprimés.

Ces sources sont essentiellement de deux types. Il y a d'abord les recueils et les manuscrits qui proposent une ou plusieurs parties de chant et une ligne de basse (avec ou sans chiffrage). Les accords d'*alfabeto* sont généralement indiqués en dessus de la partie de chant¹⁷⁵ (Fig. Bv). Ce type de source est plus nombreux en imprimé, et les transcriptions en manuscrit sont bien plus rares (Figs. Bii, Bv, Bvi, Bix). Le deuxième type de source présente uniquement un texte à chanter avec les accords de l'*alfabeto* indiqués au-dessus des vers (de la première strophe). Contrairement au premier cas, les sources de ce type sont bien plus nombreuses sous la forme de manuscrits (Fig. Bxiv) que d'imprimés (Fig. Bxii).

Je soutiendrai que, chronologiquement, les Sources IIa (les imprimés « complets », c'est-à-dire comprenant mélodie et basse avec *alfabeto*) ont souvent dû précéder les Sources Ib (les manuscrits fournissant uniquement un texte avec *alfabeto*) à savoir que les manuscrits sont en grande mesure la transcription d'imprimés de monodie. Il s'agit donc d'un corpus de manuscrits très distinct des manuscrits le plus souvent étudiés par la musicologie.

Il faut pourtant rappeler que cinq manuscrits qui ont été étudiés ici remontent au XVI^e siècle, donc à une date antérieure à la première source imprimée (1610). Il suffit de regarder les 131 textes avec *alfabeto* du Ms. 59, pour constater que ce manuscrit – daté de 1610-20 – rend compte d'une tradition de transcription qui était bien entamée avant qu'ait lieu l'édition du premier imprimé. L'arrivée de l'*alfabeto* se situerait donc bien au *cinquecento*, ce qui le rendrait donc tout à fait contemporain du traité d'Amat (1596) qui est si souvent cité.

Ce chapitre examine les concordances au sein de toutes ces sources, c'est-à-dire les cas où une chanson se trouverait dans plusieurs sources – qu'elles soient du même type ou de type différent. Le lecteur pourra éventuellement s'étonner qu'une partie de cette thèse soit consacrée à la question des concordances, se demandant ce que cette interrogation pourra apporter à la problématique centrale. Or, la concordance entre les différentes sources du corpus peut éclaircir sur des points très importants, parmi lesquels figurent notamment les variations dans l'harmonisation par *alfabeto* dans de multiples notations d'une même chanson ; la transposition des enchaînements qui accompagnent la notation d'une même chanson ; la possibilité de fournir des éléments mélodiques aux sources dans lesquelles l'*alfabeto* est la seule illustration musicale d'un texte.

¹⁷⁵ Cependant, les lettres peuvent se placer entre le texte et la mélodie, juste en dessous de la portée, comme dans *I lieti giorni di Napoli* (Naples, 1612) de Girolamo Montesardo.

De même, il faut rappeler qu'au cours de ce travail un grand nombre de sources, à la fois manuscrites et imprimées, a été consulté et je souhaite signaler des trouvailles qui pourraient venir en aide à d'autres chercheurs. Même si des travaux récents ont fourni des listes de sources qui contiennent de l'*alfabeto*, ces dernières, à quelques exceptions près, n'ont pas été l'objet de travaux de dépouillement systématique. Comme l'a constaté Hill, il y a plus que dix ans : « Rien dans les manuscrits de tablature d'accords de guitare n'a été mis en concordance avec les sources de musique sur portée de la monodie italienne ».¹⁷⁶

Dans un premier temps, je me suis attaché au dépouillement du corpus de sources. J'ai ainsi pu diviser ces sources en deux groupes principaux, les sources imprimées et les sources manuscrites. J'ai ensuite subdivisé ces deux groupes en plusieurs ensembles : les sources qui présentent les éléments musicaux de façon complète (c'est-à-dire avec la mélodie vocale et la ligne de basse) et celles qui ne présentent qu'un texte avec des lettres d'*alfabeto*. Cette division donne donc les groupes suivants (le nombre de sources consultées de chaque type est également indiqué) :

Ms.	Sources Ia	Les sources manuscrites musicalement « complètes »	3 mss.
Ms.	Sources Ib	Les sources manuscrites musicalement « incomplètes »	17 mss.
Imp.	Sources IIa	Les sources imprimées musicalement « complètes »	48 livres
Imp.	Sources IIb	Les sources imprimées musicalement « incomplètes »	12 livres

J'ai également puisé dans des sources externes pour établir des concordances, à la fois des sources musicales sans *alfabeto* et des sources théoriques avec et sans *alfabeto*. Le dépouillement détaillé se trouve dans la partie « Sources » de ce travail (où ne sont énumérés que les titres à une voix avec *alfabeto*). Il ne s'agit donc pas d'un dépouillement complet, étant donné que les morceaux à plusieurs voix n'ont pas été retenus. Une fois le dépouillement effectué, j'ai pu croiser les titres de toutes les pièces entre elles pour repérer des concordances éventuelles. Un croisement supplémentaire avec Einstein *et al.* (1977) a fourni d'autres concordances éventuelles à l'extérieur du corpus. Un tableau récapitulatif de ces concordances se trouve dans les Annexes.

Ayant d'abord identifié plus d'une centaine de concordances *éventuelles* par le biais des incipits textuels et des titres, il reste à ce jour 57 concordances musicales confirmées. Le nombre important de sources manuscrites qui possèdent une concordance imprimée laisse donc supposer qu'on a affaire à une pratique de transcription depuis les imprimés vers les manuscrits. Ce chapitre examinera ces concordances en deux temps, d'abord à partir des sources manuscrites complètes, et ensuite pour les sources manuscrites incomplètes (Fig. Bi).

¹⁷⁶ Hill (1997), p. 171.

B Le corpus des sources et les concordances

<i>Partie du chapitre B</i>	Sources I		Sources II		hors-corpus	
	Ms. complet	Ms. incomplet	Imprimé complet	Imprimé incomplet	Imprimé hors-corpus	Source inconnue
1.1	X				X	
1.2	X		X			
1.3	X	X	X			
1.4	X	X		X		X
2.1		X			X	
2.2		X	X			

Figure Bi : Tableau récapitulatif de l'examen des concordances

B 1 La concordance entre les Mss. 24, 25 (« Sources Ia ») : la transcription complète avec *alfabeto*, depuis une source imprimée

1.1 La transcription depuis une source extérieure sans *alfabeto* : « Amor ch'attendi »

Le Ms. 25 est conservé à la *Biblioteca nazionale* de Florence et regroupe essentiellement des monodies, ainsi que quelques morceaux à deux voix, notés sous la forme d'un texte, d'une ligne mélodique et d'une basse. Becherini (1959) l'a daté de la première moitié du XVII^e siècle ; une date plus précise, *circa* 1615, est cependant proposée par Tyler (2002).¹⁷⁷

Dans ce manuscrit, il y a une seule transcription pour laquelle j'ai pu retrouver l'original en imprimé.¹⁷⁸ Il s'agit d'« Amor ch'attendi », un morceau tiré de Caccini 1614 et signalé dans le catalogue de Becherini.¹⁷⁹ On verra d'ailleurs l'*alfabeto* venir à nouveau en supplément à la musique de Caccini dans le cas de Caccini 1602^{ms} (voir le chapitre suivant).¹⁸⁰

Cette transcription au sein du Ms. 25 n'est pas du même type que celles du Ms. 24 qui suivront. Il ne s'agit pas simplement de la transcription d'un imprimé qui fournissait déjà les accords de l'*alfabeto*. Il s'agit en fait de la « mise en *alfabeto* » d'une source imprimée monodique qui, à l'origine, utilisait exclusivement le chiffrage pour la réalisation du continuo.¹⁸¹ À ce titre, il se rapproche davantage de Caccini 1602^{ms} que du Ms. 24.

¹⁷⁷ Tyler (2002), p. 85.

¹⁷⁸ Il contient pourtant une pièce intitulée « Voi mi date martire » qui paraît aussi dans le Ms. 36877. Je n'ai pu consulter que les 23 premiers folios de ce manuscrit ; il porte le titre *Villanelle di più sorte con l'Intavolatura per sonare, et cantare su la Chitarra alla Spagnola di Giovanni Casalotti*. Cf. Hill (1997), p. 169-171 au sujet de cette source.

¹⁷⁹ Becherini (1959). Notons qu'Einstein *et al.* (1977) indique les imprimés suivants sous le premier vers « Amor ch'attendi » : Santo Pietro del Negro 1607 ; Rubini 1610 ; Brunelli 1613. La version de Caccini 1614 s'inscrit donc dans une lignée de mises en musique de ce texte (de Chiabrera) depuis au moins sept ans. Selon Leopold & Williams (1983, p. 56), Romano 1625 comprend le texte « Amor ch'attendi » mais précise dans le titre que le texte doit être chanté sur la mélodie d'« Ahi serpentella ». Leopold & Williams n'indique pas dans lequel des cinq livres (que réunit Romano 1625) se trouve ce texte. Le seul imprimé supplémentaire qui se sert d'un texte commençant ainsi est *Le terze musiche* de Claudio Saracini (*Le terze musiche di Claudio Saracini detto il Palusi nobile senese per cantar, et sonar nel Chitarrone Arpicordo et altri stromenti*, Venise, Alessandro Vincenti, 1620. I-Bc et PL-WRu).

¹⁸⁰ Caccini 1602^{ms} est un exemplaire du *Nuove musiche* avec des accords de l'*alfabeto* ajoutés à la main. Il existe d'autres manuscrits comportant des éléments parus chez Caccini : Ms. 59 (« Devro dunque morire », texte uniquement, avec quelques indications d'*alfabeto*) ; I-Bu Ms. 177/IV (« Amarilli mia bella », transcription complète et quoique elle ne comprenne pas d'*alfabeto*, d'autres morceaux de ce manuscrit en présentent) ; I-MOe C311 « Bottegari » (« Fere selvaggie », strophes 2 & 4 avec une musique qui n'est pas identique). Cf. aussi Coelho (2003) sur les concordances du manuscrit F-Pc Vm⁷ 137.305.

¹⁸¹ Le principe est donc le même que dans l'exemplaire de Caccini 1602^{ms} (sauf qu'ici, l'*alfabeto* est ajouté lors d'une transcription plutôt que noté sur l'imprimé même).

Fig. Bii : « Amor ch'attendi » du Ms. 25, f° 20v°

Dans le Ms. 25, le chiffrage de l'imprimé qui fut destiné à la basse est abandonné pour ne laisser que les lettres d'*alfabeto*. Il y a également d'importantes différences dans la notation musicale même. À l'opposé du cas de Caccini 1602^{ms}, dont le seul but du transcripteur paraît avoir été de permettre au chanteur de s'accompagner lui-même, la réalisation de la basse par un accompagnateur semble avoir été également envisagée ici.¹⁸² En effet, le scribe a noté les lettres deux fois – au-dessus de la ligne mélodique (le cas plus commun) mais aussi au-dessus de la partie de basse. Caccini 1602^{ms} ne les indique qu'au-dessus de la partie vocale.

¹⁸² Outre Caccini 1602^{ms}, on trouve un ajout des accords de l'*alfabeto* dans deux autres imprimés du corpus, Rontani 1623^{ms} et Pesenti 1636^{ms}, où les lettres furent ajoutées à la main, toujours au-dessus de la ligne mélodique.

En ce qui concerne la ligne de basse, figurent deux types de divergences dans cette transcription. La pièce étant à trois temps, le manuscrit précise souvent des blanches sur le premier et deuxième temps alors que l'imprimé laisse durer une ronde. De même le manuscrit opte parfois pour une blanche sur le troisième temps, là où l'imprimé laisse (durer) une ronde pointée. Voyez les mesures 4, 5, 10, 13, 16 et 17 de la transcription (Fig. Biii).

C 1614

A - mor ch'a - tten - di A - mor che fai Su, che non

sol la Sol Fa Do Do Ré Sol Do Sol

A - mor ch'a - tten - di A - mor che fai Su che non

sol la Sol Fa Do Do Ré Sol Do Do Sol

C 1614

6 pren - di gli stra - li o - mai A - mor ven - de - tta

6 la Ré Mi la La Ré Sol

6 pren - di li stral' hor - mai A - mor ven - de - tta

6 la Ré Mi la La Ré Sol

C 1614
 11 A - mor fa - e - tta Quel cor, ch' al - te - ro sde - gna'l tuo
 11 Ré sol La Ré Fa Ré Mi Do Ré

Ms 25
 11 A - mor sa - e - tta quel Cor ch'al - te - ro sde - gna'l tuo
 11 Ré sol La Ré Fa Ré Mi Do Ré

C 1614
 16 impe - ro Quel cor ch'al-te - - - ro sde - gna'l tuo imper - o.
 16 Sol Fa Ré Mi Do Ré Sol

Ms 25
 16 impe - ro
 16 Sol Fa Ré Mi Do Ré Sol

Fig. Biii : Transcription d'« Amor ch'attendi » de Caccini 1614 et du Ms. 25

Il faut constater aussi que les syncopes, qui suscitent les suspensions, sont éliminées dans le manuscrit. À la mesure 7, le retard sur un *ré* n'est pas respecté et le scribe a préféré suivre, de façon stricte, le rythme harmonique d'une ronde, d'une blanche etc. On le remarque aussi aux mesures 15 et 19; il en résulte une simplification du rythme harmonique dans le manuscrit.

La ligne mélodique est fidèlement suivie dans le manuscrit, sauf là où le rythme se complique. Le scribe a, en fait, cherché à éviter toute noire ou tout passage de noires, sans doute avec l'idée que ce type de passage n'avait pas à être noté mais

devait plutôt être créé *ad libitum* par le chanteur. Comparez, par exemple, les mesures 5, 10, 13-14 et 17-18 de la transcription du Ms. 25 avec l'imprimé de Caccini.

Le point le plus important, compte tenu de la problématique de cette thèse, concerne les différences dans l'harmonie. Sur ce point, les divergences du manuscrit par rapport à l'imprimé sont les suivantes :

- m. 1 Un premier accord de *sol* mineur là où Caccini avait indiqué une 3^e majeure.
- m. 3 Un chiffrage ♭ sur la note *mi* est délaissé pour y mettre un accord de *do* majeur.

On voit dans le manuscrit (1^{er} temps de la 2^e mesure) que le scribe a d'abord mis l'accord de « F [Mi] » sur la note de basse *mi*. Pourtant il était obligé de le modifier à cause de la note *sol* de la mélodie. Il a donc préféré un accord de « B [Do] » plutôt que de suivre le chiffrage (♭).

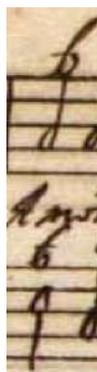


Fig. Biv : Ms. 25. Correction de la lettre « F » en « B », f° 20v°, à la deuxième mesure

- m. 6 Le chiffrage sur la note *ré* (♭) n'est pas respecté dans l'*alfabeto*, qui indique *ré* majeur. Notons que la ligne mélodique à ce moment (la note *si*) permet de faire abstraction du chiffrage – tout comme, à la mesure 3, elle l'a empêché.
- m. 13 L'accord mineur (sur *ré*) précisé dans le chiffrage de l'imprimé n'est pas suivi. Un accord majeur vient à sa place et la ligne mélodique (*ré*) ne pose pas de problème.
- m. 14 Le chiffrage (♭) sur la note *mi* n'est pas respecté dans l'*alfabeto*, où un accord de *mi* majeur est indiqué. Le problème qu'aurait suscité le *sol* de la ligne vocale (*si la sol fa♯*) est contourné car la partie vocale a été modifiée pour éliminer le *sol*.
- m. 17 Le chiffrage (♭) sur la note *ré* n'est pas suivi. L'*alfabeto* indique *ré* majeur.
- m. 18 Le chiffrage (♭) sur la note *mi* n'est pas suivi. L'*alfabeto* indique *mi* majeur.

Notons enfin que, dans la transcription, le scribe n'utilise en tout que trois accords de sixte. Il semble donc avoir suivi la « règle de 5/3 », mettant toujours des accords majeurs, sauf là où la basse avance par demi-tons et laissant de côté les indications de chiffrage.¹⁸³ Cette règle sera examinée en détail *infra* par le biais des *scale di musica*.

¹⁸³ Mais ce principe lui-même est parfois mal compris, comme le montre la correction dans la deuxième mesure du manuscrit, et il n'explique pas le choix de *sol* mineur comme premier accord.

1.2 La transcription depuis une source imprimée avec *alfabeto* : « Falsi sospiri » et al.

Un autre manuscrit de la même collection de Florence, le Ms. 24, comporte des concordances avec six imprimés « complets ». Ces concordances se distinguent de Caccini 1614 dans la mesure où les imprimés fournissaient l'*alfabeto* et que le scribe n'a eu qu'à copier les harmonies de l'*alfabeto*.

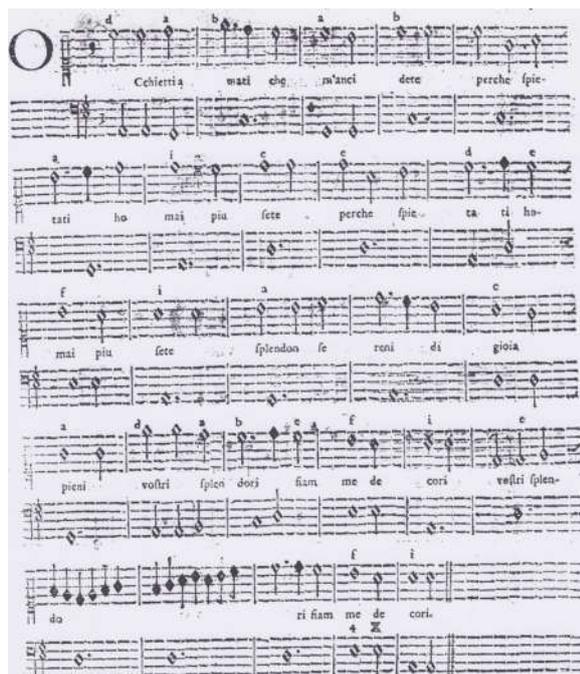


Fig. Bv : « Occhietti amati » dans Vitali 1620, p. 5, et dans le Ms. 24, f° 21v°

Le manuscrit a déjà été dépouillé dans Becherini (1959) mais je signale ici trois nouvelles concordances. Ce sont, parmi les pièces mentionnées ci-dessous, les deux pièces paraissant dans Vitali 1620 et celle qui est dans Stefani 1623.

Rontani 1619

« Falsi sospiri » ; « O piante o selve » ; « Vaghi rai » ; « O stelle omicide » ; « Pargoletta che vai cantando »

Vitali 1620

« Occhietti amati » ; « Fresche aurette »

Rontani 1620a

« Se bel rio » ; « Hor ch'io non seguo » ; « Non è mercede »

Rontani 1623

« Caldi sospiri »

Rontani 1620b

« Fuggi crudele » ; « Mentre haveste »

Stefani 1623

« Voi partite sdegnose »

Les divergences du scribe du Ms. 24, par rapport aux imprimés sont les suivantes¹⁸⁴ :

Rontani 1619

« Pastorella che vai cantando »

- m. 1 rythme de la mélodie corrigé.
- m. 2 erreur dans l'*alfabeto* d'origine – « h [Si_b] » sur une basse de *fa* – corrigé en « g [Fa] » sur le 2^e temps.
- m. 3 *alfabeto* altéré à « h [Si_b] » depuis « o [sol] » sur une basse de *ré* et une mélodie de *si_b*.
- m. 5 *alfabeto* omis, « g [Fa] ».
- m. 6 rythme de la basse corrigé dans le ms.
- m. 9-10 *alfabeto* corrigé – un accord superflu est omis et l'accord « g [Fa] » a été ajouté sur la note *fa*.
- m. 14 rythme de la basse corrigé dans le ms.
- m. 15 rythme de la basse varié dans le ms. (2^e temps).
- m. 14-15 *alfabeto* corrigé comme aux m. 9-10.
- m. 16 erreur dans la transcription du rythme de la basse (1^{er} temps).

« Vaghi rai »

- m. 3 *alfabeto* corrigé depuis « h [Si_b] » - « b [Do] » à « e [ré] » - « l [do] » sur une basse de *ré - do* et une mélodie de *ré - mi_b*.
- m. 7 *alfabeto* corrigé depuis « h [Si_b] » - « g [Fa] ».

« Falsi sospiri »

- m. 1 accord « h [Si_b] » omis.
- m. 4 accord de « g [Fa] » ajouté.
- m. 4 rythme de la basse corrigé.
- m. 7 accord de « b [Do] » omis sur le 2^e temps.

« O piant'o selv'ombrose (arietta) »

- m. 9 erreur dans la transcription de la basse, *fa* au lieu de *sol*, sur le 3^e temps.

Rontani 1620 (4°)

« Se bel rio »

- m. 5 ajout de deux accords d'*alfabeto*.
- m. 7 ajout d'un accord d'*alfabeto*.
- m. 9 deux accords, chacun sur la troisième noire, sont omis.

« Hor ch'io non seguo »

- m. 2 sur la note *la* (allant à *si_b*) l'*alfabeto* est modifié depuis « g [Fa] » à « d [la] ».

¹⁸⁴ À l'exception de Stefani 1623 qui sera traité plus loin.

- m. 10 le chiffrage « 6 » sur la note *do* n'est pas pris en compte et l'*alfabeto* nécessite un accord de « b [*Do*] ».
 m. 11 comme à la m. 2.

« Non è mercede »

- m. 5 l'*alfabeto* est altéré pour harmoniser les 2^e et 3^e temps au lieu du 1^{er}.

Rontani 1620 (5°)

« Fuggi crudele » : aucune divergence.

« Mentre haveste »

- m. 2 ajout d'un accord de « e [*rê*] ».
 m. 3 correction de l'*alfabeto* sur l'enchaînement d'accords « g [*Fa*] » - « d [*rê*] », là où le continuo *fa-la* était harmonisé par « b [*Do*] ».

Vitali 1620

« Fresche aurette » (*Nota bene* : les trois seules indications de chiffrage sont reportées dans le manuscrit).

- m. 7 l'accord « g [*Fa*] » est ajouté sur le deuxième temps.

Rontani 1623

« Caldi sospiri »

- m. 3 l'*alfabeto* est corrigé depuis « b [*Do*] » à « l [*do*] » pour fonctionner avec le *mi*, qui figure dans la partie de chant.
 m. 5 les deux accords d'*alfabeto* sont corrigés.
 m. 7 l'accord d'*alfabeto* est mal placé, se trouvant sur la huitième croche et non sur la quatrième noire.
 m. 9 l'accord d'*alfabeto* semble avoir été corrigé.

Dans les transcriptions que contient le Ms. 24, les variantes soit proviennent de la correction par le scribe d'erreurs qui figuraient dans la partition imprimée, soit sont des petites erreurs de transcription faites par le scribe lui-même. Le type de variation la plus importante concerne l'*alfabeto*, qui est modifié 17 fois. Ces changements apportés à l'*alfabeto* sont essentiellement de deux types : ou bien la correction des erreurs flagrantes entre l'*alfabeto* et la basse dans l'imprimé ; ou bien des modifications du rapport entre l'*alfabeto* et la basse, sans erreur d'imprimé. Ces corrections soutiennent une hypothèse longtemps proposée, à savoir que l'emploi de l'*alfabeto* fut peut-être plus raffiné que ne le laissent croire les imprimés. Ces derniers, en effet, sont souvent remplis d'erreurs dans l'utilisation qu'ils font de l'*alfabeto* ; aussi est-il fort possible qu'un jugement sur la réussite musicale de ce système de notation doive prendre en compte le nombre important de manuscrits, et ne pas se restreindre aux seuls imprimés.

1.3 La transcription complète et partielle en manuscrit depuis une source imprimée avec *alfabeto* : « Voi partite sdegnose »

En ce qui concerne ce morceau, non seulement Becherini (1959) n'en donne pas de concordance imprimée, mais Einstein *et al.* (1977) n'identifie aucun texte comportant cet incipit. Stefani 1623 semble donc la seule source retrouvée jusqu'ici pour cette transcription qui figure dans le Ms. 24 (et pour celles des six autres manuscrits) ; ce qui ne permet pas pour autant d'envisager que Stefani 1623 ait pu constituer la source de toutes ces transcriptions, dont beaucoup paraissent dans des manuscrits jugés antérieurs à 1623. Quoi qu'il en soit, le travail de datation de ces manuscrits doit dès lors prendre en compte cette nouvelle concordance.

Imprimés (Sources Ia)		Manuscrits (Sources Ib)	
Stefani	1623	Ms. 175	1610-20
		Ms. 59	1610-20
		Ms. 247	1618-23
Manuscrits (Sources Ia)		Ms. 143	c. 1640
Ms. 24	c. 1620	Ms. 40085	c. 1645
		Ms. 719	mil. du XVII ^e siècle

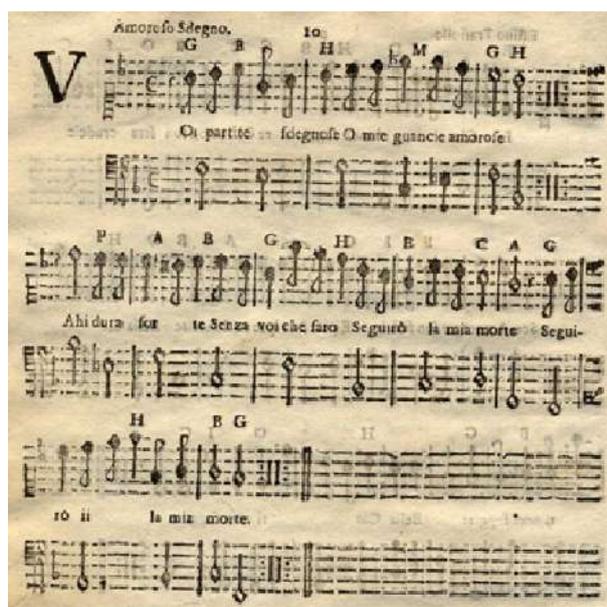


Fig. Bvi : « Voi partite sdegnose » dans Stefani 1623, p. 10, et dans le Ms. 24, f° 15v°

La transcription dans le Ms. 24 s'avère assez fidèle à la version éditée dans Stefani 1623 (Fig. Bviii). Elle ne se distingue qu'aux mesures suivantes :



m. 2 L'*alfabeto* est modifié dans le Ms. 24 et indique « O [sol] », « L [do] » plutôt que les deux lettres de l'imprimé qui indiquent, elles, « H [Si_b] » et « M [Mi_b] » – sur une basse de sol, puis de do et avec une mélodie comportant les notes do et mi. Il faut noter que la correction dans le Ms. 24, depuis « H [Si_b] » à « O [sol] » laisse voir la trace de la lettre « h » d'origine (Fig. Bvii).¹⁸⁵

Fig. Bvii : Détail de « Voi partite sdegnose » du Ms. 24, f° 15v°, m. 2

m. 3 : L'altération de la mélodie se poursuit dans le Ms. 24 sur les premier et deuxième temps avec l'arrivée sur la tonique par la sensible et non par le deuxième degré.

m. 4 : La basse (si_b, mi_b) est harmonisée dans l'imprimé par « - », « P [fa] » mais dans le Ms. 24 par « H [Mi_b] », « L [do] ».

m. 9 : Une erreur de transcription apparaît dans le Ms. 24, lorsque le scribe met une noire pointée sur le premier temps, au lieu d'une noire.

À noter aussi : À la mesure 7, le scribe indique le chiffrage « 4 x ». L'imprimé ne propose à cet endroit aucun chiffrage ; le scribe prévoit donc une suspension 4-3 sur un accord majeur « C [Ré] » comme cadence sur sol.

Ces points de divergence, même s'ils sont peu nombreux, mettent en lumière deux points importants en ce qui concerne la pratique de l'*alfabeto*. D'abord on voit que les musiciens qui se servaient de cette notation le jugeaient d'un œil – et surtout d'une oreille – critique. Encore une fois, on ne peut souscrire entièrement au jugement des musicologues qui, remarquant des erreurs dans les imprimés, critiquent le système de l'*alfabeto*, tant que l'on n'a pas pris en compte la pratique telle qu'on l'entrevoit dans les manuscrits.

De même, les corrections effectuées par le scribe sont une ressource non négligeable lorsqu'il s'agit d'éditer des imprimés de cette période. Certes, un manuscrit seul ne peut pas faire office de corrigé, mais il peut proposer certaines solutions contemporaines aux erreurs dans l'harmonie.

Dans ces deux sources, non seulement les lettres d'harmonisation se placent en dessus de la ligne mélodique, mais leur emplacement sur l'axe horizontal suit les notes mélodiques et non pas les temps du rythme harmonique. Voyez, à titre d'exemple, le quatrième temps de la deuxième mesure.

¹⁸⁵ Cette lettre effacée ne vient pas du côté recto de la feuille et d'autres exemples de correction peuvent se voir à la basse (m. 9) et dans la partie vocale (m. 6).

Stefani 1623
 Voi par ti - te sdegn - ose O mie guancie a - mor - ose Ahi dura sor - te senza

Ms 24
 Voi par ti - te sdegn - ose O mie guancie a - mo - ro - se Ahi cruda sor - te senza

S 1623
 6 voi che fa-ro Se gui - ro la mia mor - te Se-gui - ro la mia mor - te.

Ms 24
 6 voi che fa-ro Se gui - ro la mia mor - te Se-gui - ro la mia mor - te.

Fig. Bviii : Transcription de « Voi partite sdegnose » de Stefani 1623, p. 10, et du Ms. 24

Stefani 1623 constitue aussi une aide importante pour expliquer les harmonisations parfois étranges des six autres manuscrits concordants. Lorsqu'on examine les manuscrits uniquement par rapport au Ms. 24, certains accords dans ces mêmes manuscrits (comme un *fa* mineur au début de la deuxième partie) semblent peu cohérents. Or, en regardant l'imprimé on s'aperçoit immédiatement qu'il s'agit de la retranscription d'une erreur présentée d'abord dans Stefani 1623.

De surcroît, ces deux sources devraient permettre de proposer la mélodie d'origine pour un texte qui est noté sans mélodie dans les six manuscrits concordants. Dans un premier temps, les points où l'harmonisation des six manuscrits divergent de l'un ou l'autre des deux sources mélodique ont été repérés.

- m. 1 Le Ms. 59 ajoute *sol* mineur - *ré* majeur sur le quatrième temps – sans explication.
- m. 2 Premier temps :
 Les Ms. 40085 et Ms. 59 suivent l'harmonisation correcte du Ms. 24 avec *sol* mineur (plutôt que Stefani 1623).
 Les Ms. 247 et Ms. 719 suivent l'harmonisation de Stefani 1623 avec *si*, majeur.
 Le Ms. 175 mettent un accord de *sol* majeur – sans explication.
 Le Ms. 143 mettent un accord de *fa* majeur – sans explication.
- Troisième temps :
 Les Ms. 175 et Ms. 40085 suivent l'harmonisation du Ms. 24 alors que les quatre autres manuscrits suivent l'harmonisation de Stefani 1623.
- m. 4 Le Ms. 247 met deux accords, y compris un accord de *do* majeur sur le premier temps – sans explication.
- Troisième temps :
 Le Ms. 247 met *mi*, majeur pour suivre la basse.
 Le Ms. 40085 met *fa* majeur.
 Tous les autres manuscrits (Ib) mettent un accord de *fa* mineur, comme l'imprimé.
- m. 7 Premier temps :
 Tous les manuscrits (Ib) mettent *sol* mineur à l'exception du Ms. 719 qui donne *sol* majeur.
 Les Mss. 143, 175 et 40085 mettent *sol* mineur tout de suite après.
- Troisième temps :
 Le Ms. 175 met *ré* mineur, au lieu de *ré* majeur.
 Le Ms. 59 fait précéder le *ré* majeur par un *la* majeur.
- m. 8 Les Mss. 143, 40085 et 719 suivent le *sol* majeur de Stefani et du Ms. 24, mais les Mss. 175 et 59 mettent *sol* mineur.
- m. 9 Le Ms. 719 met *la* mineur, qui concorde avec la basse.

Malgré toutes ces divergences l'*alfabeto* des six manuscrits est identique lors des cadences principales :

- | | |
|---------|---------------------------|
| m. 1 | <i>Fa-Do</i> |
| m. 3 | <i>Fa-Si</i> , |
| m. 5 | <i>Sol-Do</i> |
| m. 6 | <i>Fa-Si</i> , |
| m. 7-8 | <i>ré/Ré-sol/Sol</i> |
| m. 9-10 | <i>Si</i> , <i>-Do-Fa</i> |

1.4 La transcription partielle, et complète, en manuscrit depuis une source inconnue et les concordances avec des Sources Ib : « Amor poiche non giovano »

Les concordances, dans ce cas précis, se compliquent, car une seule source fournit la mélodie, le Ms. 24. Or, ce même texte paraît dans dix autres sources, imprimés et manuscrits confondus, mais toujours sans mélodie. Parmi ces dix sources, j'ai pu en examiner les suivantes :

Manuscrits (Sources Ib)	Imprimés (Sources Iib)
Ms. 59, f° 47r° (1610-20)	Millioni 1627
Ms. 618, f° 21v° (c. 1650)	[Marchetti 1635] = Anon 1648 = Marchetti 1660
Ms. 719, f° 18r° (c. 1650)	Ricci 1677



Fig. Bix : « Amor poiche non giovano » du Ms. 24, f° 32v°

Les sources pour ce texte s'étendent sur une très longue période de temps, allant du Ms. 59 (1610-20), jusqu'à Ricci 1677. Étant donné que je n'ai pas pu consulter l'un des manuscrits¹⁸⁶ et un imprimé,¹⁸⁷ et que trois des imprimés ne sont en réalité qu'une seule et unique source, on a affaire à trois imprimés et trois manuscrits.

ré Fa Sol ré La ré Fa Do Fa Sib
A - morpoiche non gio va-no, con - stanz'e fe del - tà, e mieimartir non trovano, ne —

8 Do Fa Do Sol Do Fa ré Mi La Fa Do
fe - de ne pie - tà, ho maiquel la-ccio sciolga si che l'al - m'in ca te - no, ho - maisi spunt'e

8

15 sol do Ré Sol ré Do Fa ré sol La Ré
rompo si, lo stral che mipian-go, ho - mai si spun-t'e rompo-si; lo stral che mipian - go. —

15

Fig. Bx : Transcription d'« Amor poiche non giovano » du Ms. 24

Notons tout d'abord que, dans Marchetti 1635–1660, la chanson est présentée dans la partie du livre qui comprend les *Sonate Passeggiate*, c'est-à-dire les morceaux basés sur des enchaînements d'accords tels que l'*Aria di Fiorenza*, la *Spagnoletta*, la *Folia*, etc. Elle n'a pas été placée dans la partie du livre comprenant des textes avec *alfabeto*, peut-être parce que, à cette période, l'enchaînement était devenu très connu au point d'être alors un *standard* ou un timbre.

¹⁸⁶ Ms. 143.

¹⁸⁷ Giovanni Ambrosio Colonna, *Intavolatura di Chitarra*, Milan, Colonna, 1627.

Or, les lettres qui sont présentées chez Marchetti sont erronées en plusieurs endroits dans l'exploitation des *lettere che corrispondo*,¹⁸⁸ ce qui le rend très peu utile en tant que concordance.

<i>Tavola di tutte le sonate passeggiate, che si contengono nel presente Libro</i>	
<i>Aria di Fiorenza</i>	
<i>Aria nuova</i>	<i>Il Taschino</i>
<i>Avrilla mia</i>	<i>La bella Dionora</i>
<i>Amor poiche non giovano</i>	<i>Mal franzese mi tormenta</i>
<i>Altro non è 'l mio core</i>	<i>Nò nò, non voi più cortesane</i>
<i>Balletto di Mantua</i>	<i>Pavoniglia</i>
<i>Burubù</i>	<i>Pavoniglia doppia</i>
<i>Clorida</i>	<i>Pass'e mezzo</i>
<i>Cruda, cruda Tiranna</i>	<i>Quella bell'amor</i>
<i>Follia</i>	<i>Spagnoletta</i>

Fig. Bxi : La table des matières pour les « Sonate Passeggiate » de Marchetti 1635 – 60, p. 58

À part Marchetti, il existe deux autres imprimés, Millioni 1627 et Ricci 1677 qui sont presque identiques en ce qui concerne l'enchaînement proposé.

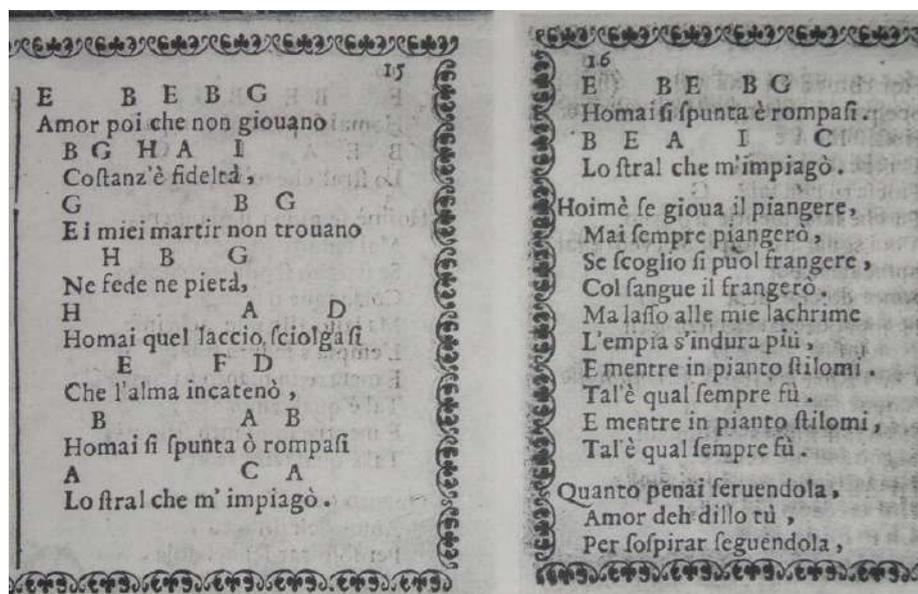


Fig. Bxii : « Amor poiche non giovano », Millioni 1627, p. 15-16

¹⁸⁸ Voyez la partie A 2 pour une explication complète de cette manière de noter des accords. Il s'agit d'ajouter un chiffre à la lettre pour indiquer un déplacement depuis la frette d'origine à une nouvelle position. Le doigté « P [fa] » peut ainsi devenir « P3 [sol] », l'instrumentiste montant sa main sur le manche deux frettes plus haut, ce qui transpose l'accord un ton au-dessus.

Millioni 1627 et Ricci 1677 présentent les mêmes enchaînements harmoniques, sauf aux lignes 7 et 9, dans lesquelles Ricci omet quelques accords présents dans Millioni. Les deux textes ne se distinguent que par quelques petites variations dans l'orthographe. En quatre endroits, ces deux sources imprimées divergent du Ms. 24 en ce qui concerne le mode des accords : elles indiquent, aux vers 7 et 10, des accords majeurs là où le Ms. 24 donne un accord mineur, tandis qu'elles indiquent l'inverse pour le sixième vers.

Millioni / Ms. 24**Texte / Transcription**

- v. 6 / m. 13 la basse et la mélodie proposent *la* majeur. Le *la* mineur de Millioni / Ricci fonctionne.
- v. 7 / m. 15 la mélodie donne *si_b*. Le *sol* majeur de Millioni / Ricci ne fonctionne donc pas. Ensuite le *do* majeur de Millioni / Ricci fonctionne avec la basse et la mélodie du Ms. 24 (*do* et *si_b*, respectivement).
- v. 10 / m. 20 la mélodie donne *si_b*. Le *sol* majeur de Millioni / Ricci ne fonctionne pas.

vers	Millioni 1627	Ricci 1677
[1]	Amore poiche non giovano [ré Do ré Do Fa]	Amor poiche non giovano [ré Do ré Do Fa]
[2]	Costanz'è fidelità [Do Fa Si _b Sol La]	Costanza, e fedeltà [Do Fa Si _b Sol La]
[3]	E i miei martir non trouano [Fa Do Fa]	E miei martir non trovano [Fa Do Fa]
[4]	Ne fede ne pietà [Si _b Do Fa]	Nè fede, nè pietà [Si _b Do Fa]
[5]	Homai quel laccio sciolga si [Si _b Sol la]	Homai quel laccio sciolgasi [Si _b Sol la]
[6]	Che l'alma incatenò [ré Mi la]	Che l'alma incatenò, [ré Mi la]
[7]	Homai si spunta o rompasi [Do Sol Do]	Homai si spunti, ò rompasi [Do]
[8]	Lo stral che m'impiegò [Sol Ré Sol]	Lostral, che m' piagò [Sol Ré Sol]
[9]	Homai si spunta è rompasi [ré Do ré Do Fa]	Homai si spunti, ò rompasi [Do]
[10]	Lo stral che m'impiego [Do ré Sol La Ré]	Lo stral, che m' impiegò [Do ré Sol La Ré]

Fig. Bxiii : Transcription du texte et des accords d'« Amor poiche non giovano » de Millioni 1627 et de Ricci 1677.

La mélodie du Ms. 24 peut être accompagnée par les harmonies de Millioni 1627 et Ricci 1677. Cela ne signifie pas nécessairement que les lecteurs de ces deux livres aient chanté la mélodie du Ms. 24, mais simplement qu'ils auraient pu le faire. On ne sait pas non plus si cette mélodie aurait été chantée dans tous ses détails ou si, accompagnée par les enchaînements harmoniques de Millioni et de Ricci, elle n'aurait pas été réduite aux mêmes points mélodiques structuraux que celle du Ms. 24.

Il reste trois manuscrits du même format que Millioni et Ricci, c'est-à-dire sans aucune indication mélodique : Ms. 59, Ms. 719 et Ms. 618.

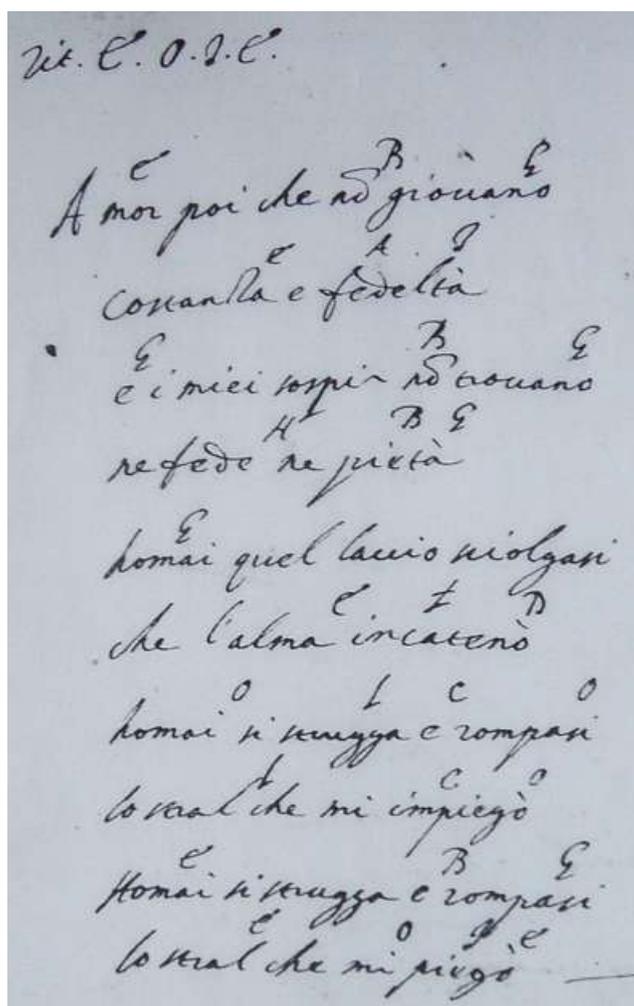


Fig. Bxiv : « Amor poiche non giovano » du Ms. 719, f° 18r°

vers	Ms. 59	Ms. 618	Ms. 719
[1]	Amor poi che non giovano [ré Si _b , Do Fa]	Amor poi che nd giovano [ré Si _b , Do Fa]	Amor poi che non giovano [ré Do Fa]
[2]	costanza e fedeltà [Do sol La]	costanza e fidelta [Fa Do La]	costanza e fedeltà [ré Sol La]
[3]	e mia martir non trovanoo [Fa Sol Do Fa]	e i mia sospir nd [r?]ovano [Fa Sol Do Fa]	e i miei sospir non trovanoo [Fa Do Fa]
[4]	ne fede ne pietà [Fa Si _b , Do Fa]	ni fide ne pieta [Fa Si _b , Do Fa]	ne fede ne quietà [Si _b , Do Fa]
[5]	homai quel laccio sciolgasi [Do Sol Do]	ho mai quel laccio seolgar [Fa Do Sol Do]	homai quel laccio sciolgasi [Fa]
[6]	ch' l'alma incatenò [ré Mi la]	S' l'alma in exe[xtenio?] [ré Mi la]	che l'alma incatenò [ré Mi la]
[7]	homai si spunti e rompasi [Fa Do sol]	Homai si s[?] o rompati [Do sol]	homai si strugga e rompasi [sol do Ré sol]
[8]	l'ostral ch mi piagò [sol Ré sol]	[?] [?] impiego [do ré Sol]	lo stral che mi impiegò [do Ré sol]
[9]	---	---	Homai si strugga e rompasi [ré Do Fa]
[10]	---	---	lo stral che mi piegà [ré sol Mi ré]
			rit. ré sol La ré

Il faut noter que :

- v. 1 Les trois manuscrits suivent les accords déjà établis, à l'exception du Ms. 719 qui omet le *si_b* majeur.
- v. 2 Chaque manuscrit propose un enchaînement différent mais termine le vers sur l'accord de *la* majeur.
- v. 3 Les trois sources proposent *fa* majeur, *sol* majeur, *do* majeur, *fa* majeur mais le Ms. 719 omet le *sol* majeur.
- v. 4 Tous trois proposent les mêmes harmonies que le Ms. 24.
- v. 5 Le Ms. 719 ne suit pas l'enchaînement *do* majeur, *sol* majeur, *do* majeur et met simplement *fa* majeur.
- v. 6 Les trois manuscrits proposent les mêmes harmonies que le Ms. 24.
- v. 7 Chaque manuscrit termine sur *sol* mineur mais l'approche diffère entre eux.
- v. 8 La cadence *ré - sol* est présente dans les trois manuscrits. Le Ms. 618 utilise *ré* mineur - *sol* majeur alors que les deux autres font *ré* mineur - *sol* majeur. Les Mss. 618 et 719 font précéder cette cadence par un accord de *do* mineur, le Ms. 59 par *sol* mineur.
- v. 9-10 sont absents des Mss. 59 et 618.

Ces enchaînements ne respectent pas toujours la basse fournie dans le Ms. 24 mais la mélodie fonctionne globalement avec les trois manuscrits. Les points-clés mélodiques, tels le *do#* au deuxième vers (Ms. 24, m. 5), le *si_b* au quatrième vers (m. 8) et le *si_b* au septième vers (m. 15) sont intégrés aux harmonies des trois manuscrits. La présence de l'accord de *la* majeur au deuxième vers aurait suffi presque seule à

montrer que la forme de la mélodie du Ms. 24 persiste derrière les enchaînements proposés par les trois manuscrits.

Les concordances examinées jusqu'ici répondent à certaines questions. Elles montrent que l'on peut retrouver des informations d'ordre mélodique dans des sources, manuscrites ou imprimées, qui ne fournissent qu'un texte accompagné de lettres *d'alfabeto*. Elles suggèrent aussi que certains titres n'indiquent pas nécessairement un « morceau », dans le sens moderne du terme, mais plutôt un type d'enchaînement (tout comme, dans le jazz, le titre d'un timbre ou d'un *standard* n'indique parfois non pas tant un morceau qu'un enchaînement).

B 2 La concordance dans les manuscrits « Sources Ib », Mss. 59, 143, 618, 719, 1528, 2556 : la transcription partielle (uniquement texte et *alfabeto*)

Alors que la partie précédente a traité d'un phénomène peu commun – les manuscrits fournissant des transcriptions musicales complètes, il s'agit ici d'étudier les manuscrits qui ne comportent qu'un texte accompagné des lettres d'*alfabeto*. J'ai identifié un certain nombre de concordances pour ces manuscrits auprès des imprimés, soit au sein du corpus soit en recourant à des partitions externes au corpus (et donc dépourvues d'*alfabeto*). Il faut, en outre, signaler certaines concordances de ces sources entre elles.

2.1 La concordance avec une source musicale sans *alfabeto* : « Dormi, dormi » ; « Amorosa pargoletta »

i. « Dormi dormi io già non voglio »

Manuscrits (Sources Ib)		Imprimé externe ¹⁸⁹
Ms. 59	c. 1610-20	Sabbatini 1630
Ms. 143	c. 1640	
Ms. 618	c. 1650	

Ce texte paraît dans trois manuscrits du corpus et on peut lui trouver une concordance avec les *Madrigali concertati* de Sabbatini 1630 ; l'un de ces manuscrits, le Ms. 59, est pourtant considéré comme bien antérieur à la parution du livre de Sabbatini.

En ce qui concerne l'harmonisation, la seule différence importante dans les Mss. 143 et 618 (Fig. Bxv) réside dans l'utilisation de l'accord de *ré* aux vers quatre : *ré* majeur dans le Ms. 143, mais *ré* mineur dans le Ms. 618. Le Ms. 59 harmonise le premier vers « d f d e a b » (*la Mi la ré Sol Do*) et semble suivre l'harmonisation des deux autres manuscrits par la suite.

La mise en musique par Sabbatini (Fig. Bxvi) laisse penser que les harmonies de l'*alfabeto* auraient pu servir à l'accompagnement de la même mélodie, au moins en ce qui concerne la partie A de la pièce. En fait, la basse chez Sabbatini ne correspond pas aux accords du Ms. 143 et du Ms. 618, mais on arrive globalement à placer une grande partie des accords des vers 1-4 sur le chant (Fig. Bxvi). Par la suite, dans la partie B du morceau, la concordance devient moins probable avec l'introduction d'harmonies étrangères au ton par Sabbatini. Quoi qu'il en soit, on retrouve la cadence principale qui clôt la pièce, *Mi* à *la*, dans les deux manuscrits. Ces sources semblent donc être apparentées, sans pour autant s'inspirer directement.

¹⁸⁹ Cf. aussi Giovanbattista da Gagliano, *Varie musiche di Giovanbatista da Gagliano. Libro Primo novamente composto, et dato in luce*, Venise, Alessandro Vincenti, 1623. Je n'ai pas pu consulter ce livre pour vérifier s'il s'agit d'une concordance ou non.

On s'aperçoit ici que des concordances sont éventuellement à chercher auprès de la mélodie, ou de la basse, mais probablement pas auprès des deux en même temps. Aussi, c'est peut-être l'absence d'une partie (une basse avec une *fa#* par exemple) qui offre une explication éventuelle des divergences comme l'accord de *ré / Ré* au vers quatre.

Ms. 143	Ms. 618
la Mi la Ré Sol Dormi dormi io già non voglio	la Mi la Ré Sol Dormi dormi io già non voglio
Sol Do Fa Sol Do conturbar tuo sonno amato	Do Fa Sol Do conturbar tuo sonno amato
Sol Do Ré Do sia quel cor pùr dispietato	Sol ré Sol sia quel cor pur dispietar
Ré Mi la Mi la al mio pianto acerbo e coglio	ré Mi la il mio pianto acerbo e scoglio
la Fa Si _b Do udiran' i miei lamenti	Fa Si _b Do udiranno, i miei lamenti
Do Fa aure e accenti	Fa aure e venti
Fa Si _b La Ré sospiranon al mio morire	Si _b La Ré sospirando al mio morire
la Mi la Fa Sol Do dormi dormi e non sentire	la Mi la Do Fa Sol Do dormi dormi e non sentire,
Do ré Mi la e non sentire	Mi Mi la e non sentire

Fig. Bxv : Transcription des textes et *alfabeto* de « Dormi, dormi » (Mss. 143 & 618)

The image shows two systems of musical notation for the song 'Dormi, dormi'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line, and solfège notation (la, Mi, Ré, Sol, Do, Fa, etc.) is placed above the notes. The first system covers the first two lines of the text, and the second system covers the next two lines. The bass line in the second system includes a measure with a '4' above it and '(Do)' in parentheses, indicating a specific rhythmic or melodic pattern.

Fig. Bxvi : Transcription de la partie A de « Dormi, dormi » (Sabbatini 1630) avec enchaînement ajouté en dessus

ii. « Amorosa pargoletta »

Manuscrits (Sources Ib)
Ms. 719 mil. du XVII^e siècle

Imprimé externe
Benedetti 1617

Il s'agit ici très probablement d'une transcription en manuscrit depuis Benedetti 1617. Les harmonies fournies par l'*alfabeto* du manuscrit ne correspondent pas avec la basse de l'« Amorosa pargoletta » paru dans Benedetti 1617. Cependant, la mélodie de Benedetti, elle, fonctionne presque parfaitement avec les harmonies du manuscrit notées en *alfabeto*.

A-mo-ro-sa par-go-le-tta sde-gno-se-tta Che d'A-mor spr-zzi l'Im pe-ro.

Ms 719 : Sol la Sol Ré la Fa Sol Do

5
Tu non sai con quel ar-do-re og-ni co-re fa fer-ir cru-d'e se-ve-ro.

5
Do Sol Ré Sol Do la Ré Sol

9
Ritornello

9
Rit. = sol do Ré sol

Fig. Bxvii : Transcription d'« Amorosa pargoletta » de Benedetti 1617 avec l'*alfabeto* du Ms. 719

2.2 La concordance avec une source musicale avec *alfabeto* (Sources IIa) : « Ch'amor sia nudo » ; « Bocca ridente » ; « Occhi belli » ; « Si alcun vi giura »

i. « Che amor sia nudo »

Manuscripts (Sources Ib)

Ms. 618 mil. du XVII^e siècle

Imprimés (Sources IIa)

Caccini 1618

L'étude de ce manuscrit démontre ce que le recours aux sources manuscrites peut apporter à la recherche sur les imprimés avec *alfabeto*. Le Ms. 618 permet, par exemple, de trancher sur certaines lettres illisibles de l'*alfabeto* de Caccini et dont la basse ne permet pas forcément d'établir la nature exacte. En effet, comme les lettres de l'*alfabeto* sont en minuscule dans Caccini 1618, la mauvaise qualité d'imprimerie empêche parfois de déterminer s'il s'agit de « c [Ré] » ou bien « e [ré] » comme pour la lettre placée sur le dernier temps de l'avant-dernière mesure. Le Ms. 618 vient en aide au chercheur en proposant, au même endroit, l'accord de « c [Ré] ». En outre, le deuxième temps de la même mesure de l'imprimé permet de confirmer que la lettre est bien un « i » majuscule : « I [La] » et non pas « L » minuscule : « l [do] », une distinction qui n'est pas évidente dans le Ms. 618.

D'autre part, on s'aperçoit immédiatement que les harmonies notées par le biais de l'*alfabeto* dans le Ms. 618 sont celles qui accompagnent la pièce de Caccini (Fig. Bxix). À l'exception d'un *ré* mineur que le manuscrit ajoute à la mesure 14 (de ma transcription) et un *ré* mineur qu'il n'indique pas à la mesure 16, les deux suites d'accords sont identiques. Il s'agit donc tout probablement d'une simple transcription, postérieure à 1618.



Fig. Bxviii : Les dernières mesures de « Ch'amor sia nudo » de Caccini 1618¹⁹⁰

¹⁹⁰ Numéro de page non lisible.

Sol Ré Sol Do Ré Sol ré
 Ch'a mor sia nu do e pur con l'a li ter go sia for to'il

11 #10 11 #10
 Ms 618 : Sol Ré Sol Do Ré Sol ré

5 Fa Sib Do Fa La Ré
 cie lo e non pro curi al ber go è van i ta

5 11 4 #3 #
 Fa Sib Do Fa ré La Ré

9 Do Fa Sol Do
 ma che per gli'oc chi e gli di cend' al pet to & i vi

9 11 #10
 Do Fa Sol Do Do

13 Fa la Mi la La ré Sol Ré Sol
 po si & i vi'ab bia recet to ver i ta è ver i ta.

13 b 4 3 11 #10 4 #3
 Fa la ré Mi la La SolRé Sol

Fig. Bxix : Transcription de « Ch'amor sia nudo » de Caccini 1618, avec les accords de l'*alfabeto* du Ms. 618 placés en dessous de la ligne de basse

ii. « Bocca ridente »¹⁹¹

Manuscrits (Sources Ib)
Ms. 2556 c. 1650

Imprimés (Sources IIa)
Ghizzolo 1623

Concernant cette concordance, on peut noter que les accords, sous forme d'*alfabeto*, sont identiques.

The image shows a musical score for the piece « Bocca ridente ». It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The vocal line includes lyrics and solfège syllables (ré, La, Do, Fa, Mi, La, etc.). The bass line contains notes corresponding to the solfège syllables, with some notes marked with numbers (5, 7) and a flat symbol (b), representing the *alfabeto* guitar accompaniment. The first system covers the lyrics: « Bo - cca ri - den - te Per - che ri - pen - te Ti chiu - di tu. ». The second system covers: « All' hor mi sfa - ccio Quan - do ti ba - ccio Non lo far più. ». The bass line for the second system includes the notes: ré, Do, Fa, Sol, Do, ré, sol, La, Ré.

Fig. Bxx : Transcription de « Bocca ridente » de Ghizzolo 1623, avec les accords de l'*alfabeto* du Ms. 2556 placés en dessous de la ligne de basse

Alors que l'imprimé fournit la mélodie qui manque au manuscrit, le manuscrit à son tour donne des informations sur un éventuel rythme d'accompagnement, qui n'est pas proposé dans l'imprimé. Les indications de rythme, notées sur les deux lignes horizontales (Fig. Bxxi), indiquent le jeu de la guitare.

¹⁹¹ Un morceau avec le texte « Bocca ridente » paraît dans Falconieri 1619 (p. 5). Il s'agit d'une pièce différente, en *do* majeur, avec le texte « Bocca ridente, occhi leggiadri, Occhi che ladri [...] ».



Fig. Bxxi : « Bocca ridente », Ms. 2556, f° 53v°

iii. « Occhi belli occhi guerrieri »

Manuscrits (Sources Ib)

Ms. 59 c. 1610-20

Imprimés (Sources IIa)

Fasolo 1627

Il s'agit probablement ici, encore une fois, d'une transcription de l'imprimé Fasolo 1627 ; or, on donne pour date du manuscrit la décennie 1610-20. Cette transcription peut donc signifier soit que le manuscrit est plus tardif, soit que la transcription provient d'un autre imprimé, soit, enfin, que le titre a été rattaché à cet enchaînement harmonique avant la parution du livre de Fasolo. Ce problème rappelle surtout à quel point ces manuscrits restent à travailler en profondeur.

Les accords fournis par le Ms. 59 sont, à quelques exceptions près, identiques à ceux de l'imprimé. Les points de divergence sont :

- m. 3 Le Ms. 59 met *sol* mineur au lieu du *sol* majeur de l'imprimé ; or, l'accord de *sol* mineur ne peut pas fonctionner avec la mélodie (*si*).
- m. 8 Le Ms. 59 met *sol* mineur au lieu du *si*, majeur de l'imprimé ; *sol* mineur fonctionne avec la mélodie (*si*).
- m. 16 Le Ms. 59 met *do* majeur au lieu du *si*, majeur de l'imprimé ; cela est manifestement une erreur.

sol sol do Ré Sol Fa Do Sol
 Oc - chi bel - li oc - chi guer - rie - ri voi fe - ri - te un ar - so

Ms 59 : sol do Sol Fa Do sol

4 Do Sib Fa Mib Fa Mib Sib Fa Sib
 pet - to ij - - - - - per di - let - to.

4 Do Mib Sib sol

9 Fa Sib Mib Ré Sol mi Ré Sol Do
 Deh! vol - ge - te - i vos - tri rai a mi - rar il mio gran' duo - lo

9 Fa Sib Mib Ré Sol mi Ré Sol Do

13 Fa Sib Do Fa ré Mib Fa Sib
 pria che l'al - ma pren - da'l vo - lo, pria che l'al - ma pren - da'l vo - lo.

13 Fa Sib Do Fa ré Mib Fa Do

Fig. Bxxii : Transcription faite par Chilesotti d'« Occhi belli occhi guerrieri » de Fasolo 1627 avec les accords de l'alfabeto du Ms. 59 placés au-dessous de la ligne de basse

iv. « S'alcun vi giura »¹⁹²**Manuscrits (Sources Ib)**¹⁹³

Ms. 59, f° 44v° c. 1610-20

Imprimés (Sources IIa)

Vitali 1620

On s'aperçoit ici que les enchaînements de Vitali 1620 sont presque entièrement suivis dans le Ms. 59. Le seul accord qui pose vraiment problème est le *do* majeur de la mesure 11. Il faut noter également que la version manuscrite préfère à deux reprises un accord de *ré* mineur, là où Vitali indique *ré* majeur.

Il est intéressant de constater la présence d'une suite d'accords que le scribe a notée en marge, en haut à gauche, avec une annotation qui pourrait être « *questa [?] Alcun vi* ». Cette autre proposition d'harmonisation (« *altra* ») conserve les cadences, l'accord tonique et la tonalité de base de l'harmonisation principale. Elle est peut-être plus proche de l'imprimé de Vitali, dans la mesure où elle garde le *ré* majeur (m. 1) et le *do* majeur (m. 4) et, surtout, en ce qu'elle respecte la tierce majeure dans un accord de *ré* majeur (m. 8).

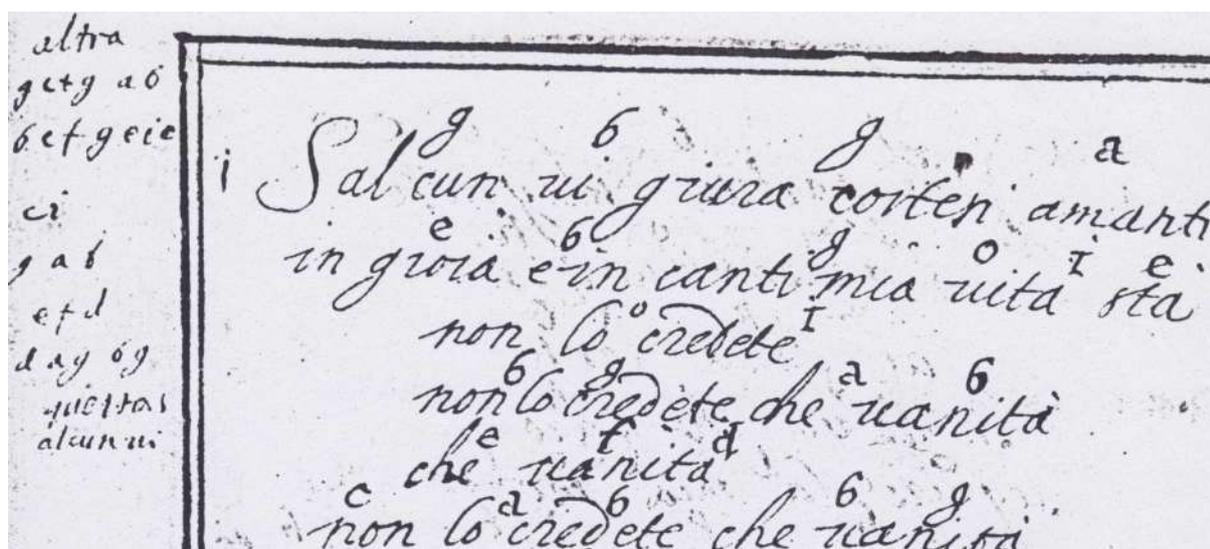


Fig. Bxxiii : Le premier couplet de « S'alcun vi giura » du Ms. 59, f° 44v°

¹⁹² Ce texte paraît aussi dans Romano 1618-1623, mais sans *alfabeto*. Il sert également pour un morceau dans *Il primo libro d'Arie a una et due voci con un dialogo in fine*, Venise, A. Vincenti, 1620 (F-Pn Rés. F. 199) mais il ne s'agit pas là d'une concordance musicale. Il existe aussi une pièce intitulée « S'alcun vi giura - Libertà catenata » dans les *Concerti amorosi terza parte* de Stefani de 1623 que je n'ai pu consulter.

¹⁹³ Un morceau avec ce titre apparaît dans le Ms. 1528 mais il ne semble pas être une concordance musicale. Les seuls accords d'*alfabeto* indiqués sont : « F [Mi] » ; « G2 [Fa#] » ; « I [La] » et « H2 [Si] ».

Fa Ré Do Fa Sol Do Fa sol La
 S'al-cun vi giu-ra cor-tesi a-man-ti Ch'in gioie è can-ti mia vi-ta

Ms 59 : Fa Do Fa Sol ré Do Fa sol La
 (Ms 59) : Fa Ré mi Fa Sol Do Do ré Mi Fa ré La

8 Ré Ré sol La Fa Sol Do
 stà Non lo cre-de-te Non lo cre-de-te ch'è va-ni-tà

8 ré Ré sol La Do Fa Sol Do
 Ré Ré sol La La Fa Sol Do

15 Ré Mi La la sol Fa Do Fa
 ch'è va-ni-tà Non lo cre-de-te ch'è va-ni-ta.

15 ré ré Mi la Ré Sol Fa Do Fa
 ré Mi la Ré Sol Fa Do Fa

Fig. Bxxiv : Transcription de « S'al-cun vi giura » de Vitali 1620 avec l'alfabeto du Ms. 59 indiqué en dessous (avec la seconde version entre parenthèses)

C La transposition par le biais de l'*alfabeto*

En 1640, le guitariste portugais Doizi de Velasco se montra pleinement conscient des conséquences du tempérament égal sur son instrument, en ce qui concerne la transposition :

Ce mouvement de transposition [*transportacion*] ne peut se faire avec les instruments qui n'ont pas les demi-tons égaux parce que le ton sera de deux demi-tons majeurs, qui sont de dix commas quand ils doivent en avoir neuf. Cela rend ces instruments-ci inappropriés aux douze transpositions qui pourraient se faire sur eux, à moins d'impliquer la plus grande dissonance que l'on puisse imaginer ; ce qui cesse complètement chez notre Guitare.¹⁹⁴

Lindley considère un tempérament égal acquis en ce qui concerne les années 1550-1650,¹⁹⁵ soit la période qui me concerne ; il signale d'ailleurs qu'une des toutes premières sources musicales faisant preuve du tempérament égal est un morceau destiné aux instruments à frettes.¹⁹⁶ En effet, ces instruments ont alors un rapport particulier avec la transposition, en raison du tempérament quasi-égal qui fait que la transposition par n nombre de demi-tons correspond au déplacement par n nombre de frettes sur le manche.

Dès la parution du système d'Amat 1596, la transposition est présentée comme un des grands atouts de l'*alfabeto* ; et l'*alfabeto* garde un rapport particulièrement étroit avec la transposition pour deux raisons. D'abord parce que, comme le système est voué à la guitare, il est l'héritier des avancées sur le luth, un instrument privilégié pour la transposition au XVI^e siècle.¹⁹⁷ Ensuite, l'*alfabeto* jouit d'un avantage considérable dans la mesure où il comprend presque tous les accords majeurs et mineurs et, surtout, permet d'esquiver la question de comment noter la transposition.

Le passage de la tablature que représente l'*alfabeto* à la notation musicale nécessite implicitement l'équivalence des notes enharmoniques dans la mesure où les notes diésées et les notes bémolisées partagent une frette unique sur le manche. Rappelons le tableau de base de l'*alfabeto* :

¹⁹⁴ Doizi 1640, p. 67-8. Rapporté dans Pennington (1981), p. 132. « [...] esta trasportacion no puede ser en lo instrumentos, que no tuvieren los semitonos iguales por que el tono [...] sera de dos semitonos mayores, que son diez comas, haviendo de ser de nueve [...] esta haze incapazes a los dichos instrumentos de las doze trasportaciones, que se podian executar en ellos, y sino lo es es mas disonancia de imaginacion que no de ohido, lo que todo çesa en nuestra Guitarra como ya tengo dicho ».

¹⁹⁵ Lindley (1984), p. 19.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 22. Il s'agit d'un morceau de Valderrábano 1547, p. 48-50.

¹⁹⁷ Dès 1533, Lanfranco reconnaît la qualité des demi-tons égaux du luth (*Scintille di Musica*, Brescia, 1533, p. 140-42) qu'il dit être : « L'instrument le plus parfait de tous les instruments parce que chez lui chaque voix et chaque son peut se retrouver d'une frette à l'autre » ; « Il liuto il quale (secondo il mio credere) [...] è i più perfetto instrumento di tutti gli altri, percioché in esso di tasto in tasto ogni voce e suono si ritrova ».

C La transposition par le biais de l'*alfabeto*

+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	
<i>mi</i>	<i>Sol</i>	<i>Do</i>	<i>Ré</i>	<i>la</i>	<i>ré</i>	<i>Mi</i>	<i>Fa</i>	<i>La# / Si_b</i>	<i>La</i>	<i>la# / si_b</i>	<i>do</i>	<i>Ré# / Mi_b</i>	
N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	&	9	R
<i>Sol# / La_b</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>Fa# / Sol_b</i>	<i>Si</i>	<i>Mi</i>	<i>La</i>	<i>fa# / sol_b</i>	<i>si</i>	<i>Sol</i>	<i>Do</i>	<i>Do# / Ré_b</i>	<i>mi</i>	<i>Fa</i>

Fig. Ci : Les accords qui résultent du tableau d'*alfabeto* de base (ici, d'après le tableau de Corradi 1616)

Pour la suite de ce chapitre donc, il faut rappeler qu'on peut présumer un tempérament globalement égal sur les guitares de l'époque, sans pour autant s'attarder en profondeur sur la question du tempérament au XVII^e siècle. Rasch, en traitant de l'essor du tempérament égal au XVIII^e siècle, constate qu'il « ne pouvait pas se faire arrêter » et que « cet essor, bien évidemment, est lié à l'utilisation des 24 tonalités majeures et mineures qui s'imposait comme la norme en composition musicale ». ¹⁹⁸ Or, la situation au XVII^e siècle est profondément différente. La présence d'un tempérament quasi-égal a permis aux musiciens et théoriciens d'établir un système chromatique sous-jacent, sans pour autant susciter derechef un nouveau système musical. Un système tonal n'advient pas nécessairement une fois le tempérament égal admis. Il est simplement dès lors plus envisageable.

Quoi qu'il en soit, autant un système chromatique sous-jacent n'implique pas nécessairement un système tonal, autant une organisation chromatique implicite reste un principe incontournable de la transposition au sens moderne. Il s'agit de reproduire un ou plusieurs intervalles, harmoniques ou mélodiques, à partir d'une autre note (parmi onze) ; ou bien, comme l'a exprimé John Dowland au début du XVII^e siècle, il s'agit « de déplacer un chant ou un ton de là où il doit être ». ¹⁹⁹

¹⁹⁸ Rasch (2002), p. 207.

¹⁹⁹ Ornithoparchus, *Musicae Activae*, Leipzig, 1517, p. 26. Cité dans « Transposition », *OED Online*. « Transposition is the removing of a Song or a Key from his proper place ».

C 1 Le manche comme outil de transposition

1.1 Les antécédents sur le luth

Dès le milieu du XVI^e siècle, des théoriciens exposent la transposition comme un phénomène tout à fait réalisable sur les instruments à cordes frettés. Pietro Aaron constate en 1545 que l'intonation sur le luth est plus souple qu'à l'orgue²⁰⁰ et une décennie plus tard Bermudo propose une méthode pour transposer qui exploite le principe des instruments transposeurs :

[Les musiciens] peuvent imaginer la sixième [corde] à vide dans quelque autre signe. La sixième [corde] à vide peut être non seulement *sol*, ou bien *la* (comme nous avons dit) mais également *si*, et *ut* et *ré* et n'importe quel autre signe différent. On dit tout particulièrement d'imaginer pour déplacer les *vihuelas*, les guitares, les *bandurrias* et les rebecs, que vous verrez plus loin.²⁰¹

La logique derrière les conseils de Bermudo (Fig. Cii), c'est d'appliquer les doigtés conçus pour un luth accordé à une hauteur x (Fig. Cii, *b*) à un luth accordé à une hauteur y (Fig. Cii, *c*). De cette façon, la musique sera transposée d'un intervalle précis – d'un ton dans l'exemple de la Figure Cii. Il s'agit donc du principe des instruments transposeurs, où les doigtés restent inchangés mais où les résultats sonores sont altérés à cause du changement d'instrument.

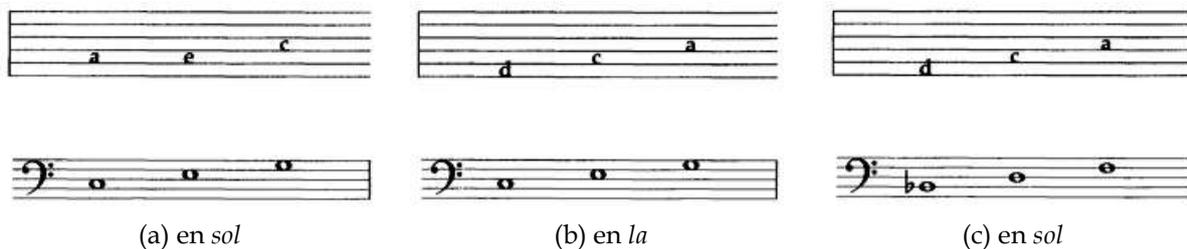


Fig. Cii : Le principe de la transposition chez Bermudo²⁰²

²⁰⁰ Aaron 1545, Lib. IV, Cap. 5, f° 35v°. « Avendo esso Organo le sue voci stabili, & ferme, & non essendo in lui spatio minore del semituono non potra reintegrare la propria, & naturale sua forma delle sei sillabe, perche altro non puo rendere, che quello, che la corda per se rende, & suona, il che non aviene del Liutto, & d'altri simili stromenti, il qual Liutto puo essere aiutato col dito di colui, ch'el suona alla intensione, & remissione di qualche spatio minuto per la reintegracione della sua consonanza, perche puo muovere la mano, over il dito in giu, & in su secondo che gli piace ».

²⁰¹ Bermudo 1555, f° 29v°. « Pueden ymaginar la sexta en vazio en qualquier signo que quisieren. Puede ser ba sexta en vazio, no solamête gamaut, o Are (segû dicho auemos) pero ðmi, y Cfaut, y Dsolre, y qualquiera de los otros signos diferentes. Dixe señaladamête imaginar: porque pintar las vihuelas, guitarras bandurais, y rabeles, que adelante vereys ».

²⁰² Les images proviennent de Tunley (1993), p. 206.

En 1574, Adrian Le Roy reconnaît la facilité théorique de la transposition au luth, mais rappelle surtout que certains déplacements de la main ne sont pas envisageables.²⁰³

Dans cette chanson, proposée comme exemple de la transposition du deuxième chant, on doit considérer le chant perdu des huit chants, c'est-à-dire le chant du *fa* en dessous, ce qui nous arrive souvent sur nos luths ordinaires qui n'ont qu'onze cordes, et l'on pourrait s'arranger en mettant le chant une note ou deux plus haut, mais il serait plus difficile pour la main et le jeu ne serait pas facilité.²⁰⁴

En complément de ces constats théoriques, les luthistes du XVI^e siècle ont fourni des compositions qui impliquent une transposition avancée. Deux sources sont particulièrement importantes à cet égard : un manuscrit de Giacomo Gorzanis de 1567 intitulé *Libro de intablatura di liuto nel qualle si contengano 24 passa mezi 12 per bemolle et 12 per bequadro sopra 12 chiave...con alcune napolitanae*²⁰⁵ et un manuscrit de Vincenzo Galilei, daté 1584, *Libro d'intavolatura di liuto, nel quale si contengono i passemazzi, le romanesche, i saltarelli, et le gagliarde et altre cose ariose composte in diverse tempi*.²⁰⁶

Ces manuscrits présentent donc des cycles en 24 tons et sont connus depuis un certain temps par les musicologues. Deux questions se posent face à ces sources :

1. S'agit-il véritablement de la transposition (avec ou sans variation) d'une pièce unique?

²⁰³ Il s'agit d'un principe soulevé aussi par Zarlino 1558, IV, 17, p. 319 : « Quando [...] farà dibisogno di trasportare il Modo [...] bisognerà avertire, di accommodarlo in tal maniera, et in tal luogo, che si possa ascendendo, et discendendo, havere tutte quelle chorde, che sono necessarie alla costitutione di tal Modo ; cioè che diano li Tuoni, et li Semiuoni necessarij al suo essere essenziale. Et ciò debbeno sommamente osservare li Compositori, quando vorranno comporre tali cantilene, per sonare sopra qualche istrumento : Imperoche quando le vorranno comporre per cantare solamente, non sarebbe grande errore, quando segnassero alcune chorde con alcuno segno accidentale, che non si ritrovassero sopra lo istrumento ; massimamente sopra i Clavocembalo ; come sono l'Enharmoniche, le quali si trovano in pochi istrumenti artificiali. Et questo hò detto: percioche la voce si può fare acuta, et grave ; ovvero si può usare in qualunque altra maniera, secondo il voler del cantore, che non si può fare così libermente con tali istrumenti ».

²⁰⁴ K[inw]e[lmerch], F[rancis] (*A Briefe and Plaine Instruction to Sett All Musicke of Eight Divers Tunes for the Lute*, Londres, Iohn Kyngeston for Iames Rowbothame, 1574) rapporte les propos du livre (perdu) d'Adrian Le Roy. « In the presente song giuen for example of Transposition of the seconde Tune, [...] we haue to consider the loste Tune of the eight, of the .F. below, whiche happeneth often in our plaine ordinaire Lutes, which be but of eleven strynges, and might easely be remedied by setting of the song one note or two higher, but it would be harder for the hande, and the grace of the plaie would bee woorsser ».

²⁰⁵ D-Mbs Mus. Ms. 1511a, éditions modernes de : Issam El-Mallah, *Ein Tanzzyklus des 16. Jahrhunderts für Laute von Jacomo Gorzanis*, Tutzing, Hans Schneider, 1979 ; B. Tonazzi, Milan, 1975.

²⁰⁶ I-Fn Ms. Gal. 6., édition en fac-similé de Cristoforetti, Florence, Spes, 1992. [Coll. « Monumenta Musicae Revocata » 11].

2. A-t-on affaire ici à un système sous-jacent modal ou tonal ? Ness tranche sur cette dernière question en affirmant que le cycle « contient une suite dans chacune des tonalités [*keys*] majeures et mineures ».²⁰⁷

Le recueil de Gorzanis (dont on peut voir l'organisation globale dans la Figure Ciii) regroupe des pièces sur chaque degré de la gamme chromatique.²⁰⁸ Il n'est pas possible d'établir la hauteur exacte à laquelle ces morceaux sonnaient. Ce n'est d'ailleurs pas nécessaire, car l'intérêt provient du rapport entre les toniques des pièces individuelles. La transposition est ici justement permise par les possibilités offertes par une notation qui n'est pas sur portée.

Le recueil de Vincenzo Galilei reprend cette organisation de douze notes.²⁰⁹ Là où Gorzanis avait mis en avant la distinction de tierce entre *passamezzo anticho* et *passamezzo moderno*, Galilei érige une division entre les *passamezzi* et les *saltarelli*.²¹⁰

Sur chaque degré de la gamme chromatique, Gorzanis présente un couple *Passamezzo-Salterello*, d'abord en dorien (*stile antico*) et ensuite en mixolydien (*stile moderno*). Il s'ensuit que la première paire est fondée sur un mode à tierce mineure et la seconde sur un mode à tierce majeure. Les finales ne constituent pas un véritable exercice de transposition mais plutôt une organisation globale pour les 48 pièces du recueil. Néanmoins, il en résulte un certain effet de transposition. Si l'on considère les *incipits* des *passamezzi antichi* (Fig. Cv), on constate qu'ils commencent souvent par une transposition plus ou moins exacte du motif initial. Sur ce motif initial, les 1^{er} et 2^e *passamezzi antichi* présentent des transpositions exactes tandis que les 4^e, 5^e, 9^e et 10^e en présentent des transpositions avec variation.

²⁰⁷ Ness (2010).

²⁰⁸ Les pièces étant notées en tablature, la transcription – reprise depuis l'édition d'El-Mallah – présume un luth accordé ainsi : *sol do fa la ré sol*.

²⁰⁹ Pour la liste complète de toutes les pièces, cf. Rasch (1999/III), p. 27.

²¹⁰ Il faut signaler un manuscrit de John Wilson conservé à Oxford, parfois cité comme un cas semblable à Gorzanis et Galilei : GB-Ob, Mus. Ms. B.1, f^o 3 v^o-12 v^o. Cf. Ledbetter (2002), p. 107 ; Rasch (1997/I), p. 13-15.

C La transposition par le biais de l'alfabeto / C 1

N°	Pièce	1 ^{er} accord	Dernier accord	mode ²¹¹
1	Passa e mezzo antico	<i>sol</i>	<i>Sol</i>	Dorien
2	salterello del ditto	<i>sol</i>	<i>Sol</i>	
3	passo e mezzo moderno	<i>Sol</i>	<i>Sol</i>	Mixolydien
4	salterello del ditto	<i>Sol</i>	<i>Sol</i>	
5	Passa e mezzo antico	<i>sol#</i>	<i>Sol#</i>	Dorien
6	salterello del ditto	<i>sol#</i>	<i>Sol#</i>	
7	passo e mezzo moderno	<i>Sol#</i>	<i>La_b</i>	Mixolydien
8	salterello del ditto	<i>Sol#</i>	<i>La_b</i>	
9	Passa e mezzo antico	<i>la</i>	<i>La</i>	Dorien
10	salterello del ditto	<i>la</i>	<i>La</i>	
11	passo e mezzo moderno	<i>La</i>	<i>La</i>	Mixolydien
12	salterello del ditto	<i>La</i>	<i>La</i>	
13	Passa e mezzo antico	<i>si_b</i>	<i>Si_b</i>	Dorien
14	salterello del ditto	<i>si_b</i>	<i>Si_b</i>	
15	passo e mezzo moderno	<i>Si_b</i>	<i>Si_b</i>	Mixolydien
16	salterello del ditto	<i>Si_b</i>	<i>Si_b</i>	
17	Passa e mezzo antico	<i>si</i>	<i>Si</i>	Dorien
18	salterello del ditto	<i>si</i>	<i>Si</i>	
19	passo e mezzo moderno	<i>Si</i>	<i>Si</i>	Mixolydien
20	salterello del ditto	<i>Si</i>	<i>Si</i>	
21	Passa e mezzo antico	<i>do</i>	<i>Do</i>	Dorien
22	salterello del ditto	<i>do</i>	<i>Do</i>	
23	passo e mezzo moderno	<i>Do</i>	<i>Do</i>	Mixolydien
24	salterello del ditto	<i>Do</i>	<i>Do</i>	
25	Passa e mezzo antico	<i>do#</i>	<i>Do#</i>	Dorien
26	salterello del ditto	<i>do#</i>	<i>Do#</i>	
27	passo e mezzo moderno	<i>Do#</i>	<i>Do#</i>	Mixolydien
28	salterello del ditto	<i>Do#</i>	<i>Do#</i>	
29	Passa e mezzo antico	<i>ré</i>	<i>Ré</i>	Dorien
30	salterello del ditto	<i>ré</i>	<i>Ré</i>	
31	passo e mezzo moderno	<i>Ré</i>	<i>Ré</i>	Mixolydien
32	salterello del ditto	<i>Ré</i>	<i>Ré</i>	
33	Passa e mezzo antico	<i>mi_b</i>	<i>Mi_b</i>	Dorien
34	salterello del ditto	<i>mi_b</i>	<i>Mi_b</i>	
35	passo e mezzo moderno	<i>Mi_b</i>	<i>Mi_b</i>	Mixolydien
36	salterello del ditto	<i>Mi_b</i>	<i>Mi_b</i>	
37	Passa e mezzo antico	<i>mi</i>	<i>Mi</i>	Dorien
38	salterello del ditto	<i>mi</i>	<i>Mi</i>	
39	passo e mezzo moderno	<i>Mi</i>	<i>Mi</i>	Mixolydien
40	salterello del ditto	<i>Mi</i>	<i>Mi</i>	
41	Passa e mezzo antico	<i>fa</i>	<i>Fa</i>	Dorien
42	salterello del ditto	<i>fa</i>	<i>Fa</i>	
43	passo e mezzo moderno	<i>Fa</i>	<i>Fa</i>	Mixolydien
44	salterello del ditto	<i>Fa</i>	<i>Fa</i>	
45	Passa e mezzo antico	<i>fa#</i>	<i>Fa#</i>	Dorien
46	salterello del ditto	<i>fa#</i>	<i>Fa#</i>	
47	passo e mezzo moderno	<i>Fa#</i>	<i>Fa#</i>	Mixolydien
48	salterello del ditto	<i>Fa#</i>	<i>Fa#</i>	

Fig. Ciii : Le plan du recueil de Gorzani

²¹¹ Cette classification des modes utilisés vient essentiellement de Tonazzi (1973).

Parte prima		Parte seconda	
Passamezzo primo	<i>mi</i>	Introito in materia del primo Passamezzo	<i>Mi</i>
Saltarello primo	<i>Mi</i>	In materia del secondo Passamezzo	<i>Fa</i>
Passamezzo secondo	<i>fa</i>	In materia del Passamezzo 3°	<i>Fa#</i>
Saltarello secondo	<i>Fa</i>	In materia del Passamezzo 4°	<i>Sol</i>
Passamezzo terzo	<i>fa#</i>	In materia del Passamezzo 5°	<i>Sol#</i>
Saltarello terzo	<i>Fa#</i>	In materia del Passamezzo 6°	<i>La</i>
Passamezzo quarto	<i>sol</i>	In materia del Passamezzo 7°	<i>La#</i>
Saltarello quarto	<i>Sol</i>	In materia del Passamezzo 8°	<i>Si</i>
Passamezzo quinto	<i>sol#</i>	In materia del Passamezzo 9°	<i>Do</i>
Saltarello quinto	<i>Sol#</i>	In materia del Passamezzo 10°	<i>Do#</i>
Passamezzo sesto	<i>la</i>	In materia del Passamezzo 11°	<i>Ré</i>
Saltarello sesto	<i>La</i>	In materia del Passamezzo 12°	<i>Ré#</i>
Passamezzo settimo	<i>la#</i>		
Saltarello settimo	<i>La#</i>		
Passamezzo ottavo	<i>si</i>		
Saltarello ottavo	<i>Si</i>		
Passamezzo nono	<i>do</i>		
Saltarello nono	<i>Do</i>		
Passamezzo decimo	<i>do#</i>		
Saltarello decimo	<i>Do#</i>		
Passamezzo undecimo	<i>ré</i>		
Saltarello undecimo	<i>Ré</i>		
Passamezzo dodicesimo	<i>ré#</i>		
Saltarello dodicesimo	<i>Ré#</i>		

Fig. Civ : Le plan du recueil de Galilei

C La transposition par le biais de l'alfabeto / C 1

The image displays a musical score for twelve pieces of music, arranged in two columns. Each piece is represented by two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The pieces are numbered 1 through 12. The left column contains pieces 1 to 5, and the right column contains pieces 6 to 12. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and rests. The pieces are arranged in a grid-like fashion, with five rows of two staves each. The first row shows pieces 1 and 6, the second row shows pieces 2 and 7, the third row shows pieces 3 and 8, the fourth row shows pieces 4 and 9, and the fifth row shows pieces 5 and 10. The sixth row shows pieces 11 and 12. The notation is in a style typical of early 20th-century musical manuscripts.

Fig. Cv : Les motifs initiaux des douze *Passa e mezo (anticho)* du recueil de Gorzanis. Les pièces 1 à 5 sont notées à gauche et les pièces 6 à 12 paraissent à droite.

Même dans les publications qui se voulaient plutôt savantes, on rapproche les cordes pincées de la transposition. Le *De templo musicae* de Robert Fludd, vraisemblablement achevé vers 1610,²¹² traite de la manière de transposer un morceau joué sur un luth dans une partie intitulée « Sur une méthode de transfert d'un chant avec ses parties d'un ton [clava] vers n'importe quel autre ». ²¹³ Fludd dit :

Soit donc un ton en *sol*, dans lequel un chant est fait à l'utilisation du luth, et que nous voulions le transposer en *la* ou bien en *si* ; soit dans des tons plus bémolisés, soit dans des tons plus diésés.²¹⁴

Il donne un exemple qui montre comment la transposition peut s'effectuer sur le manche sans réflexion théorique supplémentaire. Pour transposer d'un ton une *cantilena* noté en *A.re*, Fludd ne fait que reprendre tous les doigtés du chant d'origine mais à une distance de deux frettes, la frette *a* devenant la frette *c*, *c* devenant *e* etc. (quelques notes ainsi rehaussées de deux frettes deviennent plus accessibles en changeant de chœur, mais ce sont les exceptions).

Exempli gratia.

Cantilena in Gam. ut. Reductio in A.re.

Fig. Cvi : La transposition d'un chant sur le luth chez Fludd, p. 231

Fludd poursuit son exposé avec un cercle des transpositions dans lequel toutes les notes se présentent chromatiquement. Ce cercle relie les notes musicales aux frettes de l'instrument et sert simplement à déplacer les notes d'une position sur le manche à une autre. Mais il ne s'agit pas d'un calcul entièrement mécanique sans référence à une nomenclature musicale. Dans la première colonne (qui est marquée *Claves*), il présente les douze tons en ordre chromatique, de Γ jusqu'à $fa\sharp$.

²¹² Cf. Hauge (2000).

²¹³ Fludd 1618, p. 231-32. « De ratione transferendi cantilena cum suis partibus ab una clava ad quamlibet ».

²¹⁴ *Ibid.* « Sit igitur clavis, in qua cantilena ad Barbity usum construitur, in $\Gamma.ut$, eamque ad *A.re* vel *B.mi*, sive in sonis mollioribus transferre velimus, sive in durioribus ».

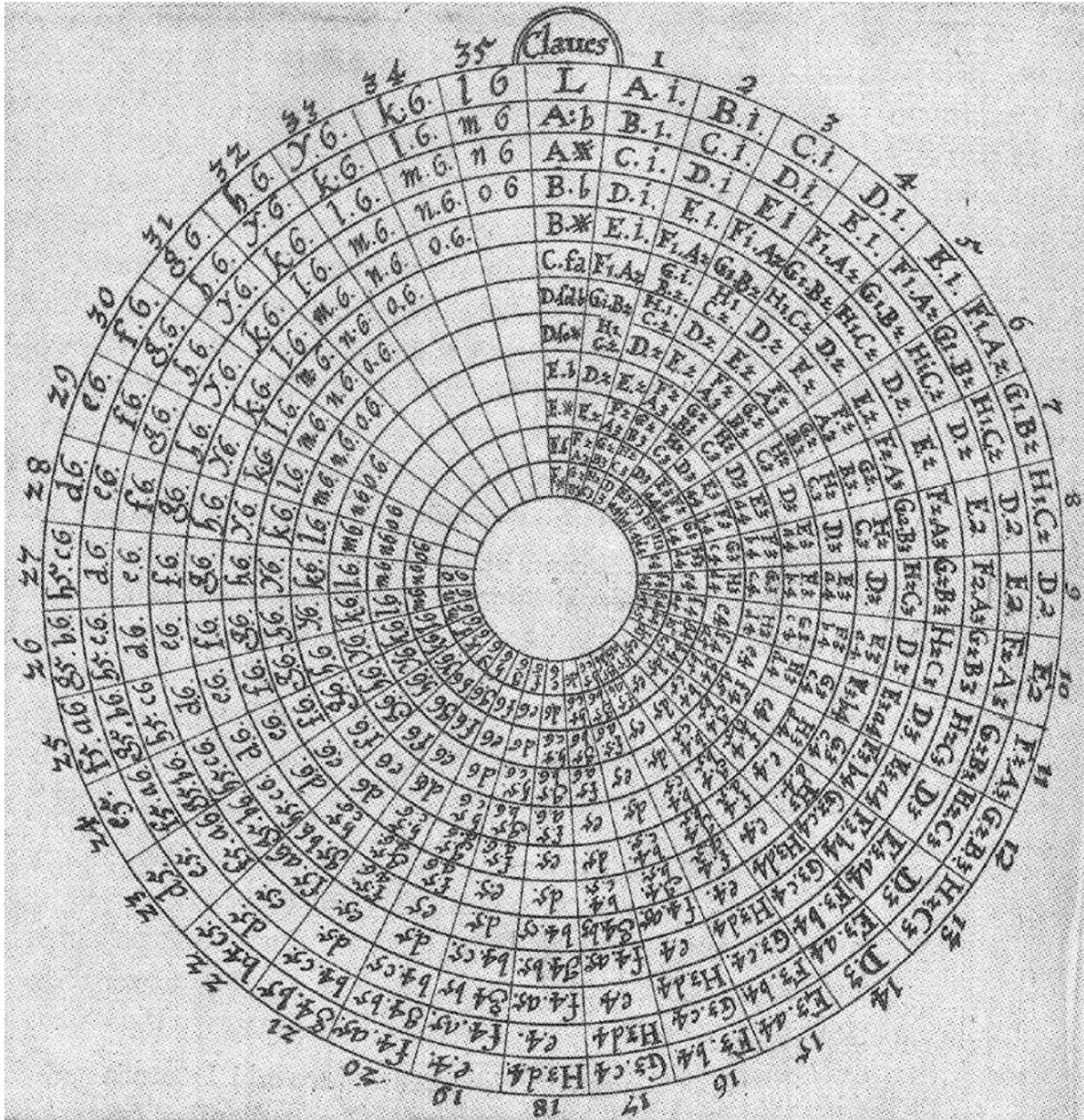


Fig. Cvii : Le cercle transpositeur de Fludd, p. 232

Si l'on veut transposer une pièce depuis le ton de *Sol*, il faut d'abord identifier les frettes utilisées dans l'anneau extérieur ; cet anneau propose les frettes *a* à *h* pour le premier chœur, ensuite les frettes *a* à *h* pour le deuxième chœur etc. On identifie chaque chiffre de la tablature ainsi et, supposant qu'on veuille jouer le morceau en *Si*, il suffit de monter vers l'intérieur du cercle jusqu'au quatrième anneau (marqué « B, »). Dans cet anneau-ci, on retrouve les chiffres de la nouvelle tablature dans les cases qui correspondent à celles de l'anneau extérieur.

Certains musicologues²¹⁵ ont avancé que Fludd a pu s'inspirer du cercle d'Amat 1596. Cependant, les deux cercles se distinguent au final par leur graphie et surtout par les buts qu'ils cherchent à atteindre, même si le cercle de Fludd, comme celui d'Amat, implique une organisation chromatique. Si l'ouvrage de Fludd diffère de celui d'Amat par son niveau d'érudition, un lien entre les deux ouvrages ne peut toutefois être entièrement écarté, même si on ne saurait l'affirmer, faute de preuves.

L'importance du cercle de Fludd ne saurait être sous-estimée, dans la mesure où il présente une gamme chromatique et démontre que tout ensemble de notes peut être déplacé sur n'importe quel ton de cette gamme. Le théoricien évite la question de la notation sur portée, mais intègre cependant les bases de la transposition musicale proprement dite par son utilisation des noms des notes musicales.

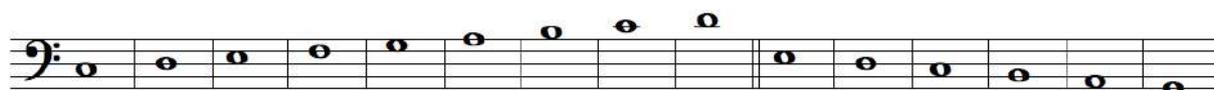
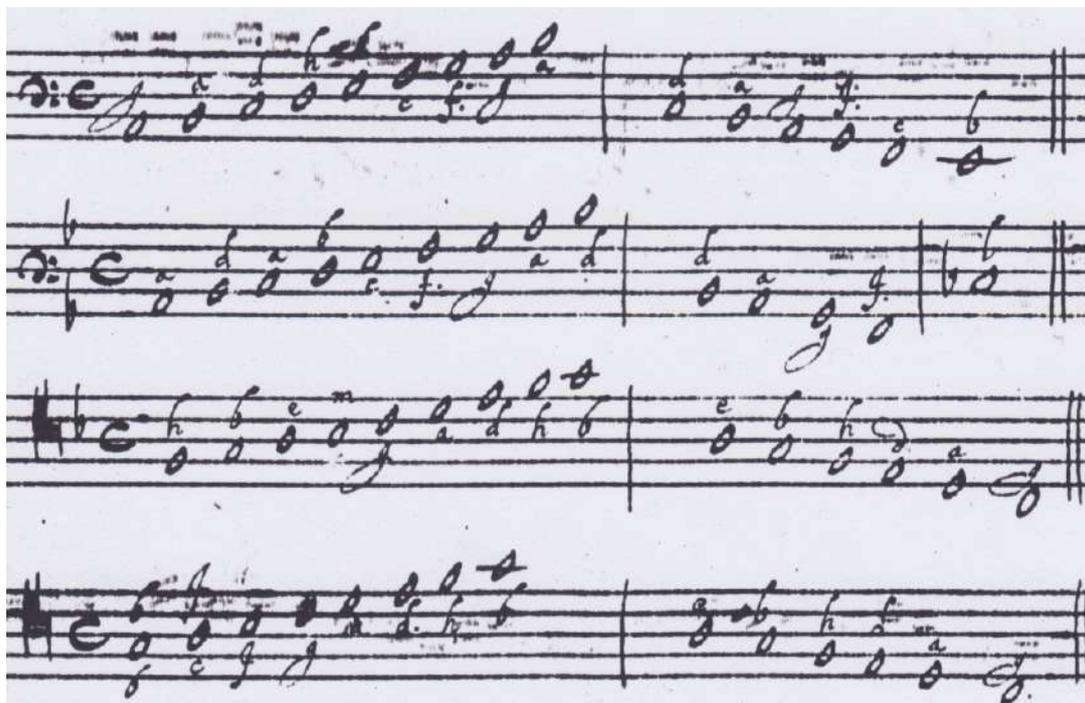
1.2 Transposer par l'*alfabeto* et les *cifras*

Sur un folio du Ms. 34 (1613), des gammes accompagnées de lettres de l'*alfabeto* sont présentées sous le titre de « Règle pour apprendre à jouer de la guitare espagnole ». ²¹⁶ Cette règle indique au musicien quel accord est à jouer sur une série de notes de basse. Ayant donné cette échelle par bécarre et ensuite par bémol, deux autres paires d'échelles sont présentées. La première paire (en clef de *fa*₃) requiert des accords notés respectivement à la quinte et à la quarte inférieure, par rapport aux notes de basse indiquées. La seconde paire (en clef d'*ut*₄) nécessite des accords à la quinte inférieure. Il semble donc que ces échelles supplémentaires aient servi à des instruments sonnans à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure (Fig. Cviii).

Comme trois de ces quatre échelles entretiennent un rapport de quinte avec les accords demandés, il s'agit peut-être d'une indication d'accords de deuxième renversement ; car, en fait, l'harmonisation semble nécessiter des accords dont la quinte apparaît à la basse. Or, outre le fait que ce type d'harmonisation ne se trouve dans aucune source contemporaine, la deuxième gamme (pour laquelle les accords sont une quarte trop bas) récuse entièrement cette possibilité.

²¹⁵ Cf. Hauge (2000).

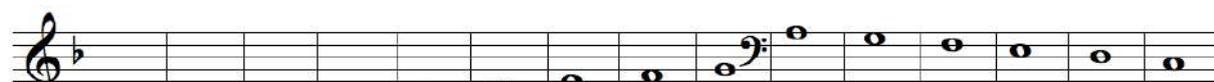
²¹⁶ « Regola per imparar' a sonar di chitarra spagnuola », f° 94v°.



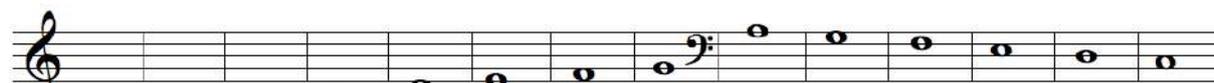
g a d h b c f g a d a g f c b
 Fa Sol la Sib Do Ré Mi Fa Sol la Sol Fa Mi Ré Do



a d a b c f g a d d a g f (b)
 Sol la Sol Do Ré Mi Fa Sol la la Sol Fa Mi (Do)



h b e m g a d h b e b h d a g
 Sib Do ré Mib Fa Sol la Sib Do ré Do Sib la Sol Fa



b c f g a d h b (a) b h i a g
 Do Ré Mi Fa Sol la Sib Do (Sol) Do Sib La Sol Fa

Fig. Cviii : Les échelles « supplémentaires » du Ms. 34 (f° 94v°) avec transcription

On retrouve à nouveau ce principe dans un recueil de Landi (1637), pour le morceau « Quando Rinaldo in vitto Armida » (Fig. Cxiii).²¹⁷ Les rapports entre l'*alfabeto* et la basse sont les suivants :

L'<i>alfabeto</i>	la	Fa	ré	la	Sol	Ré	Mi	Do
Basse	ré	si _b	sol	ré	do	si	la	fa

Fig. Cxi : « Della città fuggendo » de Rontani 1623, p. 12

²¹⁷ On en trouve aussi dans les chansons suivantes de Landi 1637, toutes avec les accords en *alfabeto* à la quinte : « Fuggi lontano dall'accesso mio » ; « Se già gran tempo Amanti » ; « Gelido core ch'a miei sospiri » ; « Non mi dar più tormento ».

42 I C A B A

On caduti al fine i fiori Dal giardin del

D O A E † B G A B C ✕ C

va go viſo Da le la braon d'e ſce il riſo Son fuggiti i

Detailed description: This figure shows the beginning of a musical piece. It features three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The middle staff is a lute tablature line with a soprano clef, showing letters (D, O, A, E, B, G, A, B, C) and symbols (†, ✕) above the notes. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a common time signature. The lyrics are written below the staves.

Fig. Cxii : Le début de « Son caduti al fine i fiori » d'Obizzi 1627, p. 42, avec l'alfabeto noté un ton plus haut que la mélodie et la basse

Poſſia di Monſignor R.

D G E D A C F F B

Vando Rinaldo in vitto Ar mida abbando nò ſen tendo il

54 76 766 73 72

A E H G F I D A

cor'tra fitto per duo lo el la man cò tal piaga ſen-

b2 b2 65 43 73 b2

D C A D E F B

Detailed description: This figure shows a musical score with lute tablature. It features three staves. The top staff is a vocal line with a soprano clef. The middle staff is a lute tablature line with a soprano clef, showing letters (D, G, E, D, A, C, F, F, B) and symbols (54, 76, 766, 73, 72) above the notes. The bottom staff is a bass line with a bass clef. The lyrics are written below the staves.

Fig. Cxiii : « Quando Rinaldo in vitto Armida » de Landi 1637, p. 8

Un morceau d'Aranies de 1624,²¹⁸ « Un sarao de la chacona », montre comment l'*alfabeto* était exploité pour les instruments transpositeurs. Les accords de l'*alfabeto* ici, quoiqu'un peu inexacts, sont essentiellement une quinte plus haut que les harmonies ; le musicien a probablement dû jouer sur un instrument accordé à la quinte inférieure. D'après le livre d'Aranies, l'instrument prévu était une *guitarra espanola a la usanza romana*.²¹⁹



Fig. Cxiv : Début d'« Un sarao de la chacona » d'Aranies (1624)

Un morceau qui paraît dans Stefani 1618, porte le sous-titre suivant : « transposée d'un degré au-dessus pour faciliter l'*alfabeto* de la guitare ». ²²⁰ Les harmonies notées en *alfabeto* sont « c d d f i g e a i c », ce qui donne les accords Ré, la, ré, Mi, Fa, La (Fig. Cxv). Le fait d'avoir transposé la mélodie donnée évite ainsi la suite d'harmonies Mi, si, mi, Fa#, Sol, Si. La place de ces accords dans la hiérarchie de l'*alfabeto* (« f, k, x, q, a, r ») démontre que la transposition permet l'utilisation de doigtés plus familiers, c'est-à-dire les doigtés situés au début du tableau d'*alfabeto*.

²¹⁸ Juan Aranies, *Libro segundo de tonos y villancios*, Rome, 1624. Voir aussi le manuscrit E-Bc Mús 691/2 qui, selon Hall & Yakeley (1995, p. 43,) présente des *cifras* pour un instrument transpositeur.

²¹⁹ D'après Jensen (1980), p. 382.

²²⁰ « transposta un grado in su per accomodare l'*alfabeto* della chitarra », Hill (2003), p. 45 : le morceau s'y trouve également transcrit.

Ré Ré la la la Mi

Amor, il mio tormento, e la mia fe - de, Con chi guerra mi fa pa - ce non tro -

5 La Fa Do ré Sol La Ré

va; Il pianto è va-no e'l so-spi rar non giova Per o-tte ner pie - tà non chamer - ce - de.

5

Fig. Cxv : « Amor il mio tormento » de Stefani 1618

1.3 Les systèmes de transposition par *alfabeto*

C'est avec Amat 1596 que nous abordons un système de transposition par *alfabeto* pour la première fois (quoique par le biais des *cifras* espagnols). Après avoir exposé un premier tableau, l'auteur donne comme exemple un enchaînement (III VII i V III VII i V I) en douze tons. Son système se lit de gauche à droite (1, 12, 10, 9, 1, 12, etc.) :

1	12	10	9	1	12	10	9	10
2	1	11	10	2	1	11	10	11
3	2	12	11	3	2	12	11	12
4	3	1	12	4	3	1	12	1
5	4	2	1	5	4	2	1	2
6	5	3	2	6	5	3	2	3
7	6	4	3	7	6	4	3	4
8	7	5	4	8	7	5	4	5
9	8	6	5	9	8	6	5	6
10	9	7	6	10	9	7	6	7
11	10	8	7	11	10	8	7	8
12	11	9	8	12	11	9	8	9

Mi	Si	ré,	La,	Mi	Si	ré,	La,	Ré,
La	Mi	fa#	Do#	La	Mi	fa#	Do#	Fa#
Ré	La	si	Fa#	Ré	La	si	Fa#	Si
Sol	Ré	mi	Si	Sol	Ré	mi	Si	Mi
Etc.								

Fig. Cxvi : La transposition par Amat d'un enchaînement harmonique dans les douze tons ; transcription des *cifras* en accords musicaux (début)

On peut déduire de ce système de transposition que, pour Amat, la fonction d'un même accord peut basculer d'une fonction de tonique à, par exemple, une fonction de dominante (voir l'accord « 12 » à la fin du troisième et du quatrième enchaînement). Amat donne deux raisons pour expliquer *pourquoi* il serait nécessaire de transposer alors que, au fond, les tons différents « ont tous le même son ».

Vous vous demandez peut-être pourquoi on doit savoir jouer dans tant de tons et pourquoi il ne suffit pas d'en connaître un seul alors qu'ils ont tous le même son ? [...] il y a deux raisons de pouvoir jouer un morceau avec n'importe lequel des accords.

La première est celle-ci. Comme vous le savez, la voix ne peut s'adapter à tous les accords parce que certains ont la voix aiguë, et d'autres l'ont grave. Et si vous voulez chanter avec la guitare, pouvant être dans un ton aigu ou grave, dans un ton que vous connaissez et dont vous êtes sûr, alors que vous ne savez pas jouer la musique que vous voulez chanter sauf d'une seule façon, il s'ensuit que vous serez obligé de le chanter trop haut ou trop bas et vous vous offenserez vous-même ainsi que votre public. Mais si vous savez jouer le morceau dans

les douze tons, vous pourrez le chanter à une hauteur qui convient à votre voix, que la guitare soit très haute ou très basse.

La deuxième raison est que, quand vous voulez jouer des duos pour deux guitares, alors qu'un instrument est aigu et l'autre est très grave, vous pourrez jouer [*cantar*] ensemble avec votre compagnon parce que même si les accords sont différents, les sons produits seront les mêmes. De cette façon, douze guitares pourraient jouer ensemble, chacune à sa hauteur, et elles produiraient toutes le même son.²²¹

Il expose donc les deux raisons de base qui justifient la nécessité de la transposition : faciliter le chant en changeant d'ambitus et permettre de jouer avec un deuxième instrument qui serait accordé à une hauteur différente.

Amat revient à la transposition dans un deuxième tableau qui apparaît seulement dans l'édition de 1626 (voir la partie D). Ce deuxième tableau permet d'harmoniser un morceau de musique en solfiant la basse et en choisissant des accords en fonction des syllabes de solmisation. Amat précise qu'une fois un morceau rendu en accords numérotés, il peut très bien le transposer de la même façon que l'enchaînement qu'il a déjà exposé.

J'ai choisi de chiffrer cette musique dans la sixième clef [en utilisant l'accord 6, *fa* majeur, comme « ut »] parce que j'avais le choix entre les douze [accords]. Mais si vous souhaitez le changer pour la cinquième [clef, utilisant l'accord 5, *do* majeur, pour « ut »] vous n'aurez qu'à effacer tous les chiffres et leur en substituer d'autres, gardant la même différence numérique entre [les chiffres originaux et les nouveaux chiffres].²²²

Il s'agit là de l'application du même principe que celui présenté avec le premier tableau. Deux éléments capitaux doivent être retenus ici : d'une part, qu'un morceau de polyphonie vocale du XVI^e siècle peut être conçu avec un arrière-plan chromatique et, d'autre part, que ce même morceau peut, en conséquence, être transposé dans n'importe lequel des onze autres tons de la gamme chromatique.

Au fond, l'*alfabeto* n'indique que des doigtés et facilite ainsi toute transposition. Le système se prête donc facilement aux instruments transposeurs. Colonna 1620 présume trois guitares²²³ dont la troisième sonne un ton plus bas que la deuxième et dont la première sonne une quarte plus haut :

Guitare 1	(<i>la</i>)	+4	« C [<i>Ré</i>] »
Guitare 2	(<i>mi</i>)		« A [<i>Sol</i>] »
Guitare 3	(<i>ré</i>)	- 2	« I [<i>La</i>] »

²²¹ Rendu en français d'après la traduction anglaise de Hall.

²²² Rendu en français d'après la traduction anglaise de Hall.

²²³ Résumé par Tyler (2002), p. 58 : « Si la grande guitare joue une lettre *alfabeto* « I [*La*] », si la suivante joue une lettre *alfabeto* « A [*Sol*] » et si la petite joue une lettre *alfabeto* « C [*Ré*] », elles seront d'accord sur l'harmonie ».

Il en résulte qu'il suffit de modifier les lettres de l'*alfabeto* pour que l'on puisse faire sonner les trois instruments en même temps. La guitare 2, qui fait entendre l'harmonie de *sol* majeur, sera rejointe par la guitare 1 sonnante à la quarte supérieure et utilisant le doigté de *ré* majeur, afin de produire la même harmonie (*sol* majeur). La guitare 3, sonnante un ton plus bas, en fera autant en utilisant un doigté de *la* majeur afin de produire une harmonie de *sol* majeur. Bien que cela ne soit pas proposé explicitement, il est possible d'utiliser les lettres de la guitare 1 ou 3 à la guitare 2, lui permettant ainsi de jouer dans d'autres tons.

Le Dodici chitarre spostate inventate, publié par Antonio Carbonchi en 1643 s'inscrit dans la continuité logique de ce principe. Il propose, en fait, une « Règle pour accorder et jouer plusieurs guitares jusqu'au nombre de douze »²²⁴ :

D'abord on doit prendre une grande guitare qui sera *corista*, laquelle jouera toujours en « A [*Sol*] » ou bien en « O [*sol*] » et toutes les autres guitares s'accorderont au-dessus de celle-ci.

Voulant jouer en « B [*Do*] » ou bien en « L [*do*] », la quatrième corde [de cette deuxième guitare, soit la corde *ré*] s'accordera avec la cinquième [corde, soit la corde *la*] de la première guitare.

[Résultat : elle sonnera + 5]

Voulant jouer en « C [*Ré*] » ou bien en « E [*ré*] », la cinquième corde [de cette troisième guitare, soit la corde *la*] s'accordera avec la quatrième [corde, soit la corde *ré*] de la première guitare.

[Résultat : elle sonnera + 4]

Voulant jouer en « F [*Mi*] » ou bien en « † [*mi*] », la troisième corde [de cette quatrième guitare, soit la corde *sol*] s'accordera avec la cinquième [corde] de la première guitare [soit la corde *la*] à la première frette [soit *si*].

[Résultat : elle sonnera + ♮3]

[Etc.]

Et l'on pourra jouer aussi une guitare seule, comme deux, trois ou quatre, jusqu'au nombre de douze comme cela vous plaira le plus et selon la facilité et le goût.²²⁵

La dernière précision est très importante. Ayant présenté sa méthode dans sa version la plus compliquée, l'auteur précise que les principes exposés ici s'appliquent à des ensembles moins importants.

²²⁴ Carbonchi 1643, f° 6r°. « Regola per accordare, e sonare più Chitarre fino al numero di dodici, cioè in questo modo ».

²²⁵ Carbonchi 1643, f° 6r°. « Prima si deue pigliare vna chitarra grande, che sia corista, la quale sonerà sempre per A ò vero O, e s'accorderanno tutte l'altre chitarre sopra à questa ; Volendo sonare per B, ò vero per L, s'accorderà la quarta corda con la quinta della prima chitarra ; Volendo sonare per C, ò vero per E, s'accorderà la quinta corda con la quarta della 1. chitarra ; Volendo sonare per F, ò vero per † s'accorderà la terza corda con la quinta della prima chitarra tastata al primo tasto ; E si può ancora sonare una chitarra sola, come due, tre ò quattro, sino al numero di dodici come più piacerà, e secondo il comodo, e gusto ».

Le principe se poursuit dans Foscarini 1640. Au début de la partie sur la basse continue que comprend son livre, Foscarini présente un tableau qui s'intitule « Règle ou mode pour transporter n'importe quelle sonate à la guitare en douze modes différents pour pouvoir jouer douze guitares accordées différemment ». ²²⁶ Comme chez Carbonchi 1643, il s'agit de la suite logique de la réflexion menée par Colonna 1620, tout en réalisant ainsi la possibilité évoquée par Amat, qui constatait que « de cette façon douze guitares pourraient jouer ensemble, chacune à sa hauteur, et elles feraient toutes le même son ». ²²⁷

Mais il est peu probable que cette phrase de Foscarini (« faire sonner douze guitares accordées différemment ») fasse exclusivement référence à un grand ensemble de guitares dont chacune serait accordée de façon différente. Il est bien plus probable que son tableau ait permis aux guitaristes de jouer sur une guitare de quelque manière qu'elle ait été accordée ou quelle que fût la taille de l'instrument (parmi les douze accordages envisageables). Foscarini affirme aussi que le tableau permettra de « transporter (*trasportare*) » n'importe quelle sonate sur la guitare en douze tons différents – c'est-à-dire de transposer un enchaînement donné dans le ton qui convient le mieux (Fig. Cxviii).

Le tableau de Foscarini présente sur une première ligne (divisée en douze colonnes) les accords classés par paires majeurs/mineurs : *sol, do, ré, la, mi, fa, si*, *mi*, *la*, *fa*, *si*, [*do*]. Il s'agit de présenter tous les accords majeurs en ordre alphabétique accompagnés des accords mineurs classés avec leurs partenaires majeurs.

Vient ensuite une deuxième ligne, dans laquelle on retrouve systématiquement le même rapport intervallique entre le premier accord de la première ligne, « A [*Sol*] » et le premier accord de la deuxième ligne « B [*Do*] ». En passant de la première case, première ligne, « A [*Sol*] », à la première case de la deuxième ligne, « B [*Do*] », on monte d'une quarte. Foscarini est donc contraint de remanier la suite de lettres dans la ligne 2, afin de maintenir l'intervalle de transposition par rapport à la première ligne.

²²⁶ « Regola o modo facile per trasportare qual si voglia sonatta alla chitarra in dodici modi differenti per poter sonare 12 chitare acordate diferentemente ».

²²⁷ Cité dans la traduction de Hall, Chap. 7.

*Regola o modo facile per trasportare qual si voglia sonata
alla chitarra in dodici modi differenti per poter sonare
la chitarra accordate differentemente.*

A	O	B	L	C	E	F	+	G	P	H	K	M	M	N	P	Q	V	R	R	M	M		
B	L	G	P	A	O	C	E	I	D	H	K	M	M	N	P	&	K	H	K	M	M	&	K
C	E	A	O	I	D	F	+	H	K	B	L	G	P	H	K	M	M	&	K	G	P	H	K
I	D	C	E	F	+	H	K	G	P	A	O	B	L	G	P	H	K	N	P	&	K	G	P
F	+	I	D	H	K	G	P	&	P	C	E	A	O	B	L	G	P	M	M	N	P	&	K
G	P	H	K	B	L	A	O	C	E	M	M	N	P	&	K	A	O	M	M	G	P	G	P
H	K	M	M	G	P	B	L	A	O	N	P	&	K	G	P	B	L	N	P	H	K	H	K
M	M	N	P	H	K	G	P	B	L	&	K	G	P	B	L	G	P	&	K	A	O	M	M
N	P	&	K	M	M	H	K	G	P	G	P	H	K	G	P	H	K	G	P	B	L	H	K
Q	P	H	K	&	K	N	P	M	M	M	M	N	P	M	M	N	P	G	P	H	K	N	P
R	K	M	M	G	P	&	K	N	P	N	P	C	E	N	P	&	K	H	K	M	M	&	K
&	K	G	P	N	P	N	M	H	K	H	K	F	+	H	K	M	M	B	L	G	P	M	M

Lettere che si confrontano

A	O	B	L	C	E	F	+	G	P	H	K	M	M	N	P	Q	V	R	R	M	M
A	O	B	L	C	E	F	+	G	P	H	K	M	M	N	P	Q	V	R	R	M	M

Fig. Cxvii : La « Regola o modo facile per trasportare » de Foscarini 1640

Cette difficulté existe parce que la première ligne avance, non pas dans un rapport de quinte qui aurait permis de décaler toute la séquence de façon très simple, mais bien en suivant l'ordre de l'*alfabeto*.²²⁸ Par rapport à d'autres sources, le tableau de Foscarini rend explicite le principe selon lequel les accords d'un enchaînement dans un ton x peuvent se retrouver facilement dans un ton y . Bien qu'il ne soit pas présenté par l'auteur de cette façon, il est probable que le tableau ait servi à transposer, par exemple, un enchaînement depuis le ton de « A [Sol] » au ton de « I [La] ».

La même année paraît un autre livre, d'une toute première importance théorique : Doizi 1640. N'existant qu'en un seul exemplaire,²²⁹ il a fait l'objet de peu de recherches musicologiques jusqu'ici.²³⁰ Le premier élément novateur de ce livre est une série de cercles en paires : l'un est en tablature et en *alfabeto*²³¹ ; la basse fondamentale des accords est notée séparément en clef de fa_4 sur un deuxième cercle. La première paire de ces cercles est reproduite dans la Figure Cxix ; les autres cercles se trouvent dans les Annexes.

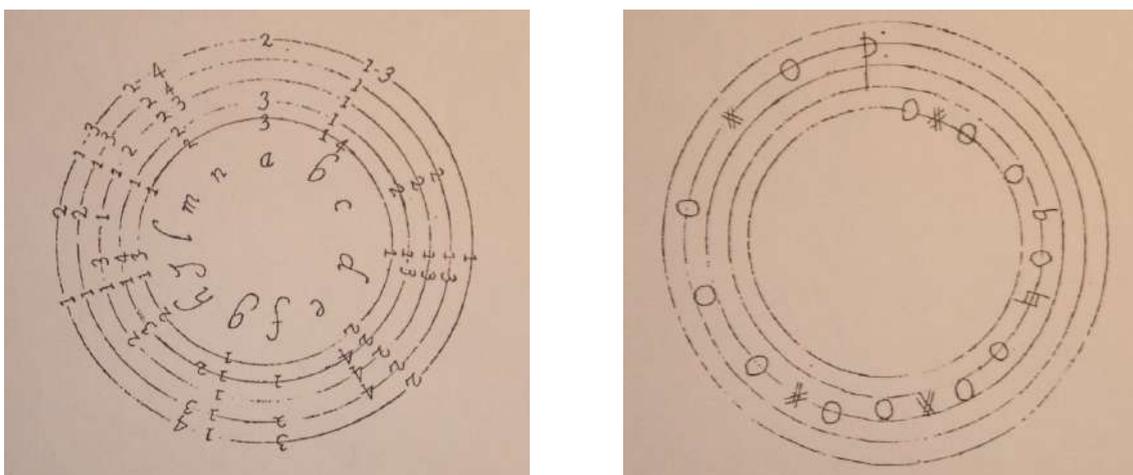


Fig. Cxviii : Le premier et le deuxième des 16 cercles de Doizi 1640²³²

²²⁸ À la fin du tableau, il propose des « lettere che si confrontano », c'est-à-dire les accords qui sont équivalents mais dans des positions différentes. Foscarini fournit en exemple « A [Sol] », « 3G [Sol] » et « 5M [Sol] ». Le « 3G » indique que le doigté « G [Fa] » doit monter de deux frettes pour fournir le même accord que celui rendu habituellement par « A [Sol] » et il en va de même pour « 5M ». Ce principe sera repris et élargi dans le labyrinthe de Sanz 1674 (cf. la partie D).

²²⁹ E-Mn.

²³⁰ Cf. néanmoins Christensen (1992) ; Pennington (1981) ; Esses (1990).

²³¹ Les doigtés rattachés aux lettres de l'*alfabeto* sont remaniés chez Doizi : A (Sol), B (Sol♯), C (La), D (Si) etc. Voir la partie D 1.6.

²³² Reproduit depuis Pennington (1981), p. 263-78.

Il faut noter tout particulièrement qu'il s'agit ici de la première occurrence d'une relation, dans ces cercles, entre l'*alfabeto* et la notation sur portée. Les notes de la basse *réelle* du premier cercle sur la guitare sont les suivantes :

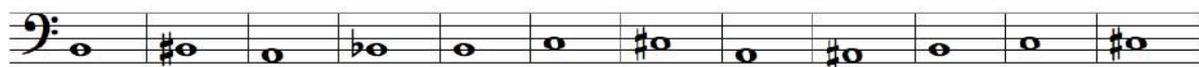


Fig. Cxix : Les notes de basse réelles du premier cercle de Doizi 1640

Le deuxième cercle montre deux choses. Il reconnaît la basse fondamentale que contient chaque accord et il prévoit le besoin du guitariste de se déplacer entre le système d'*alfabeto* et celui de la notation sur portée. Il confirme ici, de façon explicite, la conception d'un accord d'*alfabeto* comme d'une entité définie par sa basse fondamentale. Les cercles suivants représentent :

- Un cycle de quintes ascendantes avec accords majeurs
- Un cycle de quintes descendantes avec accords majeurs
- Un cycle de tierces majeures ascendantes avec accords majeurs
- Un cycle de tierces majeures descendantes avec accords majeurs
- Un cycle de tierces mineures ascendantes avec accords majeurs
- Un cycle de tierces mineures descendantes avec accords majeurs

Doizi présente enfin:

- Une suite de tons ascendants avec accords majeurs

Il ne s'agit ici ni d'une aide à la modulation ni d'une aide au développement musical. L'auteur dit que les cercles serviront à quelqu'un « qui souhaite jouer le même morceau à travers un autre des douze tons ». ²³³ Il ne s'agit donc pas, *a priori*, d'une solution pratique pour les instruments transpositeurs comme examiné *supra*, mais bien d'un outil destiné à la transposition à proprement parler.

Commençant avec une quelconque lettre ou *punto* au sein des douze cercles, on les tourne par douze quintes dessus et douze dessous [...], par quatre tierces mineures et trois majeures, et par six secondes majeures. ²³⁴

Les transpositions de Doizi ont ceci de singulier qu'elles progressent de façon chromatique. Elles sont donc d'une très grande utilité pour l'accompagnement du chant, dans la mesure où l'accompagnateur peut se déplacer, pour faciliter un chant,

²³³ Doizi 1640, p. 63. « Queriendo tañer una misa música por qualquiera de las doçe letras. »

²³⁴ *Idem*, p. 68. « Comensando, en qualquier punto o letra, de los dichos circulos, se les da buelta por doçe quintas arriba, y doàe a bajo [...] Por quatro terceras menores, y tres mayores, y por seys segundas mayores. »

par petits intervalles (ton ou tierce, par exemple), et non obligatoirement par quintes.²³⁵

Notons que chez Corbetta 1671, l'auteur explique que la transposition existe afin de faciliter le jeu, ajoutant une raison qui manquait chez Amat 1596 :

Dans l'Allemande aymée du Roy qui est en musique vous y trouverez la mesme en tablature dessus un autre ton pour joüer seul, et si vous voulez la joüer avec le concert vous mettrez la Guitare un demyton plus haut, parce que pour la difficulté du ton il m'a fallu la transposer d'un demyton plus haut.²³⁶

C'est, encore une fois, une question d'accompagnement. Corbetta donne une version pour guitare de l'« Allemande aymée du Roy » en *si* mineur (sans armature). Plus loin dans le livre paraît une version pour trois voix avec accompagnement de guitare. Cette deuxième version est effectivement en *do* mineur (avec deux bémols à la clef), un demi-ton plus haut.²³⁷ Il ne s'agit pas donc de « mettre » la guitare dans un autre ton (par *scordatura*) mais simplement de le jouer dans un autre ton.

En 1674, Gaspar Sanz témoigne de l'importance des livres d'Amat et de Doizi :

À Barcelone, Juan Carles, Docteur en médecine, écrivit un livre intitulé *Guitarra Española*. Il [y] enseigna [au moyen de] deux cercles, [respectivement] les douze *puntos* par bécarrés et, les douze par bémols. Son livre est très bien, quoique court [...].²³⁸

Aussi un Portugais, Nicolas Dioci musicien de chambre du Seigneur Infante Cardenal, fit imprimer à Naples un livre sur la guitare. Il [y] enseigne plusieurs bonnes règles pour faire des *clausulas* et donne un *alfabeto* et des cercles géniaux. Pourtant les chiffres avec lesquels il les explique se prêtent à la confusion parce qu'il n'utilise pas l'*alfabeto* italien, qui est mieux et plus utilisé et connu par les amateurs.²³⁹

Chez Sanz 1674, les mêmes préoccupations relatives à la transposition apparaissent de nouveau. Il présente les douze accords dans des paires mineures-majeures et dans un cycle de quarts ascendantes, depuis « + [*mi*] ». Précisons que le *Laberinto* de Sanz 1674 n'est pas en premier lieu une table de transpositions mais bien un moyen d'élargir les dispositions des accords de l'*alfabeto*. La principale utilité de ce tableau est d'enrichir les possibilités d'accompagnement, en proposant plusieurs

²³⁵ En revanche, Pennington (1981, p. 125-26) envisage les cercles comme un moyen de faire durer l'accompagnement de la danse – sur la base d'une formule harmonique comme la *passacaglia*.

²³⁶ Corbetta 1671, p. 8.

²³⁷ *Idem*, p. 83.

²³⁸ « En Barcelona Iuan Carlos, Doctor en Medicina, compuso un librito, con titulo de Guitarra Española, enseña con dos circulos, el uno de los doze puntos naturales, y el otro de los doze Bemolados; es muy bueno, pero corto [...] ». Sanz 1674, Prologo, f° 6v°.

²³⁹ « Tambien huvo un Portugues, Nicolao Dioci, Musico de Camara del Señor Infante Cardenal; este imprimio en Napoles un Libro sobre la Guitarra, enseña muy buenas reglas para formar las clausulas, trae un Abecedario, y circulos ingeniosos, pero la cifra con que los explica, los confunde mas, por no estar admitido como el Alfabeto Italiano, que es el mejor, mas usado y conocido de los aficionados ». Sanz 1674, Prologo, f° 6v°.

doigtés pour les mêmes accords. Ceci permet au musicien de varier les enchaînements types et de conférer davantage de variation à la ligne mélodique ou à la ligne de basse. Quoi qu'il en soit, Sanz démontre que son labyrinthe peut également servir à la transposition des enchaînements :

Joue la *passacalle* que tu as appris, et regarde où tu trouveras la [lettre] « C [Ré] » dans les cases supérieures du Labyrinthe – tu la trouveras dans la troisième colonne sur la droite. Depuis le « C », recherche la lettre suivante de la *passacalle* qui est le « A [Sol] » que tu trouveras dans la quatrième colonne. Depuis le « A », cherche la lettre suivante dont est faite la *passacalle*, qui est le « I », que tu trouveras dans la deuxième colonne sur la droite.²⁴⁰

Ce que Sanz voudrait, c'est que l'on identifie les distances (et ainsi les rapports) entre les lettres. Il écrit ensuite :

Fais ceci de façon diligente. Avec une *passacalle*, tu en obtiendras ainsi 24, suivant le même rapport de colonne et de case – soit comme entre la troisième et quatrième colonne – si tu commences la *passacalle* depuis la deuxième colonne, tu iras de celle-ci à la troisième [colonne] et de celle-là à la première [colonne], terminant là où tu as commencé parce que [il y a] la même distance musicale de la 2^e à la 3^e qu'entre la 3^e à la 4^e et ainsi pour toutes les lettres de ladite table, ainsi en gardant les mêmes rapports d'un *passacalle*, tu en composeras 24 différentes de cette façon avec les autres accords.²⁴¹

Pour Sanz, l'enchaînement « C A I [Ré Sol La] », qui se trouve dans les troisième, quatrième et deuxième cases (chaque fois à droite), peut se faire depuis une case différente (il prend la 2^e comme exemple) pour donner un enchaînement qui se trouve dans la partie droite des deuxième, troisième et première cases. Il en résultera l'enchaînement « I C F [La Ré Mi] », c'est-à-dire I-IV-V non pas en *ré* majeur comme auparavant mais bien en *la* majeur.

Chez Sanz donc, le fait d'organiser son tableau dans un rapport de quarte, et non pas selon l'ordre alphabétique, comme l'avait fait Foscarini 1640, facilite la transposition de la même façon que chez Amat.

²⁴⁰ Sanz 1674, p. 4. « Toca el passacalle que aprendiste, y mira donde hallaràs la C, en las casillas mas altas del Laberinto y la hallaràs en la tercera columna al lado derecho; despues de la C, buscar la otra letra del Passacalle, que es la A, y la hallaràs en la quarta columna; despues de la A, busca la otra letra de que se compone el Passacalle, que es la I, y la hallaràs en la segunda columna al lado derecho ».

²⁴¹ *Ibid.* « Hecha esta diligencia, con un Passacalle solo se sacaràn veinte y quatro deste modo, guardando la mifma proporcion de columna, y casillas; esto es, que como fueron de la tercera columna à la quarta, si comienças el Passacalle de la segunda columna, iràs desde esta à la tercera, y despues à la primera, concluyendo donde començaste, porque la misma distancia de Musica ay desde el 2. al 3. que del 3. al 4. y assi de todas las letras de aquella table, y guardando la misma proporcion de un Passacalle, te compondràs 24. diferentes, y assi de los demàs sones ».



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12											
+	F	D	I	E	C	O	A	L	B	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H
2+	2	2+	2	2+	2	3	3	3	3	3+	3	3+	3	3+	3	4	4	4	4	4+	4	+4	4s
M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N
4+	4	5	5	5	5	54	5	5+	5	5+	5	6	6	6	6	6+	6	6+	6	6+	6	7	7
&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G
7	7	7+	7	7+	7	7+	7	7+	7	8	8	+	8	8+	8	8+	8	9	9	9	9	9+	9
K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M

Fig. Cxx : Le Laberinto de Sanz 1674, avec transcription²⁴²

²⁴² Reproduit dans Pennington (1981), p. 279.

1.4 Les enchaînements types comme transposition

On trouve très souvent, dans les sources manuscrites, des danses proposées *per* une lettre particulière : par exemple *per A* ou *per C*, c'est-à-dire dans le ton de « A [Sol] » ou dans le ton de « C [Ré] ». Le Ms. 2556, datant du milieu du XVII^e siècle, fournit un exemple particulier, dans la mesure où il parcourt toute la série alphabétique avec les enchaînements I-IV-V-I et i-iv-V-i.²⁴³



Fig. Cxxi : Ms. 2556, f° 1r°-1v°

²⁴³ F° 1r°-1v°. On trouve également une « Passacaglia per sonar ad ogni lettera » dans le Ms. 390, f° 11r°.

Il ne s'agit pas là d'une organisation aussi « moderne » que dans les cas qui s'appuient plus ouvertement sur le principe des douze tons, puisque l'organisation globale y est alphabétique et non pas musicale. Un musicien qui joue toute la série alphabétique affirmera 19 des 24 tons, soit tous les tons majeurs et huit tons mineurs.

<i>Do</i>	<i>Ré</i>	<i>Mi_b</i>	<i>Mi</i>	<i>Fa</i>	<i>Fa_#</i>	<i>Sol</i>	<i>La_b</i>	<i>La</i>	<i>Si_b</i>	<i>Si</i>
<i>do</i>	<i>ré</i>			<i>fa</i>	<i>fa_#</i>	<i>sol</i>		<i>la</i>	<i>si_b</i>	<i>si</i>

Cette source démontre à quel point on concevait des formules harmoniques à travers les lettres, au détriment d'une nomenclature proprement musicale. Ce type d'écriture permet d'envisager les trois hypothèses suivantes :

– que les accords/doigtés d'*alfabeto* ont pu revêtir très facilement un deuxième sens au-delà de leur signification première en tant que doigtés. Ce deuxième sens fut celui d'un ton principal et on le retrouve souvent dans des titres comme *Passamezzo per A* ou *Corrente per G* etc. Ce que le musicien doit comprendre ici, sans que cela soit pour autant explicite, c'est qu'il existe au moins 21 façons différentes de jouer l'enchaînement I-IV-V / i iv V.

– que les différents tons ne peuvent pas être distingués, et ce à tel point que le musicien ne sait pas, en jouant à partir de ce tableau, que certains enchaînements de lettres appartiennent à des tons mineurs et d'autres à des tons majeurs.

– que les enchaînements proposés ici esquissent complètement un ton puisqu'il s'agit des trois accords qui affirment le ton : les accords de tonique, de sous-dominante et de dominante.

À plusieurs reprises dans les manuscrits paraissent des textes de chansons munis de la simple instruction « à chanter sur la chanson... », comme le texte à chanter sur l'enchaînement du « Ballo del Gran Duca » ci-dessous (Fig. Cxxiii).

En tant qu'enchaînement instrumental noté en *alfabeto*, le « Ballo del Gran Duca »,²⁴⁴ paraît aussi dans le Ms. 2556 et dans le Ms. 143 en *Sol*.²⁴⁵ Il est compris aussi dans Sanseverino 1622 en *Fa* et en *Do*, dans le *Fior novello* de Costanzo en *Sol*, *Ré*, *Fa* et *La* et dans le *Trattenimento virtuoso* de Sfondrino en *Sol*, *Ré* et *La*. Carbonchi 1643 l'expose sur douze tons à partir de « A [*Sol*] ». ²⁴⁶

²⁴⁴ Ce morceau de Cavalieri, qui a son origine dans la musique pour les *intermedii* à Florence en 1589, se trouve dans plus de 100 autres compositions. Cf. Kirkendale, Warren, *L'arie di Fiorenza, id est il Ballo del Gran Duca*, Florence, Leo. S. Olschki, 1972.

²⁴⁵ Au f° 16r° dans le Ms. 2556 ; au f° 66v° dans le Ms. 143.

²⁴⁶ Fabritio Costanzo, *Fior novello, Libro primo di diverse sonate*, Rome, 1627 ; Giovanni Battista Sfondrino, *Trattenimento virtuoso disposto in leggiadrissime sonate per la chitarra*, Milan, 1637.

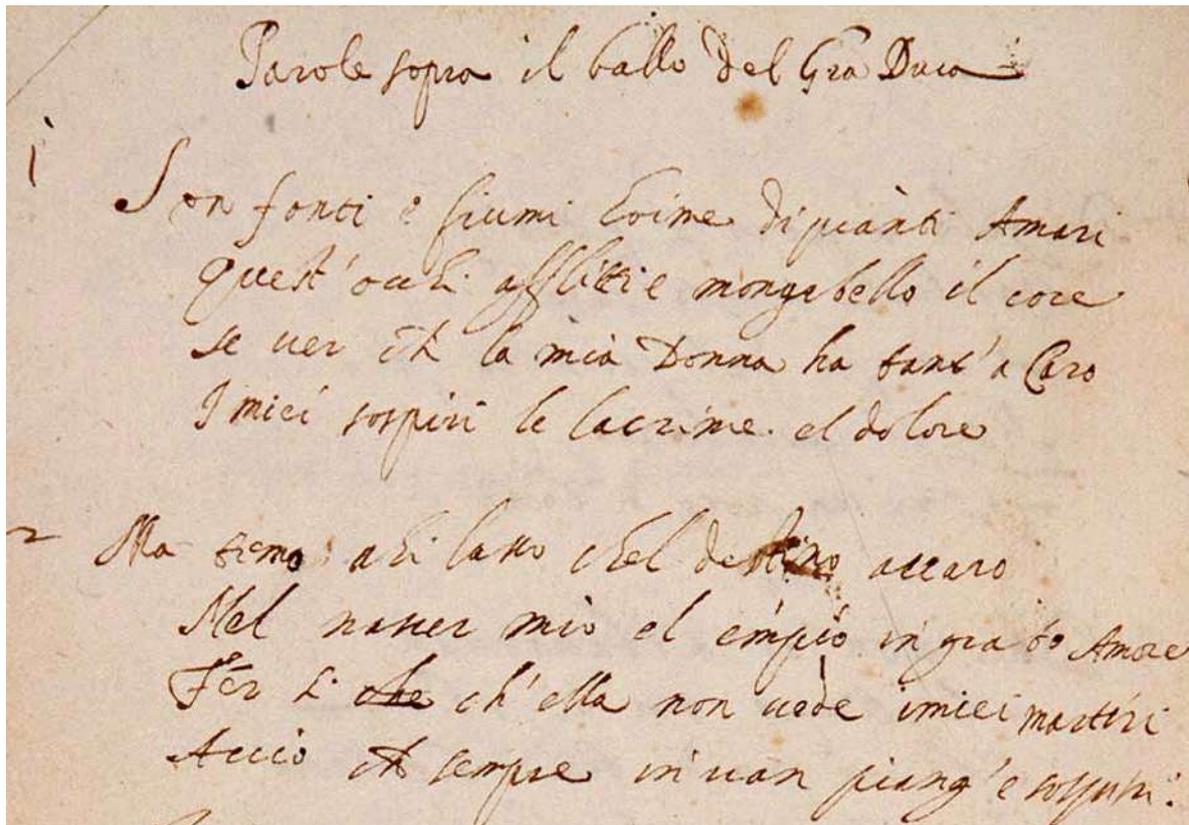


Fig. Cxxii : « Parole sopra il ballo del Gran Duca (Son fonti e fiumi) », Ms. 143, f° 66v°

D'autres chansons semblent également être devenues des timbres, telles « Amorosa pargoletta » ou « Una bella donna nominata Margarita » ; la ligne de démarcation entre une formule de danse et un timbre étant, il faut le reconnaître, très mince voire absente (cf. le *ruggiero* par exemple). Quelques exemples de cette pratique sont :

Ms. 2556

- « Terza rima per I », f° 29 r°
- « Aria di Scappino », f° 50 r°

Ms. 143

- « Son fonti e fiumi (Parole sopra il ballo del Gran Duca) », f° 66v°
- « Dolce [?] mia Pastorella (Parole sopra la spagnoletta) », f° 67r°
- « Io per noi piango e sospiro (Sopra la folia) », f° 68r°-68v°
- « Se quel bel ciglio sereno (Parole sopra la ceccona) », f° 69r°-70r°
- « [?] beltà (Parole sopra la pavaniglia) », f° 70v°-71r°
- « Mi ren[?]o vinto (sopra Amorosa Pargoletta) », f° 75v°

Ms. 59

- « Alma mia dove ten vai (Sopra la folia) », f° 37r°
- « Non ci voglio piu pensare (Sopra la ciacchona) », f° 38v°
- « Aria da cantar in terza rima », f° 15r° (sans texte)

Ms. 719

« Stà pur ben vostro bel » (Sopra la folia), f° 19r°

« Non ci voglio più pensare (Sopra la ciacchona) », f° 42r°

« Tu fra le gemme più preghiate (Sopra Una B. D. nominata Margarita) », f° 60v°

Un dernier manuscrit montre à quel point un système développé pour la guitare a servi de référence pour la désignation des pôles harmoniques dans d'autres contextes.

Le manuscrit de Giambattista Vitali, *Partite sopra diverse sonate. Parte prima, per Violone*,²⁴⁷ présente des variations sur des danses types et les désigne par la formule « per la lettera... » comme dans un « Ruggiero per la lettera B » (Fig. Cxxiv). Cette source est remarquable parce qu'elle s'empare de la nomenclature du système de l'*alfabeto* afin d'indiquer, non pas des doigtés ou des accords mais, tout simplement, le pôle harmonique d'un morceau.²⁴⁸



Fig. Cxxiii : Ms. I-MOe Mus.E.244 (Giambattista Vitali)

Ce phénomène paraît aussi dans le répertoire pour guitare. Dans un manuscrit d'Antonio de Santa Cruz,²⁴⁹ la nomenclature de l'*alfabeto* sert à indiquer le pôle harmonique (« Jacaras sopra la E » par exemple, f° 3), sans jamais se servir des lettres mêmes et préférant utiliser la tablature pour noter la musique.

²⁴⁷ I-MOe Mus.E.244.

²⁴⁸ En sachant que le musicien concerné aurait simplement pu concevoir ce titre avec bien moins d'implications théoriques, par exemple, en indiquant « comment jouer avec un compagnon guitariste qui joue son accord de 'B' ».

²⁴⁹ E-Mn Ms. 2209. Traité dans Tyler (2002), p. 154.

C 2 La concordance comme piste de recherche sur la transposition

Il faut revenir sur la concordance dans le contexte de la transposition, afin d'examiner quelques cas pour lesquels j'ai pu établir des concordances transposées. Avec tant de paramètres inconnus autour de la réalisation de cette notation (cordage, accord, tempérament), il faut rappeler qu'on ne cherche pas à identifier un morceau qui serait clairement noté à des hauteurs particulières et se présenterait ensuite dans une deuxième source avec les mêmes rapports de hauteurs, mais depuis une note de départ différente. Il s'agit tout simplement d'identifier les cas où une série de doigtés indiquée par *alfabeto* dans une première source se trouve dans une deuxième source avec des doigtés d'*alfabeto* donnant le même enchaînement harmonique mais dans un ton différent. Par exemple, l'enchaînement d'accords : « A B C A (*Sol Do Ré Sol*) » se trouvant ailleurs sous la forme : « B G A B (*Do Fa Sol Do*) ». Quatre chansons du corpus se présentent au moins deux fois dans le corpus en plusieurs tons différents :

« Luciola viene a me »	Mss. 59, 143, 719	« De mal mi nace »	Ms. 390 Bataille 1609
« Tirinto mio tu mi feristi »	Mss. 50, 59 Stefani 1620, Millioni 1627	« Vestros ojos »	Mss. 390, 200 Bataille 1609

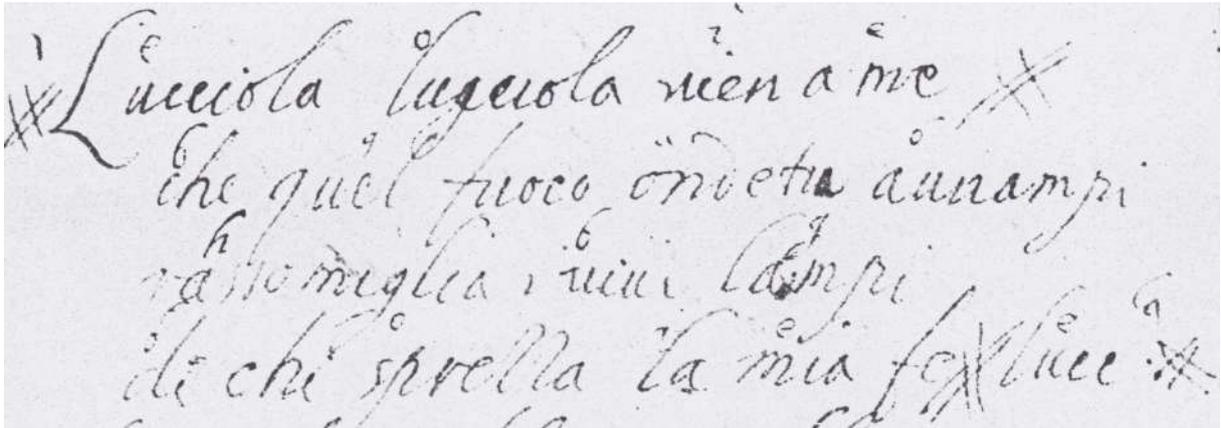
i. « Lucciola viene a me »

À la différence de celles qui seront étudiées ensuite, cette chanson ne se trouve pas, à ma connaissance, dans une source imprimée.²⁵⁰ Les trois sources manuscrites s'organisent, chronologiquement, de la façon suivante :

Ms. 59 (f° 72v°)	1610-20
Ms. 143 (f° 72r°)	c. 1640
Ms. 719 (f° 40r°)	milieu du XVII ^e siècle

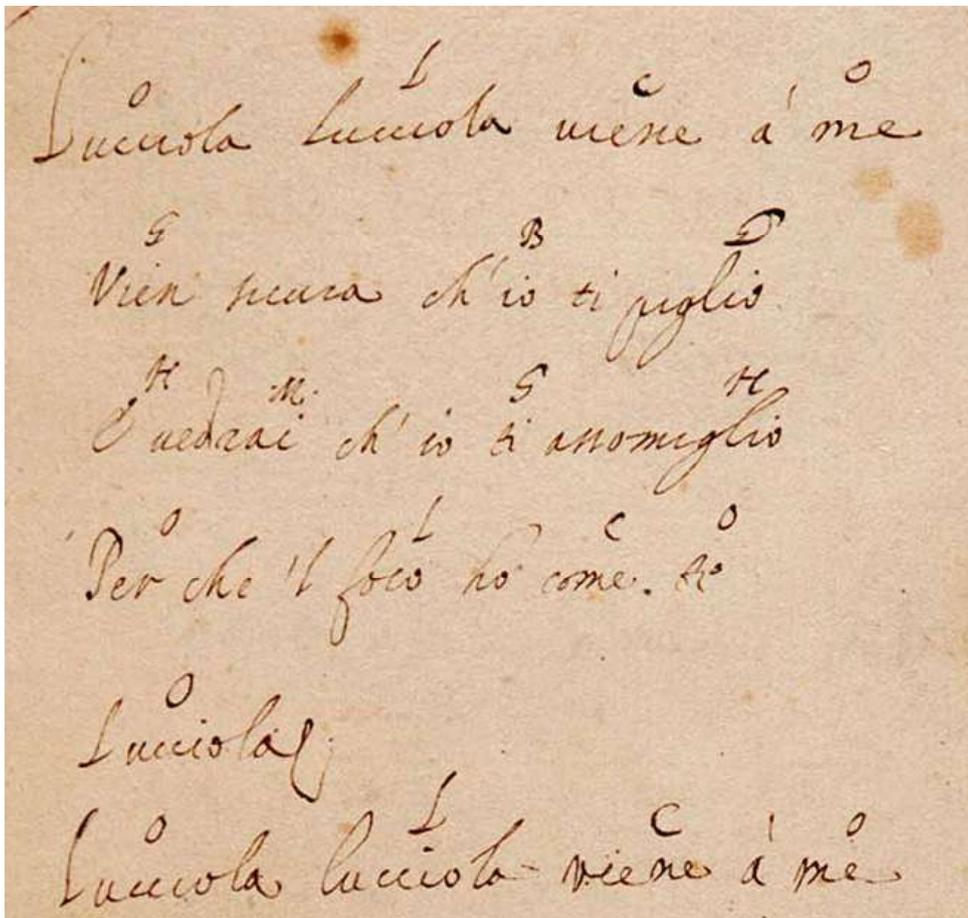
Les figures ci-dessous (Figs. Cxxv-xxvii) montrent le premier couplet de ces sources. Les textes se présentent de la même façon : les accords sont placés au-dessus des vers du premier couplet, les couplets suivants étant notés à la suite et sans *alfabeto*.

²⁵⁰ Le titre n'est pas répertorié dans Einstein *et al.* (1977).



Lucciola lucciola vien a me #
che quel fuoco onveta a unampi
ra no meglio i un lampi
di chi sprella la mia fox luce #

Fig. Cxxiv : « Lucciola vien a me », Ms. 59, f° 72v°



Lucciola lucciola viene a me
Vien neara ch'io ti piglio
E vedrai ch'io ti anonglio
Per che 'l fuoco ho come. Re
Lucciola
Lucciola lucciola viene a me

Fig. Cxxv : « Lucciola viene a me », Ms. 143, f° 72r°

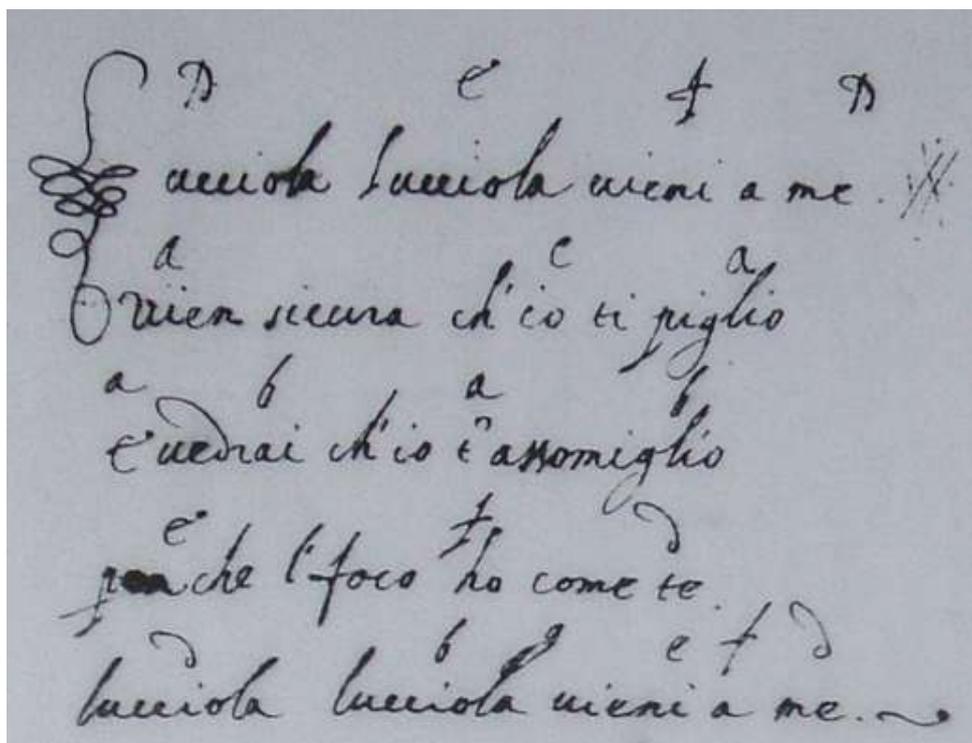


Fig. Cxxvi : « Lucciola vieni a me », Ms. 719, f° 40r°

En ce qui concerne le texte, le Ms. 59 s'écarte des autres :

Ms. 59	Ms. 143	Ms. 719
<i>Lucciola lucciola vien a me</i>	<i>Lucciola lucciola viene a me</i>	<i>Lucciola lucciola vieni a me</i>
<i>Che quel fuoco ondetia aunampi</i>	<i>Vien sicura chi o ti piglia</i>	<i>Vien sicura ch'io ti piglio</i>
<i>Assomiglia, vini lampi</i>	<i>E vedrai ch'io ti assomiglio</i>	<i>E vedrai ch'io t'assomiglio</i>
<i>Di che sprella la mia fe [luce]</i>	<i>Perche il fuoco ho come</i>	<i>perche l'foco ho come te</i>
	<i>Lucciola</i>	<i>lucciola lucciola vini a me</i>
	<i>Lucciola lucciola viene a me</i>	

Fig. Cxxvii : Les textes du début de « Lucciola viene a me »

Une étude critique sur ces vers pourrait se révéler fructueuse et des historiens de la langue italienne auraient certainement des éclaircissements à proposer. Mais cela nous éloignerait trop de la problématique du présent travail.

Pour ce premier couplet, les enchaînements des trois manuscrits sont les suivants (les divergences sont indiquées par le signe *) :

Ms. 59 [en ré]	e	o	i	e	[ré sol La ré]
	b	g		b	[Do Fa Do]*
	h	b		g	[Si, Do Fa]*
	b	o	i	e	[ré sol La ré]
Ms. 143 [en sol]	o	l	c	o	[sol do Ré sol]
	g	b		g	[Fa Do Fa]
	h	m	g	h	[Si, Mi, Fa Si,]*
	o	l	c	o	[sol do Ré sol] [x 2]
Ms. 719 [en la]	d	e	f	d	[la ré Mi la]
	a	c		a	[Sol Ré Sol]
	a	b	a	[b ?]	[Sol Do Sol Do ?]
	e	f	d		[ré Mi la]*
	d	b	g e f	d	[la Do Fa ré Mi la]*

Les trois versions ont les mêmes harmonies pour le premier vers (i-iv-V-i). Ensuite, les deuxième et troisième vers diffèrent dans les différents manuscrits, tandis que le dernier vers conserve chaque fois le même enchaînement final (i-iv-V-i). Même si les trois versions se distinguent entre elles, elles exploitent toutes les mêmes accords, i-III-iv-V-VI-♭VII, déployés ainsi :

i	iv	V	i		
♭VII	IV		♭VII	[♭VII III ♭VII	(Ms. 59)]
VI	♭VII		III	[III VI ♭VII III	(Ms. 143)]
				[♭VII III ♭VII [III ?]	(Ms. 719)]
i	iv	V	i	[III VI rajoutés	(Ms. 719)]

On peut discuter de la présence ou non d'une réelle transposition. Cependant, il est évident que le texte s'accompagne d'un geste harmonique d'ouverture (i-iv-V-i) qui se présente en trois tons différents et que la chanson est accompagnée par un nombre limité d'accords (i III iv V VI ♭VII), établis en trois tons différents.

ii. « Tirinto mio tu mi feristi »

Ms. 50 (f° 8v°), 1590-1610
 Ms. 59 (f° 55v°), 1610-20

Stefani 1620
 Millioni 1627

Cette chanson se trouve dans deux manuscrits et deux imprimés concordants.²⁵¹ Le premier vers (« Tirinto mio, tu mi feristi ») est énoncé dans le Ms. 59 avec le même enchaînement que dans les trois autres sources, mais transposé à la quinte.

Ms. 50	o	g	h	g	o	l		c	o
	[sol]	[Fa]	[Si _b]	[Fa]	[sol]	[do]		[Ré]	[sol]
Stefani 1620	o	d	h		o	m		c	
	[sol]	[ré]	[Si _b]		[sol]	[Mi _b]		[Ré]	
Millioni 1627	o		h		o	l		c	
	[sol]		[Si _b]		[sol]	[do]		[Ré]	[sol]
Ms. 59	e	b	g	b	e	o	e	i	
	[ré]	[Do]	[Fa]	[Do]	[ré]	[sol]	[ré]	[La]	
	i	♭VII	III	♭VII	i	iv	[i]	V	[i]

Fig. Cxxviii : Le premier vers de « Tirinto mio » dans quatre sources

Le texte et l'*alfabeto* parus dans Millioni 1627 sont essentiellement calqués sur les harmonies de Stefani 1620. Millioni évite les accords de *do* majeur et de *sol* majeur, préférant *do* et *sol* mineur. Rien dans ces harmonies n'empêche qu'un chanteur, muni du livre de Millioni, ne reprenne la ligne vocale de Stefani 1620.

²⁵¹ Einstein *et al.* (1977) signale qu'une chanson avec ce titre paraît dans plusieurs recueils de Biagio Marini. Ce sont : *Arie Madrigali et Corenti a 1.2.3*, Venise, 1620 ; *Per le musiche di camera Concerti a quatro 5.6. voci et instramenti*, Venise, 1624 ; *Canto per le musiche di camera concerti*, Venise, 1634.

sol la Sib la sol Mib Ré sol Fa Mib Do Ré

Ti - rin - to mio — tu mi fer - is - ti Di tal fer - ità ch' io ne mo -

Millioni 1627 : sol Sib sol do Ré Fa sol do Ré

5 Sol Ré Sol Fa Sib Do Fa Sol la

ro Tu'l pe - tto el core cru - del m'a - pris - ti che mai sa -

sol Ré Sol Fa Sib Do Fa

8 Sib Mib Fa Sib Do Ré Mib Fa sol Do Ré Sol

lu - te non spe - re-ro Che mai sa - lu - te non — spe - re-ro

Sib Mib Fa Sib Fa sol do/sol Ré sol

Fig. Cxxix : Transcription de « Tirinto mio » de Stefani 1620, p. 4, avec les accords de Millioni 1627 en dessous

iii. « De mal mi nace » et « Vestros ojos »

Le texte et l'*alfabeto* de la chanson « De mal mi nace » sont notés dans le Ms. 390 (début du XVII^e siècle) et celle-ci paraît aussi, musicalement « complète », dans Bataille 1609. Comme on le verra par la suite, ces deux sources ont en commun une deuxième chanson en espagnol, « Vestros ojos », qui est, elle aussi, transposée.

Bataille 1609 donne une mélodie pour « De mal mi nace » qui convient exactement aux accords notés dans le Ms. 390. Les harmonies du manuscrit sont pourtant notées un ton trop haut par rapport à Bataille 1609. Il suffit de transposer la mélodie proposée dans Bataille un ton plus haut pour avoir une solution mélodique pour la chanson « De mal mi nace » telle qu'elle est notée (texte et accords uniquement) dans le Ms. 390.

Ms 390 : la Sol Fa ré Mi Do ré mi Fa Mi la Sol Do Ré Sol

De mi mal na-ce mi bien Y en vos fue la'o ca-sion, Y vos soys, sen-or - a quein

4 Sol La Ré Fa ré Mi ré

Va-ys pa-ga - do con des den, Al que os sir - ve con ra-zon.

Fig. Cxxx : La partie vocale de « De mal mi nace » de Bataille 1609 avec les accords du Ms. 390 superposés

Une autre chanson dans ces deux sources est également l'objet d'une concordance, avec transposition : « Vestros ojos ». Il existe une source supplémentaire pour cette chanson, le Ms. 200 daté c. 1600, c'est-à-dire contemporain du Ms. 390 et antérieur à Bataille 1609.²⁵²

Les deux manuscrits proposent le même enchaînement en *la* mineur (Fig. xxxii). La mélodie que donne Bataille 1609 fonctionne sans difficulté avec les harmonies des deux manuscrits mais il faut effectuer une transposition : la mélodie, telle que Bataille la présente, doit être transposée un ton plus haut afin de fonctionner avec les harmonies des deux manuscrits.

Une fois cette transposition effectuée, on retrouve une mélodie qui aurait très bien pu être celle que nos deux scribes chantaient avec l'accompagnement noté dans leurs manuscrits.

²⁵² Cinq manuscrits supplémentaires, qui contiennent cette même chanson, sont signalés par Baron (1977), p. 44.

Mss 390 & 200 :

Do Sol Do ré Mi la la Sol Fa Do ré Do

Ves-tros o - jos tien-en d'A-mor no-se que Que me ye-lan me ro-ban, me hieran, me ma-tan

3 Fa Sol Do ré Mi la ré Mi la

Que me ma-tan me ma-tan a se Que me ma-tan me ma-tan a se a fé a fé

5 Do Ré Ré Sol la Mi Do Ré Sol

Que me ma-tan me ma-tan a fé Por-que me mir-ays con tan - ta a - fli - cion,

F

7 Ré Ré Fa Mi la

Yal-mi co-ra-çon me a-pri-sio - na-ys, Que si vos me mir ays yo os a - cu - sa-re.

Fig. Cxxxi : La partie vocale de « Vestros ojos » de Bataille 1609 avec les harmonies des Mss. 390 et 200 superposées

Il faut signaler que la concordance de cette chanson entre Bataille 1609 et le Ms. 200 n'est pas une information nouvelle car elle est signalée dans Baron (1977). En revanche, la concordance du Ms. 390 n'a, à ma connaissance, encore jamais été établie.

Les concordances que je viens d'exposer ne sont pas des transpositions dans le sens d'un seul musicien qui effectue un seul geste musical pour jouer dans un ton x , ce qui était jusqu'alors, dans un ton y . Cependant, par la flexibilité montrée par les enchaînements types, ces présentes sources renforcent l'idée que l'*alfabeto* a permis aux musiciens de l'époque de déplacer les enchaînements d'un ton à l'autre pour faciliter le chant ou l'aisance du jeu sur le manche.

C 3 La transposition dans Caccini 1602^{ms}

Par le biais du portail *Gallica*,²⁵³ la Bibliothèque Nationale a mis à la disposition des lecteurs une version numérisée du *Nuove Musiche* de Giulio Caccini de 1602. *Gallica* en présente un microfilm (« film 156 : n° 156.7 ») qui fait partie de la série commerciale de microfilms intitulée *Italian Books Before 1601*. Cet exemplaire est tout à fait remarquable en raison des annotations d'*alfabeto* à la main.

D'après les répertoires principaux, il existe aujourd'hui treize exemplaires du livre de Caccini ; j'ai pu en confirmer l'existence de douze.²⁵⁴ Le microfilm que la Bibliothèque Nationale a exploité pour présenter ce livre via *Gallica* ne donne aucune indication sur la provenance de l'exemplaire filmé et mes tentatives pour entrer en contact avec l'éditeur de la série de microfilms sont également restées infructueuses. J'ai donc contacté les bibliothèques indiquées dans le RISM et dans Einstein *et al.* (1977) afin de retrouver l'exemplaire original ayant servi pour le microfilm. Après avoir d'abord vérifié qu'il ne s'agissait pas de l'exemplaire de F-Pc, j'ai ensuite éliminé US-Bp, US-Wc, I-Fn, B-Br, GB-Ge, I-Bc, D-Mbs, A-Wn, I-Vnm (un des deux) et I-Rsc. Je n'ai pas eu de réponse concernant le deuxième exemplaire qui serait tenu à I-Vnm et n'ai pas pu localiser un exemplaire tenu, paraît-il, à F-Pn.

L'exemplaire de Caccini 1602 que propose *Gallica* contient des annotations faites à la main pour indiquer des lettres d'*alfabeto*.²⁵⁵ Il y a six pièces en tout qui comprennent des lettres d'*alfabeto*, d'abord deux madrigaux, puis quatre arias.²⁵⁶ L'*alfabeto* est noté de la même manière que dans les imprimés de l'époque, à savoir au-dessus de la ligne vocale.

²⁵³ <http://gallica.bnf.fr>

²⁵⁴ Le RISM (Einzeldrucke Vor 1800 Band 2) indique A-Wn, B-Br, D-Mbs, F-Pc (Rés F 26 / Bobine 2259), GB-Ge, I-Bc, I-Fn, I-Rsc, I-Vnm (2) et US-Wc. Einstein *et al.* (1977) rajoute un exemplaire qui serait tenu à F-Pn mais que je n'ai pas réussi à localiser dans les fonds de la Bibliothèque Nationale et qui ne paraît pas non plus dans le catalogue Lesure (1981). Il indique aussi US-Bp M396.74/n°2. M. Kolczynski, de la Boston Public Library, m'a averti de la présence d'un exemplaire de Caccini 1602 à US-CA, mais en réalité la bibliothèque possède simplement deux microfilms (faits d'après les exemplaires à I-Fn et US-Wc).

²⁵⁵ Outre ces annotations, le document est pourvu d'une page manuscrite qui précède le livre même. Il semble, d'après l'écriture des lettres « d » et « f », qu'elle ait été rédigée par le scribe qui a noté l'*alfabeto* plus loin dans le livre. Cette page propose la division suivante du livre, car il s'agit bien d'une table des matières : « 1° Articolo 1° eccellenze e [egregj?] della Musica ; 2° Delle diverse scuole e dei [valenti?] Uomini e valorose Donne che fioriscono nell'arte del canto nel fine del [passato?] secolo e tutta via fioriscono nel presente ; 3° della stricta obligazione che hanno i Genitori e delle Cristiane precauzioni che [prender?] debbono prima di destinare un Figlio all'arte del Canto ; 4° della voce di petto [?] testa o frà falsetto ; 5° dell'Intonazione ; 6° della posizione della bocca o sia della maniera di aprire la bocca ; 7° della [man]jera di [cavare?], modulare e fermare la voce ; 8. Dell'unione de' due Registri, [?] di voce, e dell'appoggiatura ; 9. della [messa?] di voce ; 10. del Trillo ; del Mordente ; 11. delle cadenze ; 12 dell'agilità della voce ; 13 delle cognizioni che deve avere chi vuol [?] bene in Teatro ; 14 del Recitativo & dell'Azione ; 15. del buon Ordine, Regolamento e Graduazione, che deve osservare un Giovane studioso nell'apprendere [?] del Canto ».

²⁵⁶ Des accords en *alfabeto* sont également ajoutés à la transcription d'un autre morceau de Caccini, « Amor che attendi » (Caccini 1614) dans le Ms. 25. Cf. la partie B.

[Vedrò il mio sol, vedrò prima ch'io muoia] Filli, mirando il cielo, dicea dogliosa in tanto	[p. 10-11] ²⁵⁷ p. 17-18
Aria Seconda. Ardi, cor mio, che non fu vista mai	p. 28-29
Aria Quinta. Fillide mia, se di beltà sei vaga	p. 33
Aria Settima. Occh'immortali, d'amor gloria e splendore	p. 34
Aria Ultima. Chi mi confort'ahimè, chi più consolami	p. 38

Dans l'aria « Occh'immortali », les harmonies de l'alfabeto (« a c a c d f c ») exposent un enchaînement (I-V-I-V-ii-VI-V) en sol majeur qui est, au fond, celui du continuo.

The image shows a musical score for 'Aria Settima'. At the top, the title 'Aria Settima.' is written in a decorative font. Above the first staff, the alfabeto notation 'a c a c d f c' is written. The first staff is a vocal line with lyrics: 'Cch'immortali D'amor gloria, e splédo'. The second staff is a basso continuo line with alfabeto notation '6 11 X 10 14'. Below the main score, there is a separate staff showing the transcription of the fundamental bass of the alfabeto, which is a sequence of notes in G major: G, B, D, F, C, G.

Fig. Cxxxii : Les premières mesures d'« Occh'immortali » (Caccini 1602^{ms}, p. 34) avec la transcription de la basse fondamentale de l'alfabeto

Tout au long du livre, les lettres sont toujours placées au-dessus de la partie vocale, ce qui permet d'étayer l'hypothèse selon laquelle les lettres servaient à un musicien qui s'accompagnait lui-même ; hypothèse encore renforcée par les harmonies qui, à deux occasions, sont rapportées sur les strophes supplémentaires – une pratique servant surtout à quelqu'un qui s'accompagne.

The image shows a handwritten musical score. At the top, the alfabeto notation 'a c a c d f c' is written. Below it, the lyrics are written in a decorative font: 'Canta, o mio core, / Canta con festa, e gioco / Il mio leggiadro foco / Canta o mio core / E fia soave tanto / La voce, el canto / Che d'estar possa amore / Canta o mio core'.

²⁵⁷ L'ajout de l'alfabeto au premier morceau n'est pas achevé. En fait, le scribe a cessé d'inscrire des lettres d'alfabeto à la dixième mesure. On écartera donc ce morceau pour la suite de cette partie.

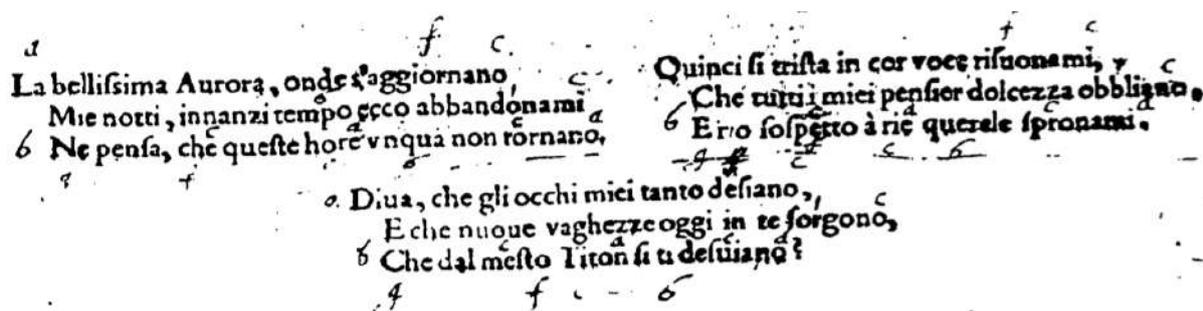


Fig. Cxxxiii : Les strophes supplémentaires d'« Ardi, cor mio » (Caccini 1602^{ms}, p. 29) et, ensuite, de « Chi mi confort'ahimè » (p. 38)

Si l'on met de côté le texte manuscrit qui préface le livre ainsi que l'*alfabeto*, inachevé, du premier madrigal, il reste cinq pièces avec *alfabeto*. Trois de ces morceaux semblent être transposés. En effet, dans ces trois morceaux, les lettres ajoutées impliquent un ton autre que celui donné par la notation musicale.

Le principe se voit, par exemple, au début d'« Ardi cor mio » où les lettres de l'*alfabeto* (« d f b e f d f ») se présentent dans un enchaînement (i-V-III-iv-V-i-V) en *la* mineur alors que la partie de continuo est en *sol* mineur.



Fig. Cxxxiv : Le début d'« Ardi cor mio » (Caccini 1602^{ms}, p. 28) avec la transcription de la basse fondamentale de l'*alfabeto*

La transposition indiquée par l'*alfabeto* au sein de Caccini 1602^{ms} se résume dans la Figure Cxxxvi. On s'aperçoit d'une tendance générale au sein de cette petite collection de morceaux : l'*alfabeto* des morceaux en *sol* majeur n'est pas transposé alors que celui des morceaux en *sol* mineur est transposé vers *la* mineur et celui des morceaux en *fa* majeur l'est aussi, vers *sol* majeur.

Une comparaison des lettres d'*alfabeto* utilisées montre que les pièces transposées exploitent surtout les lettres et doigtés familiers (ceux du début de l'alphabet), évitant ainsi ceux de la fin de l'alphabet (par conséquent moins familiers). L'explication la plus probable est que l'on effectue donc une transposition afin de faciliter le jeu, en exploitant les tons de *la* mineur et *sol* majeur plutôt que *sol* mineur et *fa* majeur, passant d'ailleurs d'une clef par bémol à une clef par bécarré.

Titre	<i>Vedro'l mio</i>	<i>Filli mirando</i>	<i>Ardi cor mio</i>	<i>Fillide mia</i>	<i>Occh'inmortali</i>	<i>Chi mi confort</i>
Armature	♯	♭	♭	♯	♯	♭
Finale	<i>ré</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>
Voix	<i>si₃ - mi₅</i>	<i>ré₄ - mi_{♭5}</i>	<i>do₄ - mi₅</i>	<i>sol₄ - fa₅</i>	<i>fa_{♯4} - mi₅</i>	<i>fa₂ - la₃</i>
Acc. d' <i>alf.</i>		a, b, c, d, e, f, g, i, r	a, b, d, e, f, g, i	a, b, c, d, i	a, c, d, f	a, b, c, f, g, i
Acc. évités		f, h, b, o, l, c, m, a, i	g, h, o, l, c, f, a	---	---	f, h, b, c, m, a
Trans.?	+1 (<i>La</i>)	+1 (<i>la</i>)	+1 (<i>la</i>)	---	---	+1 (<i>Sol</i>)

Fig. Cxxxv : La transposition par *alfabeto* dans Caccini 1602^{ms} (le morceau inachevé est en gris)

Dans cette source, le musicien aborde les chansons abstraction faite des clefs et des voix auxquelles les morceaux étaient destinés à l'origine. Rappelons que, selon Caccini, le meilleur ton à choisir est celui qui convient à la voix du chanteur. Il dit que celui qui chante, n'ayant pas à prendre en compte d'autres chanteurs, est dès lors libre de choisir le ton qui lui convient le mieux.

Il est pourtant utile de préciser que le spécialiste de cet art, comme il doit chanter seul au-dessus d'un *chitarrone* ou d'un autre instrument à cordes sans être obligé de s'arranger aux autres [voix], choisira lui-même un ton dans lequel il peut chanter avec une voix pleine et naturelle.²⁵⁸

Deux hypothèses peuvent expliquer ces transpositions proposées par l'accompagnement en *alfabeto* :

²⁵⁸ Caccini 1602^{ms}, avant-dernière page de l'Introduction. « Sarà perciò utile avvertimento, che il professore di quest'arte poi che egli deve cantar solo sopra Chitarrone ò altro strumento di corde senza essere forzato accomodarsi ad altri, che à se stesso si elegga un tuono, nel quale possa cantare in voce piena, e naturale ».

1. La transposition s'effectuerait afin d'atteindre les tons plus aisés sur le manche, à savoir *la* mineur pour un ton mineur (et non pas *sol* mineur) ou encore *sol* majeur pour un ton majeur (et non pas *fa* majeur).
2. La transposition s'effectuerait afin d'élever l'ambitus de la voix. Les deux morceaux non transposés sont ceux qui ne descendent pas au-delà de *sol*.

Or, la plupart des notes qui seraient évitées par la transposition paraissent ailleurs dans un autre morceau. Si le chanteur est en mesure d'assurer ainsi le *ré*₄ de « *Ardi cor mio* » transposé, alors quel est l'intérêt de transposer les autres morceaux pour éviter un *ré*₄ ou un *fa*₄ ? Une possibilité est que le guitariste ne s'accompagnait pas lui-même et que les transpositions servaient à accompagner plusieurs chanteurs, en choisissant le ton en fonction de l'ambitus de la voix.

Il reste une troisième explication possible.

3. Il ne s'agirait pas d'une transposition mais d'un instrument transpositeur. C'est-à-dire que l'instrument était accordé un ton plus bas que d'habitude. En conséquence, les doigts indiqués correspondent aux accords qui fournissent le même ton.

L'idée que l'*alfabeto* de trois des pièces est en décalage avec la notation parce que l'instrument était accordé un ton plus bas n'est pas cohérente car deux des morceaux – « *Fillide mia* » et « *Occhi immortali* » – portent des lettres d'*alfabeto* sans transposition. Le fait que l'on ait affaire à la fois à des harmonisations un ton plus haut, et dans le même ton, peut laisser penser que l'instrument était accordé de façon usuelle. L'hypothèse d'un musicien cherchant à faciliter le jeu sur le manche semble être la plus cohérente parmi les raisons évoquées *supra*.

Cette source n'est pas unique, car il existe d'autres imprimés portant des lettres ajoutées à la main²⁵⁹ ainsi que des imprimés avec de l'*alfabeto* qui ne suivent pas le ton de la notation musicale.²⁶⁰ Mais cette source-ci présente un intérêt très important, dans la mesure où elle fournit également d'importantes informations sur la manière dont l'instrumentiste réalisait les harmonies face à une ligne de basse. Il faut cependant souligner qu'il ne s'agit pas là d'une transposition conçue comme un changement de hauteur, mais plutôt comme un changement de ton, et où le « ton » est bien plus une notion conceptuelle qu'une distinction de hauteur.

²⁵⁹ Rontani 1623^{ms} et Pesenti 1636^{ms}.

²⁶⁰ Cf. la partie précédente.

D L'alfabeto et la réalisation d'une basse continue

Selon un musicologue, « l'application peut-être la plus importante du jeu de *rasgueado* se trouve dans le continuo du Baroque ». ²⁶¹ Pourtant, il y a plus de vingt ans, John Walter Hill constatait que :

Les sources historiques comportant des instructions sur la réalisation d'un continuo sont nombreuses [...]. Pourtant, prises ensemble, elles ont des *lacunae* géographiques et chronologiques importantes, étant situées surtout en Allemagne et en France et provenant de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècles. De surcroît elles sont destinées à la pratique du clavier, proposant peu de conseils pour l'emploi d'autres instruments. ²⁶²

Du point de vue de la recherche musicologique, la question de la réalisation de la basse continue a effectivement été longtemps réservée aux sources pour clavier. Les ouvrages d'Arnold et de Schneider en restent le principal témoignage. ²⁶³ Or, il y a soixante ans, Manfred Bukofzer avait émis l'hypothèse que les *acciaccature* du clavier montreraient une influence nette du jeu de la guitare. ²⁶⁴ Une telle hypothèse permet de penser que l'on ne connaît pas encore assez, de nos jours, ce qu'a pu apporter cet instrument à la basse continue du XVII^e siècle.

Caccini constatait, dans son introduction au *Nuove musiche*, que c'était un instrument à cordes pincées, le *chitarrone*, qui convenait le mieux à l'accompagnement de la monodie, l'instrument « étant plus apte à accompagner la voix, surtout celle de ténor, que n'importe quel autre ». ²⁶⁵ Selon Roger North, la guitare pouvait « avoir un effet aussi plein qu'un clavecin » ²⁶⁶ et Campion en convenait encore vers 1730 :

Je trouve que [la guitare] manque de la puissance d'harmonie du clavecin ou du théorbe. Mais je crois qu'elle suffit néanmoins pour accompagner la voix. En tout cas c'est ce qu'on me dit

²⁶¹ Christensen (1992), p. 20.

²⁶² Hill (1983), p. 194.

²⁶³ Arnold (1931). Schneider, Max, *Die Anfänge des basso continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918. Christensen reconnaît une certaine utilité dans Williams, Peter, *Figured Bass Accompaniment*, Edinburgh, EUP, 1970. Signalons néanmoins Fortune (1953b) ; Garnsey, Sylvia (1966) ; Congleton (1981) ainsi que les études suivantes : Heemann, Hans, « Laute und Theorbe als Generalbassinstrument im 17. und 18. Jahrhundert », *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, xvi (1934) ; Mertin, Josef, *Early Music Approaches to Performance Practice*, New York, Da Capo, 1986 ; North, Nigel, *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*, Londres, 1987.

²⁶⁴ Bukofzer (1947), p. 238-39.

²⁶⁵ Caccini 1602, p. 12. « [...] nella propria posta del Chitarrone [...] essendo quello strumento più atto ad accompagnare la voce, e particolarmente quella del Tenore, che qualunque altro ».

²⁶⁶ Wilson, J., *Roger North on Music*, Londres, Novello, 1959, p. 248. Cité dans Garnsey (1966), p. 137. Concernant Matteis, North a écrit « [qu'il] maîtrisait très bien [la guitare], avec une telle force qu'il pouvait jouer en concert avec un clavecin ». Cité dans Garnsey (1966), p. 140.

lorsque je me produis. En ce qui concerne son habileté pour faire sonner des accords, je ne connais pas de limites.²⁶⁷

Les imprimés qui constituent le corpus de ce travail envisagent, sur leurs pages de titre, plusieurs types d'instruments pouvant convenir à l'accompagnement. Les Annexes rassemblent ces références et le lecteur y remarquera très vite que l'on propose souvent *qualsivoglia stromento*, ce qui laisse comprendre qu'en fin de compte, on pourrait envisager un grand choix d'instruments ; la guitare est d'ailleurs souvent proposée pour les morceaux pour lesquels elle est *più a proposito*. À part la guitare, les instruments cités sont : *Chitarrone, Cimbalo, Tiorba, Clavicembalo, Arpa (doppia), Spinetta*. À ces preuves s'ajoute un corpus iconographique qui est détaillé dans les Annexes ; les images confirment la présence de la guitare dans la musique d'ensemble de cette période.

La réalisation d'une basse continue au XVII^e siècle ne sera pas examinée entièrement ici, mais je tâcherai de voir à quel point, et comment, l'*alfabeto* a su intégrer ces principes de réalisation. Comme on a pu déjà le constater lors du survol du système de l'*alfabeto*, le principe de l'harmonisation par les lettres de l'alphabet a disparu petit à petit au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle en raison de l'apparition du besoin d'une notation bien plus précise. Resté le moyen préféré de transmission des règles de base jusqu'à 1650 environ, l'*alfabeto* a ensuite cédé le terrain à une tablature de plus en plus exacte.

Il existe un nombre important de sources didactiques expliquant comment accompagner une ligne de basse, chiffrée ou non-chiffrée, sur la guitare, et celles-ci ont une grande importance pour cette étude, parce qu'elles s'étendent tout au long du XVII^e siècle. Ont été seules retenues ici ces sources qui font appel à l'*alfabeto* :

Ms. 30 (c. 1596-1630)	Foscarini 1640	Corbetta 1671
Ms. 34 (1613)	Doizi 1640	Sanz 1674
Milanuzzi 1622	Corbetta 1648	Di Micheli 1680
Amat 1596	Ms. 360 (1640-80)	

Ces sources seront traitées de façon chronologique avant d'envisager des conclusions plus générales. Il faut rappeler que le principe de la réalisation d'une ligne de basse (chiffrée ou non) à la guitare est d'un très grand intérêt pour ce travail, dans la mesure où c'est sur ce point précisément que portera l'analyse statistique du dernier chapitre.

²⁶⁷ « I would agree that [the guitar] lacks the strength of harmony of the harpsichord or theorbo. But I believe it still suffices to accompany the voice. This is at least what I am told when I perform. As far as its ability to sound chords, I know of no limitations ». Champion 1730, p. 19.

D 1 La *scala di musica* et la réalisation d'une basse continue (avant 1645)

La règle de base pour *sonare sopra la parte* est l'antécédent, dans un sens très large, de la « règle de l'octave » présentée par Champion en 1716. Ces gammes sur lesquelles chaque note est harmonisée par un accord (souvent indiqué par les lettres d'*alfabeto*) étaient le point de départ de l'apprentissage des principes de la basse continue à la guitare ; cette connaissance devait être, d'après Nicola Matteis, « la première leçon apprise ».²⁶⁸

Ces gammes portent des traces d'une tradition modale, mais leur importance pour le système tonal postérieur est très bien exposée par Christensen :

Aussi élémentaires et dépourvues de sophistication que paraissent ces triades sur l'échelle, leurs implications théoriques ont une véritable importance : elles montrent comment la théorie musicale s'éloigne d'une idée mélodique de mode qui se basait sur l'ordre et le déploiement des intervalles individuels, pour se rapprocher de l'idée d'une tonalité qui se fonderait sur le contexte et la fonction des harmonies propres à la tonalité même. En suivant cette évolution des triades scalaires au sein des traités pour guitare, tout au long du XVII^e siècle, on constate l'arrivée d'une idée de la tonalité qui se fonde sur les degrés de l'échelle – une espèce de *Stufentheorie* primitive si vous voulez. Même si des formulations semblables peuvent se trouver à la même époque dans les sources pour théorbe et pour clavier, c'est dans les sources pour guitare que nous en trouvons l'exposition la plus explicite et la plus simple.²⁶⁹

1.1 Ms. 30 (1595-1630), f^o 2v^o-3v^o

Le RISM décrit ce manuscrit comme provenant « du premier tiers du XVII^e siècle ». Cependant Hill préfère la date de 1595 en raison de la présence de trois morceaux de Caccini ainsi que quelques d'autres concordances. Le principe de l'accompagnement homophonique au luth ayant été déjà exposé (partie A), il suffit de rappeler simplement que cette pratique était bien répandue au début du XVII^e siècle et qu'il ne serait pas étonnant que les gammes harmonisées qui se trouvent dans ce manuscrit remontent à la date proposée par Hill.

Il s'agit d'un manuscrit de danses et de pièces vocales, en tablatures. Les folios 2v^o-3v^o sont tout particulièrement intéressants car ils présentent l'un des premiers cas de gammes – par bécarre et par bémol – qui montrent comment l'on peut harmoniser au luth des notes d'une basse. Il s'agit donc d'une aide destinée au luthiste qui doit s'accompagner lui-même, ou bien accompagner une autre personne.

En fait deux scribes (que je nommerai dès lors « X » et « Y ») sont impliqués. Le premier a mis une gamme par bémol en clef de *fa*₄ et ensuite en clef de *fa*₃. À la fin de la première gamme, il a noté « Per Bquadro accordatura come per bmolle ». La deuxième main a écrit une gamme par bécarre en clef de *fa*₄ (peut-être pour combler son absence dans les gammes présentées par la première main).

²⁶⁸ Matteis 1680, p. 8. « The first lesson which Schollars ought to learn by heart ».

²⁶⁹ Christensen (1992), p. 29.

f° 2 v° Main X. Gamme par bémol en clef de *fa*₄.

f° 3 r° Main Y. Gamme par bécarre en clef de *fa*₄.

f° 3 v° Main X. Gamme par bémol en clef de *fa*₃.

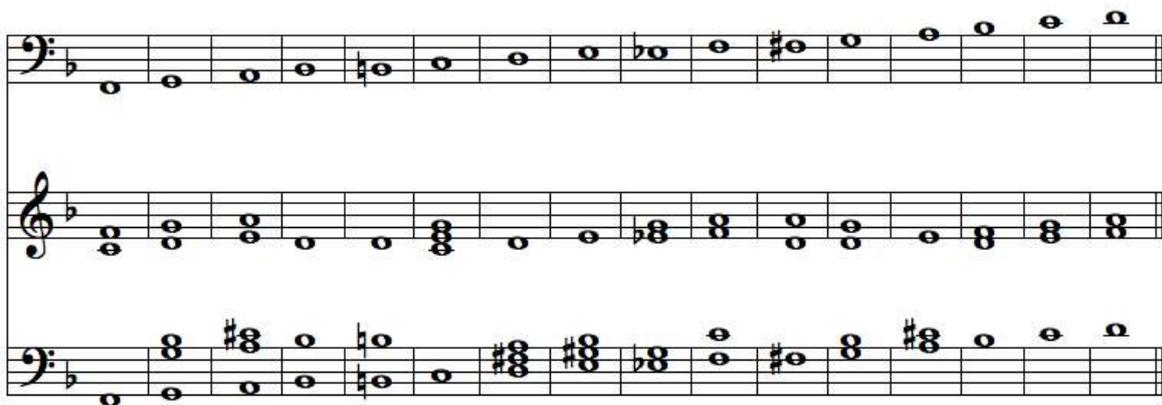


Fig. Di : Ms. 30, f° 2v°, avec transcription (luth en *sol*)

Tout d'abord il faut noter que le luthiste, contrairement aux guitaristes, est en mesure d'assurer la ligne de basse qu'il harmonise. La première des deux échelles de la main X, par bémol, propose une gamme essentiellement diatonique, avec les notes *si*_b, *mi*_b et *fa*_# (Fig. Di). En principe, toute note s'harmonise par une consonance de

quinte et de tierce majeure, les exceptions étant les notes *si^b*, *si^b* et *mi^b*, qui sont harmonisées par des tierces simples. Le *fa[#]* est harmonisé par un accord de sixte – respectant ainsi la règle des notes diésées selon laquelle toute note diésée reçoit un accord de sixte. Dans la deuxième octave, des harmonisations alternatives sont proposées sur *sol* (*sol* mineur), *si^b* (*si^b* majeur) et *ré* (*ré* mineur). Notons qu'à la fin de la règle est écrit, semble-t-il : « Per Bquadro accordatura come per b molle ».²⁷⁰

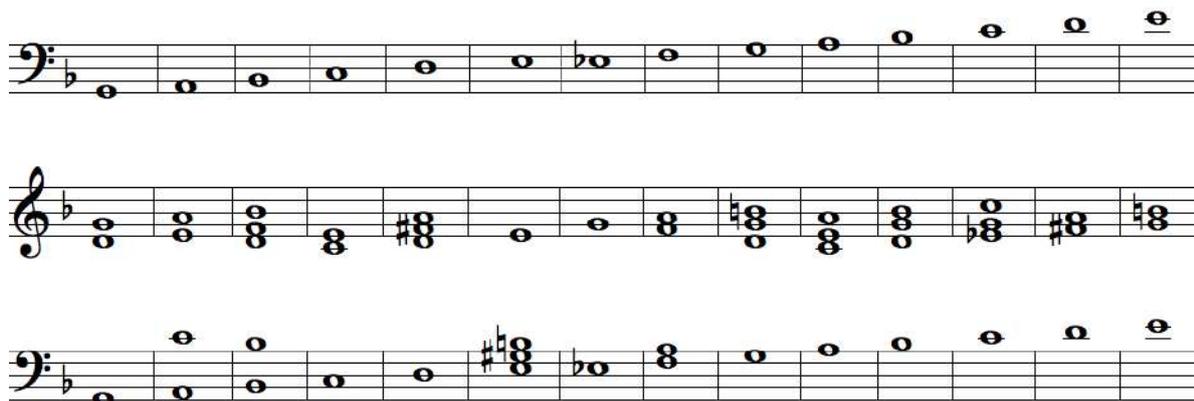


Fig. Dii : Ms. 30, f° 3v°, avec transcription (luth en *la*)

²⁷⁰ Coelho (1995, p. 267) interprète cette écriture comme « Per B quadro / accordatura con b. molle ».

La deuxième gamme du scribe (Fig. Dii), toujours par bémol et avec les syllabes de solmisation, se présente sur une clef de *fa*₃ pour un luth en *la* (un ton plus haut) mais garde beaucoup des mêmes principes :

- L'échelle nécessite des accords majeurs sur chaque note (à l'exception de la note *la*).
- Quand l'échelle passe dans sa deuxième octave, on substitue des accords mineurs là où l'on avait proposé des accords majeurs avant (sur *sol*, *do* et *mi*).
- Encore une fois, la note *mi*_b ne prend qu'une tierce.

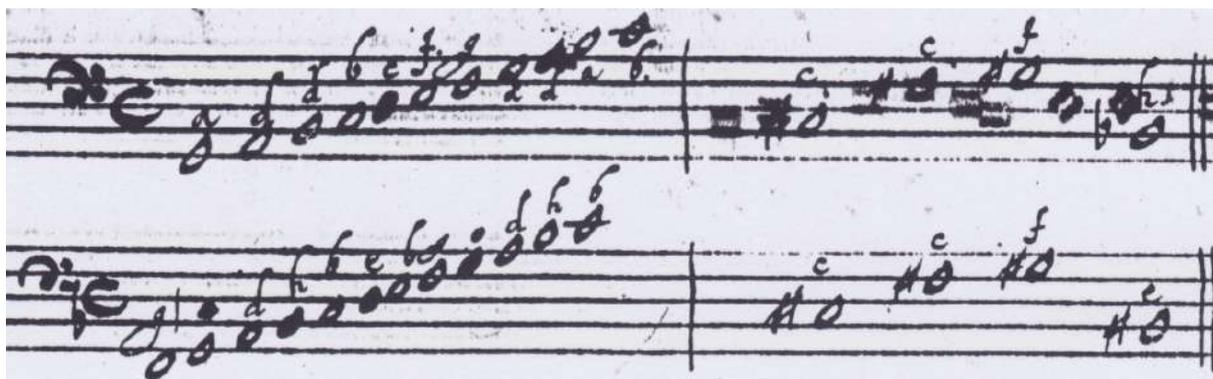
Le scribe Y a mis, entre les deux gammes du premier, une gamme « par bécarre » (Fig. Diii). En fait, son harmonisation est la reproduction, quasi identique, de la première gamme « par bémol » du scribe X. Tous les principes de l'harmonisation sont donc les mêmes, en précisant que cette présente gamme introduit la note *do*_# dans la gamme (qu'il harmonise toujours selon la règle des dièses).



Fig. Diii : Ms. 30, f° 3r°, avec transcription (luth en *sol*)

1.2 Ms. 34 (1613), f° 94v°

Ce manuscrit provient de la période des premiers imprimés pour *alfabeto*. Les principes qui y sont exposés sont d'une toute première importance car on peut y voir l'application d'une unité consonante – l'accord majeur ou mineur – à des notes autres que la fondamentale, tout comme dans le manuscrit précédent. En revanche, cette fois-ci, c'est l'*alfabeto* qui sert de moyen principal de notation.

Fig. Div : L'harmonisation d'une gamme par *alfabeto*, Ms. 34, f° 94v°

On lit d'abord une gamme sans bémol où toute note reçoit une harmonie 5/3 avec l'exception de la note *si*, qui prend un accord de sixte.

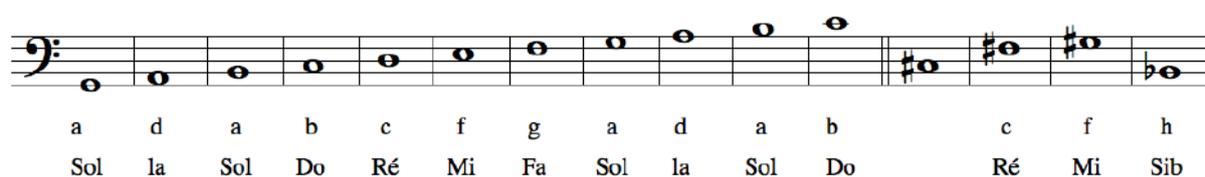


Fig. Dv : Transcription de la première gamme (par bécarre) du Ms. 34, f° 94v°

Ensuite paraît une gamme par bémol où seule la note *mi* reçoit un accord de sixte, suivant ainsi la règle de la fausse quinte.

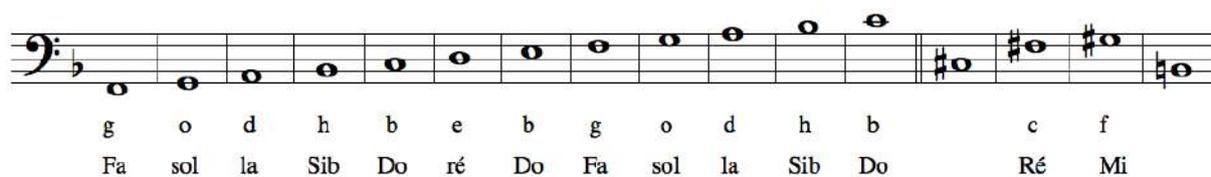


Fig. Dvi : Transcription de la deuxième gamme (par bémol) du Ms. 34, f° 94v°

Il est très intéressant de constater qu'après les gammes principales viennent des notes diésées ou bémolisées – là où le manuscrit est lisible, ces notes altérées sont traitées comme la tierce de l'accord. Ce manuscrit renforce donc l'hypothèse que l'alfabeto a pu intégrer et dissimuler les premiers principes de la basse continue à la guitare.

Hormis ces cas, la première gamme suit les principes déjà constatés dans le manuscrit précédant : tout accord prend un accord majeur (sauf sur *si*, comme déjà expliqué) mais avec l'exception de la note *la* qui s'harmonise rigoureusement par un accord mineur. Il est difficile à comprendre pourquoi l'auteur évite autant le *do*#, étant donné la présence des notes chromatiques *fa*# et *sol*# – la seule qualité qu'aurait le *do*# de plus, c'est d'être la quinte diminuée par rapport au *sol* qui commence la gamme (tout comme, effectivement, dans la gamme par bémol pour luth vue dans le Ms. 30).

Cependant la deuxième échelle est remarquable dans la mesure où elle s'approche de l'harmonisation entièrement diatonique d'une gamme (*fa* – *fa*).

- Les « degrés » I, IV et V prennent un accord majeur
- Les « degrés » ii, iii et vi prennent un accord mineur
- Le « degré » vii suit la règle de la fausse quinte et prend un accord de sixte (Vb)

Ce n'est qu'avec la gamme par bémol de Corbetta 1648 que l'accord « Vb » reparait sur le septième degré (mais dans le cas de Corbetta le cinquième degré s'harmonise par un accord mineur). Parmi les échelles présentées jusqu'ici, c'est la seule qui ne permet qu'un seul ton, celui de *fa* majeur.

1.3 Milanuzzi 1622

Dans les livres de chant accompagné de Milanuzzi de 1622, 1623 et 1624, un tableau est présenté avec une série de notes de basse qui sont accompagnées chacune par une lettre d'*alfabeto*. C'est la première parution d'une gamme type qui sera reproduite à plusieurs reprises par d'autres éditeurs et auteurs.

Scala di Musica per B. Quadro.

A D A B C F G A D

Scala di Musica per B. Molle.

G O D H B E F G O D H

Sol la Sol Do Ré Mi Fa Sol la

Fa sol la Sib Do ré Mi Fa sol la Sib

Fig. Dvii : Le tableau d'harmonisation par lettres d'*alfabeto* de Milanuzzi 1624, avec transcription

Comme presque toutes les règles de ce type qui paraissent par la suite dans les sources, elle se divise en version par bécarré (depuis *sol*) et version par bémol (depuis *fa*). On ne sait pas exactement jusqu'à quel point les notes données sont conçues comme une gamme définie – il s'agit probablement de toute la diatonie sous-jacente (délimitée par la portée).

Le tableau est conforme aux conseils d'harmonisation de la basse de l'époque (Bianciardi 1607, Banchieri 1611, Sabbatini 1628), dans la mesure où il respecte entièrement la règle de la fausse quinte – sans pour autant y intégrer la règle du *mi*. À savoir, la note *si* dans une gamme par bécarre appelle l'accord de *sol* majeur (« A ») en premier renversement. Le fait qu'à l'époque on ne parlait guère d'un renversement dans ces cas, mais tout simplement d'un accord de sixte n'enlève rien du fait que l'*alfabeto* donne un cas concret où le troisième accord est conçu comme étant identique au premier, mais avec une autre note à la basse. En revanche, lors du passage en bémol, le principe de « consonances de tierce et de quinte sur chaque note » prévaut et un renversement sur la note qui est solmisée par « mi » (*mi* en l'occurrence) n'a pas lieu. En ce qui concerne le choix entre majeur et mineur, I, ii, IV et V existent dans les deux règles – mais, encore une fois, il est peu probable que ces notes soient conçues comme des degrés.

Il faut remarquer que, par rapport à Amat 1596 (voir *infra*), le nombre de possibilités pour une note est réduit de six à une – une telle réduction laisse très peu de place à un accompagnement subtil et réussi – et il faut voir là les limites qui s'imposent à l'accompagnement de cette période.

Les accords choisis respectent entièrement la diatonie à l'exception de trois cas. Le premier de ceux-ci est l'accord majeur qui se place sur *ré* (pour la règle par bécarre), permettant ainsi un accord de dominante avec sensible. Il y a aussi un accord de *mi* majeur, comportant ainsi un *sol*#, sur la note *mi* (autant dans la règle par bécarre que dans celle par bémol). Il est très difficile de comprendre ce choix qui survient deux fois si l'on sait que les autres accords ne présentent pas une telle modification.

Ce tableau a une certaine importance dans la mesure où il fut repris dans plusieurs publications de monodie par la suite : Grandi 1626, Obizzi 1627, Pesenti 1633, Vincenti 1634, Sances 1636, Pesenti 1636 et Busatti 1638. Toutes ces publications proviennent de la maison d'édition de Vincenti à Venise et l'on peut imaginer que l'inclusion du tableau à maintes reprises est sans doute davantage due à l'éditeur qu'au compositeur. Sa présence fut suffisamment importante d'un point de vue commercial pour que les titres mêmes de Milanuzzi 1622 et Milanuzzi 1623 fassent référence à la *scala di musica* :

Scherzo delle Ariose Vaghezze Commode da Cantarsi à Voce Sola nel Clavicembalo, Chitarrone, Arpa doppia, & altro simile stromento Con le Littere dell'Alfabetto, Con l'Intaulatura, e con la Scala di Musica per la Chitarra alla Spagnola.

Or, il existe une erreur dans ce tableau de Milanuzzi 1623 (« Scala di Musica per B. Quadro ») qui nous renseigne sur les pratiques de l'éditeur concernant l'*alfabeto*. La tablature de la lettre « G [Fa] » se présente 3-2-2-1-1 de haut en bas alors qu'il devrait se lire 3-3-2-1-1. Cette erreur se manifeste ensuite deux fois dans

Milanuzzi 1624²⁷¹ et encore deux fois dans Grandi 1626²⁷² (Tableau d'*alfabeto* et « Scala di Musica per B. Quadro »). Par la suite, l'erreur fut corrigée et n'a pas été intégrée comme l'était l'accord de la lettre « L ». Les cinq autres tableaux ne le reproduisent pas. Gavito a donc tort lorsqu'il affirme que « l'erreur est restée inchangée dans des collections suivantes de Milanuzzi et d'autres compositeurs tout au long des années 1620s ». ²⁷³ L'erreur remonte donc apparemment à Milanuzzi 1622 mais, contrairement à ce que affirme Gavito, l'erreur fut corrigée – au moins dans le cas d'Obizzi 1627.

La reproduction du tableau de cette façon montre qu'il ne s'agit pas des méthodes d'harmonisation établies par différents compositeurs, mais plutôt d'une harmonisation qui fut ajoutée par l'éditeur comme un atout supplémentaire, en raison de son utilité commerciale. ²⁷⁴

1.4 Amat 1596–1626

[1] fa, ut	d	f	g	h	l	m	n	p	q	r	x	z
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
[2] sol, re	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
[3] la, mi	p	q	r	x	z	d	f	g	h	l	m	n
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
[4] fa	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
[5] ut, sol	p	q	r	x	z	d	f	g	h	l	m	n
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
[6] re, la	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
[7] mi	xb	zb	db	fb	gb	hb	lb	mb	nb	pb	qb	rb
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7

Fig. Dviii : (i) Le deuxième tableau du traité d'Amat et (ii) le tableau refait par Hall²⁷⁵

²⁷¹ On note également l'accord « N » dans le tableau de Milanuzzi 1624 pour lequel aucune indication n'est donnée pour le quatrième et cinquième choeurs. Ce semble être un cas isolé. Dans ce tableau, il y a également une erreur dans le doigté « E [rè] » de la « règle par bémol ». Il devrait se lire 0-0-2-3-1 et non pas 0-0-3-3-1.

²⁷² Quoiqu'il soit possible, dans l'exemplaire compris dans le corpus, que la première de ces deux erreurs ait été corrigée à la main.

²⁷³ Gavito (2001), p. 52.

²⁷⁴ Jensen (1980), p. 378 propose que ce fut Milanuzzi à mettre au point ces tableaux qui furent par la suite empruntés par l'éditeur pour les éditions ultérieures d'autres compositeurs.

²⁷⁵ Hall (1978), p. 367.

Le huitième chapitre du livre d'Amat concerne « un tableau avec lequel on peut chiffrer une pièce de musique et chanter dans les douze tons ». ²⁷⁶ Cette partie de l'ouvrage n'aurait été éditée qu'en 1626 et comprend l'essentiel de la méthode d'harmonisation à travers les douze accords majeurs et mineurs qu'Amat a déjà présentés à ce point dans son livre. En effet, le tableau (Fig. Dviii) est l'outil central de cette méthode d'harmonisation.

Au sujet du tableau Christensen soutient que :

Le résultat final du tableau d'Amat est que les troisième, cinquième et septième degrés des échelles majeures et mineures peuvent soutenir une triade parmi quatre : la triade consonante en position fondamentale, des triades majeures et mineures en premier renversement (6/3) et une triade majeure en deuxième renversement. De toute évidence, Amat n'a pas ressenti le besoin de proposer des renversements sur les autres degrés de l'échelle (ce qui permet donc des triades en position fondamentale uniquement). ²⁷⁷

Or, une telle analyse n'est pas exacte dans la mesure où le tableau d'Amat prévoit jusqu'à six triades, et les propose pour toute note, quel que soit le degré. Le fait que ce ne sont que les rangs 1, 3, 5 et 7 du tableau qui portent des lettres « de secours » n'empêche pas chaque chiffre d'être bien associé à une lettre de secours (dans le premier rang). Chacun des sept accords, dans une colonne donnée, aura toujours des accords de « secours », quel que soit sa qualité en tant que degré.

Ut	1 d Mi/mi	2 La/la	3 Ré/ré	4 Sol/sol	5 Do/do	6 Fa/fa	7 Si, /si,	8 Mi, /mi,	9 La, /la,	10 Ré, /ré,	11 Fa# /fa#	12 Si/si
Re	11 Fa# /fa#	12 Si/si	1 Mi/mi	2 La/la	3 Ré/ré	4 Sol/sol	5 Do/do	6 Fa/fa	7 Si, /si,	8 Mi, /mi,	9 Sol# /sol#	10 Do# /do#
Mi	9 Sol# /sol#	10 Do# /do#	11 Fa# /fa#	12 Si/si	1 Mi/mi	2 d La/la	3 Ré/ré	4 Sol/sol	5 Do/do	6 Fa/fa	7 La# /la#	8 Ré# /ré#
Fa	2 La/la	3 Ré/ré	4 Sol/sol	5 Do/do	6 Fa/fa	7 Si, /si,	8 Mi, /mi,	9 La, /la,	10 Ré, /ré,	11 Sol, /sol,	12 Si/si	1 Mi/mi
Sol	12 Si	1 Mi	2 La	3 Ré	4 Sol	5 d Do	6 Fa	7 Si,	8 Mi,	9 La,	10 Do#	11 Fa#
La	10 Do# /do#	11 Fa# /fa#	12 Si/si	1 Mi/mi	2 La/la	3 Ré/ré	4 Sol/sol	5 Do/do	6 Fa/fa	7 Si, /si,	8 Ré# /ré#	9 Sol# /sol#
(Mi)	8 ré#	9 sol#	10 d(,) do#	11 fa#	12 si	1 mi	2 la	3 ré	4 sol	5 do	6 mi#	7 la#
(Fa)	1 Mi/mi	2 La/la	3 Ré/ré	4 Sol/sol	5 Do/do	6 Fa/fa	7 Si, /si,	8 Mi, /mi,	9 La, /la,	10 Ré, /ré,	11 Fa# /fa#	12 Si/si

²⁷⁶ Traduction de Hall, p. 2, « Of a table with which anyone can cipher a piece of music [tono] and sing in the twelve keys [modes] ».

²⁷⁷ Christensen (1992), p. 26. « The net result of Amat's table is that the third, fifth and seventh scale degrees of the major and minor diatonic scales can support one of four different triads : the root-position consonant triad, first inversion (6/3) major and minor triads, and a second inversion (6/4) major triad. Evidently Amat did not find it necessary to offer inversional substitutes on the remaining scale degrees (which consequently permit only root-position triads) ».

5 <i>Do/do</i>	= L	<i>Fa / fa</i>	<i>La_b</i>	<i>la</i>
3 <i>Ré/ré</i>	= G	<i>Sol / sol</i>	<i>Si_b</i>	<i>si</i>
1 <i>Mi/mi</i>	= D	<i>La / la</i>	<i>Do</i>	<i>do#</i>
6 <i>Fa/fa</i>	= M	<i>Si_b / si_b</i>	<i>Ré_b</i>	<i>ré</i>
4 <i>Sol</i>	= H	<i>Do / do</i>	<i>Mi_b</i>	<i>mi</i>
2 <i>La/la</i>	= F	<i>Ré / ré</i>	<i>Fa</i>	<i>fa#</i>
12 <i>si</i>	= Z	<i>Mi / mi</i>	<i>Sol</i>	<i>sol#</i>

Fig. Dix : Transcription (ci-dessus) du tableau 2 d'Amat. En tant qu'exemple, les carrés en gris indiquent comment, par le biais des lettres de « secours », la note *mi* (au troisième rang) peut s'harmoniser autrement que par *mi* majeur ou *mi* mineur. La colonne encadrée fait référence à la Fig. Dx.

La transcription du début du motet « In monte Oliveti » de Lassus (Fig. Dx) montre comment pourrait fonctionner réellement ce système, avec la basse solmisée, les chiffres d'Amat et les harmonies. Face à un morceau de musique, la méthode d'Amat pour harmoniser une ligne de basse est la suivante :

– Rendre les notes de la basse du morceau en syllabes de solmisation. Dans la colonne de gauche, trouver la syllabe de solmisation de la première note et ensuite choisir le meilleur accord du rang qui est face à cette syllabe (probablement l'accord dont la note solmée est la fondamentale). L'accord sélectionné donnera la colonne où, en principe, tous les autres accords pourront se trouver.

Exemple (Fig. Dx) : la première note est solmée « la », ce qui nous place dans le sixième rang de la première colonne. Dans ce même rang, c'est dans la colonne cinq (*La / la*) qu'on trouve un accord convenable.

– La prochaine syllabe de solmisation indiquera où, dans cette colonne, le prochain accord se trouve et ainsi de suite.

Exemple (Fig. Dx) : « ut » appelle *do* majeur / mineur ; « mi » appelle *mi* majeur / mineur. On choisit *do* majeur et *mi* mineur.

– Si l'accord placé sur la basse ne convient pas (probablement au cas où les harmonies existantes sur la note seraient autres que 5/3), il faut trouver (dans le premier rang) la lettre de « secours » associée à l'accord qui aurait dû fonctionner. Cette lettre permettra de choisir un accord parmi les quatre accords de « secours » (Fig. Dviii : voir les rangs 3, 5 et 7) – où la note n'est pas la fondamentale, mais : la quinte de deux accords ; la tierce d'un accord majeur ; la tierce d'un accord mineur.²⁷⁸

²⁷⁸ Amat dit (p. 18 de la traduction de Hall) : « Lorsqu'un accord consacré à la basse ne fonctionne pas avec les autres parties, il faut remonter au premier rang et voir quelle lettre est apposée à l'accord qui a été donné à la basse. Ensuite, en descendant vous chercherez tous les accords qui portent cette lettre et vous trouverez parmi eux celui qui fonctionne, parce que [la table est faite en sorte que] l'un de ceux-ci doit accorder avec les notes données ».

Exemple (Fig. Dx) : dans la quatrième mesure « fa » appelle l'accord « 6 » : *Fa / fa*, mais il n'est pas juste. Dans le tableau l'on trouve cet accord (6 : *Fa / fa*) associé à la lettre de secours « m ». La lettre « m » propose également les accords 7 (*Si_b / si_b*), 10 (*Ré_b*) et 3 (*ré*) dans les rangs inférieurs (3, 5, 7). On place l'accord de *ré* mineur.

S
 A1
 A2
 T
 B1
 B2

ut mi sol la fa mi
 5 1 4 2 6 1
 Do mi (Sol) la (Fa) Mi

solm. : la ut mi fa ut re sol la
 2 5 1 6 5 3 4
 acc. (col. 5) : la Do mi (Fa) Do Ré Sol La
 acc. subst. : ré

Fig. Dx : Le début d'« In monte Oliveti » de Lassus, m. 1-16, harmonisé par le tableau d'Amat

En tout, les harmonies employées par la table d'Amat pour *tout* le morceau de Lassus sont les suivantes, avec sept accords en premier renversement et trois accords en deuxième renversement :

la/La Do Ré/ré mi/Mi Fa Sol
 Fa/fa# (sol) la Do ré mi
 ré la Do

Notons enfin qu'à plusieurs reprises, l'harmonisation par les chiffres d'Amat n'est pas en mesure de prendre en compte les dissonances et les retards, comme dans les mesures 4, 8 et 9. Un deuxième exemple (Fig. Dxi) montre le début de « Mille Regretz » de Josquin, avec deux accords en premier renversement utilisés par le biais des accords de « secours ».

S
 A
 T
 B

la sol mi fa re
 2 4 1 6 3
 la Sol mi Fa ré

solm. :	mi	fa	re	mi	re	mi	la	ut	sol	la	mi
	1	6	3	1	3	12	2	5	4	2	1
acc. (col. 5) :	mi	Fa	ré	mi	ré	(si)	la	(Do)	Sol	la	mi
acc. subst. :						Sol		la			

Fig. Dxi: Le début de « Mille Regretz » de Josquin, harmonisé par le tableau d'Amat

On ne comprend pas très bien, cependant, comment, en accompagnant des chanteurs, Amat ait pu substituer des accords de « secours » avant même d'entendre sonner les harmonies vocales. Il raconte dans son livre qu'on lui a demandé, un jour, de démontrer sa méthode et, dans son récit, il chiffre la musique et se met immédiatement à la jouer sur la guitare, malgré le fait que des accords doivent, fort probablement, être substitués, en principe à l'oreille.

Nous sommes allés chez l'un d'entre eux et, une fois entrés, ils me donnèrent des feuilles avec de la musique à cinq voix de Palestrina. Lorsque j'eus chiffré tout le morceau, ils me donnèrent une guitare et nous nous sommes mis à chanter, chacun à sa partie, avec l'instrument. Et ils ont constaté que ce que j'avais promis était vrai.²⁷⁹

Au fond, la méthode d'harmonisation de la basse que propose ce tableau nécessite un accord majeur ou mineur en position fondamentale sur chaque note (harmonique) de la ligne de basse. Amat suit donc les principes de base que proposent les autres sources du XVII^e siècle. Cependant, si jamais on rencontre des difficultés en suivant cette méthode, restent les quatre autres accords qui peuvent fonctionner (où cette note de base serait donc la tierce ou la quinte de l'harmonie). Le système présume deux principes : Une gamme chromatique infinie en tempérament

²⁷⁹ Amat, traduction de Hall, p. 17, « And we went to the apartment of one of them who was studying the arts, and going inside, they gave me some pages of music in five parts by Palestrina. And when I had ciphred the whole piece, they gave me a guitar, and we began to sing, each one his part, together with the instrument. And they saw that what I had promised them was true ».

égal ; l'harmonisation d'une note de basse en la traitant comme la fondamentale d'un accord majeur ou mineur, la tierce d'un accord majeur ou mineur ou la quinte d'un accord majeur ou mineur.

Pour revenir au résumé de Christensen, il faudrait plutôt dire que « le résultat final du tableau d'Amat est que toute note peut s'harmoniser par un accord parmi six ». Ce qui est surtout intéressant dans son tableau, c'est la manière dont Amat envisage l'organisation de douze accords majeurs et mineurs sans se soucier du système qui les contiendrait. Cette source rappelle que l'on aura beau identifier un tempérament égal et un système chromatique complet, la musique qui en résulte n'est pas forcément éloignée d'un système modal.

1.5 Foscarini 1640

Ce livre comporte une section pour l'accompagnement à la guitare où Foscarini présente les conseils suivants :

[1] *Regola e modo facile per trasportare qual si voglia sonatta alla chitarra in dodici modi differenti per poter sonare la chitare acordate diferentemente. Lettere che si confrontano.*

[2] *Modo di intavolar gli tre soprani (si deve avvertire che gli numeri sono tutti unisoni).*

[3] *Modo p. intavolare Alto Tenore e Basso.*

[4] *Modo di intavolare gli doi bassi in terza et in quinta riga.*

[5] *Regola e modo p sonar sopra la parte. p conscer la b.a Magg^{re} è minore. P sonar alla q^{rt}a / q^{nta} bassa.*

[6] *Modo di sonare le consonanze e disonanze diesis e b. molli.*

[7] *Cadenze semplice. Note di grada in giu. Modo di sonare le disonanze ei consonanze sopra le noti. Cadenze di lettere.*

[8] *Modo di sonare sopra la parte qual si voglia nota con botte piene e legature e pizigate. Così si dovera fare ad ogni nota conformel esempio con il modo di arpeggiare. Modo di conoscer le tripole segnate con la Magg.re e minor siae la Magg.re esempio 3/2 la minore 3 esempio.*

La première règle [1] a déjà été traitée dans la partie C (transposition) ; il faut rappeler simplement qu'elle sert à transposer un morceau dans l'un de douze tons possibles et que son but, d'après son titre, est de faciliter le jeu de plusieurs guitares qui seraient accordées de façon différente.

La deuxième règle [2-4] présente toutes les notes diatoniques et chromatiques sur trois clefs [« gli tre soprani »] : sol_2 , ut_1 , et ut_2 . En tablature sont présentés trois ou quatre emplacements pour produire les notes sur le manche de la guitare – abstraction faite des octaves (d'où l'avertissement que les chiffres « sono tutti unisoni »). La troisième règle utilise le même procédé pour les clefs d' ut_3 , ut_4 et fa_4

pour qu'on puisse mettre en tablature « *alto, tenore e basso* ». La quatrième règle poursuit l'exercice pour les clefs de *fa*₃ et *fa*₅.

S'étant ainsi assuré que le lecteur est en mesure de mettre en tablature toute musique sur portée, Foscarini entre dans le vif du sujet avec sa règle pour « *sonar sopra la parte* » [5]. Sans faire référence directement aux gammes « par bécarre » ou « par bémol », il présente une gamme (Fig. Dxii) avec rien à la clef et qui part de *fa* pour monter de façon chromatique (à l'exception du premier *la*[#], qui manque).

G C A F D A B I E M F G C A F D I A B
Fa Ré Sol Mi la Sol Do La ré Mib Mi Fa Ré Sol Mi la La Sol Do

Fig. Dxii : Foscarini 1640, p. 132 (i), avec transcription de l'alfabeto

Les principes sous-jacents de cette harmonisation sont les suivants :

- Une note s'harmonise par un accord diatonique 5/3
- La note *si* reçoit un accord en premier renversement (la règle du *si*)
- Une note modifiée par dièse reçoit un accord en premier renversement (la règle dite « des dièses »)

À part l'accord « I [*La*] » attribué à la note *la*[#] (qui est manifestement une erreur), il y a une seule difficulté là où Foscarini, tout comme Milanuzzi 1624, prévoit un accord « F [*Mi*] » sur la note *mi* ; c'est l'unique harmonisation qui introduit une note accidentelle.

Une autre gamme par bémol (Fig. Dxiii) part encore de *fa* mais avec *la*_b et *mi*_b ajoutés à la gamme de base.

O D N H B E F M G O F N H B
sol la Lab Sib Do ré Mi Mib Fa sol Mi Lab Sib Do

Fig. Dxiii : Foscarini 1640, p. 132 (ii), avec transcription de l'alfabeto

Elle déploie les principes suivants :

- Chaque note s'harmonise avec des consonances 5/3 avec à nouveau un accord majeur chromatique sur la note *mi* : « F [*Mi*] ».

Les deux notes bémolisées demandent un accord majeur en position fondamentale et les notes avec un bémol en chiffrage un accord mineur en position fondamentale. Les notes *ré* et *mi* (chiffrés) semblent comporter une erreur, dans la mesure où ils appellent un accord de « & [Ré_b] » et « M [Mi_b] » – les bémols sont donc plutôt des notes accidentelles.

Dans la troisième section, l'auteur n'arrive pas à communiquer complètement la conduite des voix à travers l'*alfabeto* (Fig. Dxvi). Il présente des cadences diatoniques avec chiffrage 7-6 et les cadences 3, 4, 6 et 7 exploitent des triades diminuées préparées en premier renversement ; ce qui donnent donc vii^ob-I.

The figure shows a musical score with three staves. The top staff is a bass clef staff with notes G, G, F, C, B, H (with a 2 below it), I, D, A. Above the notes are figured bass numbers: 76, 76, 76, 76, 76, #, 76#, #, 76#. The middle staff is a treble clef staff with notes Fa, Fa, Mi, Ré, Do, Si, La, la, Sol. The bottom staff is a bass clef staff with chords corresponding to the notes above.

Fig. Dxvi : Foscarini 1640, p. 133 (iii)

Ce qu'il faut noter ici, c'est la volonté d'exploiter l'*alfabeto*, mais surtout le besoin de noter en même temps les dissonances de la quinte diminuée qui, elles, ne peuvent pas se communiquer à travers l'*alfabeto*.

Le quatrième exemple (Fig. Dxvii) poursuit les cadences qui sont chiffrées 7-6 – toujours avec de l'*alfabeto* quand c'est possible et avec de la tablature sinon. Ici, Foscarini présente la même chose que dans la partie précédente mais avec des dièses et des bémols accidentels ou bien comme chiffrage. Beaucoup de ces mouvements cadentiels représentent un mouvement phrygien à la basse (cadences 1, 3, 5 et 7), qui est harmonisé comme dans la figure précédente : un accord mineur d'un ton en dessous rendu en premier renversement pour le mouvement de basse $\flat 2-1$. Les cadences par ton (2, 4 et 6) utilisent une triade en premier renversement, soit diminuée (cadence 4 et 6), soit majeure pour le mouvement de basse 2-1.

chiffres arabes. Ainsi présentera-t-il sur la fondamentale « a » les accords « a1 », « a2 » etc. Le système complet comprendra donc douze fois dix-neuf accords, c'est-à-dire 228 accords différents. Le système en entier se présente ainsi pour la lettre « a » :

The figure displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The chords are labeled as follows:

- System 1: a*, a1*, a2*, a3, a4*
- System 2: a5, a6, a7, a8, a9*, a10
- System 3: a11, a12, a13, a14, a15, a16, a17, a18

The notation uses various clefs (treble and bass), key signatures (one sharp and one flat), and time signatures (8/8). Chords are represented by circles containing numbers, with some having additional symbols like asterisks or flats. The bass staff often shows a single note or a simple chord, while the treble staff shows more complex chordal structures.

Fig. Dxxviii : Doizi 1640. La série entière de 19 accords sur la lettre « a [sol] ». Les accords indiqués « * » font partie du système « réduit ». Transcrit depuis Esses (1991), p. 163.

Bien qu'il prête une grande attention aux dispositions des accords, proposant parfois une version de base puis une deuxième version qui lui semble meilleure, Doizi convient que l'absence de la fondamentale à la basse n'est pas forcément un problème tant que l'on joue *rasgueado* :

Pour cette raison il me semble qu'il vaut mieux accorder avec des bourdons sur la quatrième et la cinquième cordes plutôt que sans bourdons parce que, de cette façon, cela sera plus sonore et plus proche de voix naturelles. Même si, d'une manière ou d'une autre, il y a un

manque de consonance à cause des quartes dans les voix graves, on peut y remédier quand on joue *rasgueado*.²⁸²

Il s'agit d'une vision très singulière dans la mesure où les accords de ce système d'*alfabeto* ne sont plus conçus comme des entités en soi mais bien plus comme des variants de la consonance de base 5/3. Sa conception se rapproche donc davantage des principes de la basse continue.

Voulant ensuite simplifier la série des accords proposés, il propose un système réduit où chaque note fondamentale n'a que cinq accords (au lieu de dix-neuf). Cette réduction indique l'importance qu'il octroie à certains accords par rapport à d'autres. En ne prenant que cinq parmi les dix-neuf, il garde l'accord majeur, l'accord mineur, le mineur « relatif » en premier renversement (un 6/3 sur la même basse), l'accord diminué en premier renversement et une septième de dominante en premier renversement.

Cette sélection permet de constater deux choses : premièrement que les accords les plus importants pour lui sont l'accord majeur non-renversé, l'accord mineur non-renversé, l'accord de sixte, un accord diminué et un accord de septième de dominante. Deuxièmement, il ne se contente pas d'indiquer simplement un accord diminué ou de septième de dominante, mais il se soucie de leur position, c'est-à-dire que ces deux accords soient en premier renversement.

La désignation « a » ne renvoie plus à une unité harmonique (*sol* majeur) mais bien plus à une note de basse *réelle* sur laquelle toute consonance peut s'ériger. Par rapport à cette basse réelle « a [*sol*] », il présente les accords de la Figure Dxix (dont deux paraissent deux fois).

<p>(I)</p> <ul style="list-style-type: none"> • I • i • vi° • Isus • I7 • i7 • Ima7 • vi 	<p>(IV)</p> <ul style="list-style-type: none"> • ♭VI • ♭VI+ • ♭VI7 • ii7 • #iv° • iv <p>(V)</p> <ul style="list-style-type: none"> • ♭IIma7 • V7sus
--	---

Fig. Dxix : Les accords de Doizi 1640 par rapport à leur basse réelle : « a »

²⁸² Doizi 1640, p. 16. « Por esta razon me parece mejor el encordarla con bordones en la quarta y quinta cuerda, y no sin ellos, porque asi es mas sonora, y mas semejante a los puntos de las bozes naturales. Que aun que de una, o de otra manera no se libran algunas consonancias de las quartas en las bozes bajas, esto se puedo suplir, quando se tañen de rasgado ».

Il est peu probable que ces harmonies aient été *conçues* de cette façon mais vues de cet angle, elles permettent d'entrevoir la manière dans laquelle elles ont pu fonctionner dans un contexte harmonique. À savoir qu'il y a bien évidemment un grand nombre d'accords susceptibles d'être utilisés comme des variants de l'accord tonique (I) ; mais que plusieurs accords servent également à préparer la dominante (IV), et d'autres la tonique (V).

Doizi de Velasco décrit verbalement les intervalles que comprennent les accords et il présente les accords dissonants (de « a6 » à « a 18 ») en notation sur portée afin de montrer la meilleure manière de les préparer et de les résoudre. Il raffine également la notation en indiquant que certains chœurs doivent être évités (par un symbole « x ») et en puisant autant dans le jeu *punteado* que dans celui du *rasgueado*.²⁸³

²⁸³ Esses (1991), p. 160.

D 2 La guitare, l'alfabeto et la réalisation d'une basse continue (après 1645)

Les sources imprimées de monodie avec *alfabeto* s'arrêtent en 1652 et la prochaine publication pour guitare en tant qu'instrument de basse continue aura lieu dans les années 1670. On entre ainsi dans une période où l'*alfabeto* ne suffit quasiment plus à communiquer l'harmonisation. Parfois, on lit un chiffrage utilisé pour apporter une information supplémentaire à l'*alfabeto* ; dans le Ms. 360 (1640-80), on voit des dièses, quartes, quintes et sixtes ajoutées en chiffrage (Fig. Dxx).



Fig. Dxx : Ms. 360, f° 93r°

En ce qui concerne la basse continue, les sources postérieures à 1650 sont probablement plus intéressantes car plus amples et plus détaillées ; mais beaucoup d'entre elles commencent à écarter l'*alfabeto* dans un souci de précision de notation musicale. On considérera ici exclusivement les sources qui comprennent toujours un élément d'*alfabeto*, écartant des sources qui exploitent uniquement la tablature, telles Carré 1671, Grenerin 1680, Matteis 1680 ou bien Derosiers 1699.

A D A B E + G A D G H
Sol la Sol Do ré mi Fa Sol la Sol Do

G O D H L E (B) G O D H K
Fa sol la Sib do ré Do Fa sol la Sib do

Fig. Dxxii : Corbetta 1648. Transcription de la « Scala di musica par b quadro e par b molle »

Dans la gamme par bémol, il reproduit encore une fois les accords de son livre de 1643. Son harmonisation se distingue de Milanuzzi et Foscarini sur deux points importants :

- i) Corbetta choisit un accord mineur chromatique sur la note *do* les deux fois où celle-ci paraît.
- ii) Il applique une règle de la fausse quinte sur la note *mi* en mettant un accord de sixte. Le choix, dans la gamme par bémol, et en deux occasions, rappelons-le, d'un accord mineur non-diatonique sur la note *do* est intrigant, surtout qu'un tel accord demande la note non-diatonique *mi*. La présence de l'accord Vb sur le septième degré est aussi importante, même si l'auteur se sert de la tablature pour l'indiquer.

Corbetta donne ensuite les règles suivantes :

- [2] *Mode di tocar la notta col diesis e senza p. b quadro. Il simile p. b molle*
- [3] *Modo di dar la compag^{to} a la notta della terza minor et mayore*
- [4] *Modo di dar la compag^{to} alla notta della sesta minore et mayore*
- [5] *Modo di far la Cadenza di quarta e Terza con la quinta falsa. Il simile per b. molle*
- [6] *Modo di far la Cadenza di settima et sesta par b quadro*

La deuxième règle présente à nouveau les notes d'une échelle mais en commençant par la note diatonique avant la note accidentelle. Toutes les notes diésées en chiffrage nécessitent un accord 6/3 et l'harmonisation est transmise à la fois par l'*alfabeto* et par la tablature.

La troisième règle (Fig. Dxxiii) présente simplement les accords mineurs et majeurs sur chaque note diatonique : *fa* mineur, *fa* majeur, *sol* majeur, *sol* mineur etc.

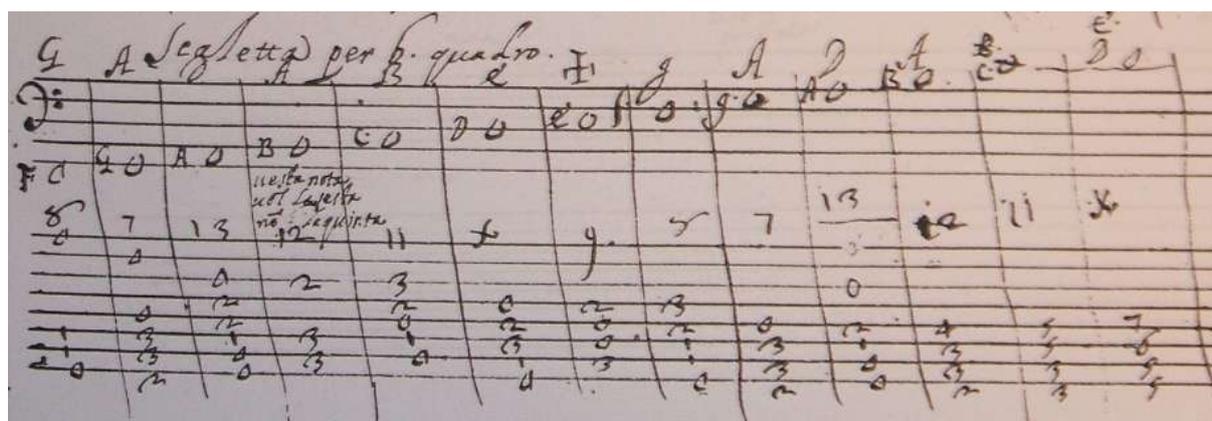
C'est un principe de présentation qui paraît plus tard chez Matteis 1680. Quoiqu'elle fasse sonner plusieurs notes non-diatoniques (*fa*#, *do*#, *sol*#, *ré*# et *mi*), elle garde l'accord de sixte sur la note *si*.²⁸⁶



Fig. Dxxiii : Corbetta 1648, « Modo di dar la compagto a la notta della terza minor et mayore »

2.2 Ms. 360 (1640-80), f° 181r°

Une dernière source manuscrite (destinée au luth mais pourvue cependant d'*alfabeto*) présente encore une fois une « scaletta » par bécarre, suivie d'une « scaletta » par bémol. L'échelle par bécarre suit exactement l'harmonisation présentée chez Corbetta 1648 (et 1643).



²⁸⁶ Les règles quatre à six exposent la manière d'utiliser les sixtes, quarts, tierces et septièmes de tous types. Il s'agit dès lors d'un mélange d'*alfabeto* et de tablature.

G	A	d	A	B	e	+	g	A	D	A	B	e
Fa	Sol	la	Sol	Do	ré	mi	Fa	Sol	la	Sol	Do	ré

questa nota
vuol la
sesta non la
quinta

Fig. Dxxiv : « Scaletta per b. quadro », Ms. 360, f° 181r° (avec transcription)

L'échelle par bémol harmonise presque toutes les notes de façon diatonique, y compris lors du passage à la deuxième octave. La seule exception en est le « septième degré » *mi*, harmonisé par « + [*mi*] » – avec le chiffre précisant encore « 5 » – se distinguant ainsi des solutions vues jusqu'ici, qui étaient soit « F [*Mi*] » soit « B [*Do*] ».

Scaletta per b. quadro

G O D H B e + G O D H B e
Fa sol la Sib Do ré mi Fa sol la Sib Do ré

The image shows a musical score for a piece titled 'Scaletta per b molle'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'G O D H B e + G O D H B e' with French equivalents 'Fa sol la Sib Do ré mi Fa sol la Sib Do ré' below. The middle staff is a treble clef staff with figured bass notation. The bottom staff is a bass clef staff with figured bass notation. The music is in a simple, homophonic style.

Fig. Dxxv : « Scaletta per b molle », Ms. 360, f° 181r° (avec transcription)

2.3 Corbetta 1671

En 1671, Corbetta publie *La Guitare royale dédiée au Roy de la Grande Bretagne* et à la fin du livre, il présente une courte méthode concernant la basse continue.²⁸⁷ Dans cette méthode, il ne s'occupe pas de la position de l'accord, ce qui est alors un principe depuis longtemps instauré dans l'harmonisation par *alfabeto* ; il prévoit apparemment un instrument de basse qui viendra en complément. Il note tous ses exemples par tablature et évite complètement l'*alfabeto*. Néanmoins, au tout début du livre principal il présente les accords de l'*alfabeto* du début (« + ») jusqu'à la lettre « P ». Il les note en tablature française et tablature italienne.

The image shows a musical score for the beginning of the 'alfabeto' section by Corbetta 1671. It consists of three staves. The top staff is a bass clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is a treble clef staff with figured bass notation. The bottom staff is a bass clef staff with figured bass notation. The music is in a simple, homophonic style.

Fig. Dxxvi : Transcription de l'harmonisation par bécarre chez Corbetta 1671

²⁸⁷ Corbetta 1671, p. 99-101.

Dans l'harmonisation par bémol, Corbetta harmonise de façon diatonique, mais en évitant la quinte diminuée sur le septième degré (par un accord de dominante en premier renversement). Il évite encore une fois l'accord majeur sur la dominante et prévoit un septième degré chromatique bémolisé, *mi*, en complément de la note diatonique.

Il semble qu'il y ait une flexibilité envers « le septième degré » auprès de beaucoup de ces échelles. Ce « doute » à l'égard de ce degré rapproche ces gammes au mode mixolydien. Jusqu'ici les situations suivantes se sont présentées :

- L'utilisation du mode diatonique de *sol* (donc mixolydien) comme « gamme par bécarre » où paraît un septième degré diatonique et bémolisé par rapport à la finale.
- Le fait de prévoir un septième degré chromatique bémolisé dans la gamme par bémol.
- Le fait de susciter un septième degré bémolisé en exploitant un accord mineur sur la dominante.

Fig. Dxxvii : Transcription de l'harmonisation par bémol chez Corbetta 1671

2.4 Sanz 1674

Dans le prologue de son livre, Sanz décrit le public auquel se destine la dernière partie de l'ouvrage, « Notes et conseils généraux pour accompagner en dessus de la partie avec la guitare, la harpe, l'orgue ou quelque autre instrument ». ²⁸⁸ Cette partie, écrit-il, sera pour les musiciens :

qui voudraient s'accompagner, et jouer au-dessus de la partie. Il sera également utile aux harpistes et organistes, et sera particulièrement profitable au jeu des sonates chromatiques pour violon, originaires d'Italie ; puisqu'il n'y a personne qui l'enseigne, les instrumentistes espagnols – même si très habiles – sont toujours étonnés et en difficulté face à une partition italienne avec tant de dièses et de bémols. Or, ayant reçu les meilleurs enseignements concernant la matière de la part de mes maîtres à Rome et Naples, ainsi que celles de maîtres de chapelle d'Espagne encore plus excellents, en particulier de Capitan, les organistes et harpistes locaux pourront jouer avec grande facilité n'importe quelle partition chromatique de sonates italiennes, sans avoir besoin d'être compositeurs pour autant. ²⁸⁹

Au sujet du cordage de l'instrument, il recommande des bourdons sur les quatrième et cinquième chœurs, et explique que ce cordage est aussi utile que « celui des Romains » (sans bourdons), mais pour un but distinct :

Ces deux manières de corder sont bonnes, mais pour des buts différents, car celui qui voudrait jouer de la guitare pour faire de la musique bruyante, ou accompagner sa basse avec quelque ton ou mélodie, sera mieux servi si sa guitare a des bourdons, que si elle n'en a pas. Cependant, les bourdons ne conviennent pas à ceux désirant jouer des notes avec primeur et douceur, et aux *campanelas*, le style moderne de composition de nos jours. ²⁹⁰

Sanz se prononce aussi sur le renversement. Les sources antérieures font souvent abstraction de la question du rapport entre la basse réelle et la basse fondamentale sur la guitare mais Sanz se montre conscient des renversements qui résultent des accords de l'*alfabeto*. Il note que :

²⁸⁸ « Documentos y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, organo o qualquier otro instrumento ».

²⁸⁹ Sanz 1674, « Prologo », f° 6v°-7r°. « Y ultimamente otro mas extenso, que solo será para los Musicos que quieren acompañarse, y tocar sobre la parte; y este servirá tambien para Arpistas, y Organistas, en particular conducirá mucho para tañer las sonadas cromaticas de Biolines que vienen de Italia, que por no aver quien dè alguna luz a los Instrumentistas de España (aunque son muy diestros) les causa novedad, y dificultad grande quando vèn un papel de la Musica Italiana con tantos Sustenidos, y Bemoles; pero aviendo recogido las mejores reglas de mis Maestros para este efecto en Roma, y Napoles, juntamente con otras de mejores Maestros de Capilla de España, en particular de Capitan, podran con todas ellas los Organistas, y Arpistas de aca tañer con grande facilidad qualquier papel cromatico de las sonadas Italianas, fin que para esso necessiten de ser Compositores ».

²⁹⁰ *Idem*, f° 8r°. « Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer Guitarra para hazer musica ruidosa, ò acompañarse el baxo con algun tono, ò sonada, es mejor con bordones la Guitarra, que sin ellos; pero si alguno quiera puntear con primor, y dulçura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno conque aora se compone, no salen bien los bordones ».

Si, avec des bourdons, vous faites la lettre ou l'accord « E », qui est *ré* [mineur], dans la musique la cinquième corde à vide [*la*] donne un quart dans la basse et gênera la basse principale [c'est-à-dire fondamentale] et y mettra de l'imperfection, comme l'enseigne le contrepoint.²⁹¹

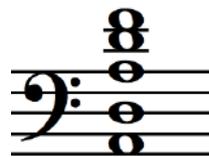


Fig. Dxxviii: L'accord de *ré* mineur sur la guitare, tel qu'il sonne avec le doigté « E »

Sanz montre aussi à quel point les lettres de l'*alfabeto* avaient pris un sens, non seulement de doigté mais bien de ton, en reliant les lettres de l'*alfabeto* aux tons d'église. Il les met en rapport d'abord en rapprochant chacun des tons à un accord / ton d'*alfabeto*.

Primer tono, por la E [*ré*]

Segundo por la O [*sol*]

Tercero por la + [*mi*]

Quarto por la D [*la*], y acaba en F [*Mi*]

Quinto, por la B [*Do*]

Sexto, por la G [*Fa*]

Septimo por la D [*la*]

Octavo y ultimo por el A [*Sol*]²⁹²

Une ré-édition du livre parut en 1697 avec une section supplémentaire comprenant des *passacalles* et la musique y est notée entièrement en tablature sans les lettres de l'*alfabeto*. Or, Sanz intitule chaque morceau trois fois, définissant le morceau par les lettres de l'*alfabeto*, ensuite par les *cifras* (du système de Briceno 1626), enfin par les tons d'église :

Pasacalles por la C [*Ré*]

Passacalles por la I [*La*]

Passacalles por la E y D [*ré, la*]

Passacalles por la + y K2 [*mi, si*]

Passacalles por la H [*Si*]

Passacalles por la G y B [*Fa, Do*]

Passacalles por la O [*sol*]

Passacalles la L [*do*]

Passacalles por la K2 [*si*]

por Cruçado

por Patilla

por el Cinco y Seis

por el Siete y el Ocho

por el Quatro

por el Tres y Dos

por el Uno bemolado

por el Dos bemolado

por el Ocho

y por quinto Tono punto alto

y por Octavo Tono punto alto

y por Primero y Quarto Tono

por Tercer Tono, y 4° punto alto

y por Quinto tono punto bajo

y por el Sexto y Quinto Tono

y por Segundo Tono

y por Primer tono punto baso

y por Quarto tono punto alto

Il y prévoit des tons d'église transposés, un ton plus haut ou un ton plus bas, pour décrire les « lettres / tons » qui ne sont pas prévus dans le système à l'origine (Fig. Dxxix).

²⁹¹ *Ibid.*, « [...] que con bordones, si hazes la letra, o punto E, que es *De lasolre*, en la musica sale la quinta vacante en quarta baxo, y confunde el principal baxo, y le dà algo de imperfeccion, conforme el contrapunto enseña ».

²⁹² *Idem*, f° 28v°.

	<i>alfabeto</i>	<i>cifras</i>	N° de ton d'église
(C)	<i>ré</i> majeur	+	5 (trans. +1)
(I)	<i>la</i> majeur	P	8 (trans. +1)
(E)	<i>ré</i> mineur	5	1
(D)	<i>la</i> mineur	6	4 [3]
(+)	<i>mi</i> mineur	7	3 [4]
(K2)	<i>si</i> mineur	8	4 (trans. +1) [3]
(H)	<i>si</i> , majeur	4	5 (trans. -1)
(G)	<i>fa</i> majeur	3	6
(B)	<i>do</i> majeur	2	5
(O)	<i>sol</i> mineur	1,	2
(L)	<i>do</i> mineur	2,	1 (trans. -1)
(K2)	<i>si</i> mineur	8	4 (+1) [3]

Fig. Dxxix : Les équivalences exprimées dans les titres de Sanz

Sanz semble prendre les tons d'église en inversant le troisième et quatrième tons, par rapport à l'exposé de Banchieri.²⁹³ Il ne fait pas référence au septième ton, préférant de relier *ré* majeur au cinquième ton, transposé :

Ton	1	2	3	4	5	6	7	8
	<i>ré</i>	<i>sol</i>	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>Do</i>	<i>Fa</i>	---	<i>Sol</i>

Ce qui est surtout intéressant c'est le rapprochement qu'il essaie de faire entre les huit tons de l'église et un étendu plus large des tons disponible via l'*alfabeto*. C'est une exercice qui se poursuivra chez d'autres théoriciens par la suite, mais ici déjà on trouve les *toni ecclesiastici* élargi à comprendre onze tons en tout.

Le livre de Sanz comprend également un tableau ou « Labyrinthe » qui a déjà été examiné dans le cadre de la transposition,²⁹⁴ mais ce tableau a en même temps une deuxième fonction. Le labyrinthe permet au musicien de recourir à des accords dans différentes positions sur le manche et avoir plusieurs dispositions pour un même accord. Il élargit donc le système d'*alfabeto* en proposant non plus une seule disposition pour un accord mais bien quatre dispositions pour chaque accord (et donc pour chaque note de la gamme chromatique). Sanz explique ainsi son tableau (Fig. Dxxx) :

Quand tu joues la « C » [*Ré*], à sa place tu peux jouer n'importe laquelle des trois lettres qui sont directement en dessous, perpendiculairement [2& = *Ré* ; 5H = *Ré* ; 7N = *Ré*] ; et quand tu passes à la « A » depuis celles-ci, tu peux choisir comme tu veux, à la place de la « A », n'importe quelle lettre qui se trouve en dessous et perpendiculairement ; et quand tu vas à la « I », tu peux choisir n'importe laquelle des lettres qui sont directement au-dessus d'elle de manière perpendiculaire ; et ainsi tu peux faire tant de variations [*diferencias*] depuis un son

²⁹³ Aussi, Sanz relie le septième *cifra* à *mi* mineur alors que le septième doigté de Briceño donne un accord de *mi* majeur. Il relie le huitième, *fa* mineur, à l'accord de *si* mineur.

²⁹⁴ Cf. la partie C 1.

qu'il y a de sauts à travers les cases des douze lettres, qui sont d'un tel nombre que tu ne pourras les conter sans grand calcul.²⁹⁵



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12											
+	F	D	I	E	C	O	A	L	B	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H
2+	2	2+	2	2+	2	3	3	3	3	3+	3	3+	3	4	4	4	4	4	4	4+	4	+4	4s
M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N
4+	4	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	6	6	6	6	6+	6	6+	6	6+	6	6	7
&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G
7	7	7+	7	7+	7	7+	7	7+	7	8	8	+	8	8+	8	8+	8	9	9	9	9	9+	9
K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M

Fig. Dxxx : Le « Labyrinthe » de Sanz 1674 avec une transcription²⁹⁶

Dans la partie sur l'accompagnement, Sanz présente trois gammes :

Acompanamiento Diatonico Acompanamiento con tercera menor Acompanamiento con tercera maior

A D A B E + G O D K L E + P A I H B C F G
 Sol la Sol Do ré mi Fa sol la sib do ré mi fa Sol La Sib Do Ré Mi Fa

Fig. Dxxxi : Les « règles pour accompagner au-dessus de la partie avec la guitare » de Sanz 1674²⁹⁷

²⁹⁵ Sanz 1674, f° 10r°, « Quando tañes la C, en su lugar puedes tañer qualquiera de las tres letras que estàn debaxo de la C, recta linea, y perpendicular; y quando de alli passares à la A, puedes escoger à tu arbitrio, en lugar de el A, qualquiera letra q. està tambien debaxo de si recta linea; y perpendicular, y despues como te vàs à la I, puedes tambien escoger qualquiera de las letras que estàn debaxo de si, recta linea; y de esta suerte puedes hazer en un son tantas diferencias, como saltos por las casillas de doze letras, que son tantos, que no los podràs contar sin much Arifmetica ».

²⁹⁶ *Idem*, f° 16r°.

²⁹⁷ *Idem*, f° 33r°.

Il indique d'abord les accords harmonisés de façon diatonique (avec un accord de sixte sur la note *si*). La première gamme utilise les accords suivants :

Sol la Sol Do ré mi Fa

Ce mode mixolydien comprend encore une fois un accord mineur sur le cinquième degré, permettent ainsi une harmonisation complètement diatonique. Ensuite, il présente deux séries de notes qui ne sont pas de véritables gammes dans la mesure où elles ne se situent pas dans un ton et exposent tout simplement une suite d'accords mineurs et d'accords majeurs sur des degrés consécutifs (tous les deux par bémol).

sol la si_b do ré mi fa

Sol La Si_b Do Ré Mi Fa

Là où, au début du siècle, on aurait pu voir une approche peu fine à l'harmonisation, on reconnaît maintenant le principe de la basse chiffrée qui s'instaure et qui, par la suite, va se soucier uniquement de la note de basse (ainsi que de la manière de l'approcher et de la quitter) plutôt que d'une gamme. Sanz présente les gammes dans un souci d'harmonisation selon la nature de la tierce requise sur la note fondamentale et non plus comme partie d'un système pré-établi (comme les gammes par bécarre ou par bémol).

Les apports de Sanz sont multiples en ce qui concerne l'accompagnement à la guitare à cette époque : des conseils sur le cordage, une prise en conscience des renversements qui sont inhérentes aux doigtés d'*alfabeto*, un « labyrinthe » qui sert à transposer et à élargir des dispositions des accords sur le manche, des conseils sur les accords pour harmoniser « au-dessus de la partie » et, surtout, un rapprochement entre les 24 accords majeurs et mineurs de l'*alfabeto* avec les tons d'église de Banchieri.

D 3 Le renversement de l'accord dans la *Nuova chitarra* de Di Micheli (1680)

Don Antonio di Micheli a publié *La nuova chitarra* en 1680, à Palerme en Sicile, quand le système d'*alfabeto* touchait à sa fin. Il faut rappeler que c'est justement du sud de l'Italie (et, dans une certaine mesure, de l'Espagne) que sont sorties les sources les plus importantes pour l'*alfabeto* en ce qui concerne ses principes théoriques. En effet, cette publication revêt un intérêt particulier en ce qui concerne le développement du principe de l'accord renversé.

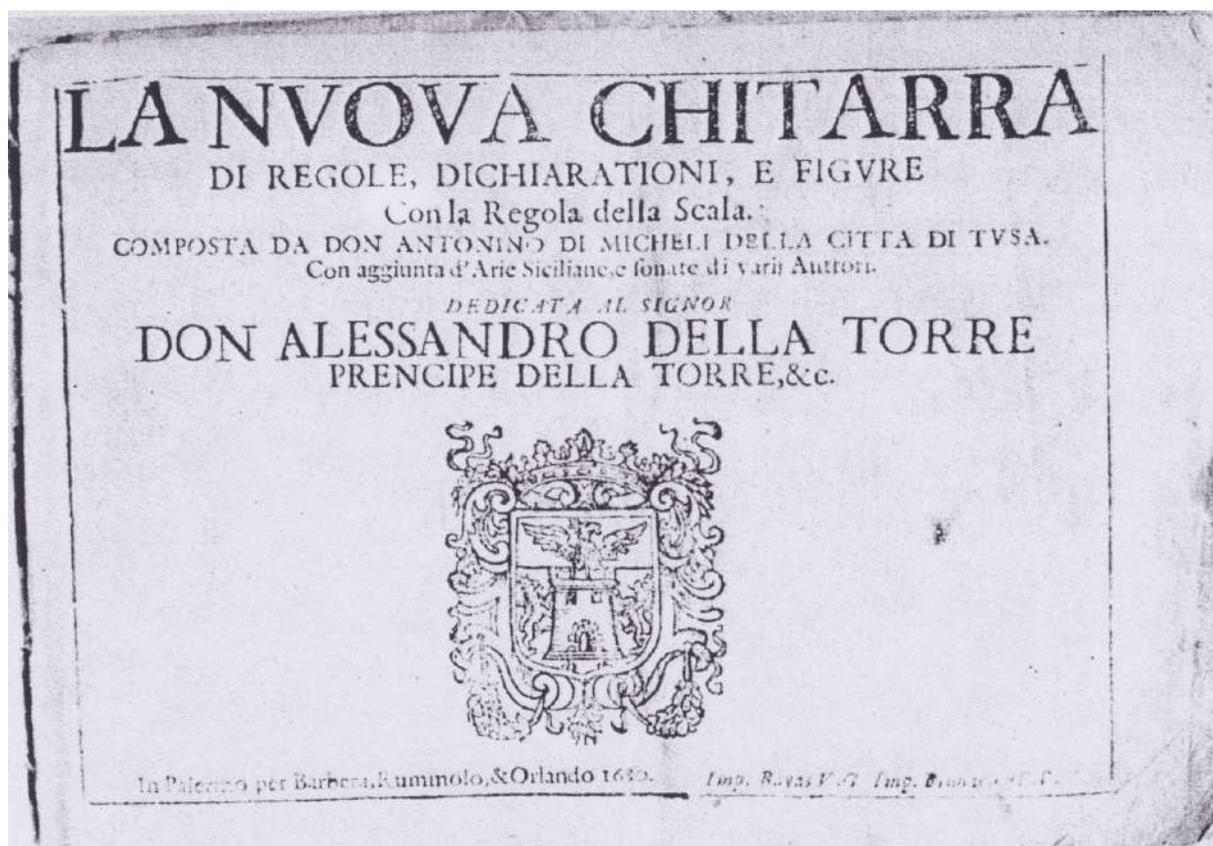


Fig. Dxxxii : Page de couverture de *La Nuova Chitarra*

Il existe de nos jours deux exemplaires de cette édition de 1680, tous deux conservés en Sicile. Mais, 18 ans plus tard, le livre fut édité à nouveau et, de cette deuxième édition, il existe aujourd'hui un exemplaire à la Library of Congress et un autre en collection privée.²⁹⁸ Le *Nuova chitarra* est presque entièrement absent des travaux musicologiques, à l'exception d'un article de Salvatore Enrico Failla, datant d'il y a plus de 30 ans, qui fournit un grand nombre d'images du livre original.²⁹⁹

²⁹⁸ 1680 : I-PLcom (avec annotations manuscrites) ; I-PLcom. 1698 : US-Wc ; Collection privée (Barone Giovanni Agnello, Cefalù).

²⁹⁹ Failla (1979).

Di Micheli présente la table de doigtés qui est alors devenu standard, mais il présente en même temps un deuxième tableau avec l'organisation des doigtés remaniée. Peut-être par souci pédagogique, il rassemble les accords qui sont basés sur un seul doigté, déplacé sur le manche. On voit donc « P [fa] » [3-3-1-1-1] suivi de « V [fa#] » [4-4-2-2-2] et « D [la] » [0-2-2-1-0] suivi de « K [si] » [1-3-3-2-1] et « X [si] » [2-4-4-3-2], et ainsi de suite.

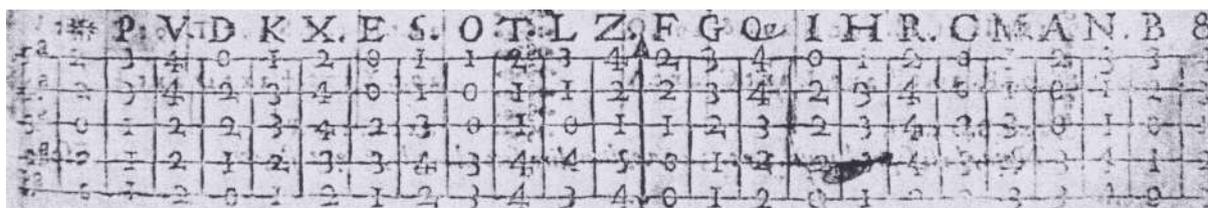


Fig. Dxxxiii : Le deuxième tableau de doigtés de l'alfabeto dans *La nuova chitarra*³⁰⁰

La plus grande partie de la théorie présentée dans ce livre de Di Micheli – l'organisation des accords dans des cercles de quarte ou de quinte, le principe selon lequel il n'existe que 24 accords, la transposition des suites d'accords dans tous les tons, etc. – n'a rien de très novateur. Ces principes sont présents avant même le début du XVII^e siècle (Amat 1596) et se développent en *alfabeto* tout au long du siècle.

Cependant, en ce qui concerne le principe de l'accord renversé par le biais de l'alfabeto, Di Micheli 1680 est d'une grande importance. Je voudrais démontrer en quoi ce livre confirme les propos de Thomas Christensen concernant l'importance de la guitare au XVII^e siècle pour la théorie musicale du siècle suivant :

Une bonne partie de la théorie qui est implicite dans la pratique de la guitare au XVII^e siècle indique la voie aux principes théoriques qui s'exprimeront de façon explicite au XVIII^e siècle, surtout dans la théorie harmonique de Rameau.³⁰¹

Le mot-clé de ces propos est le terme « implicite ». Le renversement des accords est implicite – plutôt qu'explicite – dans l'utilisation de l'alfabeto tout au long du XVII^e siècle. Je rappellerai, tout d'abord, les principes de renversement qui sont déjà implicites dans l'alfabeto avant 1680 et que j'ai examinés dans les parties précédentes de ce chapitre.

Le premier principe est que les doigtés de l'alfabeto produisent des ensembles de basse, tierce et quinte, parfois avec la fondamentale à la corde la plus basse et parfois non. La note la plus basse d'un doigté peut même varier en fonction de la présence, ou non, des bourdons. Quoi qu'il en soit, les doigtés sont conçus comme essentiellement définis par leurs fondamentales quelle que soit la note la plus basse qui sonne au sein du doigté.

³⁰⁰ Di Micheli 1680, p. 3.

³⁰¹ Christensen (1992), p. 33.

Soit une ligne de basse de *do fa sol do* ; l'*alfabeto* proposé dans un tel cas serait B [Do], G [Fa], A [Sol], B [Do]. Ces doigtés sonnent avec les basses réelles de *do do si* et *do*.³⁰² Il est vrai qu'on ignore à quel point les instrumentistes ont pu raffiner le système dans la pratique. Mais ces accords sont constamment rattachés à des lignes de basse en fonction de leurs fondamentales, en faisant abstraction de la basse qui est véritablement produite par le doigté. Ce principe fut, du reste, expliqué dès le livre d'Amat à la fin du XVI^e siècle.³⁰³ Cependant il n'y a pas de volonté de rompre avec le principe de « la ligne de basse présente la note *fa*, mettons un accord de *fa* » et il ne s'agit pas ici d'une véritable pratique du renversement. C'est tout simplement reconnaître qu'un doigté se définit par sa fondamentale, où qu'elle se trouve parmi les cinq notes qui sont produites sur la guitare de l'époque, tout en sachant que ce n'est pas forcément la fondamentale qui sonnera à la basse.

Di Micheli commence par rapprocher les doigtés d'un accord majeur de ceux d'un accord mineur, car ils partagent la même fondamentale, en indiquant aussi que, pour les doigtés de *sol* majeur et *sol* mineur sur la guitare à cinq chœurs, la fondamentale n'est pas à la basse.

Avertissement sur les notes qui font la fondamentale sur chaque lettre.

Les doigtés « A [*sol* majeur] » et « O [*sol* mineur] » sont presque identiques parce qu'ils font le même ton et possèdent la même fondamentale. Il en va de même pour « B [*do* majeur] » et « L [*do* mineur] » ; et « C [*ré* majeur] » et « E [*ré* mineur] » ; et pour toutes les autres lettres encore.

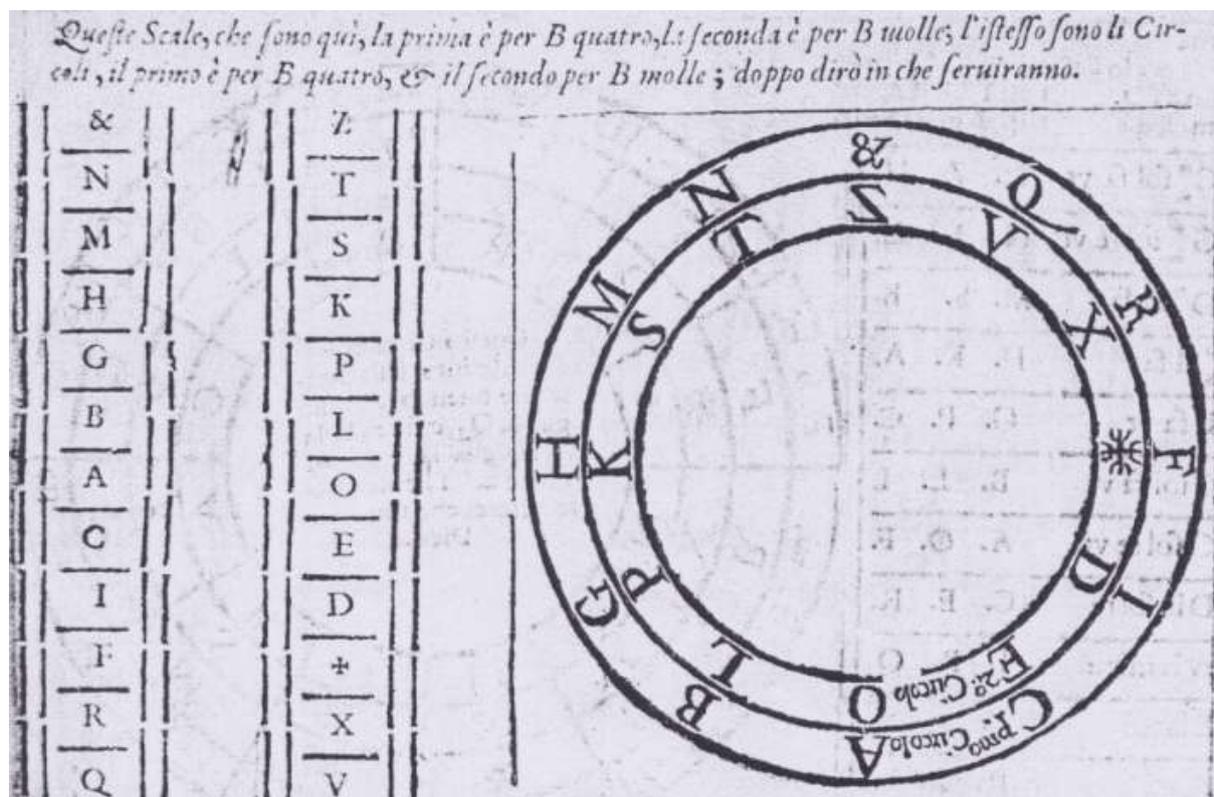
Pour les lettres « A [*sol* majeur] » et « O [*sol* mineur] », la fondamentale est produite sur les cordes suivantes : la première [corde, à la troisième frette], avec la troisième [corde, à vide] parce qu'elles donnent la même note à l'octave [...].³⁰⁴

On voit donc bien que, autant pour Di Micheli que pour Amat et pour d'autres sources étudiées précédemment, la note par laquelle un accord ou un doigté se définit peut se trouver ailleurs qu'à la basse. Di Micheli rapproche les accords majeurs et mineurs d'une même fondamentale par le biais de son premier cercle.

³⁰² En présumant un cordage particulier.

³⁰³ Ayant exposé le doigté « 1n [*Mi*] », Amat continue : « Dans ce doigté la fondamentale se trouve sur le quatrième chœur, la tierce sur le troisième chœur et la quinte sur le deuxième chœur. Le premier chœur donne la même chose que le quatrième et le cinquième chœur la même chose que le deuxième ». Début du troisième chapitre dans la traduction de Hall.

³⁰⁴ « Avvertimento di quelle corde, che fanno la sua accadenza in ogni lettera. La lettera A [*Sol*], e O [*sol*], sono quasi una lettera, à causa che fanno un medesimo tuono, e un'istessa accadenza [fondamentale], lo stesso la B [*Do*], e L [*do*], la C [*Ré*] e la E [*ré*], e così ancora di tutte l'altre lettere [...] v.g. la lettera A e O [*Sol* et *sol*], la sua accadenza [fondamentale] la fanno le seguenti corde, cioè, la prima [corde au troisième frette, *sol*] con la terza [corde à vide, *sol*], poiché fanno un medesimo tuono unisone [le même son à l'octave] ». Propos rapportés dans Failla (1979), p. 257.



P.mo Circolo	<i>Sol</i>	<i>Do</i>	<i>Fa</i>	<i>Si_b</i>	<i>Mi_b</i>	<i>La_b</i>	<i>Ré_b</i>	<i>Fa_#</i>	<i>Si</i>	<i>Mi</i>	<i>La</i>	<i>Ré</i>
2° Circolo	<i>sol</i>	<i>do</i>	<i>fa</i>	<i>si_b</i>	<i>mi_b</i>	<i>la_b</i>	<i>ré_b</i>	<i>fa_#</i>	<i>si</i>	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>ré</i>

Fig. Dxxxiv : Le premier cercle du livre de Di Micheli avec transcription en accords musicaux³⁰⁵

Di Micheli montre aussi, de façon détaillée, de quoi chaque accord majeur et mineur est constitué. Sa présentation commence par le doigté « B [Do] » et continue en montant par quinte. Sous un titre « Déclaration des cordes de la guitare qui font l'octave, tierce et quinte, comme la veut la règle des touches », il présente la composition des doigtés.

Ici on voit, dans l'ordre, toutes les lettres avec leurs explications, c'est-à-dire les cordes qui font l'octave, celles qui font la tierce et celles qui font la quinte pour que ceux qui ont à jouer une partition soient entièrement informés et qu'ils puissent distinguer et connaître si la lettre est juste ou fautive.³⁰⁶

³⁰⁵ Di Micheli 1680, p. 9. Le texte en haut de la page dit : « Queste Scale, che sono qui, la prima è per B quatro, la seconda è per B molle; l'istesso sono li Circoli, il primo è per B quatro & il secondo per B Molle; dopo diremo in che serviranno ».

³⁰⁶ Di Micheli 1680, dans Failla (1979) p. 262 / 264 : « Dichiaratione di quelle corde della Chitarra, che faranno l'ottava, terza e quinta conforme la regola del Tasto / quì dietro si vedono in ordinanza tutte

Il résume ainsi ces principes :

R [<i>si</i> majeur]	Bmi 8 ^{ve} = 3 ^e & 5 ^e choeurs	Dlafa[#] 3 ^e = 2 ^e chr.	F# 5 ^e = 1 ^e & 4 ^e chrs.
F [<i>mi</i> majeur]	Elami 8 ^{ve} = 1 ^e & 4 ^e choeurs	G# 3 ^e = 3 ^e chr.	Bmi 5 ^e = 2 ^e & 5 ^e chrs.

Les sources antérieures à Di Micheli touchent parfois à la question du traitement du dièse, comme le fait le Ms. 34 de 1613 (voir la partie C 1). On y propose les lettres d'*alfabeto* pour harmoniser des notes de basse.

a d a b c f g a d a b c f h
Sol la Sol Do Ré Mi Fa Sol la Sol Do Ré Mi Sib

Fig. Dxxxv : Transcription de la première gamme (par bécarré) du Ms. 34, f° 94v°

La fin de cette transcription indique que, pour une note de *fa#*, on jouera le doigté « C [*Ré*] » et que, pour la note *sol#*, on jouera le doigté « F [*Mi*] ». On reprendra ce principe de renversement tout au long du XVII^e siècle dans les livres d'*alfabeto* mais personne n'organisera ni ne rendra explicite la logique qui est derrière ; à savoir un rapport constant entre la note de basse « qui pose problème et qui doit d'être traitée autrement » et le doigté qui vient l'harmoniser.

Di Micheli avance l'idée des accords renversés dans la mesure où il ne donne pas simplement quelques notes diésées fréquentes, mais montre comment traiter toute note diésée accidentelle par un accord qui contient cette note diésée comme tierce.

Jouant sur la guitare le doigté « C [*Ré*] » ou « E [*ré*] » ; et jouant depuis une partition ces doigtés « C » ou « E » il y a noté Dsolre. [Mais] voulant jouer cette note par dièse [Dsolre# ou bien *ré#* donc] il faut faire [l'accord qui se met sur] la note Bmi majeur, d'où – voulant traiter ce dièse sur la guitare – on fera le doigté « R [*Si*] ».

Et voulant traiter par dièse [la note] Gsolreut qui [d'habitude] se fera sur la guitare par « A [*Sol*] », on doit faire [l'accord qui se joue] sur la touche Elami majeur [c'est-à-dire *mi* majeur], et on fera sur la guitare le doigté « F [*Mi*] ». Et ainsi [fera-t-on] pour tous les autres doigtés.³⁰⁷

le lettere con le sue esplicationi, cioè quelle corde, che fanno l'ottava, quelle, che fanno la terza, e quelle che fanno la quinta, ad effetto, che coloro havessero da sonare di partimento fossero pienamente informati; e si anche per potersi discernere e conoscere la lettera se sarà retta, ò falsa ».

³⁰⁷ « Dichiaratione di quelle lettere, che si fanno per diesis sopra la chitarra. Facendosi sopra la Chitarra la lettera C, ovvero E sonando però di partimento quella C, ovvero E, è nota di D sol re, e volendosi fare detta nota per Diasis, si doverà fare la nota di B mi maggiore, onde volendosi diasizzare sopra la Chitarra, si farà la lettera R, e diasizzandosi G sol re ut, che sopra la Chitarra farà

Il rend donc bien plus explicite le fait que, lorsque on met un accord de remplacement sur une note diésée, il ne s'agit pas simplement d'un autre doigté mais bien d'un deuxième accord bien distinct. En passant de *ré* à *ré#* dans une basse, on n'aura pas à modifier l'intervalle (en passant d'un accord avec quinte à un accord avec sixte par exemple), mais plutôt à changer d'accord – de *ré* majeur à *si* majeur.

À la page dix de son livre, il présente un schéma qui résume ce principe pédagogique. Pour chacune des notes musicales (Gsolreut, Csolfaut, etc. indiquées dans un anneau extérieur), il fournit trois accords, sous les termes « Bqua, Bmol, PDiesis ». Le premier accord donne l'accord majeur pour la fondamentale et le deuxième fournit l'accord mineur. L'anneau intérieur fournit un troisième accord qui est à jouer lorsque la note donnée est haussée d'un dièse, c'est-à-dire un accord majeur dont la tierce est la note fournie dans l'anneau extérieur (une fois haussée d'un dièse). Pour accompagner donc la note « C sol fa ut », *do*, l'auteur propose trois possibilités :

- jouer « par bécarre » avec l'accord « B [Do] » ;
- jouer « par bémol » avec l'accord « L [do] » ;
- jouer « par dièse » parce que la note à harmoniser étant diésée, on mettra un accord de « I [La] » sur la note (*do#*).

A, si doverà fare sopra il tasto E la mi maggiore, e sopra la Chitarra si farà F ; e così di tutte l'altre lettere ». Propos rapportés dans Failla (1979), p. 259-60.

exclusivement traitée par un accord renversé, tandis que, pour Di Micheli, il semble que seule une note diésée accidentelle doive se traiter par un accord en premier renversement. Il propose d'abord un accord 5/3 sur une note, qu'elle soit une touche blanche ou noire. Cette distinction implique que le musicien accompagnateur sache reconnaître les dièses qui font partie du ton et ceux qui n'en font pas. Di Micheli n'en dit pas plus à ce sujet. Il ne traite pas non plus des autres situations où un accord renversé pourrait servir.

Dans son livre Di Micheli fournit aussi l'image d'un clavier qui indique que, sur une note de basse, on mettra l'accord 5/3 majeur ou mineur. Il montre également sur quelle touche du clavier il faut accorder chaque corde de la guitare.

8

Corrispondenza di tutte le lettere della Chitarra con tutti li tasti del Cembalo.

lett. della Chit. per B molle.	L	Z	E	S	* P	V	O	T	D	K	X
lett. della Chit. per B quatro.	B	&	C	M	F	G	Q	A	N	H	R
Questi, che qui vedi sono li tasti del Cembalo.	C		D		E	F		G		A	B
Queste corrispondenze si fanno per B molle cō la terza minore. Si fanno ancora per B quatro con la terza maggiore.			Con la 4 ^a della Chitarra	Con la 4 ^a della Chitarra			Con la 3 ^a della Chitarra	Con la 3 ^a della Chitarra	Con la 3 ^a della Chitarra	Con la 2 ^a della Chitarra	Con la 2 ^a della Chitarra

Fig. Dxxxvii : « Correspondance de toutes les lettres de la guitare avec toutes les touches du cembalo »³⁰⁹

Sur la touché *ré* du clavier, par exemple, il indique :

- le nom de la note, D
- qu'elle s'accorde « avec la quatrième [corde] de la guitare »
- la *lettera della chitarra per B quatro*, « C [Ré] »
- la *lettera della chitarra per B molle*, « E [ré] »

Il faut signaler enfin un dernier élément du livre sans rapport avec le renversement, mais qui détient un intérêt pour l'*alfabeto*. Di Micheli propose des textes avec *alfabeto* comme on en trouve dans les livres et surtout dans les manuscrits. Toutefois, il instaure une petite innovation en ajoutant des chiffres aux lettres de l'alphabet.

D'autres auteurs s'étaient déjà servis des chiffres en combinaison avec les lettres, mais exclusivement pour indiquer les déplacements des doigts sur le manche ou pour noter la durée des accords. Di Micheli s'en sert pour noter le squelette de la mélodie – élément toujours absent lorsqu'on ajoute des accords sur un texte à chanter.

³⁰⁹ *Idem*, p. 8. « Corrispondenze di tutte le lettere della Chitarra con tutti li tasti del Cembalo ».

La Figure Dxxxviii montre le début d'un morceau en sicilien, « Tantu Tintu ti paru », avec les accords avec chiffres. Le principe est que le chiffre identifie la corde ou le chœur (parmi les cinq cordes / chœurs) qui contient la note mélodique. S'il n'y a pas de chiffre, la note mélodique à chanter est la fondamentale. Dans cet exemple on voit :

		[notes mélodiques]
A	(sol majeur)	sol
C	(ré majeur)	ré
A	(sol majeur)	sol
A5	(sol majeur)	si
C3	(ré majeur)	la

etc.

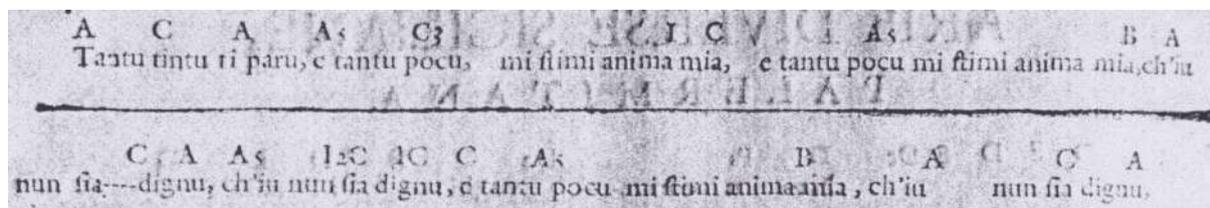


Fig. Dxxxviii : Extrait d'une chanson dans Di Micheli 1680 avec les chiffres ajoutés à l'alfabeto³¹⁰

Le plus important, au fond, c'est qu'il confirme ainsi l'hypothèse selon laquelle ce genre de texte avec *alfabeto* était noté pour ceux qui connaissent déjà la mélodie. Cette explication a toujours été préférée par les musicologues, mais peu de sources en parlent. Or, Di Micheli confirme qu'il s'agit ici d'une tradition essentiellement orale. Il dit :

Sache que ces chansons siciliennes que tu vois dans ce présent livre, avec les lettres de la guitare au-dessus comme dans une partition, ont été mises pour ceux qui en connaissent l'air et qui savent comment elles se chantent. Si dans celles-ci on ne voit pas de *pauses*, *punti*, *sospiri* et d'autres indications – selon la vraie règle de la musique – ne sois pas étonné ; puisque je remets ces choses à ton jugement, à ton oreille et à l'habilité de ta main.³¹¹

Je résume en dernier lieu, les apports de cette source. Le traitement des notes diésées d'une basse par un accord qui est une tierce plus bas est rendu bien plus explicitement dans le livre de Di Micheli que dans ceux de ses prédécesseurs. C'est

³¹⁰ Di Micheli 1680, p. 46.

³¹¹ « [...] sappi che quelle Canzoni Siciliane, che vedi nel presente libro con le lettere della Chitarra di sopra à modo di partimento, sono state poste per quelli, che haveranno cognitione della sua aria, come si cantano, e se in quelle non si vedranno pause, punti, sospiri, & altre osservanze, secondo la vera regola della Musica, non ammirarti; poiche queste cose le rimetto alla prudenza del tuo ingegno, all'acutezza del tuo orecchio, & all'agilità della tua mano ». Failla (1979), p. 265.

dans cette source que le principe du renversement est le plus visible, certes, pas encore sous la forme qu'il aura au XVIII^e siècle, mais très proche.

Ce constat nous rappelle, encore une fois, à quel point les innovations de Rameau ne doivent pas être identifiées dans le renversement de l'accord (ce qui est, on le voit ici, sinon acquis, du moins établi bien auparavant) mais bien plus dans ce qu'il érige à partir du principe de renversement. Avec la prise de conscience, très tôt, que les doigtés d'*alfabeto* se définissaient par leurs fondamentales et avec l'entrée, chez Di Micheli, de la fondamentale des accords en premier renversement, même la ligne fondamentale commence à être implicite. Les méthodes de guitare prennent conscience que, dans un enchaînement, la suite de doigtés peut être appréhendée par ce que Di Micheli appelle « les vraies notes ».³¹²

On ignore, néanmoins, à quel point on était conscient de ces fondamentales en exploitant l'*alfabeto* tous les jours – l'*alfabeto* restant, en fin de compte, un système destiné à éviter la nomenclature musicale.

Plus on avance dans le XVII^e siècle, plus les livres de monodie qui sont publiés avec *alfabeto* utiliseront des accords en premier renversement.³¹³ Le fait de réduire ainsi le nombre de notes fondamentales a peut-être contribué à privilégier les degrés de tonique et de dominante (ainsi que de sous-dominante).³¹⁴ Il est possible que le cercle de Di Micheli ait été exploité par les musiciens, non seulement pour les dièses accidentels, mais pour tout dièse, quel qu'ait été son rôle.

Dans ce cas, plus on avancerait dans les tons diésés au long du siècle, plus on aurait d'accords renversés. Jusqu'aux tonalités dotées de quatre dièses, ces accords renversés seraient à placer uniquement sur les degrés « secondaires » : le 7^e, 3^e, 6^e et 2^e. Si la méthode Di Micheli 1680 s'était répandue pour traiter tous les dièses d'une basse, elle aurait pu encourager l'emploi des accords renversés et la réduction du nombre de fondamentales, laissant présentes néanmoins les fondamentales de tonique, sous-dominante et dominante (tant qu'on ne dépassait quatre dièses).

Le false consonanse de Nicola Matteis, paru à Londres en 1680, s'appuyait beaucoup plus sur une vraie tablature qui permettait de noter de façon exacte l'accompagnement d'une basse à la guitare. Mais Di Micheli, paru la même année, nous rappelle que l'*alfabeto* n'était pas entièrement désuet à cette période. Quoi qu'il en soit, Di Micheli 1680, en se rapprochant de la notation musicale, nous laisse à penser que très bientôt l'*alfabeto* ne suffirait plus du tout à indiquer l'exactitude des harmonisations réclamées par l'instrument de continuo. Lorsqu'il décrit les notes individuelles qui constituent un doigté, il pense que l'instrumentiste doit être « entièrement informé ». C'est à ce moment-là que l'*alfabeto* est le moins renfermé sur lui-même mais c'est également à ce moment que cesse l'utilité du système.

³¹² Di Micheli 1680, p. 15, « la sua vera voce ».

³¹³ Cf. les statistiques sur l'exploitation des accords renversés dans la partie E.

³¹⁴ Cf. la partie E 2 où cette hypothèse de Christensen (1992) est traitée.

Enfin, il faut noter que Di Micheli fournit un rare commentaire qui nous confirme que des textes poétiques sans mélodie étaient destinés à ceux qui avaient déjà une connaissance de la mélodie.

E L'analyse du corpus principal

Le corpus principal a été rassemblé pour examiner une hypothèse. À savoir que le système d'*alfabeto* aurait été idéalement placé, au XVII^e siècle, pour encourager une syntaxe davantage tonale que celle que l'on trouve dans les répertoires antérieurs (ou dans des répertoires contemporains mais dénués d'*alfabeto*). J'ai émis cette hypothèse d'abord parce que l'*alfabeto* fait appel à des principes théoriques très avancés pour l'époque, notamment la transposition et l'organisation en douze accords majeurs et mineurs. De plus, le système est exploité pour calquer des accords, en tant que tels. Ces accords servent à harmoniser une basse et une mélodie, une pratique qui « devance » la basse chiffrée et non-chiffrée de cette période qui fonctionnent, elles, toujours avec un principe intervallique.

La transposition et l'organisation en douze notes / tons sont des éléments-clé d'une syntaxe tonale développée. Or, le raisonnement qui consisterait à en tirer le principe inverse – à savoir qu'une syntaxe tonale existe dès que ces deux éléments sont présents – serait fausse. Face donc au corpus rassemblé, il faut se demander si ces sources peuvent, en effet, confirmer une telle hypothèse.

L'interrogation du corpus fournit aussi des informations qui, sans faire partie de cette réponse même, sont intéressantes en ce qui concerne la syntaxe musicale employée par ces musiciens et éditeurs qui, au XVII^e siècle, faisaient appel à l'*alfabeto*. La deuxième partie du chapitre présentera ces informations ancillaires accompagnées des résultats de l'analyse qui soutiendront, ou rejeteront, l'hypothèse principale.

Il est nécessaire, tout d'abord, de présenter le corpus et la manière selon laquelle il a été constitué, surtout pour savoir dans quelle mesure cette sélection d'ouvrages peut être considérée comme représentative, ou non, de la période concernée. Cette première partie du chapitre exposera également la méthodologie exploitée pour interroger le corpus, ainsi que les paramètres sur lesquels cette interrogation s'est effectuée.

E 1 Méthodologie

1.1 La composition du corpus

Pour l'analyse, une partie spécifique du corpus a été retenue : les imprimés qui proposent des partitions « complètes » avec *alfabeto*. Celle-ci a ensuite été encore rétrécie puisqu'on a laissé de côté tout chant à plusieurs voix. Le corpus analytique ne comprend donc que les morceaux comprenant, à la fois : 1. notation sur portée pour voix seule ; 2. basse ; 3. *alfabeto*.

L'analyse aurait été bien moins intéressante sur les sources « partielles », qui ne fournissent que texte et *alfabeto*. De même, certaines sources sont si peu nombreuses, telles les sources manuscrites avec ligne mélodique, qu'il n'était pas envisageable qu'elles constituent un corpus. Il n'y a que les imprimés avec notation

sur portée qui s'avèrent à la fois suffisamment complets musicalement et suffisamment nombreux pour être utiles.

Le corpus principal contient donc 48 imprimés qui s'étendent sur la période 1610-1652 et comprend 483 morceaux individuels, soit une moyenne de dix morceaux par imprimé.³¹⁵ La consultation de ces sources n'a pas été simple car elles n'existent que rarement en édition moderne et elles restent éparpillées dans de différentes bibliothèques, souvent à l'étranger. Pourtant, l'échantillon recueilli traverse presque toute la période d'édition de ce type de livre avec *alfabeto* : 1610-1657. Les références complètes pour ces sources principales (avec dépouillement des morceaux à une voix) sont intégrées à la partie « Sources » et une liste qui détaille séparément les imprimés constituant le corpus analytique se trouve dans les Annexes.

Il n'a pas été possible de rassembler tous les livres de chant et *alfabeto* publiés dans la période 1610-57 – dont le nombre, d'après les derniers catalogues, s'élèverait à 95 (dont certains sont aujourd'hui perdus).³¹⁶ Cependant, le corpus suit la principale période d'abondance de l'édition musicale – les années 1620 – ainsi que les « crêtes » principales et secondaires de quatre des cinq décennies (Fig. Ei).

De même le corpus suit globalement les tendances géographiques de la période d'édition. La figure ci-dessous montre à quel point les villes de Venise et, dans une moindre mesure, Rome ont eu l'apanage de l'édition de ces livres. Tout en tenant compte, donc, de ces tendances, le corpus privilégie légèrement la ville de Rome et ne prend pas en compte Naples comme ville d'édition (Fig. Eii).

³¹⁵ Il faut signaler pourtant un éventuel défaut dans la constitution du corpus dans la mesure où plusieurs recueils ne présentent qu'une ou deux chansons alors que d'autres en contiennent des dizaines ; la « moyenne » est à ce titre assez trompeuse.

³¹⁶ Le décompte du nombre de livres publiés pour voix, avec basse et de *l'alfabeto* se base essentiellement sur le catalogue compris dans Tyler (2002). Il faut préciser pourtant quelques mises à jour à la liste de Tyler : Gavito (2001), p. 19, signale Magni, *Arie e una voce*, Venise, Landi, 1620 et Steffani, *Affetti amorosi*, Venise, Vincenti, 1621. Gavito (2006) signale la présence d'une pièce à deux voix avec *alfabeto* dans Rontani, *Le varie musiche. Libro sesto, opera undecima*, Rome, Robletti, 1622. De même, le *Arie Primo Libro* de Severi (Rome, 1626) n'est pas complètement perdu (transcriptions dans Chilesotti (1909)) ; Fasolo 1627 n'est pas perdu du tout, grâce à l'édition par Chilesotti et LMI de 1994.

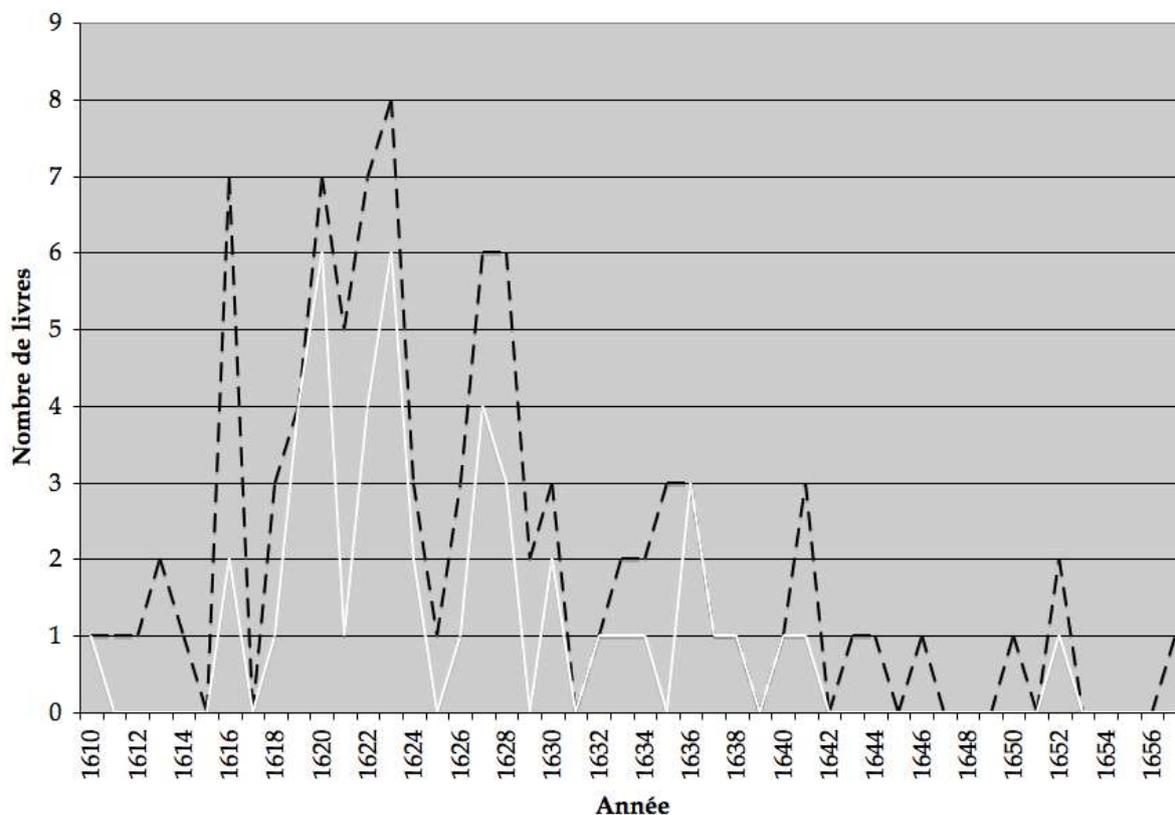


Fig. Ei : Tableau comparatif du nombre de livres de chant avec *alfabeto* édités par an (1610-57) (en noir), par rapport au nombre de livres compris dans le corpus principal (en blanc)

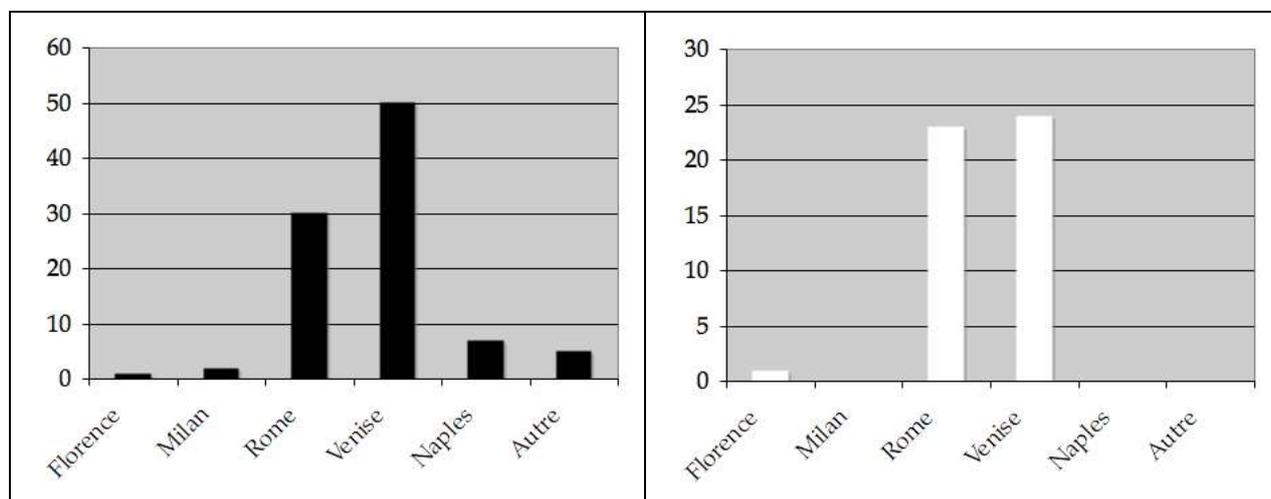


Fig. Eii : (à gauche) les lieux d'édition des livres de chant avec *alfabeto* édités en Italie (1610-57) ; (à droite) les lieux d'édition des imprimés du corpus (l'échelle est doublée dans le cas du corpus pour faciliter la comparaison)

1.2 Les paramètres d'analyse

L'outil d'analyse se limite à certaines questions, portant principalement sur les vecteurs harmoniques et les pourcentages de renversements et d'accords mineurs. Ces paramètres ont été privilégiés à l'issue d'une « pré recherche » sur quatre recueils du corpus : Kapsberger 1610, Corradi 1616, Caccini 1618 et Giamberti 1623. Les douze chansons examinées dans ces recueils ont suggéré les principes suivants :

– L'application de l'*alfabeto* s'est faite par rapport à la basse (et non par rapport au chant). Les accords semblent avoir été choisis de façon très peu compliquée. À savoir qu'un accord se plaçait presque toujours en position fondamentale sur les notes de basse avec une éventuelle interrogation sur le mode de l'accord, majeur ou mineur. Il en résulte très peu d'accords renversés.³¹⁷ Cette approche suit les conseils pédagogiques d'Agazzari 1607,³¹⁸ de Bianciardi 1607³¹⁹ et d'autres théoriciens encore³²⁰ : à savoir qu'un accord de sixte doit se placer sur toute note de basse qui est haussée par une note accidentelle ainsi que sur toute note qui, sinon, rendrait une quinte diminuée dans l'harmonie. Ces deux cas exceptés, un accord 5/3 serait à utiliser. Dans une étude effectuée sur des réalisations pour luth et clavier des lignes de basse (dans des manuscrits florentins contemporains), Hill identifie une tendance comparable en ce qui concerne les accords renversés.³²¹

– Hill a également souligné une « préférence pour les accords majeurs »³²² dans la même étude et les quatre recueils (Kapsberger 1610, Corradi 1616, Caccini 1618 et

³¹⁷ Sur les 376 accords notés dans les 12 chansons, seulement 40 sont renversés. Sur les 40 renversements, tous sauf cinq sont des renversements 6/3.

³¹⁸ Agazzari 1607, p. 7. Son troisième exemple musical ne comprend que deux accords de sixte. Le premier harmonise une basse *mi-fa* et le deuxième harmonise une basse *si-do*.

³¹⁹ Bianciardi 1607 (entre les deuxième et troisième exemples musicaux). « Mais parce que certaines notes n'ont pas la quinte en dessus, on met à la place une sixte ; ce qui arrive dans ces tons qui font nuance d'une quarte entre eux. Comme lorsque on chante, par bécarre, de Elami à Bfabmi. On laisse de côté aussi la quinte quand la note de basse est altérée par un dièse et à sa place on met une sixte, qui sera toujours une sixte mineure » ; « Ma perchè alcune corde non hanno la quinta sopra, si pone in suo luogo sesta ; il che avviene in quelle chiavi, che dall'una all'altra fanno mutatione di quarta : come quando si canta per Biquadro da B mi à F fa ut, e quando si canta per B molle da E la mi à B fa b mi. Si lassa anco la quinta, quando la corda del Basso è alterata dal Diesis, e in suo luogo si pona la sesta che sempre sarà la sesta minore ».

³²⁰ Tels Banchieri 1611.

³²¹ Hill (1983), p. 204-5. « Une des tendances marquantes de ces réalisations est que, bien souvent, un accord de tierce et quinte est placé au-dessus de la note de basse là où un éditeur moderne aurait mis un accord de tierce et sixte ».

³²² *Idem*, p. 205. « Dans tous ces manuscrits il y a une préférence étonnante pour des triades majeures. Non seulement les tierces sont haussées dans les accords de dominante, lors des cadences, mais d'habitude [elles le sont aussi] dans tous les accords qui sont suivis par une basse une quarte en dessus ou une quinte en dessous [...] Encore une fois, on suit les règles fournies par Bianciardi et Banchieri. Mais, de surcroît, ces réalisations ont la tierce majeure dans l'accord final de chaque cadence et à chaque fin de phrase, tant que c'est possible ».

Giamberti 1623) manifestent, eux aussi, cette préférence pour les accords majeurs. Le taux d'accords mineurs y reste autour d'une moyenne de 25% (en pourcentage du nombre total d'accords). Le taux important d'accords majeurs est cohérent, compte tenu de la règle de Bianciardi, selon laquelle une basse descendant d'une quinte (ou montant d'une quarte) doit être harmonisée par une tierce majeure : « Lorsqu'on monte d'une quarte, on y met la tierce majeure et si ce n'est pas déjà majeur, on le rend [majeur] en ajoutant le dièse ; parce que la cadence se fait par ce mouvement ». ³²³ Le conseil de Bianciardi, selon lequel une basse sur le point de monter d'une quinte ou de descendre d'une quarte pourrait prendre une tierce mineure, s'observe moins : « Lorsqu'il monte par quinte, on met la tierce naturelle, mais dans beaucoup de cas on y met la tierce mineure et surtout dans l'approche à la cadence. » ³²⁴ Dans les quatre sources, la basse prend une tierce mineure avant de monter d'une quinte ou tomber d'une quarte seulement une fois sur trois. ³²⁵

– Ces quatre recueils utilisent toujours la basse réelle comme fondamentale, sauf lorsque cela est interdit par les pédagogues de basse continue de la période. Par conséquent on trouve un nombre important de notes fondamentales au sein d'une seule pièce et, parfois, la notation en *alfabeto* ne suit pas des réalisations éventuelles (en tablature) de la basse ou le chiffrage. Un nombre exagéré de fondamentales (suscité par l'utilisation exclusive d'accords en position fondamentale par exemple) élargit le nombre de notes utilisées (tout comme l'emploi des accords majeurs le fait), tout en rendant le sens tonal plus faible.

– En ce qui concerne la présence des vecteurs dominants et sous-dominants, ³²⁶ le taux d'enchaînements dominants est faible. Les moyennes pour les douze morceaux est de 62% de vecteurs dominants et 38% de vecteurs sous-dominants et, par ces chiffres, ces recueils se rapprochent d'un répertoire plutôt modale que véritablement tonale. ³²⁷

– Il y a un rapport, quoique pas toujours constant, ³²⁸ entre le taux d'utilisation d'accords mineurs et celui de la présence des enchaînements dominants. « Tu sei pur bella » (Giamberti 1623) est le morceau qui comprend le moins d'accords mineurs

³²³ Bianciardi 1607, après son troisième exemple musical : « Quando sale per quarta, li daremo la terza maggiore, e se naturalmente non sarà maggiore, si farà aggiungendo il Diesis, perche in questo movimento si fa la cadenza ».

³²⁴ *Ibid.* « Quando sale per quinta, li daremo la terza naturale, ma in molti luoghi se li dà la terza minore e particolarmente nell'andare alle cadenze ».

³²⁵ 33 cas constatés, dont 11 exploitent un accord mineur.

³²⁶ Cf. Meeùs (2000) pour une exposition de cette méthode d'analyse.

³²⁷ Cf. les statistiques fournies dans Meeùs (2000) : « Bon jour mon cœur » de Lassus (64%) contre « Gottlob es geht nunmehr zu Ende » de Bach (92%).

³²⁸ « Che farò donna ingrata » (Kapsperger 1610) montre un pourcentage plutôt élevé d'accords mineurs (26%) avec pourtant un taux faible d'enchaînements dominants (52%).

(11%) et c'est en même temps le morceau avec le taux le plus faible d'enchaînements dominants (42%). Le morceau qui comprend le plus d'accords mineurs (« Sono intricato », Giamberti 1623) fait preuve d'un taux élevé d'enchaînements dominants.³²⁹

– Ce qui, dans cette petite analyse des enchaînements, peut étonner, c'est qu'on voit croître la présence des enchaînements dominants, de 1610 à 1623, avec les moyennes de 52,5% (Kapsperger 1610), 61,5% (Corradi 1616), 64,5% (Caccini 1618) et 70,66% (Giamberti 1623).

– Dans l'accompagnement par *alfabeto* de ces sources, les quintes et octaves parallèles sont très nombreuses. Mais les sources du corpus proviennent d'une période durant laquelle cette règle des quintes et octaves était bien moins stricte pour certains répertoires, comme en témoignent les écrits de Galilei 1581³³⁰ et Galilei 1589³³¹, Viadana 1602³³² et d'autres encore.³³³

1.3 L'outil informatique

L'analyse du corpus a été effectuée par le biais d'un outil informatique. Dans un premier temps, une « macro Excel »³³⁴ a facilité un certain nombre de calculs

³²⁹ Un taux élevé d'accords mineurs ne pourra pas nécessairement susciter un taux élevé d'enchaînements dominants. À cet égard le premier enchaînement de « Piu non t'amo » (*Ré-la-Mi-ré-Mi-La-Fa-Sol-Do*) ne serait pas beaucoup changé par un enchaînement hypothétique de *ré-la-mi-ré-mi-la-fa-sol-do*.

³³⁰ Galilei 1581, p. 84. « Il est clair que cette règle selon laquelle il ne faut pas prendre deux consonances parfaites (ou plus) l'une après l'autre, dans les conditions déjà décrites, fut érigée par les législateurs uniquement pour le cas où deux cordes (et pas plus) sonnaient en même temps. Parce que lorsque trois, quatre (ou plus de) cordes étaient sonnées sur les instruments artificiels, ils les ont autorisées, tout comme elles sont permises aujourd'hui, sans offenser l'oreille » ; « & che tal legge del non fare due o piu perfette consonanze l'un'apresso l'altra con le conditioni dette di sopra fusse da essi legislatori instituita solo per quando si suona due & non piu corde nell'istesso tempo ; sengo manifesto ve ne sia, che sonandone tre & quattro o piu insieme negli artificiali strumenti le permessero come ancora hoggi si comportano, senza che l'udito ne venga in alcuna parte offeso ».

³³¹ « La loi des contrapuntistes modernes, qui interdit l'emploi de deux octaves ou de deux quintes [...] est une loi bien contraire à toute loi naturelle du chant ». Cité en anglais dans Palisca (1960), p. 357. Palisca en indique la provenance suivante : I-Fn Mss. Galileiani, Anteriori a Galileo, vol. III, 67v°-68r°.

³³² Viadana 1602, p. 3. « Il ne sera pas toujours nécessaire d'éviter deux quintes ni deux octaves, sauf pour les parties qui jouent avec les voix » ; « Che non sarà mai in obbligo la Partitura guardarsi da due quinte, nè da due ottave; ma si bene le parti che si cantano con le voci ».

³³³ Hill (1983), p. 204 signale la même attitude chez Guidotti dans la Préface du *Rappresentazione di anima et di corpo* (Rome, 1600) de Cavalieri, « on peut prendre deux quintes quand il le faut ». Il note aussi les propos de Caccini dans sa Préface pour *Euridice* (Florence, 1600), « Je n'ai pas évité des suites de deux octaves ou de deux quintes ».

³³⁴ Il s'agit d'un programme informatique bâti par l'utilisateur et qui fonctionne à l'intérieur d'Excel. Il indique au logiciel Excel un certain nombre de tâches à accomplir.

essentiels. Cet outil fonctionne sous Microsoft Excel et, une fois les données entrées, fournit des réponses à des questions précises sur une pièce ou sur un recueil. Les données, tirées des pièces du corpus et entrées dans l'outil pour être ensuite analysées, sont :

- Les accords d'*alfabeto*.
- Les notes harmoniques de la basse.
- Un certain nombre de méta-données : le titre du recueil et de la chanson, l'armature, la présence ou non de corrections éditoriales dans l'entrée des données.

L'*alfabeto* a été saisi dans sa forme originale, c'est-à-dire sans « traduction » en nomenclature d'accords musicaux mais en notant les lettres alphabétiques comme elles se trouvent dans les sources mêmes, tout en corrigeant d'éventuelles erreurs. La basse choisie est celle des temps forts en faisant abstraction des arpèges, des notes de passage, etc. Une fois la macro lancée, les informations rendues par l'outil pour chaque pièce sont :

- La suite de tous les accords qui sont représentés par la notation *alfabeto*.
- Le type de renversement, ou non, de chaque accord d'*alfabeto* par rapport à la basse.³³⁵
- La finale de la pièce (l'armature ayant déjà été entrée).
- L'énumération des basses fondamentales utilisées dans la pièce, ainsi que le nombre d'occurrences de chacune.
- Le nombre d'accords en *alfabeto* dans la pièce.
- L'intervalle entre chaque basse fondamentale ainsi que le nombre de fois que chaque intervalle survient (exprimé comme un pourcentage).

Ainsi que :

- Le rapport entre le nombre de basses fondamentales et le nombre total de basses réelles (exprimé comme un pourcentage).
- Le nombre d'accords mineurs et le rapport entre le nombre d'accords mineurs et le nombre total d'accords (exprimé comme un pourcentage).
- Les pourcentages d'accords en position fondamentale ; en premier renversement ; en deuxième renversement.

³³⁵ Rappelons que, dans le présent cas, je fais abstraction des renversements qui peuvent advenir naturellement à cause du cordage de la guitare ; un « renversement », c'est exclusivement le placement d'un accord en *alfabeto* dont la basse fondamentale de l'accord est autre que la basse fournie dans la pièce.

— Les pourcentages de vecteurs dominants et de vecteurs sous-dominants.

Pour chaque recueil, l'outil prend ces quatre dernières informations dans chaque pièce et fournit les résultats pour chaque pièce avec les moyennes pour le recueil en entier.

L'outil informatique comprend essentiellement deux macros principales dont la première traite des rapports entre l'*alfabeto* et la basse. Le deuxième calcule les intervalles entre les basses fondamentales et les vecteurs qui en résultent. Une troisième macro regroupe les données de chaque pièce et en tire les moyennes pour le recueil. Le codage de ces macros se trouve dans les Annexes et les fiches d'une chanson (avant et après lancement des macros) et d'un recueil sont fournies ci-dessous (Figs. Eiii-Ev).

<>	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R
1	Giamberti				chanson	n° arm	type arm	finale	% pos. fond.	% 1er	% 2e	n° BF	n° min	% min	% VD	% VSD	N° BF diff	BF % du total
2	1623				Sono intricato	0	-											
3																		
4																		
5	e	d																
6	a	g																
7	i	a																
8	c	d																
9	e	d																
10	o	g																
11	i	a																
12	c	d																
13	e	d																
14	f	e																
15	i	a																
16	r	b																
17	f	e																
18	d	e																
19	a	d																
20	b	c																
21	a	b																
22	d	a																
23	c	d																
24	a	g																
25	g	f																
26	c	d																
27	f	e																
28	b	c																
29	e	f																
30	d	a																
31	e	f																
32	a	g																
33	b	c																
34	a	g																
35	b	c																
36	a	b																
37	d	c																
38	c	d																
39	a	g																
40	e	f																
41	a	g																
42	i	a																
43	c	d																

Fig. Eiii : Données fournies avant traitement (« Sono intricato », Giamberti 1623) avec l'*alfabeto* saisi dans la colonne A, la basse saisie dans la colonne B. Le titre et l'armature sont saisis dans les cases E2 à G2.

E 2 Les résultats de l'analyse statistique

2.1 Les vecteurs harmoniques

Pour comprendre à quel point une syntaxe tonale s'installe (ou non) sur la période de quarante ans comprise par le corpus, j'ai fait appel à une analyse par les vecteurs harmoniques. Cette méthode part du principe de la basse fondamentale de Rameau (ainsi que des théories des enchaînements de Schoenberg et de Sadaï) et ramène tout enchaînement de deux accords à un mouvement « dominant » ou « sous-dominant ».³³⁶

L'intérêt principal de *l'alfabeto* à ce propos, est qu'il fournit l'harmonisation complète d'une ligne de basse, chose rare à cette époque, ce qui permet d'analyser les harmonies complètes de l'accompagnement fait par la guitare. Or, ici la basse est une donnée pré-établie et, comme le montrent les sources didactiques avec *alfabeto*, les lettres de *l'alfabeto* sont toujours appliquées par rapport à la basse. Une deuxième donnée imposée est le chant. Aussi peut-on se demander à quel point, ces paramètres étant ainsi fixés, *l'alfabeto* peut véritablement intervenir pour modifier la syntaxe harmonique.

L'application de *l'alfabeto* sur deux notes de basse consécutives peut – théoriquement – faire basculer un enchaînement dans une direction « dominant » ou bien « sous-dominant ». La figure ci-dessous (Fig. Evi) indique toutes les possibilités que fournit le renversement, pour chacun des intervalles diatoniques d'une ligne de basse réelle. Par exemple, de l'intervalle *do* – *ré* à la basse (deuxième ligne dans la figure) peuvent résulter neuf enchaînements différents. Ces neuf enchaînements peuvent être aussi bien des enchaînements dominants (+2, +4, -3) que sous-dominants (-4, -2).

On peut donc croire que le choix des accords d'*alfabeto* (prescrivant un accord en position fondamentale ou à l'état de renversement) permet de mettre une forme syntactique particulière sur une ligne de basse donnée, modifiant ainsi la direction (dominante / sous-dominante) des vecteurs.

Or, en regardant ce même tableau de plus près, on s'aperçoit que la possibilité de changement de direction entre vecteur dominant et vecteur sous-dominant est très réduit quand les deuxièmes renversements sont écartés. Avec une moyenne de 1,72%, le corpus emploie très rarement des deuxième renversements. En limitant les accords à la position fondamentale ou au premier renversement, celui qui applique *l'alfabeto* n'aura de choix *que lorsque la basse avance par degré ou reste stationnaire*. Tout mouvement disjoint (3^{ce}, 4^{te}, 5^{te}, 6^{te}) porte avec lui une seule direction syntactique (SD, D, SD, D respectivement) pré-établi et il n'y a qu'une basse réelle qui suit un *do*, par exemple, avec un *do*, *ré* ou *si* qui propose la possibilité d'altérer la tendance directionnelle de la progression.³³⁷

³³⁶ Cf. Meeùs (2000).

³³⁷ Pour tout morceau sans renversement, le sens est bien sûr entièrement prescrit.

Il s'ensuit que la syntaxe d'un morceau avec *alfabeto* est bien prescrite, lorsque la basse saute. Ce constat permet de préciser le rapport *alfabeto*, renversement et vecteurs : l'application d'*alfabeto* ne peut intervenir sur les vecteurs que lorsque la basse avance par degré (ou reste stationnaire) et, à ce moment-là, c'est uniquement une possibilité, et non pas une obligation.

<i>do</i>	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>la</i>	<i>do</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>do</i>	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>do</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>
Pos fon	Pos fon	Pos fon	1 ^{er} ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	Pos fon	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren
---		-3 (d)		+4 (d)		+3 (s)		--		-3 (d)		-4 (s)		+3 (s)		--	
<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>do</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>ré</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>ré</i>	<i>fa</i>	<i>si</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>
Pos fon	Pos fon	Pos fon	1 ^{er} ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	Pos fon	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren
+2 (d)		-2 (s)		-4 (s)		+4 (d)		+2 (d)		-2 (s)		-3 (d)		+4 (d)		+2 (d)	
<i>do</i>	<i>mi</i>	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>do</i>	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>do</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>
Pos fon	Pos fon	Pos fon	1 ^{er} ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	Pos fon	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren
+3 (s)		---		-3 (d)		-4 (s)		+3 (s)		---		-2 (s)		-4 (s)		+3 (s)	
<i>do</i>	<i>fa</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>do</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>ré</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>ré</i>	<i>fa</i>	<i>si</i>
Pos fon	Pos fon	Pos fon	1 ^{er} ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	Pos fon	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren
+4 (d)		+2 (d)		-2 (s)		-3 (d)		+4 (d)		+2 (d)		---		-3 (d)		+4 (d)	
<i>do</i>	<i>sol</i>	<i>do</i>	<i>mi</i>	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>do</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>do</i>
Pos fon	Pos fon	Pos fon	1 ^{er} ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	Pos fon	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren
-4 (s)		+3 (s)		---		-2 (s)		-4 (s)		+3 (s)		+2 (d)		-2 (s)		-4 (s)	
<i>do</i>	<i>la</i>	<i>do</i>	<i>fa</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>ré</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>ré</i>
Pos fon	Pos fon	Pos fon	1 ^{er} ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	Pos fon	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren
-3 (d)		+4 (d)		+2 (d)		---		-3 (d)		+4 (d)		+3 (s)		---		-3 (d)	
<i>do</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>	<i>do</i>	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>si</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>
Pos fon	Pos fon	Pos fon	1 ^{er} ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	Pos fon	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren	Pos fon	2 ^e ren	1 ^{er} ren	2 ^e ren	2 ^e ren
-2 (s)		-4 (s)		+3 (s)		+2 (d)		-2 (s)		-4 (s)		+4 (d)		+2 (d)		-2 (s)	

Fig. Evi : Les mouvements de basse fondamentale entre deux notes de basse réelle, en fonction de tous les renversements

Il faut ensuite considérer les résultats statistiques tirés du corpus. On s'aperçoit très vite que les recueils présentent des taux d'enchaînements dominants très bas, par rapport à certains exemples tirés du répertoire tonal.³³⁸ La moyenne pour tout le corpus, est de 65% d'enchaînements dominants. En outre, ils manifestent très peu d'évolution sur les quarante ans en ce qui concerne les recueils. En prenant des tranches de six recueils, on ne constate aucune évolution cohérente dans les moyennes d'enchaînements dominants.

³³⁸ Cf. Meeùs (2000).

Recueils (par tranche de six recueils)	Moyenne des enchaînements dom.
Moyenne Kapsperger 1610 – Falconieri 1619	62%
Moyenne Kapsperger 1619a – Landi 1620	64%
Moyenne Veneri 1620 – Guazzi 1622	65%
Moyenne Vitali 1622 – Rontani 1623	70%
Moyenne Kapsperger 1623 – Berti 1627	73%
Moyenne Obizzi 1627 – Miniscalchi 1630	63%
Moyenne Kapsperger 1630 – Pesenti 1636	66%
Moyenne Fonteï 1636 – Sabbatini 1652	65%

Au sein de recueils particuliers bien sûr, on trouve des morceaux avec des pourcentages exagérés dans les deux sens. Ce sont pourtant des exceptions :

« Lo stral » (Berti 1624)	86% enchaînements dominants
« Bocca ridente » (Ghizzolo 1623)	81% enchaînements dominants
« Bell'el ciel » (Crivellati 1628)	47% enchaînements dominants
« Hor ch'amorosi accenti » (Kapsperger 1610)	41% enchaînements dominants

Comment expliquer ces exceptions ? Pour quelles raisons un premier morceau harmonisé par *alfabeto* (« Bocca ridente », Ghizzolo 1623) présente-t-il un taux d'enchaînements dominants bien plus élevé qu'un autre (« Bell'el ciel », Crivellati 1628) alors que les deux recueils sont à peu près contemporains ?

« Bocca ridente » présente un taux de 81% d'enchaînements dominants alors que « Bell'el ciel » en présente un taux de 47%.³³⁹ Un des points qui distingue ces deux morceaux n'est pas l'application de l'*alfabeto* mais plutôt la forme de la ligne de basse. La basse du premier se déplace bien plus souvent par degrés (11) que par saut (6) alors que la basse du deuxième avance non tant par degrés (5), mais plutôt par sauts (12).

³³⁹ Il faut noter néanmoins qu'il s'agit ici de pièces exceptionnelles car, et Ghizzolo 1623, et Crivellati 1628 présente le même taux global pour les recueils (79%).

ré La ré Do Fa ré Mi La
Bo - cca ri - den - te Per - che ri - pen - te Ti chiu - di tu.

5 ré Do Fa Sol Do ré sol La Ré
All' hor mi sfa - ccio Quan - do ti ba - ccio Non lo far più.

Fig. Evii : Transcription de « Bocca ridente » (Ghizzolo 1623)

Sib Fa sol ré Mib Sib Mib Sib Fa Sib
Bell' el ciel Bell' el sol bell' è le ste - lle Ma di

7 Fa sol ré Sib do sol Ré Sol
voi Chia - ra mia non son più be - lle

Fig. Eviii : Transcription de « Bell'el ciel » (Crivellati 1628)

La basse donc de « Bocca ridente » offre au moins la *possibilité* de renversements qui peuvent agir sur la direction des vecteurs harmoniques. Toutefois une basse avançant par degrés n'oblige en rien la mise en place d'une harmonisation reposant plus sur de vecteurs dominants.

Fig. Eix : Transcription d'« Hor ch' amorosi accenti » (Kapsperger 1610), m. 5-7

« Hor ch' amorosi accenti » (Kapsperger 1610), avec 41% d'enchaînements dominant, présente trois mesures (m. 5 à 7) qui illustrent ceci et où les intervalles / mouvements sous-dominants s'enchaînent sans cesse, malgré un mouvement par degré presque ininterrompu.

Accords : *la Sol Fa mi Ré Do Sol*
 Vecteur : S (-2) S (-2) S (-2) S (-2) S (-2) S (-2)

2.2 Le renversement

La recherche préliminaire a identifié un éventuel lien entre l'emploi du renversement et le nombre de basses fondamentales, à savoir qu'un centre tonal s'affirmerait plus facilement avec un nombre réduit de fondamentales et que ce nombre réduit serait, dans une certaine mesure, suscité par l'emploi des accords renversés. Comme l'a écrit Christensen, au sujet de la syntaxe harmonique suscitée par la règle de l'octave :

L'emploi des accords de sixte sur des degrés diatoniques conjoints de la gamme – définissant un axe tonique / dominante – doit être pris comme une des marques les plus caractéristiques du nouveau style tonal [...] Ce qui semble se passer, globalement, c'est que les fonctions de tonique et de dominante ont atteint une position plus importante dans la hiérarchie tonale du système de tons majeurs et mineurs. Il en résulte la sujétion des degrés II, IV et VI par le biais des accords de sixte (au moins lorsque la basse avançait par mouvement conjoint).³⁴⁰

Il peut sembler cohérent qu'un nombre important de renversements suscite un nombre réduit de basses fondamentales, comme dans l'exemple suivant :

Fig. Ex : Exemple de la réduction du nombre de basses fondamentales, par le renversement

³⁴⁰ Christensen (1992b), p. 99.

Ce cas, avec trois basses fondamentales, s'oppose à une éventuelle harmonisation sans renversements, qui fournirait cinq basses fondamentales. Cet exemple fournit quatre accords sur sept en position fondamentale. Il fait appel à trois accords différents, c'est-à-dire trois basses fondamentales différentes, sur sept basses réelles en tout, un pourcentage de 43%.

Un rapport global semble s'affirmer dans les sources, selon lequel les taux d'accords en position fondamentale correspondent, dans une certaine mesure, au rapport entre le nombre total de basses fondamentales et le nombre total de basses. On pourrait en effet imaginer que plus on a de renversements, moins on aura de basses fondamentales, rétrécissant ainsi l'étendue harmonique pour souligner un centre tonal.

Or, au sein des sources, le rapport n'est pas entièrement constant. Des recueils avec des taux de renversements presque identiques montrent des quantités de basses fondamentales très distinctes. Ghizzolo 1623 et Landi 1620 ont tous les deux un taux de renversement autour de 80% mais le nombre de basses fondamentales est de 26% et de 17% respectivement. Aussi, ce rapport ne peut-il pas toujours être constant, et ceci pour deux raisons.

1. Au moins d'un point de vue technique, un renversement peut *accroître* le nombre de basses fondamentales, comme dans l'exemple suivant où le fait de mettre un accord renversé donne six basses fondamentales, là où une harmonisation sans renversement n'en fournit que cinq.



Fig. Exi : Exemple d'un nombre de basses fondamentales plus important, par le renversement

2. Avant même de prendre en compte le renversement, le rapport entre le nombre de basses fondamentales et le nombre total d'accords évolue en fonction de la longueur du morceau. Ce pourcentage sera probablement plus élevé (sept fondamentales sur dix basses réelles par exemple) dans un morceau plus court. Dans un morceau tonal, une suite de 60 accords réduira ce pourcentage de basses fondamentales même avec un nombre réel de basses fondamentales plus élevé (huit basses fondamentales sur 60 basses réelles par exemple). Chaque fois qu'un accord est réutilisé, le rapport entre le nombre de basses fondamentales et le nombre total de basses réelles va être modifié. Cette variation intervient donc dans les statistiques avant même la question du renversement.

Malgré ces variantes possibles dans les statistiques de renversement et dans le nombre de basses fondamentales, le corpus indique des traits généraux. Corradi 1616, sans aucun renversement, présente le taux de basse fondamentale le plus

élevé ; Miniscalchi 1630, avec un accord sur quatre renversé, présente un taux de basse fondamentale très réduit.

Recueil	% pos. fond.	rap. BF en %
Corradi 1616	100,00	28,91
Stefani 1620	98,85	26,45
Kapsperger 1619a	96,68	18,12
Vitali 1620	95,22	34,66
Vitali 1622	94,60	27,27
Falconieri 1616	93,94	18,94
Falconieri 1619	92,96	19,87
Caccini 1618	92,55	26,07
Kapsperger 1619b	92,42	17,22
Guazzi 1622	89,83	25,10
Kapsperger 1640	89,73	19,33
Sabbatini 1628	89,55	28,03
Varii 1622	89,35	17,46
Kapsperger 1630	89,15	15,69
Milanuzzi 1622	88,84	20,23
Veneri 1621	88,79	25,04
Berti 1627	88,61	21,50
Manzolo 1623	88,56	22,10
Obizzi 1627	88,32	17,73
Sabbatini 1652a	87,98	28,49
Grandi 1626	87,96	22,51
Kapsperger 1623	87,64	19,07
Fasolo 1627	87,50	18,75
Rontani 1620b	87,39	27,92
Giamberti 1623	87,21	18,97
Crivellatti 1628	86,98	27,69
Kapsperger 1610	86,92	14,35
Milanuzzi 1623	86,00	19,81
Vincenti 1634	85,60	18,22
Milanuzzi 1624	85,24	20,28
Busatti 1638	84,14	15,87
Fasolo 1628	83,33	20,83
Olivieri 1620	82,58	20,45
Fontei 1636	82,13	19,02
Berti 1624	81,77	18,85
Pesenti 1633	81,11	14,05
Kapsperger 1632	81,09	20,65
Landi 1620	80,91	17,17
Ghizzolo 1623	80,88	26,47

Recueil	% pos. fond.	rap. BF en %
Pesenti 1636	80,75	19,05
Sabbatini 1641	80,18	17,13
Sances 1636	79,74	16,22
Landi 1627	77,93	16,16
Rontani 1619	77,68	19,72
Rontani 1623	77,30	17,48
Rontani 1620a	75,56	23,33
Miniscalchi 1630	74,42	13,95
Landi 1637	67,89	13,36

Fig. Exii : Tableau comparatif des pourcentages d'accords en position fondamentale et des nombres de basses fondamentales (exprimés comme des pourcentages du nombre total de basses réelles)

Même si des recueils avec des taux moins importants paraissent dès 1620 (Rontani 1620a), il faut noter que les cas extrêmes, avec entre 90% et 100% d'accords en position fondamentale, proviennent tous de la période 1616-22. C'est-à-dire du début de la période d'édition du corpus. Les tendances chronologiques se voient dans la Figure Exiii.

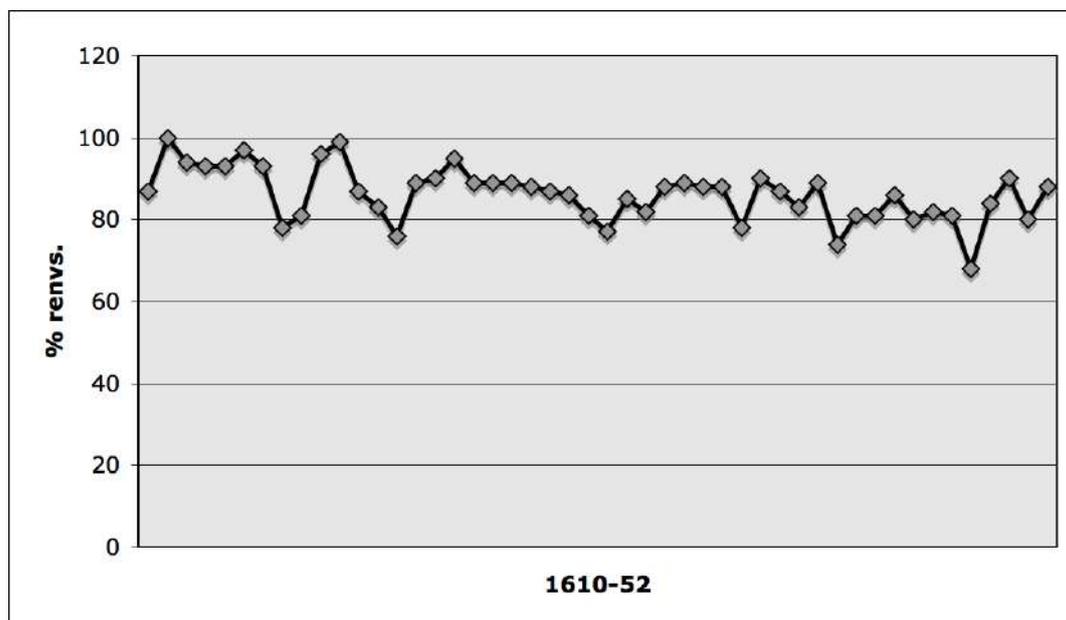


Fig. Exiii : Les pourcentages d'accords renversés dans les recueils du corpus

La moyenne, en ce qui concerne le taux de non-renversement, est de 86% pour le corpus. Parmi les recueils qui montrent un taux élevé de renversements, certaines chansons paraissent avec un taux encore moins important d'accords en position fondamentale.

Recueil	Pièce	% d'accords en pos. fond.
Sances 1636	« O perduti »	62%
Rontani 1620a	« Non è mercede »	60%
Landi 1637	« Ho'l cor ferito »	56%
	« Filli se morto »	59%

D'autre part, il faut signaler les recueils avec moins de renversements, dans lesquels paraissent les chansons suivantes, avec un taux d'accords en position fondamentale de 100%, c'est-à-dire sans un seul renversement :

Corradi 1616	« Vezzosetta mia » ; « Baci Baci »
Kapsperger 1619a	« Avrilla mia » ; « Figlio dormi » ; « Tronea l'indegno »
Vitali 1620	« Occhi voi che »
Falconieri 1616	« Non più d'amore » ; « Armilla ingrata » ; « Nudo arciero » ; « Cara e la rosa » ; « Vezzosette e care » ; « O bellissimi capelli »

Les principes pédagogiques répandus avec *l'alfabeto* sont en partie la raison pour une absence de renversement. Sur le premier temps de la mesure 12 de « Baci baci » par exemple, la possibilité d'un accord de *do* mineur en premier renversement est écartée, tout comme sur le premier temps de la mesure 21 de « Figlio dormi », un accord de *Mi*, majeur en premier renversement n'est pas exploitée. Les principes d'harmonisation exposés dans les livres d'*alfabeto*, et traités ici dans les chapitres précédents, se remarquent clairement dans ces deux exemples.

Ces principes sont aussi visible lorsque un morceau fait en effet appel au renversement, comme dans « Filli se morto ». Tous les renversements de cette chanson servent à traiter des mouvements par demi-ton de la basse, un principe bien établi par les méthodes d'accompagnement à la guitare, entre autres.

II Sib Fa Mib Do Ré Sol sol Mib Fa

Hor mi togl- ie te hor mi ren de te'l - cor' Deh fat' hom - ai ch'io

Fig. Exiv : Transcription de « Baci Baci » (Corradi 1616), m. 11-14

17 Fa mi ré la sol La Ré Sib Fa sol Mib Fa
na A - mo - ro so mio te - so - ro Ni-nna la na - nna ni - nna na -

17

Fig. Exv : Transcription de « Figlio dormi » (Kapsperger 1619), m. 17-21

Sib sol la Ré sol Do Fa Do
Fi - lli se mor - to bra - mi-mi mo - rir ec -

6 ré Sol Do ré Sol Do Fa
co ch'io vuo e de la mor - te mi - a il

6

7 6 6

12 sol La Ré Sib do Ré sol
mo - do gia ti do il mo - do gia ti do

12

43 5 6 43

Fig. Exvi : Transcription de « Filli se morto » (Landi 1637)

2.3 L'harmonisation d'une octave

Les principes de l'application de l'*alfabeto* déjà examinés se retrouvent de façon plus explicite dans les passages musicaux qui utilisent des gammes, complètes ou partielles, à la basse.



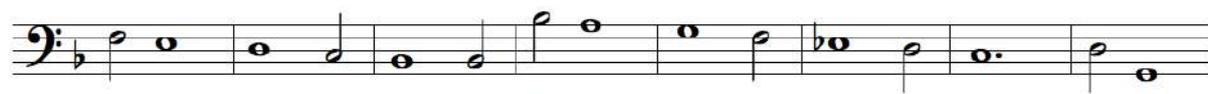
Sol Sol Fa mi ré Do Sib la sol Fa sol la ré mi Fa Sol

1. « Alma fugace » (Kapsperger 1619b), m. 10-14



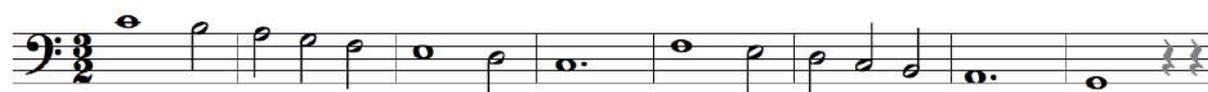
Sol Fa mi ré Do Si la Mi La

2. « Dolce riso » (Veneri 1621), m. 1-5



Fa mi ré Do bb bb la sol Fa Mib ré Do Ré Sol

3. « Io vo cercando » (Varii 1622), m. 4-10



Do Sol la Sol Fa mi ré Do Fa mi ré Do Sol la Sol

4. « Occhi rubelli » (Manzolo 1623), m. 1-8



Do Sol Do La ré Mib Ré Bb Do Ré Sol la Sib Do Fa

5. « Chi di te più crudele » (Manzolo 1623), m. 8-12



Fa sol la Sib Do Fa Ré Sol Mi la sol La Ré

6. « Son d'altrui » (Milanuzzi 1623), m. 8-12

Fa Do do ré La do Sol Bb Fa (la) Mi la

7. « O perduti di letti » (Sances 1636), m. 28-32

ré la sol Fa Do ré Do Si la Sol

Fa mi ré Do Sol La Sol La ré Sol La Ré

8. « Chiudi o fili bei lumi » (Busatti 1638), m. 1-11

Fig. Exvii : Lignes de basse par mouvement consécutif

Comme le préconisent les sources avec *alfabeto*, les renversements sont surtout employés pour traiter un demi-ton dans la basse. Les cas ci-dessus emploient les premiers renversements exclusivement pour traiter une *si* (ex. 1, 4, 5), une *mi* (ex. 8) ou bien une note « exceptionnelle », avec accidentelle (ex. 5, 6, 7).

2.4 Les armatures, les erreurs

Les pièces du corpus n'emploient en général que deux armatures : un bémol à la clef ou rien à la clef. Sur les centaines de pièces dans le corpus, il n'y en a qu'une qui mette des dièses à la clef.³⁴¹ L'emploi de ces deux armatures va de pair avec une préférence pour des finales de *do* (♯), *ré* (♯), *fa* (♭), *sol* (♭,♯) et *la* (♯). En ce qui concerne la tierce il s'agit donc de *do* majeur, *ré* mineur, *fa* majeur, *sol* majeur, *sol* mineur et *la* mineur.

<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i> ♭	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i> ♭	<i>si</i>
-	-	-	-	-	-	-	-	-
48	76		5	4	86	67		
♭	♭	♭	♭	♭	♭	♭	♭	♭
4	14	1		66	97	6	8	
	##							
	1							

Fig. Exviii : Finales et armatures exploités dans le corpus avec les combinaisons privilégiés en gras

À l'exception de *sol*–♭, les combinaisons d'armature et de finale vont de pair avec les premiers tons contenus dans le tableau d'*alfabeto*. L'*alfabeto* permet ces combinaisons très tôt dans sa hiérarchie, si l'on présume les accords I-IV-V comme incontournables pour établir un ton.

	<i>mi</i>	<i>Sol</i>	<i>Do</i>	<i>Ré</i>	<i>la</i>	<i>ré</i>	<i>Mi</i>	<i>Fa</i>	<i>Si</i> ♭	<i>La</i>
<i>Alfabeto</i> :	[+]	A	B	C	D	[E]	[F]	G	[H]	I
<i>Sol</i> :		<i>Sol</i>	<i>Do</i>	<i>Ré</i>						
<i>la</i> :	<i>mi</i>				<i>la</i>	<i>ré</i>	<i>Mi</i>			
<i>Do</i> :		<i>Sol</i>	<i>Do</i>					<i>Fa</i>		
<i>Ré</i> :		<i>Sol</i>		<i>Ré</i>						<i>La</i>
<i>Fa</i> :			<i>Do</i>					<i>Fa</i>	<i>Si</i> ♭	
<i>La</i> :				<i>Ré</i>			<i>Mi</i>			<i>La</i>

Fig. Exix : Les tons possibles (I IV V / i iv V) au début du système d'*alfabeto* ; aux lettres indiquées [ainsi], il manque encore un accord pour établir le ton.

³⁴¹ « Qual per me stella » (Landi 1637) a deux dièses à la clef ; « Chi spera sol nel mondo » (Kapsperger 1640) a un bémol à la clef, et une finale de *mi*.

Tant que les morceaux du corpus n'emploient autre chose que I, IV ou V un musicien peut assurer plus que 70% du corpus ayant appris seulement les dix premiers accords du tableau. Les tons mineurs (*la*, *ré*) restent réalisable avec un accord soit majeur soit mineur sur la quinte ; le seul « ton » qui n'est pas réalisable avec les premiers doigtés c'est une combinaison (*sol* – *♭*).

Apprenant les doigtés d'un tableau d'*alfabeto*, le musicien est donc très vite capable d'affirmer les « tons » principaux du corpus. La hiérarchie qu'incarne le tableau d'*alfabeto* n'est pas toujours suivie dans les décennies qui viennent après le premier livre avec *alfabeto*, lorsque les musiciens commencent à organiser les accords, non plus par ordre d'« utilité » ou de fréquence, mais plutôt en une série de douze paires majeures / mineures. Il faut rappeler que les « tons » des morceaux proviennent, non pas de l'*alfabeto*, mais du morceau tel qu'il a été écrit par le compositeur. En effet on voit que l'*alfabeto* a intégré le système musical contemporain dès son arrivée.

Le taux d'erreurs

L'application de l'*alfabeto* peut parfois paraître « peu fine » ou même erronée – sans toutefois qu'ait été vérifiée la justesse de l'application des accords ; le fait que les principes harmoniques derrière l'application soient rudimentaires est une autre question. Lors de l'entrée des données donc, la présence d'erreurs a été notée. C'était surtout pour garder la trace des changements que j'ai fait là où, par exemple, une note dans la basse a du être corrigée ou un accord d'*alfabeto* a été altéré parce qu'il était manifestement faux. Sur les 483 pièces, 115 ont été corrigées. Il s'agit, en effet, d'un taux d'erreurs assez important, puisqu'une chanson sur quatre contient une erreur en ce qui concerne le rapport entre la basse et l'accord d'*alfabeto*. En revanche, quand elles interviennent, ces corrections sont peu nombreuses : un ou deux accords par pièce.

CONCLUSION

L'essor de l'*alfabeto* est précédé, d'une part, par une tradition de chant et de déclamation dans la rue et, d'autre part, par l'art du chant poétique au luth. Que ce soit sur scène, dans la rue ou dans le salon, le terrain a été préparé tout au long du XVI^e siècle à la fois pour la guitare espagnole et l'*alfabeto*. L'an 1603 voit la dernière édition d'une partition pour luth et voix seule ; sept ans plus tard le premier livre de chant avec *alfabeto* voit le jour. La période restreinte des sources imprimées (1610-57) offre un avantage considérable au chercheur, même si elle ne peut être considérée comme entièrement représentative de la chronologie du système, comme le rappellent les manuscrits avec *alfabeto* du XVI^e siècle.

L'étude des manuscrits dans cette thèse a permis de mieux comprendre comment l'*alfabeto* a pu être employé au-delà des imprimés. À ce sujet, on a affaire à un cas musicologique peu commun, dans la mesure où les manuscrits comprennent non pas des esquisses qui seront développées et mises en édition par la suite mais bien des éléments déjà édités et qui se trouvent dans le domaine public. On constate, du reste, la grande importance des manuscrits lorsque l'on s'aperçoit qu'un travail de transcription a continué bien après ce qui s'annonce être « la fin » de l'*alfabeto* imprimé autour de 1650.

La liste des sources disponibles aujourd'hui continue d'être élargie et affinée ; c'est un travail toujours en cours surtout en ce qui concerne le dépouillement et les concordances (l'aspect philologique, quant à lui, reste toujours à entamer). Le fait de travailler sur les concordances informe non seulement sur l'*alfabeto* mais aussi tout simplement sur les pratiques musicales en général et sur les principes d'édition et de diffusion des livres de monodie en particulier. On voit que les musiciens qui se servaient de cette notation la jugeaient d'un œil, et surtout d'une oreille, critique.

Les corrections éventuelles de la part des scribes peuvent représenter une aide pour l'édition moderne des imprimés de cette période. Un manuscrit peut parfois confirmer certaines solutions apportées par des musiciens de l'époque aux erreurs d'imprimerie. Les manuscrits sont également susceptibles de fournir des informations supplémentaires sur des imprimés, permettant de trancher sur des lettres peu lisibles ou en proposant le rythme de la partie de guitare. De la même manière, la concordance peut aussi mener à déceler certaines erreurs dans des transcriptions, lorsque l'on retrouve la source originale (en imprimé) d'un mauvais accord, qui était ensuite repris dans les manuscrits.

Surtout, les concordances au sein de ce corpus de manuscrits fournissent des mélodies, ou bien des squelettes mélodiques, pour des chansons qui sont notées uniquement avec textes et accords dans certaines sources. Au-delà de ces solutions mélodiques, ces concordances contribuent également à démontrer que des éléments mélodiques *peuvent* être retrouvés pour de telles sources. Di Micheli souligne d'ailleurs que ce genre de texte avec *alfabeto* était noté pour ceux qui connaissaient déjà la mélodie. Cette explication a toujours été préférée par les musicologues, mais

peu de sources en parlent. Or, Di Micheli confirme qu'il s'agit ici d'une tradition, en partie, orale.

Le réseau de concordances donne également un grand nombre d'informations sur la transposition. Lorsque la concordance révèle la mise en pratique de théories ou de conseils sur la transposition, ce corpus de sources manuscrites vient compléter les sources plus théoriques telles Amat ou Doizi de Velasco.

On se préoccupe peu dans ces sources de la réorganisation de l'arrière-plan théorique. Le plus grand apport des sources musicales est plutôt de répandre la notion, déjà proposée par Amat, selon laquelle tout enchaînement harmonique peut être reproduit à partir d'un nouvel accord de tonique. Le fait que les rapports de quintes ou de quarts ne soient pas rendus explicites dans, par exemple, les *passacagli* du Ms. 2556 est moins important que la volonté de prévoir la reproduction d'un enchaînement harmonique à partir de n'importe laquelle des autres lettres.

Étant donné que l'*alfabeto* se base sur des entités fixes qui sont les accords, il facilite énormément la transposition car, en réalité, il ne propose pas une transposition exacte (où chaque note serait déplacée selon le même intervalle) ; il fonctionne plutôt en transposant des enchaînements harmoniques. Pour ne prendre que le morceau « Ballo del Gran Duca », les sources le présentent en cinq tons différents, et une source en particulier (Carbonchi 1643) le note en douze tons, à partir de « A [Sol] ». La transposition s'effectue essentiellement de trois façons différentes : chromatique (les manuscrits de Gorzanis et de Galilei, Fludd 1618, Doizi 1640), « alphabétique » (Foscarini 1640, Carbonchi 1643, Ms. 2556) ou bien par bémol, c'est-à-dire par quarte ascendante (Amat 1596, Ms. 34, Sanz 1674).

On peut également constater que plusieurs chansons font appel à la transposition uniquement par le biais de l'*alfabeto*. Dans ces cas, il s'agit de transposer à la quinte ou bien à la seconde. Les Mss. 34, 38677 et 25, tout comme Landi 1637 et le *Libro segundo* d'Arannies (1624), réclament tous une transposition à la quinte ; les imprimés tels Rontani 1623 et Obizzi 1627 utilisent une transposition à la seconde. Après 1640 se développe la transposition par *alfabeto* : Carbonchi 1643 et Foscarini 1640 proposent l'idée des guitares transpositrices — idée déjà exposée par Colonna 1620. Doizi 1640 relie l'*alfabeto* à la notation sur portée et son système permet de transposer par petits intervalles, dans la mesure où il avance de façon chromatique. Sanz s'appuiera sur ces principes lorsqu'il érigera son propre système à la fin du siècle.

Le fait d'ériger un système (même incomplet) comprenant exclusivement des accords majeurs et mineurs a probablement contribué à la prise de conscience des centres harmoniques. Désigner des morceaux « per B » ou « per D » a permis aux musiciens de nommer des morceaux par l'intermédiaire d'un centre *nécessairement* harmonique — « B [Do] » ou « D [la] » étant des accords et non pas simplement des hauteurs. Le principe se voit à travers des titres comme « Passamezzo per A » ou « Corrente per G ». « F [Mi] » ou « B [Do] », par exemple, ont pris le sens, non seulement de l'accord de *mi* majeur ou l'accord de *do* majeur, mais bien du centre harmonique de *mi* majeur ou de *do* majeur.

Le cas de Caccini 1602^{ms} a été un élément particulièrement intéressant dans ce travail. D'abord parce qu'il semble présenter un problème lié aux développements de la discipline musicologique, à savoir que la numérisation, si elle facilite grandement l'étude des premières sources, peut toutefois entraîner une perte méthodologique importante. Le document mis en ligne par la Bibliothèque Nationale n'était pas retrouvable en tant qu'objet dans sa bibliothèque d'origine lorsque je l'ai consulté. C'est donc l'un des principes fondamentaux de la recherche qui semble compromis ici, à savoir la possibilité de localiser et d'examiner une source originale, après être passé par des microfilms ou des supports numériques.

Pourtant cette source reste d'un grand intérêt parce qu'elle montre *comment* ont travaillé les musiciens à l'époque avec l'*alfabeto*. Elle se rapproche d'autres sources imprimées qui comprennent des annotations en *alfabeto* et qui laissent entrevoir le regard d'un musicien de l'époque porté sur la partition. Cette source comporte également un intérêt symbolique dans la mesure où elle rassemble les partitions de Caccini qui ont pendant longtemps servi à marquer un point fort dans l'histoire de la monodie opératique. Elle soutient donc, rien que par son existence, la thèse de Tyler selon laquelle la guitare est certainement impliquée dans la genèse de la monodie italienne au XVII^e siècle.³⁴²

La guitare reste un domaine privilégié pour l'histoire de la basse continue avant 1650. Même si *chitarone*, *cimbalo*, *clavicembalo*, *arpicordo* et la *tiorba*, *arpa doppia*, *spinetta* et *arpa* sont tous évoqués dans les titres de livres comme des instruments convenant à l'accompagnement, la guitare est le seul instrument parmi ceux-ci à posséder un système comme l'*alfabeto*. Le corpus recouvre une période assez restreinte : 1610-52, quatre décennies seulement. Il s'ensuit que le répertoire permet de discerner les caractéristiques de l'accompagnement à ce moment-là mais qu'il permet moins de se prononcer sur le développement de l'accompagnement au XVII^e siècle. Il n'a pas été possible d'étendre l'ensemble étudié, car l'*alfabeto* n'existe que pour une courte période en tant que notation d'accompagnement ; comme outil didactique il aura une durée bien plus longue.

Un des points les plus importants dans l'accompagnement par *alfabeto* est que les pièces et les gammes type représentent des accords comme une unité sonore appliquée à une deuxième note de basse distincte – c'est une exposition implicite du renversement présente dans presque toutes les sources. Par la suite Di Micheli rend le principe plus explicite en montrant que, lorsque l'on met un accord de remplacement sur une note diésée, il ne s'agit pas simplement d'un autre doigté mais bien d'un deuxième *accord* distinct. En passant de *ré* à *ré#* dans une basse, on n'aura pas à modifier l'intervalle (en passant d'un accord avec quinte à un accord avec sixte par exemple), mais plutôt à changer d'accord – de *ré* majeur à *si* majeur. Il se distingue de ses prédécesseurs en rendant explicite le lien entre la note diésée et la fondamentale de l'accord à l'état de premier renversement.

³⁴² Tyler (2003).

L'analyse effectuée à la fin de cette thèse montre qu'une absence totale de renversement, dans l'application de l'*alfabeto*, n'advient plus dans les sources après 1622. Cependant, même si on peut la constater, la tendance vers une augmentation du renversement reste très légère jusqu'en 1652. En même temps, les morceaux du corpus comportent bien des cas où des principes d'harmonisation intégrant le renversement sont appliqués à des passages scalaires.

En fin de compte, l'*alfabeto* s'avère ici un outil assez pauvre pour un examen de la syntaxe harmonique par le biais des vecteurs harmoniques et cela en raison de l'importance des accords à l'état fondamental. Il est clair que l'éditeur / musicien qui appliquait l'*alfabeto* n'intervenait que rarement sur les données qui rendaient un enchaînement soit dominant soit sous-dominant ; la ligne de basse n'en offrait pas souvent la possibilité.

Par contre, les combinaisons de note finale et d'armature qui sont privilégiées dans le corpus sont rendues dans le tableau même d'*alfabeto*, d'une façon assez étonnante. Il suffisait d'apprendre dix doigtés pour pouvoir affirmer les tons utilisés dans les trois quarts du corpus. En quelque sorte, la hiérarchie du tableau ne favorise pas en premier lieu l'apprentissage (en mettant d'abord les doigtés plus faciles par exemple), mais se justifie plutôt par les tendances musicales des systèmes musicaux de l'époque, qu'il reflète.

Même si le système de base reste le même, on voit très vite au XVII^e siècle une série de modifications apportées à l'*alfabeto* qui suggèrent que, à la longue, celui-ci ne suffirait plus aux guitaristes accompagnateurs. Petit à petit on essaie de faire répondre le système aux besoins des musiciens, mais, à la fin, c'est la tablature qui reprendra la tâche de communiquer les accompagnements avec précision.

Quoi qu'il en soit, l'*alfabeto* représente une étape dans le développement de la musique populaire, ou bien commerciale. À travers ce système de notation, un faisceau de textes et d'enchaînements a été diffusé à un public plus grand, qui n'avait pas d'instruction musicale *a priori*. En élargissant le public auquel ces chansons étaient destinées, et en réduisant à un minimum les connaissances nécessaires à leur production, l'*alfabeto* fait partie d'une rupture très importante dans l'histoire musicale européenne, tout en marquant un point fort dans la réflexion et dans la pratique d'un nouveau système musical.

ANNEXES

Annexe a1 : Images de la *commedia dell'arte* dans lesquelles figure une guitare ou un instrument à cordes pincées.



1. *Giovanni Filoteo Achillini*

Achillini (1466-1538) – « Philotes of Bologna » – fut un *improvvisatore* renommé. Gravure par Marcantonio Raimondi (c. 1480-1534) d'après un tableau perdu de Francesco Francia. Henry E. Huntington Library and Art Gallery.³⁴³



2. *Luthiste dans la couverture d'un texte où figurent les personnages Zanni [Gianni], Maridazzo et Brunettina dans le titre*

1585. Biblioteca Alessandrina, Rome : Misc. XIII a 58, 44.³⁴⁴

³⁴³ Tyler (1980), p. 18.

³⁴⁴ Pandolfi (1988). Vol. I, Tavola IIIr.



3. *L'amfiparnaso Commedia Harmonica*

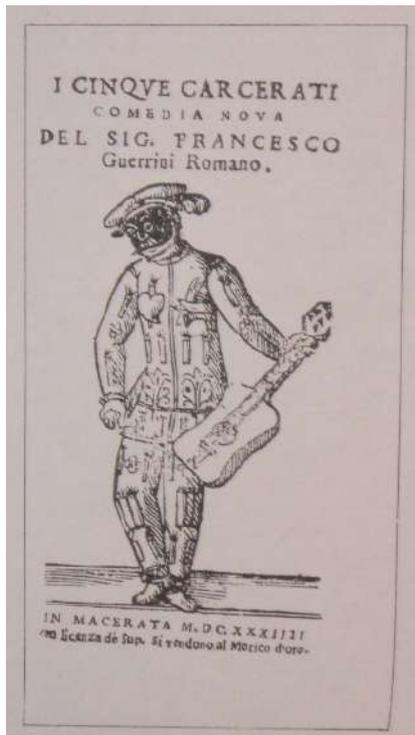
1597. 11^e d'une série de quatorze images qui illustrent les scènes principales de *L'amfiparnaso Commedia Harmonica* d'Horatio Vecchi (Venise, Gardano, 1597). Biblioteca del Conservatorio di Musica G. B. Martini, Bologna U 287.³⁴⁵



4. *Comédien en masque avec guitare*

c. 1622. Gravure de Jacques Callot. *Varie Figure Gobbi*, Lieure 425. Collection Privée.

³⁴⁵ *Idem*, Vol. II, Tavola VIIIr.



5. « Zanni / Pierrot » avec guitare

1634. Sur la couverture d'une *Commedia nuova*.³⁴⁶



6. Figure avec instrument à cordes pincées

c. 1650³⁴⁷

³⁴⁶ *Idem*, Vol. III, Tavola VIv b.

³⁴⁷ *Idem*, Vol. III, Tavola XIr b.



7. *Francesco Gabrieli dans le personnage de « Scapino »*

c. 1638[?] Codice Menaggio.³⁴⁸



8. *Un charlatan avec guitare*

1657. Karel Du Jardin. *A Party of Charlatans in an Italian Landscape*. Musée du Louvre.

³⁴⁸ *Idem*, Vol. III, Tavola IIv.



9. Carlo Cantù dans le personnage de « Zan Buffetto »

Avant 1664. Gravure de Stephano della Bella. Cantù fut un comédien très connu ; l'« Aria sopra Vezzozetta » de Sanseverino 1622 était dédié à son père.³⁴⁹ Ex. Robert Spencer Coll. / British Library.³⁵⁰



10. Giovanni Gherardi dans le rôle de « Flautino »

c. 1675. Gravure de Nicolas Bonnart.³⁵¹ En dessous de l'image paraissent les vers : « Flautin. Avec sa Guitarre touchée / Plus en maistre qu'en escolier / Il semble qu'il tienne cachée / Vne flustre dans son gosier ».

³⁴⁹ Tyler (2002), p. 58.

³⁵⁰ Reproduit dans Tyler (1980), dans Gavito (2001) (depuis Duchartre, Pierre-Louis, *The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*, Trans. Randolph T. Weaver, NY, Dover, 1966, p. 239), dans Pandolfi (1988), Vol. IV, Tavola IIIr. et sur Internet : <http://parnaseo.uv.es/ars/Imagenes/Actores/84.htm>. Tyler (1980) indique que l'image fait partie de la collection de Robert Spencer et signale The Trustees of the British Library en ce qui concerne les droits d'auteur. C'est cette image dont Bella est l'auteur. Pandolfi par contre cite une publication *Cicalamento in Canzonette Ridicolese o verotrattato di Matrimonio tra' Buffetto e Colombina Comici* qui contiendrait la même image et renvoie également à la Biblioteca del Burcardo, Rome : 3.35.7.14.

³⁵¹ Lawner, Lynn, *Harlequin on the Moon: Commedia dell'Arte and the Visual Arts*, NY, Henry N. Abrams, 1998, p. 39. Reproduit aussi dans Gavito (2001), p. 87.



11. *Italian Performance*

Avant 1657. Karel Du Jardin.
Mauritshuis, La Haye.



12. *La Partie Quarée (détail)*

1712. *La Partie Quarée*, Jean Antoine Watteau.³⁵²

³⁵² Cailleux (1962), p. i.



13. *Mezzetin* (détail)

1718-20. Jean Antoine Watteau, Metropolitan Museum of Art, New York.³⁵³



14. *Le Donneur de Serenades (Mezzetin)*

Avant 1721. Jean Antoine Watteau. Musée Condée, Chantilly.

³⁵³ Cailleux (1962), p. iii.



15. *The Italian Comedy*

Avant 1721. Jean Antoine Watteau,
Gemaeldegalerie,
Staatliche
Museen zu Berlin.



16. « *Zan Muzzina* »

1732. Biblioteca nazionale, Rome :
256.2.A.30.³⁵⁴

³⁵⁴ L'image vient d'une ré-édition (1732) de *Opere di Zan Muzzina* de Bartolomeo Bocchini. Signalé dans Pandolfi (1988).



17. « *Brighella* »

XVIII^e siècle.³⁵⁵



18. « *Scaramuzo* »³⁵⁶

³⁵⁵ Pandolfi (1988), Vol. IV, Tavola VIIr a.

³⁵⁶ *Idem*, Vol. IV, Tavola VIv b.



19. Tiberio Fiorilli dans le rôle de « Scaramouche »

Gravure de Jean-Baptiste Bonnard.³⁵⁷ En 1639, en France avec sa troupe, Fiorilli se voit attribuer le titre de « comédien italien du roi » auprès de Louis XIII.³⁵⁸



20. « Scaramuzza »³⁵⁹

Fig. Fi Images de la *Commedia dell'Arte* où figure une guitare ou un instrument à cordes pincées

³⁵⁷ *Idem*, Vol. V, v° de la feuille entre les pages 296-97.

³⁵⁸ Azuma-Rodrigues (2000), p. 54.

³⁵⁹ Pandolfi (1988), Vol. V, v° de la feuille entre les pages 296-97.

Annexe a2 : L'allusion à la guitare chez Rueda

<p>[Aleto:] Aunque por juez haueys escogido tâ torpe ingenio por no seros molesto hare mi posibilidad.</p> <p>[Quiral:] Pero antes desto hermano Aleto, assi nûca te falte lo que mas tu coraçon dessea, antes aquello de nueuo aumento cumplido veas, me hagas tamaño plazer, que tomes essa tu chilladora guitarra, y tâgas y cantes algunos de aquellos versos que yo en los dias passados por amores de Camila compuse, que aunque de mala compostura atauizados te parezcâ, alomenos estaran conformes, a lo que mi descôfiado coraçon tiente.³⁶⁰</p>	<p>[Aleto:] Y a ti Quiral yo te doy esta guirnalda, q es hecha de las mas odoríferas flores q al rededor destas frescas fontanas hallar se pueden, la qual sin que de la cabeça se te quite, la puedes traer hoy todo el dia, en señal de la vitoria que te, he côcedido.</p> <p>[Quiral:] Yo te lo agradezco hermano Aleto, pero agora tocando tu çampoña, o sonora guitarra, te suplico que nos vamos cantando, alguno de aquellos cantarcillos que sabes.³⁶¹</p> <p>[Fulgencia negra:] Hay siñor mio Iesu, agora major que nûca por ciertos.</p> <p>[Ysacaro pastor:] Pues hagame vna merced, que yo tañere mi guitarra, que cante vn poquito.³⁶²</p>
---	--

Fig. Fii : Les vers dans lesquels les personnages de Rueda évoquent la *guitarra* (c. 1567)

³⁶⁰ Rueda, (1567 C), Acto 1.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² Rueda, (1567 T), Acto 1.

Annexe a3 : Les tableaux espagnols de *cifras*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	P	+	§	4	G	I	+
d	a	b	b	b	a	a	c	c	a	c	a	c	d	e	d
d	b	b	d	d	b	a	c	d	c	d	d	e	b	b	e
a	a	c	d	c ³⁶³	c	b	c	e	c	c	a	e	a	b	d
a	c	d	d	a	c	c	e	e	c	a	a	e	b	b	b
c	d	d	b	a	a	c	e	c	a	a	c	c	d	d	b

Fig. Fiii : Le tableau de *cifras* de Briçeno 1626, f° 7v°

1	2	3	4	5	6	7	8	9	P	+	§	4	G	I	+
<i>Sol</i>	<i>Do</i>	<i>Fa</i>	<i>Si_b</i>	<i>ré</i>	<i>la</i>	<i>Mi</i>	<i>fa_#</i>	<i>si</i>	<i>La</i>	<i>Ré</i>	<i>Sol+6</i>	<i>Si</i>	<i>do</i>	<i>La_b</i>	<i>Mi_b</i>
	<i>La_b</i>	<i>Mi_b</i>	<i>Si_b</i>	<i>Fa</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Ré</i>	<i>La</i>	<i>Mi</i>	<i>Si</i>					
		<i>Do</i>		<i>ré</i>	<i>la</i>	<i>[Sol/mi]</i>	<i>si</i>	<i>fa_#</i>							

Fig. Fiv : Les accords qui en résultent

³⁶³ La lettre « e » a été corrigée en « c » ici. C'est manifestement une erreur car un doigté avec « e » donnerait un accord de *la₁-ré₂-si₂-ré₂-fa₂* au lieu de *la₁-ré₂-la₂-ré₃-fa₃*.

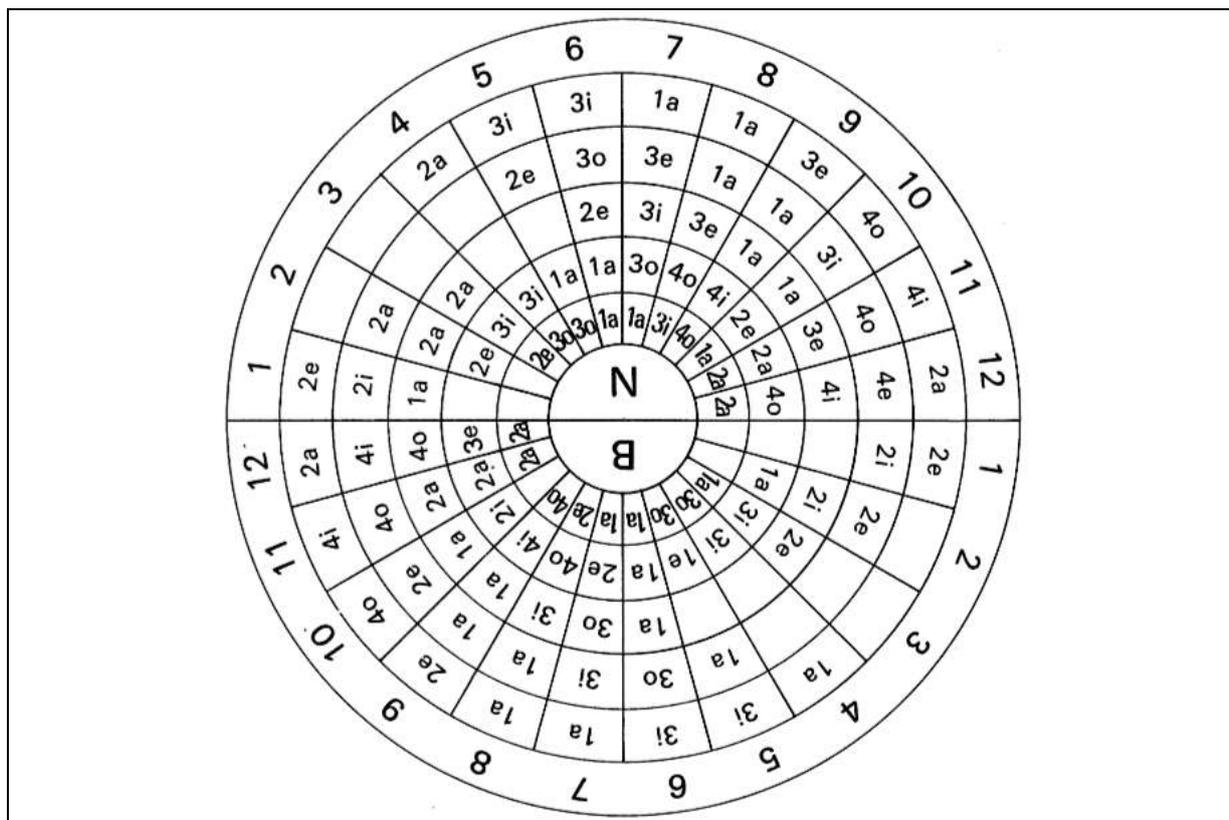


Fig. Fv : Le cercle d'Amat 1596 avec les douze chiffres « N » et les douze chiffres « B »³⁶⁴

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
N	Mi	La	Ré	Sol	Do	Fa	Si _b	Mi _b	La _b	Re _b	Fa _#	Si
B	mi	la	ré	sol	do	fa	si _b	mi _b	la _b	re _b	fa _#	si

Fig. Fvi : Les accords possibles par les *cifras* d'Amat

³⁶⁴ Repris depuis Hall (1978), p. 365.

Annexe b1 : Tableau de concordances des sources

Titre de la chanson	Concordances internes (au corpus)				Sources externes	
	Ms. (Ia)	Ms. (Ib)	Imprimée (IIa)	Imprimée (IIb)	Imprimée avec <i>alf.</i>	Imprimée sans <i>alf.</i>
<i>A la moda bonita</i>		Ms. 175 Ms. 200				
<i>Alla caccia alla caccia</i>		Ms. 36877	Kapsperger 1610			
<i>Alla sfortunata</i>		Ms. 59 Ms. 719				
<i>Alle gioie alle gioie</i>		Ms. 59 Ms. 36877				
<i>Alma mia dove ten vai</i>		Ms. 59	Kapsperger 1619 3°			
<i>Amerai tu il mio cor</i>		Ms. 59		Millioni 1627		
<i>Amor ch'attendi</i>	Ms. 25					Caccini 1614
<i>Amor che deggio fa</i>		Ms. 59 Ms. 719				
<i>Amorosa pargoletta</i>		Ms. 719	[Severi 1626]			Benedetti 1617
<i>Amor poiche non</i>	Ms. 24	Ms. 59 Ms. 143 Ms. 618		Millioni 1627 [Marchetti 1635]	Colonna 1627	

<i>Falsi sospiri</i>	Ms. 24		Rontani 1619			
<i>Fresche aurette</i>	Ms. 24		Vitali 1620			
<i>Fuggi crudele</i>	Ms. 24		Rontani 1620b			
<i>Hai pur mentito</i>		Ms. 59 Ms. 143				
<i>Hor ch'io non seguo più</i>	Ms. 24	Ms. 59	Rontani 1620			
<i>La mia donna</i>		Ms. 59 Ms. 719	Benedetti 1617			
<i>La mia figli crudel</i>		Ms. 175 Ms. 36877				
<i>Lucciola viene a me</i>		Ms. 59 Ms. 143 Ms. 719				
<i>Mentre haveste</i>	Ms. 24		Rontani 1620b			
<i>Mille scherzi e canti</i>		Ms. 59 Ms. 175				
<i>Mi parto e nel partir</i>		Ms. 59 Ms. 719				

<i>Miramini un po pietosa</i>		Ms. 59 Ms. 618					
<i>Non credete a quei sguardi</i>		Ms. 59 Ms. 719					
<i>Non è mercede</i>	Ms. 24		Rontani 1620a				
<i>Occhietti amati</i>	Ms. 24		Vitali 1620				
<i>O bellissimi capelli</i>		Ms. 59 Ms. 247	Falconieri 1616				
<i>O Clorida</i>		Ms. 59 Ms. 360					
<i>O piante o setee</i>	Ms. 24		Rontani 1619				
<i>O stelle omicide</i>	Ms. 24	Ms. 59 Ms. 175 Ms. 247 Ms. 252 Ms. 719 Ms. 31440 Ms. 40085	Rontani 1619	Ricci 1677		Pellegrino 1623 Moulinié 1629	
<i>Occhi belli occhi guerrieri</i>		Ms. 59	Fasolo 1627				
<i>Occhietti amati</i>	Ms. 24		Vitali 1620	Millioni 1627			

<i>Pargoletta che vai cantando</i>	Ms. 24		Rontani 1619			
<i>Quella bella amor</i>	Ms. 360	Ms. 59		Ricci 1677		
<i>Quanto più cruda</i>		Ms. 719	Crivellati 1628			
<i>Rimirate luci ingrante</i>		Ms. 59	Falconieri 1616			
<i>S'alcun vi giura</i>		Ms. 59 Ms. 1528	Vitali 1620		[Petratti 1620 ?] Stefani 1623	
<i>Salen mi suspiros</i>		Ms. 59 Ms. 200 Ms. 390				
<i>Se bel rio</i>	Ms. 24		Rontani 1620a			
<i>Se pietade in voi</i>		Ms. 59 Ms. 252	[Giamberti 1623?]			
<i>Se vedessi le piaghe</i>	Ms. 24	Ms. 59				
<i>Tirinto mio</i>		Ms. 50 Ms. 59	Stefani 1620	Millioni 1627		
<i>Vagni rai</i>	Ms. 24		Rontani 1619			
<i>Vezzosetta e care</i>		Ms. 59	Falconieri 1616			

Annexe d1 : Les allusions aux noms d'instruments dans les pages de titre d'imprimés

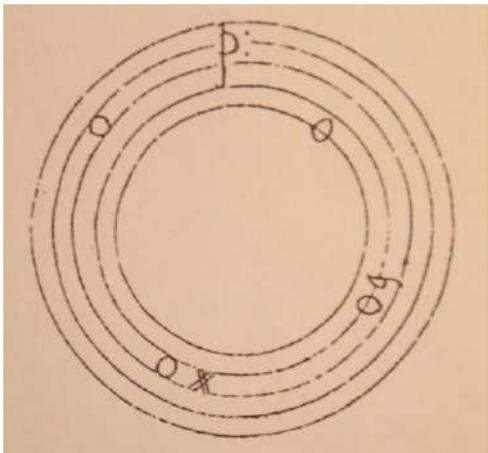
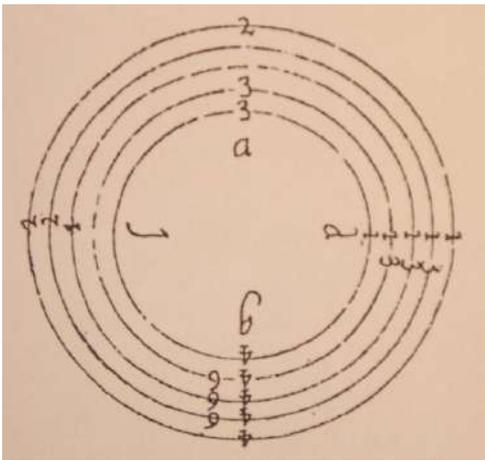
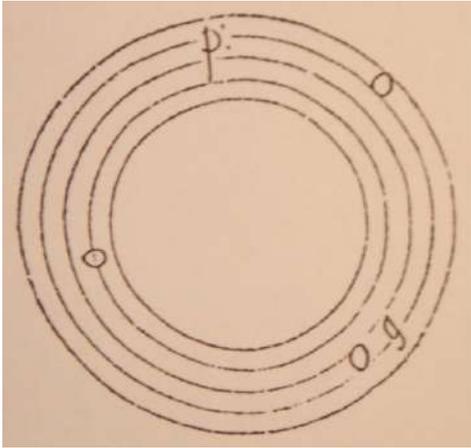
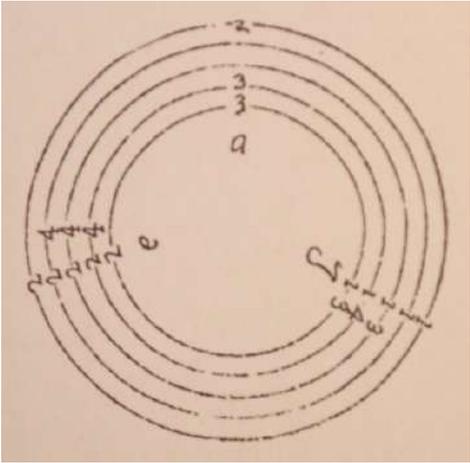
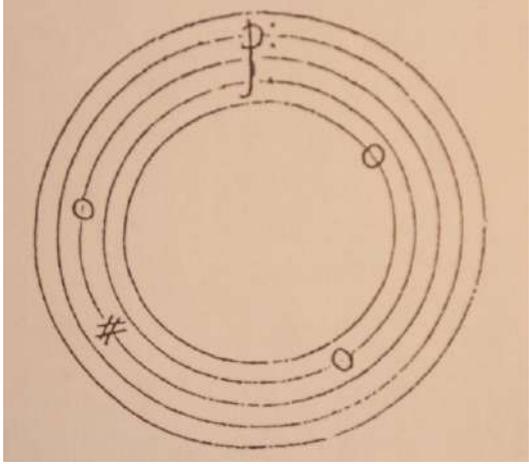
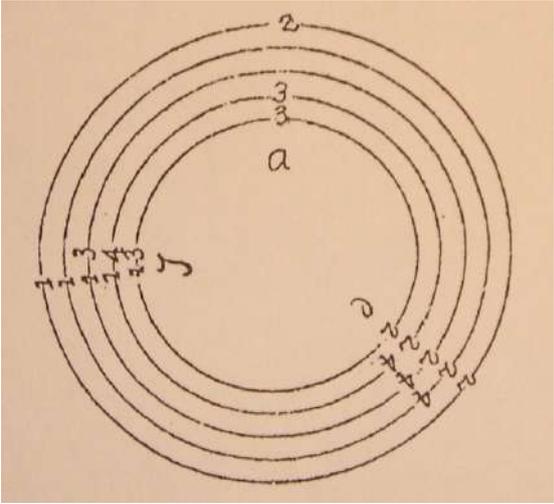
- Kapsperger 1619b *per qualsi voglia stromento con l'intavolatura del Chitarone et alfabeto per la chitarra spagnola.*
- Rontani 1619 *per cantare nel cimballo, o in altri stromenti simili con l'alfabeto per la Chitarra in quelle più à proposito per tale stromento.*
- Rontani 1620a *per cantare nel Cimballo, e nella Tiorba, con l'Alfabeto della Chitarra Spagnola in quelli più à proposito per tale instromento.*
- Olivieri 1620 *con il basso continuo per sonare in ogni stromento, l'alfabeto per la chitara.*
- Rontani 1620b *per cantare nel Cimballo, e nella Tiorba, con l'Alfabeto della Chitarra Spagnola in quelli più à proposito per tale instromento.*
- Vitali 1620 *per cantare nel cimballo, ò in altri stromenti simili con l'alfabeto per la Chitarra in quelle più à proposito per tale strumento.*
- Veneri 1621 *per cantare nel cimballo o in altri stromenti simili con l'alfabeto per la chitarra in quelle piu à proposito per tale stromento.*
- Milanuzzi 1622 *commode da cantarsi à Voce sola nel Clavicembalo Chitarrone, Arpa doppia & altro simile strumento. Con le Littere dell'Alfabetto. Con l'Intavolatura e con la Scala di Musica per la Chitarra alla Spagnola.*
- Sanseverino 1622 *per la chitarra alla Spagnuola.*
- Varii 1622 *da cantarsi con il Cembalo, Tiorba, Chitarra Spagnola, &c.*
- Vitali 1622 *da cantarsi nel chitarrone chitarra spagnuola & altri strumenti.*
- Manzolo 1623 *da cantarsi nel Chitarrone, Arpicordo, & altri stromenti con l'alfabetto per la chitarra alla spagnola.*
- Milanuzzi 1623 *da cantarsi à Voce sola nel Clavicembalo, Chitarrone, Arpa doppia & altro simile stromento Con le littere dell'Alfabetto, con l'Intavolatura, e con la Scala di Musica per la Chitarra alla Spagnola.*

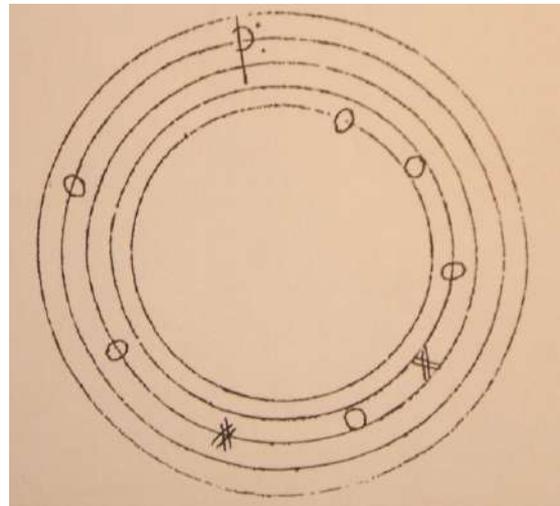
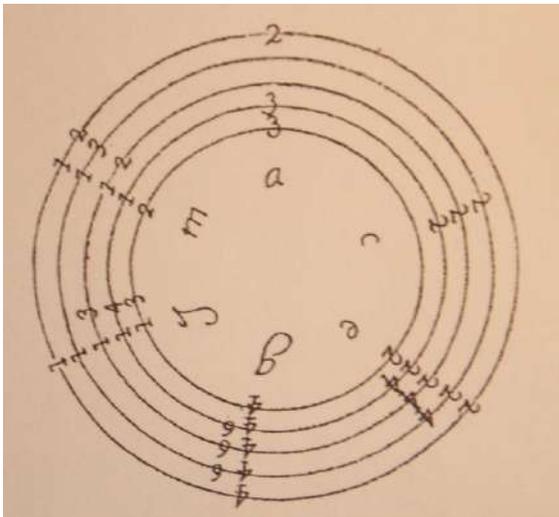
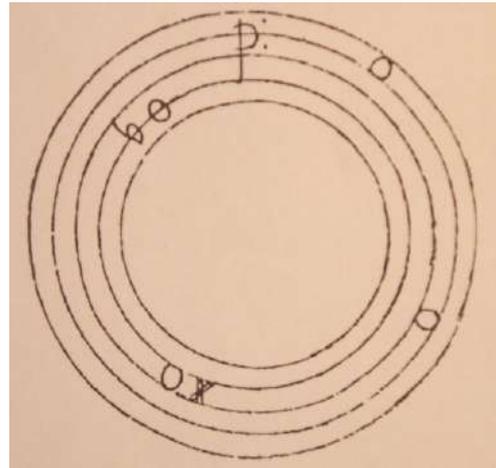
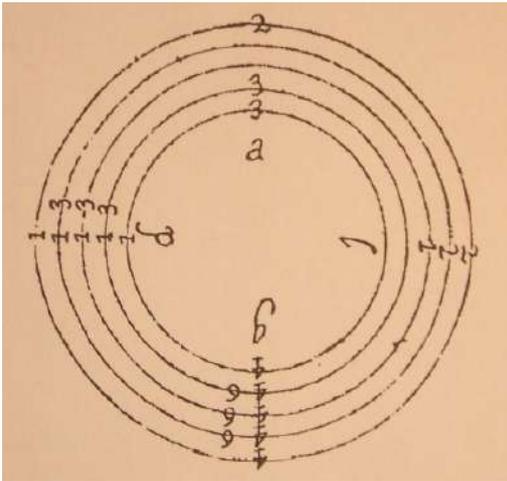
- Rontani 1623 *per cantare nel cimballo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la Chitarra Spagnola in quelle più à proposito per tale stromento.*
- Grandi 1626 *da cantarsi nel Clavicembalo, Chitarrone, & altro simile Stromento, con le Lettere dell'Alfabeto per la Chitarra Spagnola.*
- Vincenti 1634 *da cantarsi nel Clavicembalo, Chitarrone, & altro Stromento, Con le lettere dell'Alfabeto per la Chitarra Spagnola.*
- Sances 1636 *da cantarsi soura Spinetta, Tiorba, Arpa, ò altro simile Instrumento.*
- Busatti 1638 *da cantarsi nel Clavicembalo, Chitarrone & altro simile stromento, con le lettere dell'Alfabeto per la Chitarra Spagnola.*
- Sabbatini 1641 *da cantarsi sopra qualsivoglia istromento con l'Alfabeto della Chitarra Spagnola.*
- Sabbatini 1652a *da cantare sopra à qualsivoglia Instrumento, con l'Alfabeto della Chitarra Spagnola in quelle più à proposito.*
- Sabbatini 1652b *da cantare sopra à qualsivoglia Instrumento, con l'Alfabeto della Chitarra Spagnola in quelle più à proposito.*

Annexe d2 : Éléments d'iconographie pour la guitare au XVII^e siècle

- c. 1615 *Concert*
Lionello Spada
Musée du Louvre
- c. 1620 *I tre musici*
Diego Velasquez
Staatliche Museen zu Berlin
- av. 1632 *Le concert au bas-relief*
Valentin de Boulogne dit Le Valentin
Musée du Louvre
- av. 1639 *Chamber Sonata*
Rutilio Manetti
Palazzo Chigi-Saracini, Sienne
- c. 1638 *The Temptations of St. Jerome*
Francisco de Zurbarán
Monasterio de Guadalupe, Espagne
- c. 1665 *Agliardi Triptych*
Evaristo Baschenis
Collection privée, Bergamo
- 1688 *La réunion des musiciens*
François Puget
Musée du Louvre
- av. 1699 *Concert with three figures*
Mattia Preti
Collection Longhi, Florence
- c. 1752 *Modo del tañer todos los instrumentos mejores*
Pablo Minguet Y Irol, *Reglas y advertencias generales*
Bibliothèque Nationale, Paris

Annexes / d





Annexe e1 : Codage de la macro « alfabeto »³⁶⁵

```
'Programme Alfabeto
'Commencé le 11 mars 2008 par Nicolas Meeùs, achevé par Aidan O'Donnell et Christophe Guillotel-
Nothmann
'Correction achevée le 17 février 2009
'*****
Dim alf(26, 3)
'alf(*,0) : sigle
'alf(*,1) : sigle alternatif (capitale)
'alf(*,2) : mode (1 si majeur, 0 si mineur)
'alf(*,3) : fondamentale (valeur MIDI)
Dim midi(11, 7)
'midi(*,0) : transcription en notation alphabétique de la valeur MIDI *
'midi(*,1) : idem, lettres minuscules
'midi(*,2) : enharmonie en capitale
'midi(*,3) : idem en minuscule
'midi(*,4) : compteur d'utilisation
'midi(*,5) : compteur de premier renversement
'midi(*,6) : compteur de deuxième renversement
'midi(*,7) : compteur d'accords mineurs
Private i, j, k, l, m, m1, m2, n As Integer 'Variables des compteurs
Private TBF, T1, T2, Tm As Integer 'Variables de totalisation
Private t As String 'Variable de texte

Sub Alfabeto()

Range("A5").Select

Columns("A:B").ColumnWidth = 5
Columns("C:C").ColumnWidth = 1
Columns("D:D").ColumnWidth = 5
Columns("E:E").ColumnWidth = 22
Columns("F:F").ColumnWidth = 7
Columns("G:G").ColumnWidth = 30
Columns("H:q").ColumnWidth = 8
Columns("r:r").ColumnWidth = 14

'clearing partial contents

Range("C4:E100").ClearContents

Range("i2:r2").ClearContents

Range("G4:y8").ClearContents

Range("g13:q14").ClearContents
```

³⁶⁵ Un deuxième *subprocedure* « vecteurs » est lancé depuis l'intérieur du macro « alfabeto ». Un troisième *subprocedure* « sheetloop » est un macro distinct.

```
Range("g16:r17").ClearContents
```

```
Range("z2:z15").ClearContents
```

```
Range("g25:h27").ClearContents
```

```
Columns("C:V").Font.Color = RGB(0, 0, 0)
```

```
Columns("C:V").Font.Bold = False
```

```
Columns("G:G").Font.Bold = False
```

```
Columns("A:V").Font.Size = 9
```

```
Columns("A:F").HorizontalAlignment = xlLeft
```

```
Columns("G:V").HorizontalAlignment = xlRight
```

Initialisation 'renvoi vers la routine "Initialisation" qui prépare les données en mémoire

```
i = 0
```

```
Do While ActiveCell.Offset(i, 0) <> ""
```

```
'Recherche de la donnée d'alfabeto (j)
```

```
  j = 0
```

```
'Recherche d'une concordance entre la donnée de la colonne A et la liste des codes d'alfabeto
```

```
  Do While ActiveCell.Offset(i, 0) <> alf(j, 0) And ActiveCell.Offset(i, 0) <> alf(j, 1)
```

```
    j = j + 1
```

```
'Si la fin de la liste est atteinte sans concordance trouvée, erreur
```

```
  If j = 27 Then
```

```
    ActiveCell.Offset(-1, 4) = "ERREUR à la ligne " + LTrim(Str(i + 5))
```

```
    ActiveCell.Offset(-1, 4).Font.Color = RGB(255, 0, 0)
```

```
    ActiveCell.Offset(-1, 4).Font.Bold = True
```

```
    ActiveCell.Offset(0, 4) = ""
```

```
    ActiveCell.Offset(i, 4) = "Pas de concordance trouvée pour la cellule A" + LTrim(Str(i + 5)) + ":
```

```
  vérifiez et corrigez, puis relancez la macro."
```

```
    ActiveCell.Offset(i, 4).Font.Bold = True
```

```
  End
```

```
  End If
```

```
Loop
```

```
'm est le code midi de la fondamentale correspondant à la donnée d'alfabeto
```

```
  m = alf(j, 3)
```

```
  midi(m, 4) = midi(m, 4) + 1     'compteur d'occurrence pour ce code midi
```

```
  If alf(j, 2) = 1 Then
```

```
    t = midi(m, 0)
```

```
  Else
```

```
    t = midi(m, 1)
```

```
    midi(m, 7) = midi(m, 7) + 1     'compteur d'accord mineur pour ce code midi
```

```
  End If
```

```
  ActiveCell.Offset(i, 3) = t
```

```
'Recherche de la donnée de basse (k)
```

```
  k = 0
```

```
  Do While ActiveCell.Offset(i, 1) <> midi(k, 0) And ActiveCell.Offset(i, 1) <> midi(k, 1) And  
ActiveCell.Offset(i, 1) <> midi(k, 2) And ActiveCell.Offset(i, 1) <> midi(k, 3)
```

```
    k = k + 1
```

```

If k = 12 Then
  ActiveCell.Offset(-1, 4) = "ERREUR à la ligne " + LTrim(Str(i + 5))
  ActiveCell.Offset(-1, 4).Font.Color = RGB(255, 0, 0)
  ActiveCell.Offset(-1, 4).Font.Bold = True
  ActiveCell.Offset(0, 4) = ""
  ActiveCell.Offset(i, 4) = "Pas de concordance trouvée pour la cellule B" + LTrim(Str(i + 5)) + ":
vérifiez et corrigez, puis relancez la macro."
  ActiveCell.Offset((i), 4).Font.Bold = True
End
End If
Loop

```

'affichage du renversement

```

m = alf(j, 3)
If m + 3 > 11 Then m1 = m - 9 Else m1 = m + 3
If m + 7 > 11 Then m2 = m - 5 Else m2 = m + 7
If m1 + alf(j, 2) = 12 Then m1 = -1
If k <> m And k <> m2 And k <> m1 + alf(j, 2) Then
  ActiveCell.Offset(-1, 4) = "ERREUR à la ligne " + LTrim(Str(i + 5))
  ActiveCell.Offset(-1, 4).Font.Color = RGB(255, 0, 0)
  ActiveCell.Offset(-1, 4).Font.Bold = True
  ActiveCell.Offset(0, 4) = ""
  ActiveCell.Offset(i, 4) = "Incompatibilité basse/alfabeto: vérifiez et corrigez, puis relancez la
macro."
  ActiveCell.Offset((i), 4).Font.Bold = True
  ActiveCell.Offset((i + 1), 5).Font.Bold = True
End
End If
If k = m1 + alf(j, 2) Then
  t = "Premier renversement"
  midi(m, 5) = midi(m, 5) + 1 'compteur de premier renversement
End If
If k = m2 Then
  t = "Deuxième renversement"
  midi(m, 6) = midi(m, 6) + 1 'compteur de deuxième renversement
End If
If k = m Then t = "Position fondamentale"
ActiveCell.Offset(i, 4) = t

```

i = i + 1

Loop

'Totalisations

```

j = 7
ActiveCell.Offset(-1, 6) = "Basses fondamentales :"
ActiveCell.Offset(0, 6) = "Nombre d'occurrences"
ActiveCell.Offset(1, 6) = "dont accords mineurs :"
ActiveCell.Offset(2, 6) = "dont premiers renversements :"
ActiveCell.Offset(3, 6) = "dont deuxièmes renversements :"
ActiveCell.Offset(-1, 6).Font.Bold = True
ActiveCell.Offset(0, 6).Font.Bold = True
ActiveCell.Offset(1, 6).Font.Bold = True

```

```

ActiveCell.Offset(2, 6).Font.Bold = True
ActiveCell.Offset(3, 6).Font.Bold = True

For i = 0 To 11
  If midi(i, 4) > 0 Then
    ActiveCell.Offset(-1, j) = midi(i, 0)
    ActiveCell.Offset(-1, j).Font.Bold = True
    ActiveCell.Offset(-1, j).HorizontalAlignment = xlRight
    ActiveCell.Offset(0, j) = midi(i, 4)
    TBF = TBF + midi(i, 4)
    ActiveCell.Offset(1, j) = midi(i, 7)
    Tm = Tm + midi(i, 7)
    ActiveCell.Offset(2, j) = midi(i, 5)
    T1 = T1 + midi(i, 5)
    ActiveCell.Offset(3, j) = midi(i, 6)
    T2 = T2 + midi(i, 6)
    j = j + 1
  End If
Next
j = j + 1
ActiveCell.Offset(-1, j) = "TOTAUX"
  ActiveCell.Offset(-1, j).Font.Bold = True
  ActiveCell.Offset(-1, j).HorizontalAlignment = xlLeft

  ActiveCell.Offset(0, j) = TBF
  Cells(2, 12) = TBF
  Cells(5, 26) = TBF

  ActiveCell.Offset(1, j) = Tm
  Cells(2, 13) = Tm

  ActiveCell.Offset(2, j) = T1
  Cells(7, 26) = T1

  ActiveCell.Offset(3, j) = T2
  Cells(8, 26) = T2

Range("i2:k2").Select

Selection.NumberFormat = "0.00"

'inversions in the Z column with results pasted into row 2
Range("Z10").Select
  ActiveCell.FormulaR1C1 = "=(R[-3]C/R[-5]C)*100"
  Selection.Copy
  Range("J2").Select
  Selection.PasteSpecial Paste:=xlValues, Operation:=xlNone, SkipBlanks:= _
    False, Transpose:=False

Range("Z11").Select
  ActiveCell.FormulaR1C1 = "=(R[-3]C/R[-6]C)*100"

```

Annexes / e

```
Selection.Copy
Range("K2").Select
Selection.PasteSpecial Paste:=xlValues, Operation:=xlNone, SkipBlanks:= _
    False, Transpose:=False
```

```
'% root position
Range("I2").Select
ActiveCell.FormulaR1C1 = "=100-(RC[1]+RC[2])"
Selection.NumberFormat = "0.00"
```

```
Range("n2").Select
ActiveCell.FormulaR1C1 = "=(RC[-1]/RC[-2])*100"
Selection.NumberFormat = "0.00"
```

```
'NOTE le code pour sortir ces résultats sur la feuille recueil c'est <Sheets("recueil").Cells(2, 9) = T1>
```

```
Range("H2") = Range("D65536").End(xlUp)
```

```
Cells(1, 5) = "chanson"
Cells(1, 6) = "n° arm"
Cells(1, 7) = "type arm"
Cells(1, 8) = "finale"
Cells(1, 9) = "% root"
Cells(1, 10) = "% 1st"
Cells(1, 11) = "% 2nd"
Cells(1, 12) = "n° BF"
Cells(1, 13) = "n° min"
Cells(1, 14) = "% min"
Cells(1, 15) = "% VD"
Cells(1, 16) = "% VSD"
Cells(1, 17) = "n° BF diff"
Cells(1, 18) = "BF, % du total"
```

```
'n° of diff roots
```

```
Range("k4").Select
If Selection = "TOTAUX" Then
Range("Q2").Select
Selection = "2"
End If
```

```
Range("l4").Select
If Selection = "TOTAUX" Then
Range("Q2").Select
Selection = "3"
End If
```

```
Range("m4").Select
If Selection = "TOTAUX" Then
Range("Q2").Select
```

```
Selection = "4"
End If
```

```
Range("n4").Select
If Selection = "TOTAUX" Then
Range("Q2").Select
Selection = "5"
End If
```

```
Range("o4").Select
If Selection = "TOTAUX" Then
Range("Q2").Select
Selection = "6"
End If
```

```
Range("p4").Select
If Selection = "TOTAUX" Then
Range("Q2").Select
Selection = "7"
End If
```

```
Range("q4").Select
If Selection = "TOTAUX" Then
Range("Q2").Select
Selection = "8"
End If
```

```
Range("r4").Select
If Selection = "TOTAUX" Then
Range("Q2").Select
Selection = "9"
End If
```

```
Range("s4").Select
If Selection = "TOTAUX" Then
Range("Q2").Select
Selection = "10"
End If
```

```
Range("t4").Select
If Selection = "TOTAUX" Then
Range("Q2").Select
Selection = "11"
End If
```

```
Range("u4").Select
If Selection = "TOTAUX" Then
Range("Q2").Select
Selection = "12"
End If
```

'no of diff roots as % of total n° of roots

Annexes / e

```
Range("r2").Select  
ActiveCell.FormulaR1C1 = "=(RC[-1]/RC[-6])*100"  
Selection.NumberFormat = "0"
```

vecteurs 'lanches vectuers macro

```
End Sub  
Private Sub Initialisation()  
TBF = 0  
T1 = 0  
T2 = 0  
Tm = 0
```

```
midi(0, 0) = "C"  
midi(0, 1) = "c"
```

```
midi(1, 0) = "C#"  
midi(1, 1) = "c#"  
midi(1, 2) = "Db"  
midi(1, 3) = "db"
```

```
midi(2, 0) = "D"  
midi(2, 1) = "d"
```

```
midi(3, 0) = "Eb"  
midi(3, 1) = "eb"  
midi(3, 2) = "D#"  
midi(3, 3) = "d#"
```

```
midi(4, 0) = "E"  
midi(4, 1) = "e"
```

```
midi(5, 0) = "F"  
midi(5, 1) = "f"
```

```
midi(6, 0) = "F#"  
midi(6, 1) = "f#"  
midi(6, 2) = "Gb"  
midi(6, 3) = "gb"
```

```
midi(7, 0) = "G"  
midi(7, 1) = "g"
```

```
midi(8, 0) = "Ab"  
midi(8, 1) = "g#"  
midi(8, 2) = "G#"  
midi(8, 3) = "ab"
```

```
midi(9, 0) = "A"
```

```
midi(9, 1) = "a"
```

```
midi(10, 0) = "Bb"
midi(10, 1) = "bb"
midi(10, 2) = "A#"
midi(10, 3) = "a#"
```

```
midi(11, 0) = "B"
midi(11, 1) = "b"
```

```
For i = 0 To 11
  midi(i, 4) = 0
  midi(i, 5) = 0
  midi(i, 6) = 0
  midi(i, 7) = 0
Next
```

```
alf(0, 0) = "+" 'mi mineur
alf(0, 1) = "+"
alf(0, 2) = 0
alf(0, 3) = 4
```

```
alf(1, 0) = "a" 'sol majeur
alf(1, 1) = "A"
alf(1, 2) = 1
alf(1, 3) = 7
```

```
alf(2, 0) = "b" 'do majeur
alf(2, 1) = "B"
alf(2, 2) = 1
alf(2, 3) = 0
```

```
alf(3, 0) = "c" 'ré majeur
alf(3, 1) = "C"
alf(3, 2) = 1
alf(3, 3) = 2
```

```
alf(4, 0) = "d" 'la mineur
alf(4, 1) = "D"
alf(4, 2) = 0
alf(4, 3) = 9
```

```
alf(5, 0) = "e" 'ré mineur
alf(5, 1) = "E"
alf(5, 2) = 0
alf(5, 3) = 2
```

```
alf(6, 0) = "f" 'mi majeur
alf(6, 1) = "F"
alf(6, 2) = 1
alf(6, 3) = 4
```

Annexes / e

alf(7, 0) = "g" 'fa majeur
alf(7, 1) = "G"
alf(7, 2) = 1
alf(7, 3) = 5

alf(8, 0) = "h" 'sib majeur
alf(8, 1) = "H"
alf(8, 2) = 1
alf(8, 3) = 10

alf(9, 0) = "i" 'la majeur
alf(9, 1) = "I"
alf(9, 2) = 1
alf(9, 3) = 9

alf(10, 0) = "k" 'sib mineur
alf(10, 1) = "K"
alf(10, 2) = 0
alf(10, 3) = 10

alf(11, 0) = "l" 'do mineur
alf(11, 1) = "L"
alf(11, 2) = 0
alf(11, 3) = 0

alf(12, 0) = "m" 'mib majeur
alf(12, 1) = "M"
alf(12, 2) = 1
alf(12, 3) = 3

alf(13, 0) = "n" 'sol# majeur
alf(13, 1) = "N"
alf(13, 2) = 1
alf(13, 3) = 8

alf(14, 0) = "o" 'sol mineur
alf(14, 1) = "O"
alf(14, 2) = 0
alf(14, 3) = 7

alf(15, 0) = "p" 'fa mineur
alf(15, 1) = "P"
alf(15, 2) = 0
alf(15, 3) = 5

alf(16, 0) = "q" 'fa# majeur
alf(16, 1) = "Q"
alf(16, 2) = 1
alf(16, 3) = 6

alf(17, 0) = "r" 'si majeur
alf(17, 1) = "R"

alf(17, 2) = 1
alf(17, 3) = 11

alf(18, 0) = "s" 'mi majeur
alf(18, 1) = "S"
alf(18, 2) = 1
alf(18, 3) = 4

alf(19, 0) = "t" 'la majeur
alf(19, 1) = "T"
alf(19, 2) = 1
alf(19, 3) = 9

alf(20, 0) = "v" 'fa# mineur
alf(20, 1) = "V"
alf(20, 2) = 0
alf(20, 3) = 6

alf(21, 0) = "x" 'si mineur
alf(21, 1) = "X"
alf(21, 2) = 0
alf(21, 3) = 11

alf(22, 0) = "y" 'sol majeur
alf(22, 1) = "Y"
alf(22, 2) = 1
alf(22, 3) = 7

alf(23, 0) = "z" 'do majeur
alf(23, 1) = "Z"
alf(23, 2) = 1
alf(23, 3) = 0

alf(24, 0) = "aa" 'do# majeur
alf(24, 1) = "AA"
alf(24, 2) = 1
alf(24, 3) = 1

alf(25, 0) = "bb" 'mi mineur
alf(25, 1) = "BB"
alf(25, 2) = 0
alf(25, 3) = 4

alf(26, 0) = "cc" 'fa majeur
alf(26, 1) = "CC"
alf(26, 2) = 1
alf(26, 3) = 5

End Sub

Annexes / e

```
Dim BF(20, 2)
Dim vh(21, 1)
```

```
Option Explicit
```

```
Sub vecteurs() '
```

```
vecteurinitialisation
```

```
Dim vecteur As Integer
Dim a As Integer 'compteur
Dim fondamentaleA, fondamentaleB As Integer 'fondamentales
Dim b As Integer
```

```
b = 5
```

```
Do While Cells(b + 1, 1) <> ""
```

```
'fondamentaleA
```

```
For a = 1 To 20
```

```
  If Len(Cells(b, 4)) = 1 Then
```

```
    If Left(StrConv(Cells(b, 4), vbUpperCase), 1) = BF(a, 0) Then
```

```
      fondamentaleA = BF(a, 2)
```

```
    End If
```

```
  Else
```

```
    If Left(StrConv(Cells(b, 4), vbUpperCase), 1) & Right(Cells(b, 4), 1) = BF(a, 0) Then
```

```
      fondamentaleA = BF(a, 2)
```

```
    End If
```

```
  End If
```

```
  If Len(Cells(b + 1, 4)) = 1 Then
```

```
    If Left(StrConv(Cells(b + 1, 4), vbUpperCase), 1) = BF(a, 0) Then
```

```
      fondamentaleB = BF(a, 2)
```

```
    End If
```

```
  Else
```

```
    If Left(StrConv(Cells(b + 1, 4), vbUpperCase), 1) & Right(Cells(b + 1, 4), 1) = BF(a, 0) Then
```

```
      fondamentaleB = BF(a, 2)
```

```
    End If
```

```
  End If
```

```
Next
```

```
vecteur = Empty
```

```
vecteur = fondamentaleB - fondamentaleA
```

```
  If vecteur < 0 Then
```

```
    vecteur = vecteur + 19
```

```
  End If
```

```
vh(vecteur, 1) = vh(vecteur, 1) + 1
```

```
vh(21, 0) = vh(21, 0) + 1
```

```

Cells(b + 1, 6) = vh(vecteur, 0)
b = b + 1
Loop

'top row results vecteurs dom
Cells(13, 8) = vh(8, 1)
Cells(14, 8) = (100 / vh(21, 0) * vh(8, 1)) / 100

Cells(13, 9) = vh(7, 1)
Cells(14, 9) = (100 / vh(21, 0) * vh(7, 1)) / 100

Cells(13, 10) = vh(13, 1)
Cells(14, 10) = (100 / vh(21, 0) * vh(13, 1)) / 100

Cells(13, 11) = vh(14, 1)
Cells(14, 11) = (100 / vh(21, 0) * vh(14, 1)) / 100

Cells(13, 12) = vh(15, 1)
Cells(14, 12) = (100 / vh(21, 0) * vh(15, 1)) / 100

Cells(13, 13) = vh(3, 1)
Cells(14, 13) = (100 / vh(21, 0) * vh(3, 1)) / 100

Cells(13, 14) = vh(2, 1)
Cells(14, 14) = (100 / vh(21, 0) * vh(2, 1)) / 100

Cells(13, 15) = vh(19, 1)
Cells(14, 15) = (100 / vh(21, 0) * vh(19, 1)) / 100

Cells(13, 16) = vh(1, 1)
Cells(14, 16) = (100 / vh(21, 0) * vh(1, 1)) / 100

Cells(13, 17) = vh(9, 1)
Cells(14, 17) = (100 / vh(21, 0) * vh(9, 1)) / 100

'second row results vecteurs sousdom
Cells(16, 8) = vh(11, 1)
Cells(17, 8) = (100 / vh(21, 0) * vh(11, 1)) / 100

Cells(16, 9) = vh(12, 1)
Cells(17, 9) = (100 / vh(21, 0) * vh(12, 1)) / 100

Cells(16, 10) = vh(6, 1)
Cells(17, 10) = (100 / vh(21, 0) * vh(6, 1)) / 100

Cells(16, 11) = vh(5, 1)
Cells(17, 11) = (100 / vh(21, 0) * vh(5, 1)) / 100

Cells(16, 12) = vh(4, 1)
Cells(17, 12) = (100 / vh(21, 0) * vh(4, 1)) / 100

Cells(16, 13) = vh(16, 1)

```

Annexes / e

$$\text{Cells}(17, 13) = (100 / \text{vh}(21, 0) * \text{vh}(16, 1)) / 100$$

$$\text{Cells}(16, 14) = \text{vh}(17, 1)$$

$$\text{Cells}(17, 14) = (100 / \text{vh}(21, 0) * \text{vh}(17, 1)) / 100$$

$$\text{Cells}(16, 15) = \text{vh}(20, 1)$$

$$\text{Cells}(17, 15) = (100 / \text{vh}(21, 0) * \text{vh}(20, 1)) / 100$$

$$\text{Cells}(16, 16) = \text{vh}(18, 1)$$

$$\text{Cells}(17, 16) = (100 / \text{vh}(21, 0) * \text{vh}(18, 1)) / 100$$

$$\text{Cells}(16, 17) = \text{vh}(10, 1)$$

$$\text{Cells}(17, 17) = (100 / \text{vh}(21, 0) * \text{vh}(10, 1)) / 100$$

'adding up percentages from vecteurs table

Range("G13").Select

ActiveCell.FormulaR1C1 = _

"=RC[1]+RC[2]+RC[3]+RC[4]+RC[5]+RC[6]+RC[7]+RC[8]+RC[9]+RC[10]"

Range("G14").Select

ActiveCell.FormulaR1C1 = _

"=RC[1]+RC[2]+RC[3]+RC[4]+RC[5]+RC[6]+RC[7]+RC[8]+RC[9]+RC[10]"

Range("G16").Select

ActiveCell.FormulaR1C1 = _

"=RC[1]+RC[2]+RC[3]+RC[4]+RC[5]+RC[6]+RC[7]+RC[8]+RC[9]+RC[10]"

Range("G17").Select

ActiveCell.FormulaR1C1 = _

"=RC[1]+RC[2]+RC[3]+RC[4]+RC[5]+RC[6]+RC[7]+RC[8]+RC[9]+RC[10]"

'getting correct vector % (without 8j)

Range("G25").Select

Selection = "nombre de vecteurs reels"

Selection.Font.Bold = True

Range("H25").Select

ActiveCell.FormulaR1C1 = "=R[-12]C[-1]+R[-9]C[-1]"

Range("G26").Select

Selection = "% vecteurs dominants"

Selection.Font.Bold = True

Range("H26").Select

ActiveCell.FormulaR1C1 = "=(R[-13]C[-1]/R[-1]C)*100"

Selection.NumberFormat = "0.00"

Range("G27").Select

Selection = "% vecteurs sousdominants"

Selection.Font.Bold = True

Range("H27").Select

ActiveCell.FormulaR1C1 = "=(R[-11]C[-1]/R[-2]C)*100"

Selection.NumberFormat = "0.00"

```

Range("H26").Select
Selection.Copy
Range("O2").Select
Selection.PasteSpecial Paste:=xlPasteValuesAndNumberFormats, Operation:= _
    xlNone, SkipBlanks:=False, Transpose:=False
Range("H27").Select
Application.CutCopyMode = False
Selection.Copy
Range("P2").Select
Selection.PasteSpecial Paste:=xlPasteValuesAndNumberFormats, Operation:= _
    xlNone, SkipBlanks:=False, Transpose:=False

```

```
End Sub
```

```
Private Sub vecteurinitialisation()
```

```

Erase BF
Erase vh

```

```

vh(0, 0) = "+ 8 j"
vh(1, 0) = "+ 8 d"
vh(2, 0) = "+ 2 m"
vh(3, 0) = "+ 2 M"
vh(4, 0) = "+ 2 a"
vh(5, 0) = "+ 3 m"
vh(6, 0) = "+ 3 M"
vh(7, 0) = "+ 3 a"
vh(8, 0) = "+ 4 j"
vh(9, 0) = "+ 4 a"
vh(10, 0) = "- 4 a"
vh(11, 0) = "- 4 j"
vh(12, 0) = "- 3 a"
vh(13, 0) = "- 3 M"
vh(14, 0) = "- 3 m"
vh(15, 0) = "- 2 a"
vh(16, 0) = "- 2 M"
vh(17, 0) = "- 2 m"
vh(18, 0) = "+ 8 d"

```

```

BF(1, 0) = "Cb"
BF(1, 1) = "cb"
BF(1, 2) = 1

```

```

BF(2, 0) = "C"
BF(2, 1) = "c"
BF(2, 2) = 2

```

```
BF(3, 0) = "C#"

```

Annexes / e

BF(3, 1) = "c#"
BF(3, 2) = 3

BF(4, 0) = "Db"
BF(4, 1) = "db"
BF(4, 2) = 4

BF(5, 0) = "D"
BF(5, 1) = "d"
BF(5, 2) = 5

BF(6, 0) = "D#"
BF(6, 1) = "d#"
BF(6, 2) = 6

BF(7, 0) = "Eb"
BF(7, 1) = "cb"
BF(7, 2) = 7

BF(8, 0) = "E"
BF(8, 1) = "e"
BF(8, 2) = 8

BF(9, 0) = "E#"
BF(9, 1) = "e#"
BF(9, 2) = 9

BF(10, 0) = "F"
BF(10, 1) = "f"
BF(10, 2) = 10

BF(11, 0) = "F#"
BF(11, 1) = "f#"
BF(11, 2) = 11

BF(12, 0) = "Gb"
BF(12, 1) = "gb"
BF(12, 2) = 12

BF(13, 0) = "G"
BF(13, 1) = "g"
BF(13, 2) = 13

BF(14, 0) = "G#"
BF(14, 1) = "g#"
BF(14, 2) = 14

BF(15, 0) = "Ab"
BF(15, 1) = "ab"
BF(15, 2) = 15

BF(16, 0) = "A"

BF(16, 1) = "a"
BF(16, 2) = 16

BF(17, 0) = "A#"
BF(17, 1) = "a#"
BF(17, 2) = 17

BF(18, 0) = "Bb"
BF(18, 1) = "bb"
BF(18, 2) = 18

BF(19, 0) = "B"
BF(19, 1) = "b"
BF(19, 2) = 19

BF(20, 0) = "B#"
BF(20, 1) = "b#"
BF(20, 2) = 20

End Sub

Annexes / e

Sub sheetloop()

' Macro enregistrée le 2/02/2009 par Aidan O'Donnell

```
Columns("A:C").ColumnWidth = 1  
Columns("D:D").ColumnWidth = 15  
Columns("E:E").ColumnWidth = 30  
Columns("F:P").ColumnWidth = 8
```

```
Range("E2:P300").ClearContents
```

```
Dim r As Integer
```

```
r = 2
```

```
Num_Sheets = Application.Sheets.Count 'The number of sheets in the workbook are stored in the  
Num_Sheets variable
```

```
For y = 2 To Num_Sheets 'This is a loop that will repeat Num_Sheets times. If  
Num_Sheets is 10 then the loop will execute 10 times.
```

```
Sheets(y).Select  
Range("E2:r2").Select  
Application.CutCopyMode = False  
Selection.Copy
```

```
Sheets("RECUEIL").Select  
Cells(r, 5).Select  
ActiveSheet.Paste
```

```
r = r + 1  
Sheets(y).Select
```

```
Next
```

```
Sheets("RECUEIL").Select
```

```
Columns("I:K").Select  
Selection.NumberFormat = "0.00"
```

```
Columns("N:N").Select  
Selection.NumberFormat = "0.00"
```

```
'pasting the titles below  
Range("i1:p1").Select  
Selection.Copy  
Cells(44, 9).Select  
ActiveSheet.Paste
```

```
'the average root % for the songbook  
Rw5 = Range("I2").End(xlDown).Row  
Cells(43, 9).Formula = "=AVERAGE(I2:I" & Rw5 & ")"
```

```

'the average 1st inv for the songbook
Rw6 = Range("J2").End(xlDown).Row
Cells(43, 10).Formula = "=AVERAGE(J2:J" & Rw6 & ")"

'the average 2nd inv for the songbook
Rw7 = Range("K2").End(xlDown).Row
Cells(43, 11).Formula = "=AVERAGE(K2:K" & Rw7 & ")"

'BF total
Rw1 = Range("L2").End(xlDown).Row
Cells(43, 12).Formula = "=SUM(L2:L" & Rw1 & ")"

'n° min total
Rw2 = Range("M2").End(xlDown).Row
Cells(43, 13).Formula = "=SUM(M2:M" & Rw2 & ")"

    Range("L43:M43").Select
    Selection.NumberFormat = "0"

'calculating anew the % of minor chords
Cells(43, 14).Select
ActiveCell.FormulaR1C1 = "=(RC[-1]/RC[-2])*100"
    Range("N44").Select

'the average VD % for the songbook
Rw3 = Range("O2").End(xlDown).Row
Cells(43, 15).Formula = "=AVERAGE(O2:O" & Rw3 & ")"

'the average VSD % for the songbook
Rw4 = Range("P2").End(xlDown).Row
Cells(43, 16).Formula = "=AVERAGE(P2:P" & Rw4 & ")"

Range("O43:P43").Select
Selection.NumberFormat = "0"

' putting the % signs back in up & below fo VD & SD

Range("O1").Select
Selection = "% VD"
Selection.Font.Bold = True

Range("p1").Select
Selection = "% VSD"
Selection.Font.Bold = True

Range("O44").Select
Selection = "% VD"
Selection.Font.Bold = True

Range("P44").Select
Selection = "% VSD"

```

Annexes / e

```
Selection.Font.Bold = True
```

```
'BF number of
```

```
Range("q43").Select  
Selection.NumberFormat = "0"
```

```
Range("q44").Select  
Selection = "BF n° of"  
Selection.Font.Bold = True
```

```
Range("q1").Select  
Selection = "BF n° of"  
Selection.Font.Bold = True
```

```
Rw5 = Range("q2").End(xlDown).Row  
Cells(43, 17).Formula = "=SUM(q2:q" & Rw5 & ")"
```

```
'n° of BF expressed as % of total number of roots  
Range("r1").Select  
Selection = "BF as %"  
Selection.Font.Bold = True
```

```
Range("r44").Select  
Selection = "BF as %"  
Selection.Font.Bold = True
```

```
Rw6 = Range("r2").End(xlDown).Row  
Cells(43, 18).Formula = "=AVERAGE(r2:r" & Rw6 & ")"
```

```
End Sub
```

Annexe e2 : Le corpus analytique

Kapsperger 1610

Kapsperger, Girolamo. *Libro primo di villanelle a 1. 2. e 3. voci.* Roma, s.é., 1610.

Corradi 1616

Corradi, Flamminio. *Le stravaganze d'amore.* Venezia, Giacomo Vincenti, 1616 ; (1618).

Falconieri 1616

Falconieri, Andrea. *Libro primo di villanelle a 1. 2. & 3. Voci.* Roma, G.B. Robletti, 1616.

Caccini 1618

Caccini, Francesca. *Il primo libro delle musiche a una, e due voci.* Firenze, Zanobi Pignoni, 1618.

Falonieri 1619

Falconieri, Andrea. *Musiche [...] a una, due & tre voci. Libro sexto.* Venezia, Gardano, 1619.

Kapsperger 1619a

Kapsperger, Girolamo. *Libro secondo di villanelle a 1. 2. & 3. voci.* Roma, Robletti, 1619.

Kapsperger 1619b

Kapsperger, Girolamo. *Libro terzo di villanelle a 1. 2. et 3. voci.* Roma, s.é., 1619.

Rontani 1619

Rontani, Raffaello. *Le varie musiche di Raffaello Rontani a una et due voci.* Roma, Luca Antonio Soldi, 1619.

Landi 1620

Landi, Stefano. *Arie a una voce.* Venezia, Gardano, 1620.

Olivieri 1620

Olivieri, Gioseppe. *La Pastorella Armilla variamente cantata a una, a due e tre voci.* Roma, Soldi, 1620.

Rontani 1620a

Rontani, Raffaello. *Varie musiche a una, e due voci, Libro quarto.* Roma, Robletti, 1620.

Rontani 1620b

Rontani, Raffaello. *Varie musiche a una e due voci, Libro quinto.* Roma, Robletti, 1620.

Stefani 1620

Stefani, Giovanni (éd.). *Scherzi amorosi. Canzonette ad una voce sola*. Venezia, Vincenti, 1620.

Vitali 1620

Vitali, Filippo. *Musiche di Filippo Vitali a una due et tre voci*. Roma, Soldi, 1620.

Veneri 1621

Veneri, Gregorio. *Li varii scherzi di Gregorio Veneri Romano a una due e tre voci*. Roma, Soldi, 1621.

Guazzi 1622

Guazzi, Eleuterio. *Spiritosi affetti...libro primo*. Venezia, Gardano, 1622.

Milanuzzi 1622

Milanuzzi, Carlo. *Secondo scherzo delle Ariose vaghezze*. Venezia, Vincenti, 1622.

Varii 1622

Varii Autori. *Vezzosetti fiori di varii eccellenti autori [...] a una e due voci*. Roma, Robletti, 1622.

Vitali 1622

Vitali, Filippo. *Arie a 1. 2. 3. voci*. Venezia, Gardano, 1622.

Ghizzolo 1623

Ghizzolo, Giovanni. *Frutti d'amore. Arie da cantar nel Chittarone. Libro quinto*. Venezia, 1623.

Giamberti 1623

Giamberti, Giuseppe. *Poesie diverse poste in musica [...] a una e tre voci*. Roma, Luca Antonio Soldi, 1623.

Kapsperger 1623

Kapsperger, Girolamo. *Libro quarto di villanelle a una e piu voci*. Roma, Soldi, 1623.

Manzolo 1623

Manzolo, Domenico. *Canzonette [...] A una, e due voci*. Venezia, Vincenti, 1623.

Milanuzzi 1623

Milanuzzi, Carlo. *Terzo scherzo delle ariose vaghezze [...] à Voce Sola*. Venezia, Vincenti, 1623.

Rontani 1623^{ms}

Rontani, Rafaello. *Le varie musiche di Rafaello Rontani a una due e tre voci*. Roma, Robletti, 1623.

Berti 1624

Berti, Giovan Pietro. *Cantade et arie*. Venezia, Vincenti, 1624.

Milanuzzi 1624

Milanuzzi, Carlo. *Quatro scherzo delle ariose vaghezze*. Venezia, Vincenti, 1624.

Grandi 1626

Grandi, Alessandro. *Cantade et arie a voce sola*. Venezia, Vincenti, 1626.

Berti 1627

Berti, Giovan. *Cantade et arie. Libro secondo*. Venezia, 1627.

[Fasolo 1627]

Fasolo, Giovanni Battista. *Barchetta passaggiera*. Roma, 1627.

Landi 1627

Landi, Stefano. *Il secondo libro d'arie musicali di Stefano Landi ad una voce*. Roma, Robletti, 1627.

Obizzi 1627

Obizzi, Domenico. *Madrigali et arie a voce sola. Libro primo. Opera Seconda*. Venezia, Vincenti, 1627.

Crivellati 1628

Crivellati, Domenico. *Cantate diverse a una due e tre voci*. Roma, Robletti, 1628.

Fasolo 1628

Fasolo, Giovan Battista. *Il Carro di Madama Lucia et una serenata in lingua lombarda*. Roma, Robletti, 1628.

Sabbatini 1628

Sabbatini, Pietro Paolo. *Il Sesto di Pietro Paolo Sabatini, Opera Ottava*. Roma, Fei, 1628.

Kapsperger 1630

Kapsperger, Girolamo. *Libro quinto di villanelle a una, due, tre et quattro voci*. Roma, Masotti, 1630.

Miniscalchi 1630

Miniscalchi, Guglielmo. *Arie [...] libro terzo*. Venezia, 1630.

Kapsperger 1632

Kapsperger, Girolamo. *Li fiori. Libro sesto di villanelle a una, due, tre e quattro voci*. Roma, Masotti, 1632.

Pesenti 1633

Pesenti, Martino. *Arie a voce sola*. Venezia, Vincenti, 1633.

Vincenti 1634

Vincenti, Alessandro (éd.). *Arie de diversi*. Venezia, Vincenti, 1634.

Fontei 1636

Fontei, Nicolo. *Delle Bizzarrie poetiche poste in Musica*. Venezia, Magni, 1636.

Pesenti 1636^{ms}

Pesenti, Martino. *Arie a voce sola...libro terzo*. Venezia, Vincenti, 1636.

Sances 1636

Sances, Giovanni Felice. *Il quarto libro delle cantate et arie a voce sola*. Venezia, Vincenti, 1626.

Landi 1637

Landi, Stefano. *Il quinto libro d'arie da cantarsi ad una voce*. Venezia, Magni, 1637.

Busatti 1638^{ms}

Busatti, Cherubino. *Arie a voce sola*. Venezia, Vincenti, 1638.

Kapsperger 1640

Kapsperger, Girolamo. *Libro settimo di villanelle a una e piu voci*. Roma, Bianchi, 1640.

Sabbatini 1641

Sabbatini, Pietro Paolo. *Varii Capricci e canzonette a una e tre voci*. Roma, Bianchi, 1641.

Sabbatini 1652a

Sabbatini, Pietro Paolo. *Prima scelta di villanelle a una voce*. Roma, Mascardi, (1650) ; 1652.

Annexe e3 : Les résultats de l'analyse statistique

COMPOSITEUR	ANNEE	% Pos. fond.	% 1 ^{er} rev.	% 2 ^e rev.	n° Bs. réelles	n° min.	% min.	% VD	% VSD	n° de BF	rap. BF en %
Kapsperger	1610	86,92	12,20	0,88	90,00	24,00	26,67	43,95	56,05	12,00	14,35
Corradi	1616	100,00	0,00	0,00	44,00	10,00	22,73	61,13	38,87	11,00	28,91
Falconieri	1616	93,94	6,06	0,00	633,00	176,00	27,80	60,88	39,12	102,00	18,94
Caccini	1618	92,55	5,72	1,72	54,00	13,00	24,07	71,13	28,87	14,00	26,07
Kapsperger	1619a	96,68	2,46	0,86	299,00	118,00	39,46	60,26	39,74	52,00	18,12
Kapsperger	1619b	92,42	6,41	1,17	330,00	117,00	35,45	58,38	41,62	44,00	17,22
Falconieri	1619	92,96	6,45	0,60	382,00	119,00	31,15	66,21	33,79	63,00	19,87
Rontani	1619	77,68	18,06	4,27	184,00	26,00	14,13	69,19	30,81	34,00	19,72
Rontani	1620a	75,56	22,22	2,22	75,00	6,00	8,00	66,09	33,91	15,00	23,33
Rontani	1620b	87,39	12,61	0,00	94,00	23,00	24,47	62,49	37,51	25,00	27,92
Landi	1620	80,91	15,98	3,11	257,00	68,00	26,46	63,21	36,79	36,00	17,17
Olivieri	1620	82,58	15,91	1,51	865,00	236,00	27,28	62,35	37,65	170,00	20,45
Stefani	1620	98,85	1,07	0,08	662,00	176,00	26,59	68,47	31,53	161,00	26,45
Vitali	1620	95,22	3,50	1,28	112,00	24,00	21,43	70,23	29,77	36,00	34,66
Veneri	1620	88,79	10,39	0,82	290,00	66,00	22,76	62,51	37,49	67,00	25,04

COMPOSITEUR	ANNEE	% Pos. fond.	% 1 ^{er} rev.	% 2 ^e rev.	n° Bs. réelles	n° min.	% min.	% VD	% VSD	n° de BF	rap. BF en %
Guazzi	1622	89,83	8,75	1,42	162,00	38,00	23,46	63,74	36,26	39,00	25,10
Milanuzzi	1622	88,84	10,75	0,41	940,00	216,00	22,98	73,55	26,45	174,00	20,23
Vari	1622	89,35	10,21	0,45	163,00	54,00	33,13	64,74	35,26	27,00	17,46
Vitali	1622	94,60	5,40	0,00	126,00	46,00	36,51	59,66	40,34	34,00	27,27
Ghizzolo	1623	80,88	19,12	0,00	51,00	15,00	29,41	79,69	20,31	12,00	26,47
Giamberti	1623	87,21	10,90	1,89	198,00	43,00	21,72	72,89	27,11	36,00	18,97
Kasperger	1623	87,64	8,92	3,44	263,00	99,00	37,64	61,49	38,51	42,00	19,07
Manzolo	1623	88,56	10,32	1,13	1118,00	351,00	31,40	70,74	29,26	236,00	22,10
Milanuzzi	1623	86,00	13,28	0,72	738,00	151,00	20,46	72,94	27,06	131,00	19,81
Rontani	1623	77,30	21,11	1,59	160,00	38,00	23,75	63,38	36,62	27,00	17,48
Berti	1624	81,77	15,91	2,33	71,00	20,00	28,17	79,40	20,60	13,00	18,85
Milanuzzi	1624	85,24	14,42	0,34	399,00	55,00	13,78	59,31	40,69	31,00	20,28
Grandi	1626	87,96	11,07	0,97	697,00	214,00	30,70	77,11	22,89	150,00	22,51
Berti	1627	88,61	10,48	0,90	91,00	23,00	25,27	78,66	21,34	19,00	21,50
Fasolo	1627	87,50	12,50	0,00	32,00	9,00	28,13	80,65	19,35	6,00	18,75
Landi	1627	77,93	17,33	4,74	635,00	189,00	29,76	63,60	36,40	93,00	16,16
Obizzi	1627	88,32	11,08	0,60	871,00	287,00	32,95	66,19	33,81	137,00	17,73

COMPOSITEUR	ANNEE	% Pos. fond.	% 1 ^{er} reinv.	% 2 ^e reinv.	n° Bs. réelles	n° min.	% min.	% VD	% VSD	n° de BF	rap. BF en %
Crivellatti	1628	86,98	7,20	5,82	144,00	44,00	30,56	53,99	46,01	37,00	27,69
Fasolo	1628	83,33	16,67	0,00	24,00	1,00	4,17	56,52	43,48	5,00	20,83
Sabbatini	1628	89,55	10,45	0,00	74,00	19,00	25,68	67,66	32,34	18,00	28,03
Kapsperger	1630	89,15	9,54	1,31	151,00	59,00	39,07	61,03	38,97	22,00	15,69
Miniscalchi	1630	74,42	20,93	4,65	43,00	11,00	25,58	68,29	31,71	6,00	13,95
Kapsperger	1632	81,09	13,76	5,15	297,00	103,00	34,68	56,60	43,40	58,00	20,65
Pesenti	1633	81,11	16,94	1,95	1064,00	213,00	20,02	69,52	30,48	132,00	14,05
Vincenti	1634	85,60	13,00	1,40	864,00	194,00	22,45	68,98	31,02	139,00	18,22
Fontei	1636	82,13	16,36	1,51	578,00	134,00	23,18	58,66	41,34	101,00	19,02
Pesenti	1636	80,75	17,91	1,34	630,00	158,00	25,08	67,08	32,92	115,00	19,05
Sances	1636	79,74	15,70	4,56	801,00	232,00	28,96	71,92	28,08	120,00	16,22
Landi	1637	67,89	26,57	5,54	971,00	319,00	32,85	69,03	30,97	112,00	13,36
Busatti	1638	84,14	14,05	1,81	501,00	117,00	23,35	65,26	34,74	75,00	15,87
Kapsperger	1640	89,73	6,77	3,51	498,00	190,00	38,15	63,24	36,76	87,00	19,33
Sabbatini	1641	80,18	17,27	2,55	610,00	153,00	25,08	61,32	38,68	85,00	17,13
Sabbatini	1652a	87,98	9,94	2,08	94,00	30,00	31,91	71,88	28,13	24,00	28,49

COMPOSITEUR	ANNÉE	% Pos. fond.	% 1 ^{er} rev.	% 2 ^e rev.	n° Bs. réelles	n° min.	% min.	% VD	% VSD	n° de BF	rap. BF en %
Moyennes :		86,12	12,16	1,72	383,96	104,73	26,63	65,94	34,06	66,35	20,74

SOURCES : MANUSCRITES (PAR ORDRE DE COTE)³⁶⁶

Ms. 24 : c. 1620. I-Fn Ms. Magl. XIX 24

33 textes ital. avec *alf.*, mélodie et basse.

Pastorella che vai cantando ; Un lampa amabile prigion mi fa ; Oh bei lumi o chiome d'oro ; Deh scoprite colorite ; O stell'omicide ; Accanto torni leggiadrissima ; Fuggi fuggi crudele ; Se bel riose bell'auretta ; Hor ch'io non seguio piu ; Voi partite sdegnose ; Vaghi rai di ciglia ; Falsi sospiri ; Occhietti amati ; Fresche aurette ; Qui fu che mi ferì ; Mentre haveste d'oro ; Non è mercede di pura fede ; Apertamente dicea la gente ; O piant' o selv'ombrose ; Caldi sospiri ; Donne belle ; E mort'il bell'Adone ; Amor poi che non giovano ; Tutte le vist' homai son fatt' ; Vatten' Amore a [?] ti crede ; Se vedessi le piaghe ; Figlio dormi dormi figlio ; Se m'amastita mai ; Io vorrei pur fuggir' ; Fuggi o cor il terren ; La notte sorge ; Bella chi mi legghi.

Ms. 25 : c. 1615. I-Fn Ms. Magl. XIX 25

10 textes ital. avec *alf.*, mélodie et basse.

Circe ora ; Quando farò si torno [farai ritorno?] ; Voi mi date martire ; Soccorete m'o[?] compagni ; Amarilli deh vieni ; Vagheggiando le bell'onde ; Amor ch'attendi ; Se quest'amare lacrime ; Piu che mai vagh'e bella.

Ms. 29 : sans date. I-Fn Ms. Magl XIX 29

Tableau d'*alf.* sur tablature de 4 lignes, (f° 23v°).

Ms. 30 : c. 1596-1630. I-Fn Ms. Magl. XIX 30

Manuscrit de tablature pour luth, sans *alf.* ; 3 gammes types pour harmoniser une basse. 43 f°.

Ms. 34 : 1613. I-Bc Ms. Q. 34

« Regola per imparar' a sonar di chitarra spagnola », (f° 94v°).

Ms. 50 : 1590-1610. F-Pn Rés. Vmf. ms. 50

Manuscrit de luth comprenant des morceaux instrumentaux pour guitare avec un tableau d'*alf.* et un seul texte ital. avec *alf.*

[Turinto?] mio tu mi feristi.

³⁶⁶ Le dépouillement n'indique que les morceaux à une voix.

Ms. 59 : 1610-20. F-Pn Rés. Vmc. ms. 59

15 textes esp. avec *alf.* et 131 textes ital. avec *alf.*

Canto Sopra la Cocognella. Habbian sentito [falasela?] ; Sopra L'aria di Scappino. Giovenette e [donzelle?] ; Bizzarria Aria di Scappino. Questo mondo el[e?]n bel gioco ; Canto sopra i mesi del anno nel aria cacciatora. Fra boschi e prati ; Canzona sopra la folia ; Hai pur mentito o mentitrice ; O stelle omicide ; Ladro mi chame hai [ladre?] ; Leggiadri occhi belli occhi mie carij ; Poi che vuol amor ; Dolc'aure e dolci venti ; Bella filli crudeli ; Que io credeva ; Nella Ripa del tebro oggi si vede ; N. mentre t'amai ; Leggriadre ninfe chesa notte el giorno ; Ai dilette o vezzosi pastorj ; Dolce mia vita amara morte mia ; Mille scherzi e canti belli ; Cor un delenti hoime ; Donna leggiadra il tuo [bel volto?] ; Amerai tu mio core ; Non [ha?] sotto il ciel ; Sopra la folia. Alma mia dove ten vai ; Sopra la ciacchona. Non ci voglio piu pensare ; Alle gioie alle gioie pastori ; Altro non e il mio cuore ; Quella bella amor ; Per mi fuggit o crudele ; Voi partite sdegnose ; S'alcun vi giura cortesi amanti ; Gondolieri noi siamo o carefie ; Bella si ma troppo altiera ; Amor poiche non giouane ; Ecco mia [Clora?] mia bella ; Scintillanti Stellae ; Chiome d'oro bel tesoro ; Mi parto e nel partir ti dico amore ; Deuro dunq. Morire ; Perche taci cor mio ; Dormi dormi io gia non voglio ; Tutti zitti non rumore ; A mia ninfa vezzosetta ; Hai donna ingrata tu m'abbâdoni [Chi hauerian?] ; [Trinto?] mio tu mi feristi ; Se uedessi le piaghe chio porto nel cor ; Quanto e velosa quanto e leggiadra ; La mia filli crudele spesso mi fugge ; [Mal?] cambio par che sia ; Si del cielo canto ; Passagalle. Aij se nos [boti?] [cario?] ; Canzone spagnuole : [Belia?] la [niola?] al cura / [panto?] que soij [dondella?] ; [Un?] con treme un dia / con mi le onor ; [Al?] espezo setoca / el bien de mi uida ; Fue a caza la nina ; Sopra la sarabanda. Como depone, amores [-] ; [Pomderoso Caballero / es don dineso?] ; No son todos Muij senores ; O si bolanen los ora ; Salen me sospiros ; Frescos ayres del prado ; [Caminasl ?] ; Pajo manzana sel ; [Hn?] las bodas de cornelio ; Sopra la ciaccona: [Hasme?] preguntado vida ; Aria [?] cantar l'ottave: Dole anima mia sete far cari ; A la stessa aria: Ay pur cantando ritrovo pietade ; Un'altra aria d'ottava: Con finti sguardi e pavoline [accor.ºe?] ; Sciliana: Per contentar a [sia?] fammi [na?] fossa ; Gia volontario in chiuso laberinto ; Siciliana: Cornullo bene mi non dubitari ; Lucciola [lugeiola?] vien a me ; Non sa chi sia dolor ; Chi piange e chi s'addira ; Chi vive piu lieto e felice di me ; Hor che io non seguio piu ; Mirami un po pietosa ; Tu no hai provato amore ; Se ti [conciencia?] penare ; Mira filli vezzosetta ; Vezzosetti e cari ; Quanti duoli e quanti affanni ; Accorta lusinghiera ; Non voi ch'io t'ami ; Se vuol amor che in te donna bellissima ; Mentitore chi piu mi dice ; [De?] volgi tal volta le luci sereno ; Bella che [sei?] leghi e struggi ; O Clorida ; Tu m'abbandoni cruela ; Vezzosetta pastorella che ; Hai risoluto amore ; Gia [t he?] noto crudel che or mai son morto ; Quanto tu sei bella ; In questo duro [scoglio?] ; Fuggit amati q crudele ; Hai crude voglie ; Se pietade in [via?] non [trovan?] ; Sopra la sarabanda. Diro [di?] madonna honesta ; In q duro scoglio ; Poiche il mond e tutto ardore ; Fuggi il verno di dolore ; Non vedi e non senti ; Vaga e bella serena ; Rimirate luci ingrata ; Se desiate o bella diva ; T'amero piu che mai ; Non me ne incurate ; Quando sta [uno] bel busto ; [Vaghi] amante che bramate ; O bellissimi capelli ; Crudel tu voi partir ; Lingua [?] fida e crudele ; Risposta di. E ver ch'io par[!]o amore ; Al nuovo e lieto aprile ; Occhi belli occhi guerrieri ; Sono tante e lo sapete ; Non credete a quei sguardi ; Da poi tu ; Io mi parto mi parto mia vita ; Alla sfortunata ; Amoroso pargoletta ; Chio sia fedele quanto crudele ; S'io ti miro mia filli mi sempre nel seno ; Vola vola mio core ; A [torto?] [di?] lagni doglioso cor mio ; Non credet a quei sguardi ; Torna torna a consolar ; Filli mia dimmi [?] che ; Perfidissima ingrato nemica al amore ; Sprezzami pur crudele ; Hor [si?] ch io son contento che possedo il mio bene ; O che gioia ne sento mio bene ; Chi spendere può non troua una donna ; A bei vezzi vermigli coralli ; Sopra la ciacchona. Sopra le nevi alabassine ; Si si s'intende bene ; Un sospiretto sol ; Belli occhi o belli chiome ; Questa piaga mi sia sempre nel cor ; [R?]ompa lo sdegno ledure catene ; La mia donna lusinghiera ; Doppo lunga tempesta ; Tra dirovella che [...] ; Non piu battaglia d'Amore ; Amor che [deggio?] far.

Ms. 143 : c. 1640. I-Fn Ms. Magl. XIX 143

21 textes ital. avec *alf.*

Si come loro ; Ahi che da te mi parto ; Amorosa pargoletta ; Voi partit' sdegnose ; Caldi sospiri ; Quella bella Amor ; S'io miro il bel viso ; S'io t'amo Donna ; Io parto dal tuo viso ; Io mi parto mia vita ; Accorta lusinghiera ; Voi mi fuggit' ; Vezzasetta Pastorella ; Hai pur mentito ; Fatt' donna da bene ; Son fonti e fiumi (Parole sopra il ballo del Gran Duca) ; Dolce vaga mia Pastorella (Parole sopra la spagnoletta) ; Io per noi piango e sospiro (sopra la folia) ; Se quel bel ciglio sereno (Parole sopra la Ciccona) ; [?] beltà (Parole sopra la passacaglia) ; Lucciola viene a me ; Dormi, dormi io già non voglio ; Mi ren[t?]o vinta (sopra amorosa pargoletta) ;

Tableau d'*alf.* et renseignements sur l'accord de l'instrument (f° 94v°-95r°). Comment accorder l'instrument (f° 1v°).

Ms. 156 : Déb. du XVIII^e siècle. I-Rn Ms. Mus. 156/1-4

Une page d'annotations en *alf.*, (f° 39).

Ms. 175 : 1610-20. I-Fn Ms. LF 175

[Francesco Palumbi]. Textes ital. avec *alf.* & textes esp. avec *alf.*

Bella filli crudele ; Io mi parto mio bene ; Perche non credi al mio pianto ; Dolce anima mia dete pur cari ; Milli scherz' e canti belli ; Ecco l'ottima mia bella ; La mia filli crudel spesso me fugge ; A la moda bonita chiquita ; O stelle omicide ; Voi partite sdegnose.

Ms. 177 : 1580-1600. I-Bu Ms. 177/IV

16 textes ital. avec *alf.* et mélodie pour une voix sur portée.³⁶⁷

Lascia, lascia, pittor la vana impresa (madr.) ; Com' esser può che sia (canzonetta) ; Queste ricche speranze che mi dai (canzonetta) ; Se tu m'ami, s'io t'amo (canzonetta) ; Da voi partir vogl'io (canzonetta) ; Guardat'amanti che bel novo inganno (canzonetta) ; Dicemi la mia stella (canzonetta) ; Fugge dagli occhi il sonno (canzonetta) ; Mi rando a caso ; Sospir ch'errando doloroso vai ; Che legge quest'amore (canzonetta) ; Se tu il cor mi piagasti (canzonetta) ; Donna, il mio amor bramasti (canzonetta) ; Non per viver da lunge (canzonetta) ; Hellenne lagcula ; Mentre mi amo sole.

Ms. 200 : « 1599 ». I-Rvat Chigi L VI 200

Libro de cartas y Romanças Españoles Del Illustrissima Señora Duchessa. di Traetta Mi señora que Dios guarde mil años 1599.

57 textes esp. avec *alf.* ; 2 textes ital. avec *alf.*³⁶⁸

Bestido un gaban leonado ; Regalando el tyerno uello ; Si pensara o si entendiera ; Dexad señora el temor ; Las reliquias de la noche ; Busca caminos y vias ; Paxarillo qⁿ bas paxarillo qⁿ bas à la fuente ; Si vida darne quereys ; A la moça bonita ciquitta y pappigordita Dios me la guarde ; Lo que me quise me quise me tengo ; Dama ni flaca ni gorda ; Bona noche señora mia ; De amarillo anda Belica ; Vuestros ojos dama ; De soledad y pena acompañado ; Aunque ueys que meurto venga ; Quiero dormir dormir y no puedo ; Ventecillo murmurador ; Entre todos los remedios que se ballan al penar ; Sentado en la seca yerva ; A quel paxarillo que buela madre ; Las tres de la noche bandado ; Gorogug

³⁶⁷ Sont présentées aussi les mélodies et textes suivants sans *alf.* : « Quando miro il tuo » ; « Vatene cordolente » ; « In doglie e pene » ; « Cantando le mie pene » ; « Tanto tama quest'alma » ; « Amore e uno solo o donne belle » ; « Conaco est amor » ; « Voi sapete ch'io » ; « O bella clori » ; « Crudel tu voi ch'io mora » ; « Nô vegio al mondo » ; « L'amor ma bei che » ; [?] ; « Poi che [?] » ; « Tresor [?] amo » ; « La prima volta ch'io » ; « Ch' lege e quest'Amore » ; « Si rico » ; « Con colei car ».

³⁶⁸ 23 textes sans *alf.*

gorogug goromet ; Fuego de Dios ; Vuestra belleza señora me tyene confuso ; Malaya quien cu[f]re ; Rio de sevilla quien' te passasse ; Una Pastora hermosa ; Dos damas bermosas bellas ; Tantos daños y males be zufrido ; Escondete en tu cabaña escondete en tu cabaña ; De yelo naçe mi llama ; Yo solo soy à quien falto ventura ; Quien no sabe callar no alcança nada ; Poco à poco el Amor ; Servia en [O?]ran al Rey ; No me pergunte mi mal ; Funestos y altos cipreses ; A fe pensamiento à fe ; Ausente de my byen y de my gloria ; Mientras duermen los sentidos ; Tyene tan sermosa boca ; No dexare de quereros ; Crudo Amor fortuna ingrata ; Ay que contento ay que contento ; Llego à una venta Cupido ; Triste y flaca esta belilla ; Rompe las venas del ardiente pecbo ; Si a quel de la benda ; Tendido esta el fuerte [T?]urno ; Triste memoria enemiga ; Questa forz' ha lo sdegno nel' amoroso regno ; Salen mis suspiros suspiros suspiros ; [P?]encamientos mios bien empleados ; Immortal de[uo?] deser ; Negra tengo la cara ; Los Raios del Sol impiden ; I, entre las olas fieras ; Aun che nos despierte el gaglio.

Ms. 247 : 1618-23. I-Rsc Ms. A 247

9 textes ital. avec *alf.*

Per torbido mare ; Chi vuol accordare ; Voi partite sdegnose ; Pastorella ove t'ascondi ; O bellissimo capelli ; Dolci sospiri ; O luci amati ; Non più d'amore ; Stanch'alle membre.

2 tableaux d'*alf.*

Ms. 252 : « 1625 ». I-Fn Ms. LF 252

28 textes ital. avec *alf.* dont un seul a été examiné, (f° 71v°).

Se pietade in voi non trovasi.

Ms. 280 : 1614-18. I-Bc Ms. V 280

Libro de sonate diverse alla chitarra spagnola ihs 1614 mra questo libro e' del signor S Rig Martinozzini P.⁹ J.⁶⁹ P.¹ scripsit.

9 textes ital. avec *alf.*

Io vo [les?] [cane?] o' belle Donne l' core ; Anima del Cor mio ; Quanto e graue 'l mio [mil?] guar[uto?] e 'l martire ; Ghirlande e' fiori, O' dolci ardori, riport'in ; O ben sparsi suspiri, o felice martiri, o mie pianti ; La Velenosa Vista 'l fiero sguardo ; Ahi ch' morir mi sento ; Partomi Donna, 'l [fc?]oco lascio 'l core ; Non faccio ch' diavolo.

Ms. 360 : 1640-80. I-Bc Ms. AA 360

2 textes ital. et lat. avec *alf.* 5 pages de notation de basso continuo.

Sancta Maria ora pro nobis ; Conte for' io.

Ms. 390 : 1610-29. F-Pn Ms. Esp. 390

Libro di Villanelle Spagnuol'e Italianae et sonate spagnuole Del [Volt'?] Ille Sig Mio Oss^{mo} il S. Filippo Roncherolle Serus Molt' Ill^o Fran^o Palumbi.

17 textes esp. avec *alf.* et tableau d'*alf.*

Varchette ; Sia quel ; Dios guarde ; Deçia lamoza alcura ; La muzuela replicata ; Una carde sue llamado ; Illeamos apuerto ; Ay que contento ; Vuestros ojos ; Lu usseignolu ; Alcuni amici mei ; Vi preghi mei ; Na petra viva ; Salen mi suspiros suspiros ; Es Amor un no' segue ; Mareletta ; De mi mal nace.

Ms. 618 : Mil. du XVII^e siècle. I-Fn Ms. Magl. VII 618

26 textes ital. et esp. avec *alf.* dont 8 ont été examinés

Vorria vorria signiora mia bella ; Son risoluto con molta pressiozza ; Mirami un po pietosa ; Dormi dormi ; Ch' Amor sia nudo e pur ; Tu fuggi crudele ; Crudel signiora tu voi ch'io mora ; Amor poi che non giovano.

Ms. 719 : Mil. du XVII^e siècle. I-MOe Ms. Camp. App. 719

29 textes ital. avec *alf.*

All'arme fidi miei pensieri ; Ecco surgon gl'arbori ; Mi parto e nel partir ti dico Amore ; Mentre l'Aurore a poco a poco il giorno ; Per queste rive ; Amor poi che ad giovano ; Per dolce sguardo e parolette accorte ; La mia ninfa vezzosetta ; A te sola conviene ; E sanat' il mio core lusinghiera ; Amorosa pargoletta sdegno ; Ahi cruda voglia dell' aspra mia ; Lucciola lucciola vieni a me ; E comparso a sto Cospetto ; Voi partite sdegnose ; Alla sfortunata ; Ecco che pur al fine ; Tu sei donna il danno sei ; Oh stelle omicide ; Tu non hai [pro?]vat'amore e pero sei si crudele ; Non speri pietà chi se gueperan ; Hoime se giova el piangere ; La mia donna lusinghiera ; Mal cambio par che sia ; Non credete a quei sguardi semplice ; Che deggio far meschin ; Dimmi ingrata di perfidal ; Quanto più cruda sete donna ; Erano i pensieri miei sempre volti.

Ms. 1528 : c. 1665. I-MOe Ms. F 1528

1 texte ital. avec *alf.* mixte.

Se alcun vi giura.

Ms. 2556 : Mil. du XVII^e siècle. I-Fc Ms. B 2556

11 textes ital. avec *alf.*

Mio desire mio gioire ; Bosca ridente / Per chi repente ; Oh care selve ; Ten fuggi mia vita ; Amor senso ben'io germogliarmi nel ; Due fresche rose ; [Sopra?] dunque credevi [tir?] annaggiarmi ingrata ; [erehe?] piangi ò bel fanciullo ; Corri Lidia hà ; Spesso veggio colei che il cor m'apri ; T'amerò più che mai cara ladra.

Tableau d'*alfabeto*. Renseignements sur le cordage et l'accord de l'instrument.

Ms. 4177 : Mil. du XVII^e siècle. I-Rvat Barb Lat. 4177

1 texte ital. avec *alf.*

Il Puovero Re di Francia.

Ms. 28052 : « 1613 ». B-Bc MS Littera S., N° 28052

1 texte en hollondais avec *alf.*

Vroede als jeij mijn.

Ms. 36877 : c. 1623. GB-Lbm Ms. Add. 36877

Villanelle di più sorte con l'Intavolatura per sonare, et cantare su la Chitarra alla Spagnola di Giovanni Casalotti.

148 f° (dont les 23 premiers folios ont été examinés), 23 textes ital. avec *alf.*

Chi mi senti cantar per cirto dici ; Vn di solito vidd'il diletto ; Mentre pomposa, tu ne stai rosa ; Mira quel pesci mira ; Vezzosett'e care, pupillette ardenti ; Il begl'occhi, de' belli chiomi ; Sopra la folia: Ardi pure felici oh mio core ; [O'?] tu ch' à tutt' [I?]ore dimori vicina ; Il Gelsomino, che in bel' giardino ; Hor' ch'esce fuor l'Aurora ; Quando faro ritorno ; La mia filli crudel, spesso mi fugge ; Alle gioie alle gioie Pastori ; Salutiam' salutiamo l'aurora ; In questa verde riva ; Voi me dati martire, per farmi morire ; Per chi ten' fuggi [ol?] [fillide?] ; (S.) Quando miro, il vago volto ; [Bella?] filli crudeli ;

Alla caccia Pastori ; Ol' bocca amorosa, oh' [grate?] parole ; Press' a un' fonte star' amico ; Vezzose't'e bella.

Ms. 40085 : c. 1645. D-B Mus ms 40085

37 textes ital. avec *alf*.

Li millo ferito ; [...] sospir [...] e di pianti ; [Muse tutte lassabe?] ; [?] ; Questo è il ballo del Gondoliero ; Si con lingua di fuoco ; [Filli mea dimmi ?] ; Ti [?] anima mia giunta e quelli hora ; La fra i sangui e i morti ; Infanti erminia in fra li ombrosi pianti ; La bella [?] sconsolata amanti ; Ma li Capitan delli Cristiani genti ; Ha d'oro di chiomi ; Voi partite sdegnose ; [?] ; Dovero dunque morire ; Una vecchia sdentata ; Io parto dal tuo viso ; O stelle homicide ; Hor chi viddi ; I misteri di Amori ; D[?] lo sdegno li devi ; Bella si ma troppo altera ; Piangeti ahimé piangeti ; Amerai du mio core ; Gioite, gioite / di mille tormenti ; Li dolci el tormento ; Quella bella amor ; Crudel tu vuoi partire [?] ; [?] pur sdegno ; Va lampa amibili ; Bella mia crudele ; Vattene amore a ; Taggiti amanti quei [?] ; Hor mi fa [mentire?] ; Al Cristiani Re Luigi ; [?].

SOURCES : IMPRIMEES (PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE)

Toute référence du type « Nom (Année) » est un renvoi à une notice bibliographique.

Les sources avec la mention « ms » en exposant (e.g. « DATE^{ms} ») comprennent des éléments manuscrits.

* * *

Langland 1400

Langland, William, *The vision of William concerning Piers the Plowman, together with Vita de Dowel, Dobet, et Dobest, secundum Wit et Resoun, by William Langland (about 1362-1393 A. D.)*, London, N. Trübner & co., 1867-85.

<http://name.umd.umich.edu/AJT8124.0001.001>

Tinctoris 1487

Tinctoris, Johannes, *De inventione et usa musicae*, Napoli, 1487.

http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TININV_TEXT.html

Ariosto 1516

Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso. A cura di Lanfranco Caretti*, Torino, Einaudi, 1966.

Castiglione 1528

Castiglione, Baldassar, *Il Libro del Cortegiano (1528)*, Milano, Garzanti, 1981.

Boscan 1534

Boscán, Juan, *Los quatro libros del Cortesano compuestos en italiano por el Conde Balthasar Castellon y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscan (1534)*. Édité par Antonio María Fabié, Madrid, Librería de los bibliófilos, Alfonso Durán, C.^{ra} de S. Jerónimo, 1873.

Milán 1535

Milán, Luis, *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, 1535. Genève, Minkoff, 1975.

Narváez 1538

Narváez, Luis de, *Los seys libros del delphin de musica de cifras para tañer vihuela*, Valladolid, 1538. Genève, Minkoff, 1980.

Aaron 1545

Aaron, Pietro, *Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche, et moderne con le loro oppositioni & resolutioni*, Vinegia, G. Scotto, 1545.

Mudarra 1546

Mudarra, Alonso, *Tres libros de musica en cifras para vihuela*, Sevilla, 1546. Chanterelle, 1980.

Valderrábano 1547

Valderrábano, Enriquez de, *Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547. Genève, Minkoff, 1981.

Vasari 1550

Vasari, Giorgio, « Giorgione da Castelfranco Pittor Vinizian », *Le vite. Edizioni Giuntina e Torrentiniana*, vol. 4, p. 41-47.

<http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>

Pisador 1552

Pisador, Diego, *Libro de musica de Vihuela*, Salamanca, 1552. Genève, Minkoff, 1973.

Fuenllana 1554

Fuenllana, Miguel de, *Libro de musica para vihuela intitulado Orphenica lyra*, Sevilla, 1554. Genève, Minkoff, 1981.

Bermudo 1555

Bermudo, Fray Juan, *Declaración de Instrumentos musicales*, Osuna, 1555.

Anonyme 1557

Anonyme, *Discours non plus mélancoliques que divers de choses mesmement qui appartiennent à notre France , et à la fin la manière de bien et justement entoucher les lucs et les guiternes*, Poitiers, E. de Marnef, 1557.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71448r.r=discours+non+plus+mélancoliques.langEN>

Zarlino 1558

Zarlino, Gioseffo, *Le Istitutioni harmoniche*, Venezia, 1558.

Milán 1561

Milán, Luys, *El cortesano*, Valencia, 1561. éd. par Vincen Josep Escartí, València, Universitat de València, 2001.

Rueda 1567c

Rueda, Lope de, *Camila Colloquio de Camila MVY APAZIBLE y gracioso*, 1567.

<http://teso.chadwyck.co.uk>

Rueda 1567t

Rueda, Lope de, *Tymbria*, 1567.

<http://teso.chadwyck.co.uk>

Daza 1576

Daza, Esteban, *Libro de musica en cifras para vihuela intitulado El Parnasso*, Valladolid, D. Fernandez de Cordoba, 1576. Genève, Minkoff, 1979.

<http://purl.pt/765/3/>

Galilei 1581

Galilei, Vincenzo, *Dialogo della musica antica e moderna*, Firenze, G. Marescotti, 1581.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51305s.r=Dialogo+della+musica+antica+e+m oderna.langEN>

Montaigne 1581

Montaigne, Michel de, *Journal de Voyage*, éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1983. [Coll. « Folio Classique »].

Marenzio 1584

Marenzio, Luca, *Il Primo Libro delle Villanelle di Luca Marenzio a tre voci, raccolte da Ferrante Franchi et novamente poste in luce*, Venezia, Vincenzi & Amadino, 1584.

Scaletta 1585

Scaletta, Orazio, *Scala di musica molto necessaria per principianti*, Roma, Andrea Fei, (1585), 1642.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k515191.r=Scala+di+musica+molto+necessaria +per+principianti.langEN>

Amat [1596]

Amat, Joan Carles, *Guitarra española*, Lérida, Anglada & Llorens, (1596), 1626. Hall, Monica (éd), *Joan Carles Amat: Guitarra Española (c. 1761)*, Monaco, Chanterelle, 1981.

<http://www.lutesoc.co.uk/lutesoc/uploads/baroque-guitar/amat/Amat.doc>

Giudotti 1600

Guidotti, Alessandro, « Prefazione », *Rappresentatione di anima, et di corpo. Nuovamente posta in musica dal Signor Emilio Del Cavalliere per recitar Cantando Data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese. In Roma. MDC.* Transcrit dans Solerti (1903).

Cerreto 1601

Cerreto, Scipione, *Della prattica musica vocale et strumentale*. Napoli, Gio. Iacomo Carlino, 1601.

Caccini 1602^{ms}

Caccini, Giulio, *Le nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Firenze, Heredi di Giorgio Marescotti, 1602.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k59067f.r=caccini+le+nuove+musiche.langEN>

Vedro'l mio Sol ; Filli mirando il cielo ; Ardi ardi cor mio ; Fillide mia se di belta sei vaga ; Occhi immortali ; Chi mi confort' ahime.

Viadana 1602

Viadana, Lodovico, « A' Benigni Lettori (Introduction) », *Li Cento Concerti*, Venezia, 1602.

www.bassus-generalis.org

Montesardo 1606

Montesardo, Girolamo, *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra spagnuola*, Firenze, Farescotti, 1606.

Agazzari 1607

Agazzari, Agostino, *Del sonare sopra 'l basso con totti li stromenti dell'uso loro nel Concerto*, Siena, Domenico Falcini, 1607.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k514904.r=agazzari+agostino.langEN>

Bianciardi 1607

Bianciardi, Francesco, *Breve regola per imparar' a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, Siena, Domenico Falcini, 1607.

<http://www.bassus-generalis.org>

Bataille 1609

Bataille, Gabriel, *Airs de differents autheurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille. Second livre. A Paris. Par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant rue saint Iean de Beauuais, à l'enseigne du mont Parnasse. 1609*, Genève, Minkoff, 1980.

Kapsperger 1610

Kapsperger, Girolamo, *Libro primo di villanelle a 1. 2. e 3. voci accomodate per qualsivoglia strumento con l'intavolatura del chitarone et alfabeto per la chitarra spagnola del Sigr. Gio: Girolamo Kapsperger nobile alemano, raccolto dal Sigr. Cavalier Flamminio Flamminij del ordine di Sto. Stefano*, Roma, s.é., 1610. F-Pn Rés. Vma 274(6) & F-Pn Rés. F. 138. Éd. facs. comprenant Kapsperger 1619a, 1619b & 1623 Firenze, Scelte, 1979.

Che farò donna ingrata ; Hor ch'amorosi accenti. [Avec tablature de six-lignes pour chitaronne].

Banchieri 1611

Banchieri, Adriano, *Dialogo musicale del R. P. D. Adriano Banchieri Bolognese con un amico suo, che desidera suonare sicuramente sopra un basso continuo in tutte le maniere*, Venezia, Amadino, 1611.

Caccini 1614

Caccini, Giulio, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. Con due Arie Particolari per Tenore, che ricerchi le corde del Basso, di Giulio Caccini di Roma detto Giulio Romano*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1614. Firenze, Scelte, 1983. [Coll. « Archivium musicum. La cantata barocca » 13].

Rimonte 1614

Rimonte, Pedro, *Parnaso Español de madrigales, y villancicos a quatro, cinco, y seys. Compuestos por Pedro Rimonte, Maestro de Musica de la Camara de los Sermos Principes. Alberto y Doña Isabel Clara Eugenia Archiduqueses de Austria. En Amberes En Casa de Pedro Phalesio al Rey David. M. DCXIV.*

Corradi 1616

Corradi, Flamminio, *Le stravaganze d'amore di Flamminio Corradi da Fermo. A una, due e tre voci con la intavolatura del chitarrone & della chitarra alla spagnola & con il basso continuo da sonare nel clavicembalo et altri istromenti simili. Novamente composte et date in luce*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1616 ; (1618). F-Pn Rés. F. 47.

Vezzosetta mia pargoletta ; Baci baci cari e graditi.

Avec tableau d'alf. et tablature de six-lignes pour chitaronne.

Falconieri 1616

Falconieri, Andrea, *Libro primo di villanelle a 1. 2. & 3. voci con l'alfabeto per la chitarra spagnola d'Andrea Falconieri Napoletano*, Roma, G.B. Robletti, 1616. F-Pc Rés F 103.

Quando il labbro ti bacio ; Vezzosette e care pupillette ; O ben sparsi sospiri ; Bella fanciulla ; Cara è la rosa ; Nudo arciero ; Occhietti amati ; Rimirate luci ingrante ; Segui, segui dolente core ; Se ben rose celesti ; Pastorella ove ti ascondi ; [Begli occhi lucenti] ; O bellissimi capelli ; Armilla ingrata ; Filli vezzosa ; Dolci sospiri ; Per voi s'alza ; Non più d'amore.

Benedetti 1617

Benedetti, Piero, *Musiche di Piero Benedetti a una e due voci con alcune spirituali nel fine. Libro quarto*, Firenze, Pignoni, 1617.

Caccini 1618

Caccini, Francesca, *Il primo libro delle musiche a una, e due voci di Francesca Caccini ne' signorini. Dedicate all'illostriss. e reverendissimo signor Cardinale de' Medici*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1618. F-Pc Rés. F 24. Éd. facs., NY, Garland, 1986 ; Éd. mod. Ronald James Alexander & Richard Savino, Indiana University Press, 2004.

Chi desia di saper (Canzonetta per cantare sopra la chitarra spagnola) ; Che amor sia nudo (Canzonetta per cantare sopra la chitarra spagnola).

Fludd 1618

Fludd, Robert, « De templo musicae », *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, Johann-Theodor de Bry, 1617-26.

Falonieri 1619

Falconieri, Andrea, *Musiche d'Andrea Falconieri Napolitano a una, due & tre voci. Libro sexto con l'Alfabeto della Chitarra Spagnuola. Dedicate al molto illustre signore Odoardo Mannini. Stampa del Gardano. In Venetia. MDC XIX. Appresso Bartolomeo Magni, Venezia, Gardano, 1619. I-Rc G.CS. 2.C.31.1.*

Traditrice lusinghiera ; Filli ascoltami ; E virtù de lumi ardenti ; Bocca ridente ; L'Amante vero ; Labra vivaci ; Bella Clori ; La mia F[i]lli ; Ladra ladra d'Amore ; Dhe dolc'anima mia.

Kapsperger 1619a

Kapsperger, Girolamo, *Libro secondo di villanelle a 1. 2. & 3. voci. Con l'alfabeto per la chitarra spagnola. Del Sig. Gio. Girolamo Kapsperger Nobile Alemanno. Raccolte dal Sig. Ascanio Ferrari, Roma, Robletti. 1619. F-Pn Rés. Vma. 274(7). Éd. facs., comprenant Kapsperger 1610, 1619b & 1623 Firenze, Scelte, 1979.*

Avrilla mia ; Ite sospiri miei ; Figlio dormi ; Aure vagh'aure gioconde ; Rigida Eurilla ; Vezzosome e care pupillette ; Tronca l'indegno. [Avec tableau d'alf.].

Kapsperger 1619b

Kapsperger, Girolamo, *Libro terzo di villanelle a 1. 2. et 3. voci accomodate per qual si voglia stromento con l'intavolatura del Chitarone et alfabeto per la Chitarra Spagnola. Del Sig.^{re} Gio. Girolamo Kapsperger. Nobile Alemanno. Raccolto dal Sig.^{re} Francesco Porta. Roma. Con Privilegio e licenza de' Superiori 1619, Roma, s.é., 1619. F-Pn Rés. Vma. 274(8). Éd. facs. comprenant Kapsperger 1610, 1619a & 1623, Firenze, Scelte, 1979.*

Gia risi ; Sù desta i fiori ; O dolci sguardi ; Disperato dolore ; Susurrate ; Voi pur mi prommettest' ; Alma fugace ; Come lasciarmi ; Alma mia ; Ferma il bel piede ; Viva speranza. Avec tableau d'alf. et tablature de six-lignes pour chitarone.

Praetorius 1619

Praetorius, Michael, *Syntagma musicum. II De Organographia, Wolfenbüttel, 1619. Éd. facs. Kassel etc., Bärenreiter, 1963.*

Rontani 1619

Rontani, Raffaello, *Le varie musiche di Raffaello Rontani a una et due voci per cantare nel cimballo, o in altri stromenti simili con l'alfabeto per la Chitarra in quella più à proposito per tale stromento. Libro terzo. Opera Settima, Roma, Luca Antonio Soldi, 1619. GB-Lbm K.1.i.5.(3.).*

O stelle omicide (arietta) ; Voi partite sdegnose ; [Dove dove son] ; Vaghi rai di ciglia ; Falsi sospiri ; Pargoletta che vai cantando ; O piant'o selv' ombrose.

Colonna 1620

Colonna, Giovanni Ambrosio, *Intavolatura di chitarra alla spagnuola, Milano, GB Colonna, 1620.*

Landi 1620

Landi, Stefano, *Arie a una voce di Steffano Landi dedicate all'illustr. et excell. Signor Paolo Savello Prencipe d'Albano per S.M. Cesarea Ambasciatore Straordinario alla Santita di Nost. Sig. Paolo Quinto, è Luogotenente Generale di Santa Chiesa, Venezia, Gardano, 1620. F-Pc Rés. F154.*

La mia cara Pastorella ; Chi mi affrena ; Augellin ch'il tuo Amor ; A qualunq[ue] animale (Aria da cantar sestine) ; Lvcidissimo sole (Canta Uranio Pastore il Fortunato suo giorno delle Nozze con la bella Hyelle) ; O giorno avventuroso (del medesimo soggetto).

Olivieri 1620

Olivieri, Giosepe, *La Pastorella Armilla variamente cantata a una, a due e tre voci da Giosepe Olivieri con il basso continuo per sonare in ogni stromento, l'alfabeto per la chitarra, un dialogo a tre et una canzone concertata a cinque, Roma, Soldi, 1620. I-Mi 1177 Mic 678345.*

Armilla mia le luci sole ; O sol degl'occhi ; Dove dove ten'l vai ; Non son già sguardi ; Dove dove ten vai ; Voi vi dolete Armilla ; Voi pazzarello ; Mira Armilla ; Fu colpa de begli occhi ; O begli occhi che zafiri ; O begli occhi o belle stelle ; Aprite il petto ; Felice amore ; Tu non hai ; O Dolci sospiri ; Alle gioie ; Voi celia luce mia ; Celai per lungo tempo ; Dhe moi piagato ; Dimmi cor moi ; Udite udite ; Armilla ingrata ; Dolce aurette ; Che sia vero ; Tue danno.

Petratti 1620

Petratti, Francesco, *Primo Libro d'arie, Venezia, A. Vincenti, 1620. F-Pc Rés. F. 199.*

Rontani 1620a

Rontani, Raffaello, *Varie musiche a una, e due voci di Raffaello Rontani per cantare nel Cimbalo e nella Tiorba con l'Alfabeto della Chitarra Spagnola in quelli più à proposito per tale instromento. Libro quarto, Opera Ottava, Roma, Robletti, 1620, (1625). GB-Lbm K.1.i.5.(4).*

Se bel rio, se bell'aurette ; Hor ch'io non seguio più ; Non è mercede di pura fede.

Rontani 1620b

Rontani, Raffaello, *Varie musiche a una e due voci di Raffaello Rontani per cantare nel Cimbalo e nella Tiorba con l'Alfabeto della Chitarra Spagnola in quelli piu à proposito per tale instromento. Libro quinto, Opera Nona, Roma, Robletti, 1620, (1625). GB-Lbm K.1.i.5.(5).*

Fuggi, fuggi crudele (arietta) ; Quando torni leggiadrissima (arietta) ; Mentre haveste d'oro'l crin ; Qual vago canto.

Stefani 1620

Stefani, Giovanni (éd.), *Scherzi amorosi. Canzonette ad una voce sola poste in musica da diversi e raccolte da Giovanni Stefani con le lettere dell'Alfabetto per la Chitarra alla Spagnuola. Dedicati All'Illustrissimo Sig. Filippo Musotti mio Signore e Patron Osservandissimo. Libro secondo Novamente corretti & ristampati, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620, (1622). I-Mc Nosedà S 49-2.*

Filli vezzosa ; Tirinto mio tu mi feristi ; Se per voi e'l cor ; Donna ingrata senza amore ; O mio core che nouello ; Hor che gl' Augelli ; Godi pur col novo amante ; Amerai tù mio core ; Torna torna ostinato core ; Perche taci cor mio ; Amor diletto ; Hor godete d' Amore ; Ohime che far degg'io ; Non vuoi ch'io t'ami ; Giovinetta vezzosa ; Per gioia del mio cor ; Gioite, gioite ; Alma mia doue ten vai ; Tre ninnas me dan enosos ; De mis tormentos y enosos ; Quien menoscaba mis bienes ; Suspiri miei che d'haura in hura fiti (Aria per cantar ottaue Siciliane) ; Eurilla, o core, o vita ; Amor che deggio far.

Vitali 1620

Vitali, Filippo, *Musiche di Filippo Vitali a una due et tre voci per cantare nel cimbalo, ò in altri stromenti simili con l'alfabeto per la Chitarra in quelle più à proposito per tale stromento. Libro terzo, Roma, Soldi, 1620. F-Pc Rés. F. 224.*

S'alcun vi giura ; Fresche aurette ; Occhietti amati ; Occhi voi che raccogliete ; Non tardare a dar soccorso ; Il mio mal vien da gioco.

Veneri 1621

Veneri, Gregorio, *Li varii scherzi di Gregorio Veneri Romano a una due e tre voci per cantare nel cimbalo o in altri stromento simili con l'alfabeto per la chitarra in quelle piu à proposito per tale stromento. Libro primo Opera quinta, Roma, Soldi 1621. Gb-Lbm K.7.f.21.*

Ecco l'Aurora ; Pupillette vezzosette ; Pianget'occhi ; O begl'occhi ; Falsi sospiri ; Ecco sorge la bell'Alba ; Perche segui afflitto ; La mia Filli la cruda.

Guazzi 1622

Guazzi, Eleuterio, *Spiritosi affetti. Libro primo, Venezia, Gardano, 1622. I-Bc-AA106.*

Stava Olinda ; Trà queste piante ; Mille dolci parolette ; Apra il suo verde seno ; Io credea che ; I bei legami che stan'in torno.

Milanuzzi 1622

Milanuzzi, Carlo, *Secondo scherzo delle Ariose vaghezze commode da cantarsi à voce sola nel Clavicembalo, Chitarrone, Arpa doppia, & altro simile stromento con le Littere dell'Alfabetto, Con l'intavolatura e con la Scala di Musica per la Chitarra alla Spagnola. Di Carlo Milanuzii da Santa Natoglia Aggiuntevi nel fine dal medemo Auttore alcune Sonate facili intavolate per la Chitarra alla Spagnola. Opera ottava. Nuovamente composta, & date in luce. Con Privilegio, Venezia, Vincenti, 1622, (1625). I-Mc S 49-3.*

O com'e vaga ; Ria mercè, falsa fe ; Tra due negre pupillette ; Ecco, che tutto langue ; Negatemi crudele ; Si ch'io t'amo ; Io vò morire ; Amor altri si duol ; Così mi fuggi ; All'ombra vientene ; Togliete da gl'occhi miei ; Almen deh dimmi à Dio ; Non posso più soffrir ; Esci sospir ; Amate mie stelle ; Amami Clorida ; Guance amate ; Vado altronde ; Ahi chi mi guida al foco ; Voglio il mio duol scoprire ; Languirò d'Amor se l'empia sorte ; Hora canusco (Aria siciliana) ; Sciolta il crin (Sonetto) - 2. Facea d'Anime in tanto - 3. Fù disnor le dis'io - 4. Che se pur vaga sei.

Sanseverino 1622

Sanseverino, Benedetto, *Il primo libro d'intavolatura per la chitarra alla spagnuola. De passacalli, ciaccone, saravande, spagnuollette, folie, pavaniglie, pass'e mezzi, correnti, et altre varie suonate di Benedetto Sanseverino. Di nuovo ristampato, con aggiunta d'alcune Canzonette dal Istesso Autore per cantare in detto stromento. Opera Terza, Milano, Filippo Lomazzo, (1620), 1622. GB-Lbm K.1.g.13.*

Dimmi Amore (Aria detta del Gran Duca) ; Da pungenti è crudi dardi ; Poi che vo l'amor ; Qui dov'èl fiore ; Quando yo me en amore (Ayre. Canzonetta alla Spagnola) ; Caldi sospiri ; Capelli doro d'Amor (Aria).

Introduction par l'auteur, Mode d'accorder et Tableau d'alfabeto.

Varii 1622

Varii Autori, *Vezzosetti fiori di varii eccellenti autori, cioe madrigali, ottave, dialoghi, arie et vilanelle a una e due voci da cantarsi con il cembalo, tiorba, chitarra spagnola, &c. Roma, Robletti, 1622. GB-Lbm K.4.h.3(2).*

Non si può ij soffrir (Porro) ; Non voglio amare (Borboni) ; Io vo cercando (Granata) ; Vivi contenta chore (Sabbatino).

Vitali 1622

Vitali, Filippo, *Arie a 1. 2. 3. voci da cantarsi nel chitarrone chitarra spagnuola & altri stromenti di Filippo Vitali. Libro Quarto, Venezia, Gardano, 1622. GB-Lbm K.5.c.16.*

Sovra un fonte cristallino ; Deh perche tant' è vostra crudeltà ; O felice quel giorno ; O Mar tant'ira ; Correte a l'Aura correte.

Ghizzolo 1623

Ghizzolo, Giovanni, *Frutti d'amore. Arie da cantar nel Chittarone. Libro quinto, Venezia, 1623. I-Bc Z234.*

Bocca ridente ; Bionde chiome.

Giamberti 1623

Giamberti, Giosepe, *Poesie diverse poste in musica da Giosepe Giamberti romano a una e tre voci per cantar nel cimbalo et alcune con l'alfabeto per la chitarra spagnola con due aggiunte una di Gio. Bernardino Nanini, l'altra di Paolo Agostini ambidoi miei maestri. Libro primo, Roma, Luca Antonio Soldi, 1623. F-Pn Rés. F. 124.*

Cinto ho l'alma ; Se pietade in voi ; Tu sei pur bella ; O mia felice vita ; Più non t'amo ; Sono intricato.

Kapsperger 1623

Kapsperger, Girolamo, *Libro quarto di villanelle a una e piu voci. Con l'alfabeto per la Chitarra Spagnola. Del Signor Gio. Girolamo Kapsperger nobile Alemanno. Raccolte dal Signor Marcelle Pannocchieschi De Conti d'Elci, Roma, Soldi, 1623. F-Pn Rés. Vma. 274(9).*

Cinta di rose ; Rugiadose ; In te la vita ; Rondinella ; Mentre del mondo ; Trà queste ; Bel fior.

Manzolo 1623

Manzolo, Domenico, *Canzonette di Domenico Manzolo Musico dell'illustrissima Signoria di Bologna. A una, e due voci con alcune spirituali da cantarsi nel Chitarrone, Arpicordo, & altri stromenti. Con l'alfabetto per la chitarra alla spagnola. Novamente composte & date in luce dedicate al molto illustre Signore Gio. Pellegrino Palmieri, Venezia, A. Vincenti, 1623. I-Mc Nosedà S 49-5.*

A la gloria, à gl'honori ; Se pietade in te non troui ; Quand'io vissi il tuo diletto ; Amor, se per affliggermi ; Deh cieli in teneriteui ; Poi ch'io vidi al mio martir ; In questa riu ombrosa ; Ah ladra ladra d'Amore ; O vita suauiissima d'un core ; O belli occhi che mirate ; O qual gioia nel petto mi sta ; Angioletta leggiadretta ; O lingua, che girata ; Amor non posso più ; S'altra in amar non s'ha ; Non mai così lucente ; Chi di tè più crudel ; Misero com'esser puo ; Quando tu mi guardi, e ridi ; Soccorso ohimè ben mio ; Clori mia Clori vezzosa ; Mille Scherzi e canti balli ; Ecco torna l'Aurora ; Se vedesti le piaghe ; Occhi belli occhi crudeli ; O cara palma ; Dhe volgete mi il guardo ; Occhi rubelli ; O graditi miei caldi sospiri ; Preso l'onde tranquille ; Ritorna al tuo Pastor (Spirituale) ; O quanti errori, e Tenebre (Spirituale) ; Ogni giorno tu mi di ; Quando il di del Giudicio (Spirituale) ; O graditi miei caldi sospiri.³⁶⁹

Milanuzzi 1623

Milanuzzi, Carlo, *Terzo scherzo delle ariose vaghezze Commode da Cantarsi à Voce Sola nel Clauicembalo Chitarrone, Arpa doppia, & altro simile stromento Con le Littere dell'Alfabetto, Con l'Intauolatura, e con la Scala di Musica per la Chitarra alla Spagnola. Di Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia Con l'Aggiunta nel fine di alcuni Balletti, Sarauende, Spagnolette, Gagliarde, Follie, Ciaccone, & altre Sonate Intauolate per la Chitarra alla Spagnola. Opera Nona Nouamente composta, & data in luce, Venezia, Vincenti, 1623. I-Mc Nosedà S 49-4.*

O mar tant'ira ; Tuo danno ; Dal ciel d'Amor seren ; Sprezzami Bionda, e fuggimi ; Son d'altrui le luci ardenti? ; Sovr'un fonte cristallino ; Giamai non tesse amore ; (Balletto) Correte all'Aura correte ; Quell'infedele ; (Balletto) Piagate Amori piagate ; (Balletto) Non più pena non più dolor ; (Balletto) Senti senti, che nuovi accenti ; Aure amorse ; Ben tu potrai crudele ; (Balletto) Questa mia Aurora ; (Balletto) Hor che temprato raggio ; Dhe che veggio ohime ; (Madrigale) In van ti lagni o bella ; (Aria per cantare ottave) Questa piaga mi sia ; (Romanesca) Troppo ingrato sarei.

Tableau d'alf. et scale di musica.

Possenti 1623

Possenti, Pellegrino, *Canora Sampogna composta di sette canne musicali. Prima canna, dalla quale escono Madrigali a 2 e 3 voci, Canzonette a 2 voci. Li Sospiri d'Ergasto et il Lamento d'Ariana, del cavalier Marino a voce sola, Venezia, Magni, 1623.*

Rontani 1623^{ms}

Rontani, Raffaello, *Le varie musiche di Raffaello Rontani a una due e tre voci per cantare nel cimballo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la Chitarra Spagnola in quelle più à proposito, per tale stromento. Libro primo, Roma, Robletti, 1623. GB-Lbm K.1.i.5.(1.).*

³⁶⁹ Les titres suivants manquent à l'exemplaire à I-Mc. : « Nidi cari, e lucenti » ; « Poi che vol Amor » ; « Più lieto il guardo » ; « Pupillette lucenti » ; « Al venir di mia Clori » ; « Dhe perche tant'è (Balletto) ».

Caldi sospiri ; Accorta lusinghiera³⁷⁰ ; La mia Filli Vezzosa ; Della città fuggendo ; S'io miro il bel volto ; Luci cari luci belle.

Stefani 1623

Stefani, Giovanni, *Concerti amorosi terza parte delle canzonette in musica raccolte da Giovanni Stefani. Novamente ristampate & corrette*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1623.
Voi partite sdegnose.

Berti 1624

Berti, Giovan Pietro, *Cantade et arie*, Venezia, Vincenti, 1624. I-Bc X.79. Éd. facs. NY, Garland, 1986 ; Miller (1996), p. 27.
Lo stral ; Quando dentro.

Milanuzzi 1624

Milanuzzi, Carlo, *Quatro scherzo delle ariose vaghezze*, Venezia, Vincenti, 1624. Éd. facs. NY, Garland, 1986.
Bionde chiome ; Ohime ch'io cado (Monteverdi) ; La mia turca (Monteverdi) ; Prendi l'arco (Monteverdi) ; Si dolce e'l tormento (Monteverdi).
Tableau d'alf. et scale di musica.

Romano 1625³⁷¹

Romano, Remigio (éd.), *Prima raccolta di bellissime canzonette Musicali, e moderne. Di Autori grauissimi nella Poesia, & nella Musica. Per il Sig. Remigio Romano*, Pavia, Gio. Battista de Rossi, 1625. GB-Lbm 11422.aaa.6.
Ardo, e' l mio viuo ardore ; Bella Aurora gentil, deh sorgi, e porta ; Chi di dètro m'accède, e m'arde à pieno? ; Chi con lima puggente Fuggite pur crudi martir ; Ninfe vezzose, e belle ; Ardo milla per voi ; Romane, Romane, presenti, presenti ; Occhi Homicidi di Donna bella (Romanesca) ; Argo cent'occhi hauea, tu ben lo [!?]ai ; A la luce, a la luce ; Cvor mio, tù sei un fuoco ; Ecco, sorgon gl'albori ; Figlio dormi, dormi figlio ; Giouinetta vezzosa ; Perche non credi al mio pianto ; Qvien menos caba mis bienes? ; Se Venere dal ciel quà giù scendesse ; Svspiri miei, che d'hura in hura fiti ; Da le lusinghe homai ; Doue, doue ahime ; E pur partir ; O De' dolori miei ; O Da fila canore ; O Dolcissimo viso ; Quando dentro il tuo seno ; Quel core, quel core ; Bei Labri ; Rubinetti ; S'io non spargo per voi ; SCHERZO. Pastorale ; Vt, re, mi fa, sol, la, là dove Amore.

Briçeño 1626

Briçeño, Luis de, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español. Compuesto por Luis de Briçeño. Y presentado a Madama de Chales. En el qual se hallaran cosas curiosas de Romançes y seguidillas. Juntamente sesenta liçiones diferentes. Un Metodo para templar. Otro para conoçer los aquerdos. Todo por una horden agradable y façilissima*. Paris, Ballard, 1626.
Bien as trocado don Luis ; Si las musas fauoreçen ; Lvis dichoso as de llamarte ; Ay amor loco. Ay amor loco ; Al villano que le dan ; Donde ba la niña bonita. abuscar el amor ; Andalo çara- uanda ; Si quereis que os enrrame la puerta ; Bo-laua la palo-mita ; Serrana si uuestros ojos ; Venteçillo mormurador ; Abraçame juana mas ; Vida vida. Vida bona ; Si tus ojos me an mi-rado ; De-baxo deste

³⁷⁰ L'alfabeto a été rajouté à la main.

³⁷¹ Comprend Romano 1618 ; Romano 1620 ; Romano 1622 ; Romano 1623.

texado ; Vida vida. Vida bona. Vida bamonos a chacona ; Tv la tienes pedro ; Y danca morica bayla morica ; Qves aquello que retumba ; No me case mi madre. Con hombre galan BIS ; Ojos quyas niñas bellas ; Antes quel sol su luz muestre ; Des embarca en Bordeaos ; Qve tenga yo ami mujer ; El amor que midama me tiene ; El çielo me falte BIS ; La bella çelia que adora ; Yo jamas supe de amor.

Grandi 1626

Grandi, Alessandro, *Cantade et arie a voce sola. Commode da cantarsi del Clavicembalo, Chitarrone & altro simile Stromento, con le Lettere dell'Alfabetto per la Chitarra Spagnola, Del Signor Alessandro Grandi Raccolte & date in luce da me Andrea Ziotti. Libro Terzo con privilegio dedicato all'illustrissimo Signor Francesco Duodo*, Venezia, Vincenti, 1626. GB-Lbm C.339.c. Éd. facs. NY, Garland, 1986.

Crud'e proterva ; Mai più duro d'Amor ; Troppo troppo fedele ; Superbetta sei pur colta ; Deh vaga mia Clori ; Amore io più non ardo ; Non può ferit Amor ; E si grave il tormento ; Rompi rompi mio core ; Al seren del tuo volto ; Ridete meco ; Empio cor più non ti credo ; Io non vò pianger più ; Sprezzami Bionda e fuggimi ; Lontan del tuo bel volto ; Folle folle chi crede ; Gioite danzate ; Sotto aspetto ridente ; I nostri voti ; Ninfa crudele ; Quando Amor dentr'un cor ; Breve è la vita ; Consenti pur è ti pieghi.

Tableau d'alf. et scale di musica.

Berti 1627

Berti, Giovan, *Cantade et arie. Libro secondo*, Venezia, 1627. I-Bc X.80.

Chi con lima pungente ; Donna superba ; Lidia che del mio.

[Fasolo 1627]

Fasolo, Giovanni Battista, *Barchetta passaggiera*, Roma, 1627. 1 mor. réprod. dans Chilesotti 1912. Transcription complète de Chilesotti dans Beretta, Ottavio (éd.), *Giovan Battista Fasolo e la « Barchetta passaggiera »*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994. [Coll. « Quaderni di San Maurizio », 4 – La musica a Milano].

I bei guardi che m'incendono. [Salite su in barchetta ; Ol' gatt robba il formai ; In questa verde riva ; Occhi belli, occhi guerrieri ; Chi pianga e chi sospira ; Debbo amar che mi disama ; Quando l'alba in oriente ; O lagrimette, vive perlette ; Belle riv'incoronate ; Ecco infermo d'amor già moribondo ; Sguardo lusinghiero ; Giovinetta vezzosa ; Cangie, cangie tue voglie ; Ecco il dì cara mia vita ; Lungi, lungi è Amor da me ; Fra mortali alma beltà ; Perché mi fuggi].

Landi 1627

Landi, Stefano, *Il secondo libro d'arie musicali di Stefano Landi ad una voce dedicate a Madama Serenissima la Principessa di Piemonte in Roma*, Roma, Robletti, 1627. Éd. facs. Firenze, SPES, 1980.

O di glorie chiara prole ; A che più l'arco tendere ; Chiudete l'orechi ; Non si scherzi con Amore ; Come m'ami tù Clori ; V'amai se voi m'amaste ; In van lusinghi ; Quasi intrepida Amazzone ; Amarillide deh vieni ; Damigella tutta bella ; Tamai gran tempo è sospiri ; O begl'occhi di sole ; Non è più tempo ; Piansi vn tempo arsi è gelai.

Millioni 1627

Millioni, Pietro, *Prima Scielta di villanelle Accomodate con l'intauolatura per cantare sopra la Chitarra alla Spagnola*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1627. I-Bc AA346.

Prendi deh prendi il volo ; Questi qui non sono i pianti ; Non più morte cor mio ; O begl'occhi, ò belle chiome ; Dov'io credea le mie speranze hauere ; Ahi che morir mi sento ; O Clorida ; Io per voi piango, e sospiro ; Amerai tu mio core ; Amor poiche non giovano ; Homai si spunta è rompasi ; Amor che deggio far ; Vaghi rai lucente stelle ; Occhietti amati ; Signora mi desidero ; Tirinto mio, tu mi feristi ; Mi parto ahi sorte ria ; Non vol più languir ; Non più con mesti accenti ; Voi mi dite ch'io non v'ami ; Signora tanto v'amo ; O di raggi, ò di fiamelle ; Ladra d'amore.

Obizzi 1627

Obizzi, Domenico, *Madrigali et arie a voce sola di Domenico Obizzi da cantarsi in chittarone, clavecimbalo ò altre sorte d'Instrumenti, con l'Alfabetto all'Ariette per la Chitarra alla Spagnola. Novamente composte et date in luce. Libro primo. Opera Seconda*, Venezia, Vincenti, 1627. I-Mi 1177 Mic. 678344 (d'après l'exemplaire tenu à US-Cn).

http://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/docmetadata?id=14671&from=&dirids=1&ver_id=327973&lp=1&QI=12C067BDE2B56F4D23D9348A8805FC45-30

Ah son tradito ; Aurette ; Voi che'l mio mal sapete ; Son caduti al fine i fiori ; Hor che più non mi sfaccio ; Che sia dentro al mio core ; Fillid'è forza homai ; Deh consoli il mio tormento ; Hor che fatto hà partita ; Non hà doglia maggiore ; E pur di novo ahi lasso ; Hor che vicin mi sento ; Mille volte inconstante ; Aura che qui d'intorno ; E si grave il tormento ; O sospiro amoroso ; Rompi rompi ò mio core ; Non ti lascio Eurilla mia ; Poiche rotta è la fede ; Dimmi Filli mio ben ; Poi ch'Amor l'aurea faetta ; Udite ò selve.

Tableau d'alf. et scale di musica.

Crivellati 1628

Crivellati, Domenico, *Cantate diverse a una due e tre voci con l'intavolatura per la chitarra Spagnola in quelle più approposito. Di Domenico Crivellati Viterbese All'Illustrissimo & Reverendissimo Sig. Padrone Coll.^{mo} Monsig. Grimaldi Governatore della Provincia del Patrimonio*, Roma, Robletti, 1628. GB-Lbm K.4.h.3.(1.).

Luci belle luci ingrata ; Bell'el ciel bell'el sol ; Lilla vezzosa Lill'amorosa ; Io vogli'amare ; Quanto più cruda sete ; Un sospireto sol un amoroso.

Conseils sur l'interpretation.

Fasolo 1628

Fasolo, Giovan Battista, *Il Carro di Madama Lucia et una serenata in lingua lombarda, che fa la gola a carnevale doppio; un Ballo di trè Zoppi; Con una Sguazzata di Colasone. Una Morescha de Schiavi à 3. Et altre Arie, e correnti Francese, con le littere per la Chitarra Spagnola. Poste in musicha, dal Fasolo*, Roma, Robletti, 1628. GB-Lbm K.4.h.3.(3.).

L'altra nott'al far del giorn'.

Fedele 1628

Fedele, Giacinta, *Scelta di villanelle Napolitane bellissime. Con alcune Ottaue Sciciliane noue, con le sue intauolature di quitarra alla Spagniola. Posta in luce da me Diacinta Fedele, Romana*, Vicenza, Francesco Grossi, 1628. GB-Lbm 1071.g.16.(8).

Gite hardenti sospirri hà Colei hà Colei ; Che dirrà se, io moro la crudel' nemica mia ; Bona sera sia dōna, Zezza ; No più sospirri felice mio Cuore ; No vedi tu Come, io per te, i. tengo à morte.

Giustiniani 1628

Giustiniani, Vincenzo, « 6°. Discorso sopra la musica », *Miscellanea di cose diverse, per la Curia Romana etc. Varj discorsi, istruzioni*. Archivio di Stato Lecchese. 0.49. Transcrit dans Solerti (1903).

Sabbatini 1628

Sabbatini, Pietro Paolo, *Il Sesto di Pietro Paolo Sabatini Maestro di Cappella dell'archiconfraternita della morte et oration di Roma Opera Ottava*, Bracciano, Andrea Fei, 1628. I-Mi1177 Mic. 678535 (d'après l'exemplaire tenu à I-Fn).
Ah cor non sei piu mio ; Angioletta ve dove ; Ardenti miei sospiri.

Moulinié 1629

Moulinié, Etienne, *Airs de Cour avec la tablature de luth et de guitarre de Estienne Moulinié, Maistre de la Musique de Monseigneur le Duc d'Orleans, frere unique du Roy, Troisième livre*, Paris, Pierre Ballard, 1629. F-Pn Rés 63. Éd. facs. Beziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1986. F-Pn Vmh 9102 (3).
<http://www.rmguitar.info/pdfs/Timo/Moulinie.pdf>

Kapsperger 1630

Kapsperger, Girolamo, *Libro quinto di villanelle a una, due, tre et quattro voci con l'Alfabeto per la Chitarra Spagnola. Del Signor Gio. Girolamo Kapsperger nobile alemano. Raccolte dal Signor Andrea Donato*, Roma, Paolo Masotti, 1630. F-Pn. Rés. Vm.a.275.
Pompa morta ; Crudo arcier ; Giunto il sole.

Miniscalchi 1630

Miniscalchi, Guglielmo, *Arie. Libro terzo*, Venezia, 1630. Éd. facs. NY, Garland, 1986.
Parto nel mio partir.

Sabbatini 1630

Sabbatini, Galeazzo, *Alto, e canto Madrigali Concertati a due, tre, quattro e cinque voci. Con alcune canzoni concertate, e tramezzate diversamente con sinfonie, e ritornelli. Di Galeazzo Sabbatini Maestro di Capella di Camera dell'Eccellentissimo Signor Duca della Mirandola. Opera Quinta. De' Madrigali Libro Quarto. Novamente composti, e dati in luce. Dedicati all'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Conte Girolamo Abbate di Montevocchio*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1630. F-Pn Rés Vmb 59.

Kapsperger 1632

Kapsperger, Girolamo, *Li fiori. Libro sesto di villanelle a una, due, tre e quattro voci con l'Alfabeto per la Citarra Spagnola. Del Signor Gio. Girolama Kapsperger, nobile alemano raccolti dan Sig.r Francesco Tempi*, Roma, Masotti, 1632. F-Pn Rés. Vma 276.

Amor non piangere ; Odoroso Gelsomino ; Dimiste mammolette ; Sula fiorita ; Pastor io ; Violette belle ; Candidetta ; O perle lucenti ; Sanni dano.

Pesenti 1633

Pesenti, Martino, *Arie a voce sola Commode da cantarsi nel Clauicembalo, Chitarrone, & altro simile Stromento, Con le Lettere dell'Alfabetto per la Chitarra Spagnola Con una Cantata a voce sola sopra il Passacaglio, Del Sig. Martino Pesenti Cieco a Nativitate. Raccolte da Alessandro Vincenti Nuouamente composte, & date in luce. Con licenza de' Superiori et privilegio. Libro secondo, Venezia, Vincenti, 1633. I-Rc G.CS.5.E.5.2.*

Cor mio se questa sera ; Non più lagrime nò ; S'io son dolente ohime ; Sio non raggiro il piede ; Non son tuo non sei mia ; Dove il foco s'anida ; O che stato penoso ; Gia di bellea nemica ; Amra pur de fierezza ; Il piu pungente strale ; Odoroso Gelsomino ; O come vezzosa (Aria in corrente) ; O Dio ? che veggio ? (Cantata sopra il passacaglio) ; O mio cor che di speme.

Vincenti 1634

Vincenti, Alessandro (éd.), *Arie de diversi raccolte da Alessandro Vincenti. Commode da Cantarsi nel Clauicembalo, Chitarrone, & altro simile Stromento, Con le Lettere dell'Alfabetto per la Chitarra Spagnola, Venezia, Vincenti, 1634. I-Rc G.CS.5.E.5.1.*

Perche se m'odiavi (Claudio Monteverde) ; Piu lieto il guardo (Claudio Monteverde) ; Voria Clori (Pietro Berti) ; Dove dove sei gita (Pietro Berti) ; Fuggi sprezza ò mio cor (Carlo Milanuzii) ; O che bel fronte o che bel crin (Carlo Milanuzii) ; Filli filli non t'amo più (Pesenti) ; Sostien diletta mia (Pesenti - ottave) ; Chi crede ch'io v'ami (Tarditti) ; Lilla sol el mio ben (Tarditi) ; Sù sù Pastorelli (da incerto) ; Son ancor pargoletta (Francesco Bruni detto il Cavalli) ; O Dio quel pene io sento (Sances) ; Da la ruota degl'anni (Sances) ; Lunge da questo sen (Cantata Sig. D. Gerardo Biancosi) ; Ben che in me giri (Biancosi) ; Io son preso e ferito (D. Scipione Giovanni Monaco Olivetano) ; O mia filli gradita (D'incerto) ; O mio cor che dispene (Bonivento Boniventi).

Marchetti [1635] – 1660 (= Anon 1648)

Marchetti, Tomaso, *Il Primo Libro d'Intavolatura della Chitarra Spagnola. Composto, e dato in luce da Tomasso Marchetti Romano Con vna regola facilissima per poter'imparar'ù sonare, accordare, e far lettere della detta Chitarra da se stesso. Et si contengono ancon el detto libro molte sonate passeggiate, non più da altri date in luce, Roma, Francesco Moneta, (1635), 1660. F-Pn Rés. Vm8 u. 3. Éd. facs. Genève, Minkoff, 1981. F-Pn Vmd 3445 ; F-Pc [F. 7799.*

Annodate, e stringete ; Vn pitocco d'amor chiede pietà ; Non credete a Donne mai ; Volgi gl'occhi pietosi.

Mersenne 1635

Mersenne, Marin, *Harmonicorum libri, in quibus agitur de sonorum natura, causis et effectibus, Paris, Baudry, 1635-36.*

Fontei 1636

Fontei, Nicolo, *Delle Bizzarrie poetiche poste in Musica da Nicolò Fontei Orcianese Libro secondo. A una, doi e tre voci. Dedicato all' Ill.^{mo} Sig.^r Giorgio Nani. Con Licenza de Superiori & Priuilegio, Venezia, Magni, 1636. I-Mi1177 679107. (d'après l'exemplaire au Bodleian : Ch. Ch. Pr. Mus. 795).*

Quella beltà ch'adori ; Due soli ch'un bel viso ; Taci mia lingua taci ; Lidia s'appressa il giorno ; Filli mia mi dice amore ; Su l'ali dell'inganno ; [O quanti cuori ò quanti] ; Di non amar disposto son ; Ahi sò che spargo all'aura ; Non maledico io nò ; Tu mi vorresti morto ; Deh non credete nò ; Dal Ciel il nome tiene ; Non sia ch'alcun si vanti ; Non voglio esser amante ; O quanti furon brevi.

Mersenne 1636

Mersenne, Marin, *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Cramoisy, 1636.

Pesenti 1636^{ms}

Pesenti, Martino, *Arie a voce sola. Libro terzo*, Venezia, Vincenti, 1636. I-Rc G.CS.5.E.5.3.

E tu credi, e tu pensi ; Se la vita ti dono ; Non son tante già ; Pietate occhi pietate ; Lilla infedel ohimè ; Da giusto sdegno di machiata fede ; Ohimè ch'io pur non sos ; Non si creda ad'Amor ; O biondetta lascivetta ; Perche fuggi ritrossetta ; E felice amatore ; Qual stato esser può mai ; Anima tormentata, e quando mai ; E pur partir dovro date ; E tutta tua questa Alma ; Perche segui Filli amata ; Quanto t'inganni Amor (cantata)³⁷².

Tableau d'alf. et scale di musica.

Sances 1636

Sances, Giovanni Felice, *Il quarto libro delle cantate et arie a voce sola di Gio Felice Sances Commode da Cantarsi soura Spinetta, Tiorba, Arpa, ò altro simile Instrumento Con due Canzonette à Due, & vna Arietta à Tre voci nel fine. Dedicate all'illustrissimo Signor e Patron mio Colendissimo Il Signor Conte Odoardo Pepoli novamente stampate con privilegio*, Venezia, Vincenti, 1626. I-Rc G.CS.5.E.5.4.

http://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/docmetadata?id=14671&from=&dirids=1&ver_id=327973&lp=1&QI=12C067BDE2B56F4D23D9348A8805FC45-30

Gia che non son Adone ; Lagrime tutte amare ; Amanti amor ; Chi non sa cosa sia Amor ; Che pietà sperar si può ; Superbetta la mia vita ; Amor che fa ; O perdutti di letti ; Pietosi allontanatevi ; Chiesi un bacio ; Occhi miei ; Rapitemi ; Il mio concente ; Se mille facelle ; Sa sospir ; Fuggi mio cor.

Tableau d'alf. et scale di musica.

Landi 1637

Landi, Stefano, *Il quinto libro d'arie da cantarsi ad una voce con la spinetta & con le littere per la Chitarra. Di Stefano Landi Romano Musico nella Cappella di N. Signore e Chierico Benefitiato in S. Pietro. Dedicate al Serenissimo Principe Gio. Carlo di Toscana*, Venezia, Magni, 1637. PL-WRu 50081 Muz. ; Mus. 418.

http://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/docmetadata?id=21592&from=&dirids=1&ver_id=328902&lp=1&QI=12C067BDE2B56F4D23D9348A8805FC45-30

Canta la Cicaleta ; La mia Ninfa legiadra ; Quando Rinaldo ; Tu vedi alato Arcier ; Fuggi lontano ; Se già gran tempo amanti ; Deh ferm'il volo ; Gelido core ; Ho'l cor ferito ; Fonti del mio dolor ; Qual per me stella ; Alla guerra alla guerra ; Che vuol acqua purissima ; Io non volo ; Chi non ride ; Non mi dar piu tormento ; Fili se morto bramini.

³⁷² Alfabeto rajouté à la main.

Busatti 1638^{ms}

Busatti, Cherubino, *Arie a voce sola Commode da cantarsi nel Clavicembalo, Chitarone & altro simile Stromento, Con le lettere dell'Alfabetto per la Chitarra Spagnola di Cherubino Busatti Organista di San Sebastiano in Venetia. Dedicate all'Illustrissimo Signor, Priamo da Lezze, Venezia, Vincenti, 1638. I-Rc G.CS.5.E.5.5.*

Per pietà del mio gran duol ; Ti lascio filli ingrata ; Ah fili al tuo bel volto ; Dite ch'io canti ; Non credet'a donne mai ; O bei labri ; Pupillette non m'ancidete ; Non pen'ar bella ; Chiudi ò filli ; E Lidia il vostro seno ; E tornato il mi ben ; Udite ò belle sfere.

Tableau d'*alf. et scale di musica*.³⁷³

Doizi 1640

Doizi de Velasco, Nicolás, *Nuevo modo de cifrar para tañer la guitarra con variedad, y perfeccion, y se muestra ser instrumento perfecto, y abuntantissimo, Napoli, 1640. Éléments reproduits dans Pennington (1981).*

Doni 1640

Doni, Giovan Battista, *De' Trattati Di Musica Di Gio. Battista Doni Patrizio fiorentino. Tomo secondo. Ne' quali si esamina e dimostra la forza e l'ordine della musica antica e per qual via ridar si possa alla pristina efficacia la moderna, Firenze, 1640. Transcrit dans Solerti (1903).*

Foscarini 1640

Foscarini, Giovanni Paolo dit l'Academico Caliginoso, *Li cinque libri della chitarra alla spagnola...con il modo di sonare sopra la parte, Roma, 1640. Éd. facs., Firenze, Studio per edizioni scelte, 1979. F-Pn Vmc. 9989 (20).*

Kapsperger 1640

Kapsperger, Girolamo, *Libro settimo di villanelle a una e piu voci con l'alfabeto per la Chitarra Spagnola del Signor Gio. Girolamo Kapsperger Nobile Alemanno. Raccolte dal Signor Don Hippolito Franceschi, Roma, Vincenzo Bianchi, 1640. F-Pn Rés. Vma 277.*

Cor mio che pensi tù ? ; Piaghe d'amor ; I falli miei ; Deh fuggite ; O core pensoso ; Questo crudel ; Chi brama ; Senso fallace ; O come fuggono ; Più non credete ; Chi spera sol nel mondo ; Non cercar' ; Che poter pensi.

Pesori 1640

Pesori, Steffano, *Lo Scrigno Armonicao Opera seconda Di Stefano Pesori Mantovano. Ove si rinchiudono vaghissime danze, & ariette al modo Italiano, Spagnolo, e Francese ; Per suonare in concerto. Con Basso, Uiolino, Manacordo, & altri instromenti: et Molte vaghissime Villanelle, con l'Intavolatura della Chitarra Spagnola. DEDICATO ALL' Illustrissimo Sig. Marchese Marc' Antonio Sagramosi, sl., sé., 1640. GB-Lbl K.1.g.15.*

³⁷³ Ce livre comprend un *sonetto* écrit à la main. Il s'agit d'un texte sans *alfabeto*.

Trichet 1640

Trichet, Pierre, *Traité des instruments de musique*, Paris, 1640. Éd. par François Lesure, Genève, Minkoff, 1978.

Sabbatini 1641

Sabbatini, Pietro Paolo, *Varii Capricci e canzonette a una e tre voci da cantarsi sopra qualsivoglia istromento con l'Alfabeto della Chitarra Spagnola di Pietro Paolo Sabbatini Romano. Libro Settimo Opera Decimaquarta*, Roma, Bianchi, 1641. GB-Lbm K.7.f.1.(1.).
Perdano i lampi suoi ; Se piate voi sete ; Io già spiro* ; Sempre guerra ; Trafitto il sen* ; Che sperai* ; Torno di nuovo (Poesia di Tomaso di Leva) ; Ch'io sospiri* ; Chi fù che ti sforzò ; Dove, donna veloce (Poesia di Michelangelo Lualdi) ; Ritrosetta, Fastosetta ; Folle quell'alma.³⁷⁴

Carbonchi 1643

Carbonchi, Antonio, *Le Dodici chitarre spostate inventate dal Cavalier Antonio Carbonchi Fiorentino. Libro Secondo di Chitarra Spagnola, con due alfabeti, uno all'Franzese, & uno alla Spagna. Dedicato All'Illustrissimo Signor Marchese Bartolommeo Corsini*, Firenze, Sabatini, 1643. F-Pn Rés. Vmb. 63.

Corbetta 1643

Corbetta, Francescco, *Varii capricci per la ghittara spagnola*, Milano, 1643. Firenze, Studio per edizioni scelte, 1980. F-Pn Vma. 3804 (33).

Anon 1648 (= Marchetti 1635–1660)

Anonyme, *Il Primo Libro d'Intavolatura della Chitarra Spagnola con vna regola facilissima per poter'imparare à sonare accordare, e far le lettere di detta Chitarra da se medesimo Composto, e dato in luce da incerto Autore. Et in detto libro si contengono anco molte sonate passeggiate. non piu da altri date in luce*, Roma, 1648. I-Rsc Accademia A.CS.I.A.39.
Annodate, e stringete, e stringete ; Vn pitocco d'amor chiede pietà ; Non credete a Donne mai ; Volgi gl'occhi pietosi.

Corbetta 1648

Corbetta, Francesco, *Varii scherzi di sonate per la chitara spagnola di Francesco Corbetta Pavese, All'Alt.za S.ma di Leopoldo Guglielmo Arciduca d'Austria &c. Libro Quarto*, Bruxelles, 1648. F-Pn Vm⁷ 6217.

Mersenne 1648

Mersenne, Marin, « Harmonicorum instrumentorum. Liber primus », *HARMONICORVM LIBRI XII IN QUIBUS AGITVR DE SONORVM NATVRA, CAVSIS, ET EFFECTIBVS: DE CONSONANTIIS, Dissonantiis, Rationibus, Generibus, Modis, Cantibus, Compositione, orbisque totius Harmonicis Instrumentis. EDITIO AVCTA. LVTETIAE PARISIORVM, Sumptibus GVILLELMI BAVDRY, viâ Iacobaeâ, prope Collegium Plessaeum, M. DC. XLVIII*. Genève, Minkoff, 1972.

³⁷⁴ Les quatre chansons marquées * paraissent aussi dans Sabbatini 1652b.

Kircher 1650

Kircher, Athansius, *Musica Universalis*, Roma, Corbeletti, 1650. F-Pc Rés. F141-144.

Sabbatini 1650 = Sabbatini 1652a

Abatessa 1652

Abatessa, Giovanni Battista, *Intessitura di varii fiori Ouero Intauolatura di Chitarra alla Spagnola. Doue si mostra il varo modo, che ciascuno da se stesso potrà imparare con facilità il sonare, & accordare; con diverse Sonate e Passagali, con alcune Villanelle, & Ottaue Siciliane esempl[a?]ri da cantarsi con detta Chitara Di Giovbattista badessa Bitontino*, Roma, 1652. I-Bc V. 29.

Volgi gl'occhi sereni ; Io sò ben che'l mio seruire ; Villanella. Crudele, che vo tù ; Fuggitiva d'amore ; Non si puo soffrir.

Sabbatini 1652a

Sabbatini, Pietro Paolo, *Prima scelta di villanelle a una voce delli dieci libri di Pietro Paolo Sabbatini. Da cantare sopra à qualsivoglia Instrumento, con l'Alfabeto della Chitarra Spagnola in quelle più à proposito. Di nuovo ristampate e corrette*, Roma, Vitale Mascardi, (1650), 1652. GB-Lbm K.7.f.23.(1.).

Mira che fa costei ; Io moro ; Voi morir mi vedete ; Voi me fate morire.

Sabbatini 1652b

Sabbatini, Pietro Paolo, *Seconda scelta di villanelle a una voce delli dieci libri di Pietro Paolo Sabbatini. Da cantare sopra à qualsivoglia Instrumento, con l'Alfabeto della Chitarra Spagnola in quelle più à proposito. Di nuovo ristampate e corrette*, Roma, Mascardi, 1652. GB-Lbm K.7.f.23.(2.).

Marchetti 1665

Marcetti, Tomaso, *Libro antico di Canzonette*, sl., sé, 1665. I-Rsc A.CS.1.A.38.

Al fiero gioco ; Amor troppo è scaltrito ; Ben ch'ogn'hor con lieto Core ; V'amo è ver, mà non in modo ; S'io m'innamoro ; Ciascuno mi dice ; Pensai col partire ; *Le Lettanie*.

Carré 1671

Carré, Antoine, *Sieur de la Grange, Livre de guitarre contenant plusieurs pièces avec la manière de toucher sur la partie ou basse continue*, Paris, 1671. Éd. facs., Genève, Minkoff, 1977.

Corbetta 1671

Corbetta, Francesco, *La guitare royalle dediée Au Roy de la Grande Bretagne*, Paris, Bonneüil, 1671. Éd. facs., Genève, Minkoff, 1975.

Penna 1672

Penna, Lorenzo (da Bologna), *Li Primi Albori Musicali per li Principianti della Musica Figurata*, Bologna, Giacomo Monti, 1672. F-Pc Rés. 906.

Sanz 1674

Sanz, Gaspar, *Intruccion de musica sobre la guitarra española y metodo de sus primeros dances de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italian, Francès y Inglès. Con un breve tratado para acompañar con perfeccion, sobre la parte muy esencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos los mas principales de Contrapunto, y Composicion. Dedicado al serenissimo señor el señor don Ivan. Compuesto por el licenciado Gaspar Sanz, Aragonés, natural de la Villa de Clanda, Bachiller en Teologia por la Insigne Universidad de Salamanca. Con licencia. En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer. Año 1674. Saragosa, Dormer, 1674. Éd. facs., Zaragoza, C.S.I.C., 1952.*

Ricci 1677

Ricci, Giovan Pietro, *Scuola d'intavolatura con la quale ciascuna senza Maestro puole imparare à suonare la Chitarriglia Spagnuola, accordare, fare il trillo, il repicco, trasmutar da vna lettera all'altra corrispondenti. Aggiuntovi in quest'ultima impressione bellissime Sonate di Mandola, & in fine una ghirlanda di Villanelle intavolate con lettere delle Chitarriglia. Da Gio. Pietro Dedicata al Molt' Illustre Signore il Signor Cavalier Girolamo Lucenti, Roma, Moneta, 1677. F-Pn Rés. Vmf. 35.*

O Stelle homicide ; Amor poiche non giovano ; Non brama altro il mio cor ; O che bel stare ; Occhi ridenti ; Crudel signora ; Quella bella amor.

Di Micheli 1680

Di Micheli, Don Antonio, *Nuova Chitarra di Regole Dichiarationi e Figure, con la Regola della Scala, con aggiunta d'Arie Siciliane, e sonate di varij Auttori, Palermo, Barbera Rummolo & Orlando, 1680 ; Palmero, Pietro Coppola, 1698. Cf. Failla 1979.*

Textes en sicilien, trois textes en italien, un texte (religieux) en latin.

Grenerin 1680

Grenerin, Henry, *Livre de gviitarre et autres pièces meslés de Symphonies avec une instruction pour jouer la basse continüe, Paris, Bonneuil, 1680. F-Pn Rés. 510 ; Genève, Minkoff, 1977.*

Matteis 1680

Matteis, Nicola, *Le false consonanse della musica per poter'apprendere a toccar da se medesimo la Chitarra sopra la parte. Esempii curiosi con havermenti chiarissimi e dichiarationi dove ciasche d'uno potrà in breve accompagnar le Arie in Musica, e sonar qual si voglia basso, s.l., s.n., c. 1680. F-Pn Rés Vmf. 29.³⁷⁵*

Grenerin 1682

Grenerin, Henry, *Livre de theorbe contenant plusieurs pieces sur diffèrens tons, avec vne nouvelle methode tres facile pour aprendre à Jouër sur la partie les basses Continues et toutes Sortes d'Airs a Livre Ouuert, Paris, c. 1682. Genève, Minkoff, 1984.*

³⁷⁵ Ce livre n'est pas actuellement catalogué au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale, ni dans la collection « Pn » ni dans la collection « Pc ». Il existe un microfilm « Bob. 24295 ».

Derosiers 1699

Derosiers, Nicolas, *Nouveaux principes pour la guittare, avec une table universelle de tous les accords qui se trouvent dans la Basse-Continuë sur cet Instrument qui peut servir aussi aux personnes qui jouient du Luth, du Theorbe & de la Basse de Viole*, Paris, Christophe Ballard, 1699. F-Pn Vm.⁸ u. 13.

Campion 1716

Campion, François, *Traité d'accompagnement et de composition*, Paris, 1716. F-Pn Vm⁸ 1064¹ ; Geneva, Minkoff, 1976.

Campion 1730

Campion, François, *Addition au Traité d'accompagnement et de composition, par la règle de l'octave où est compris particulièrement le secret de l'accompagnement du théorbe, de la guitare et du luth avec la manière de transposer instrumentalement et de solfier facilement la musique vocale sans l'usage de la gâme, par le Sieur Campion, Oeuvre IV*, Paris, V. Ribou, 1730. F-Pn Vm⁸ 10642 ; F-Pn Vm⁸ u. 8.

Minguet 1754

Minguet Y Irol, Pablo, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, Harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta traversera, flauta dulce, y la flautilla ; Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple, y vandola, con variedad de sonos, danzas, y otras cosas semejantes, demonstradas, y figuradas en diferentes Laminas finas, por musica, y cifra, al estilo Castellano, Italiano, Catalàn, y Francès*, Madrid, Ibarra, 1754. F-Pc Rés. 824^{a-g} ; Éd. facs. Genève, Minkoff, 1982.

Sources / sources imprimées

BIBLIOGRAPHIE

Acutis, Cesare, *Cancioneros musicali spagnoli in Italia (1585-1635)*, Tesi di Laurea, Università di Pisa, 1971.

Apel, Willi, *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, traduction de Jean-Philippe Navarre de l'édition anglaise éditée en 1942 par The Medieval Society of America, Sprimont, Mardaga, 1998.

Apfel, E., « Die Klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität », *Die Musikforschung*, xv (1962), p. 212-27.

Arnold, Denis, « The Secular Music of Alessandro Grandi », *Early Music*, 14/4 (1986), p. 491-99.

Arriaga, Gerardo, « The Vihuela Books and the CD-ROM Facsimile Project », *The Lute*, 71 (2004), p. 15-27.

Assenza, C., « La trasmissione dei testi poetici per canzonetta negli ultimi decenni del secolo XVI », *Rivista Italiana di Musicologia*, xxvi (1991), p. 205.

Atcherson, W.T. *et al.*, « National Predilections in Seventeenth-Century Music Theory: A Symposium (England, France, Germany, Italy, Spain) », *Journal of Music Theory*, 16/1 & 2 (1972), p. 2-71.

Azuma-Rodrigues, Cristina, *Les musiques de danse pour guitare baroque en Espagne et en France (1660-1700) - Essai d'étude comparative*, Thèse de doctorat (dir. Louis Jambou), Paris IV, 2000.

Baines, Anthony, « Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's *De inventione et Usu Musicae* », *Galpin Society Journal*, 3 (1950), p. 19-26.

Balsano, Maria Antonella (éd.)

– *L'Ariosto, la musica, i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Firenze, Olschki, 1981. [Coll. « Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia », 5].

– *Sigismondo D'India: atti del convegno di studi su Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco*, Erice, 3-4 agosto 1990, Palermo, Flaccovio, 1993.

Balsano, Maria Antonella & Walker, Thomas (éds.), *Tasso, la musica, i musicisti*, Firenze, Olschki, 1988. [Coll. « Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia », 19].

Bibliographie

Barnett, Gregory, « Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory » in Christensen, Thomas (éd.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, CUP, 2002, p. 407-55.

Baron, John H, « Secular Spanish Solo Song in non-Spanish Sources, 1599-1640 », *JAMS*, xxx/1 (1977), p. 20-42.

Baroni, Mario, Dalmonte, Rossana & Jacoboni, Carlo, *A Computer-aided Inquiry on Music Communication: The Rules of Music (La regola della musica)*, Lewiston etc., Edwin Mellen Press, 2003.

Becherini, Bianca

– « Un canta in panca fiorentino, Antonio di Guido », *Rivista Musicale Italiana*, 50/3-4 (1948), p. 241-47.

– *Catalogo dei manoscritti della BN di Firenze*, Kassel, Barenreiter, 1959.

Bessler, H., « Tonalharmonik und Vollklang », *Acta Musicologica*, xxiv (1952), p. 131-46.

Beyer, P., *Studien zur Vorgeschichte des Dur-Moll*, Kassel, 1958.

Boetticher, Wolfgang

– *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen* (RISM B/VII), München, G. Henle Verlag, 1978.

– « Zur inhaltlichen Bestimmung des für Laute intavolierten Handschriftenbestands », *Acta Musicologica*, 51 (1979), p. 193-203.

Bowles, E., « The Guitar in Medieval Literature », *Guitar Review*, 29 (1966), p. 3-7.

Boye, Gary R.

– *Giovanni Battista Granata and the Development of Printed Guitar Music in Seventeenth-Century Italy*, Ph.D., Duke University, 1995.

– « Performing Seventeenth-Century Italian Guitar Music: The question of an appropriate stringing » dans Coelho (1997), p. 180-94.

– « The Case of the Purloined Letter Tablature: The Seventeenth-Century Guitar Books of Foriano Pico and Pietro Millioni », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 11 (2005). http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v11/no1/boye.html#_edn13

– *Chronological List of Rasgueado Style Publications*, 2009.

<http://www.library.appstate.edu/music/guitar/strummed.html>

Brown, Howard Mayer, *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge Mass., Harvard UP, 1965.

Buetens, Stanley, « Theorbo Accompaniments of Early Seventeenth-Century Italian Monody », *JLSA*, vi (1973), p. 37-45.

Bukofzer, Manfred, *Music in the Baroque Era*, NY, Norton, 1947.

Cailleux, Jean, « A Rediscovered Painting by Watteau: 'La Partie Quaree' », *The Burlington Magazine*, 104/709 (1962), p. i-v.

Caliendo, Ciro, *La chitarra battente: uomini, storia e costruzione di uno strumento barocco e popolare*, Aspasia, S. Giovanni in Persiceto, 1998.

Calliari, Elisabetta, *Le Cantate et arie di Giovanni Pietro Berti*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Pavia, 1987-88.

Canguilhem, Philippe, *Les deux éditions de Fronimo (1568 et 1584) et la place du luth dans la pensée musicale de Vincenzo Galilei*, Thèse de doctorat (dir. J-Michel Vaccaro), Tours, 1994. Édité chez Minerve, 2001.

Cappelli, Adriano (éd.), *Manuali Hoepli. Lexicon Abbreviatarum quae in lapidis, codicibus et chartis praesertim medii-aeui occurent. Dizionario di Abbreviature Latine ed Italiane usate nelle carte e codici specialmente del medio-evo riprodotte con oltre 13000 segni incisi*, Milano, Hoepli, 1899. 6^e éd., 1990.

Cardamore, Donna

– « The Prince of Salerno and the Dynamics of Oral Transmission in Songs of Political Exile », *Acta Musicologica*, 67/2 (1995), p. 77-108.

– « Gareth, Benedetto ['Il Chariteo'] » in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10670>

Carter, Tim

– « Caccini's *Amarilli, mia bella*: Some Questions (and a Few Answers) », *Journal of the Royal Musical Association*, 113/2 (1988), p. 250-73.

– « Music-Printing in late Sixteenth- and early Seventeenth-Century Florence: Giorgio Marescotti, Cristofano Marescotti and Zanobi Pignoni », *Early Music History*, 9 (1989), p. 27-72.

Carter, William, « Speculations on the Tuning and Technique of the Baroque Guitar, with some observations on the Music of Joanambrosio Dalza, Diomedes Cato, Ennemond Gaultier and Cuthbert Hely », *The Lute*, 77 (2006), p. 11-17.

Castro-Escudero, José, « La méthode pour la guitare de Luis Briçeno (Appendice de D. Devoto sur le séjour de Briçeno à Paris) », *Revue de Musicologie*, li/2 (1965), p. 131-48.

Bibliographie

Cesari, Gaetano, « Musica e Musicisti alla Corte Sforzesca », *Rivista Musicale Italiana*, xxix (1922), p. 46-49.

Charnassé, Hélène

– « A propos d'un récent article sur la méthode pour la guitare de Luis Briçeno », *Revue de Musicologie*, vii (1967), p. 204-07.

– « Sur l'accord de la guitare », *RMFC*, vii (1967), p. 25-38. = Charnassé 1967b.

– *Soutenance sur Travaux portant sur les tablatures instrumentales. Un essai de formalisation et de synthèse*, Thèse de doctorat (dir. Marc Honneger), Strasbourg, 1980.

Chiesa, Ruggero, « Storia della letteratura del liuto e del chitarra. IV: Il cinquecento », *Il Fronimo*, i/4 (1973), p. 20-25.

Chilesotti, Oscar

– « Canzonette del seicento con la chitarra », *Rivista Musicale Italiana*, xvi (1909), p. 847-62.

– « Notes sur les tablatures de luth et de guitare – XVI^e et XVII^e siècles » dans Lavignac, Alexandre & de la Laurencie, Lionel (éds.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Histoire de la Musique (I^{ère} partie)*, Paris, Delagrave, 1912, p. 636-84.

– « Ad vocem cithara », *Acta Musicologica*, 9/1-2 (1937), p. 55-57.

Christensen, Thomas

– « The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory », *Journal of Music Theory*, 36 (1992), p. 1-42.

– « The 'Règle de l'Octave' in Thorough-Bass Theory and Practice », *Acta Musicologica*, 64/2 (1992), p. 91-117. = Christensen (1992b).

Coelho, Victor

– *The Manuscript Sources of Seventeenth-Century Italian Lute Music*, NY, Garland, 1995.

– « Raffaello Cavalcanti's Lute Book (1590) and the Ideal of Singing and Playing », dans Vaccaro (1995), p. 423-42. = Coelho 1995b.

– (éd.), *Performance on lute, guitar, and vihuela*, Cambridge, CUP, 1997.

– (éd.), *The Cambridge Companion to the Guitar*, NY, CUP, 2002.

– « The players of Florentine Monody in Context and in History, and a Newly Recognized Source for *Le nuove musiche* », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 9/1 (2003). <http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v9/no1/coelho.html>

– « The Baroque Guitar: Players, Patrons, Paintings, and the Public » dans Stauffer, George B. (éd.), *The World of Baroque Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 184-203. <http://people.bu.edu/blues/documents/BaroqueGuitar.pdf>

Cohen, Albert

- « A Study of Instrumental Ensemble Practice in Seventeenth-Century France », *Galpin Society Journal*, xv (1962), p. 3-17.
- « 'La Supposition' and the Changing Concept of Dissonance in Baroque Theory », *JAMS*, 24/1 (1971), p. 63-84.

Congleton, Jennie, « Nicola Matteis' Instructions for the Playing of a true Base upon the Guitar », *Early Music*, ix/4 (1981), p. 463-69.

Corona-Alcade, Antonio

- « Fray Juan Bermudo and his Seven Vihuelas », *The Lute*, 24/2 (1984), p. 77-86.
- « The Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain. A Critical Appraisal of some of the Existing Evidence », *The Lute*, 30/3 (1990), p. 3-24.
- « 'You will Raise a Little Your Fret': An Equivocal Instruction by Luis Milán? », *Galpin Society Journal*, xlv (1991), p. 2-45.
- *The Players and Performance Practice of the Vihuela and Related Instruments, the Lute and the Guitar, from 1450 to c. 1650, as Revealed by a Study of Musical, Theoretical, Literary and Archival Sources*, Ph.D., Royal Holloway College, University of London, 2000.

Dahlhaus, Carl

- « Die Termini Dur und Moll », *Archiv für Musikwissenschaft*, 12/4 (1955), p. 280-96.
- *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel etc., Bärenreiter, 1967 ; *La tonalité harmonique. Étude des origines. Traduit de l'allemand par Anne-Emanuelle Ceulemans*, Liège, Mardaga, 1993.

Danner, Peter

- « Bibliography of Guitar Tablatures 1546-1764 », *JLSA*, 5 (1972), p. 40-51 ; An Update to the Bibliography of Guitar Tablatures », *JLSA*, 6 (1973), p. 33-36.
- « Giovanni Paolo Foscarini and his 'Nuova Inventione' », *JLSA*, vii (1974), p. 4-18.

Dean, Alexander J., *The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century Harmony: Alfabeto and Italian Song*, Ph.D., University of Rochester, 2009.

Devoto, Daniel

- « Poésie et musique dans l'œuvre des Vihuelistes », *Annales Musicologiques*, iv (1956), p. 85-111.
- « La folle sarabande », *Revue de musicologie*, xlv (1960), p. 3-43 ; xlvi (1960), p. 145-80.
- « ?Qué es la zarabanda? (2) », *Boletín Interamericano de música*, 51 (Janvier 1966), p. 3.

Bibliographie

Dobson, Charles, Segerman, Ephraim & Tyler, James, « The Tunings of the four-course French Cittern and of the four-course Guitar in the Sixteenth-Century », *Lute Society Journal*, xvi (1974), p. 17-23.

Dry, François, *Théorie musicale et technique d'après les écrits et les oeuvres des vihuelistes espagnols. 1536-1593*, Thèse de doctorat (dir. J-Michel Vaccaro), Université François Rabelais, Tours, 1992.

Dugot, Joël (éd.), *Aux origines de la guitare : la vihuela de mano*, Paris, Cité de la Musique, 2004. [Coll. « Les cahiers du musée de la musique »].

Einstein, Alfred

– « Die Arie di Ruggiero », *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, xiii (1911-12), p. 444-62.

– « Ancora sull'aria di Ruggiero », *Rivista Musicale Italiana*, xli (1937), p. 163-69.

– *The Italian Madrigal*, Princeton, PUP, 1949, 3vv.

– « Orlando Furioso and Gerusalemme Liberata as set to music during the 16th and 17th Centuries », *Music Library Association Notes*, viii (1951), p. 623-30.

Einstein *et al.*

Einstein, Alfred, Lesure, François, Sartori, Claudio et Vogel, Emil (éds.), *Bibliografia della musica italiana vocale profana: pubblicata dal 1500 al 1700. Nuova edizione interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantanti, dedicatari, e dei capoversi dei testi letterari*, Pomezia, 1977, 3vv.

Eisenhardt, Lex, « The Italian battute-pizzicate: Music, Tunings and Performance », *The Lute*, 77 (2006), p. 7-11.

Escudero, Jose & Devoto, Daniel, « La méthode pour la guitare de Luis Briçeno », *Revue de musicologie*, 51/2 (1965), p. 131-148.

Esses, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th- and Early 18th-Centuries*, Stuyvesant, Pendragon, 1992. [Coll. « Dance & Music Series », 2].

Etzion, Judith, « The Spanish Polyphonic Ballad in 16th-Century Vihuela Publications », *Musica Disciplina*, xxxv (1981), p. 179-98.

Fabris, Dinko, « Prime aggiunte italiane al volume RISM B/VII », *Fontis Artis Musicae*, 28 (1982), p. 103-21.

Failla, Salvatore E., « La nuova chitarra composta da Don Antionio Di Micheli della città di Tusa », *Analecta Musicologica*, 19 (1979), p. 244-71.

Forrester, Peter S., « Vihuela and viola da mano. An Outline of some of the Evidence », *The Lute*, 71 (2004), p. 8-11.

Forte, Allen, « Schenker's Conception of Musical Structure », *Journal of Music Theory*, 3/1 (1959), p. 1-30.

Fortune, Nigel

– « A Florentine Manuscript and its place in Italian Song », *Acta Musicologica*, xxiii (1951), p. 124-36.

– « Giustiniani on Instruments », *Galpin Society Journal*, 5 (1952), p. 48-54.

– « Italian Secular Monody from 1600 to 1635: an Introductory Survey », *Musical Quarterly*, xxxix (1953), p. 171-95.

– « Continuo Instruments in Italian monodies », *Galpin Society Journal*, vi (1953), p. 10-13. = Fortune (1953b).

– « Italian Seventeenth-Century Singing », *Music and Letters*, xxxv (1954), p. 206-19.

– « Sigismondo d'India. An Introduction to His Life and Works », *PRMA*, 81 (1954-55), p. 29-47.

– « A Handlist of Printed Italian Secular Monody Books, 1602-1635 », *RMARC*, 3 (1963), p. 27-50 ; 4 (1964), p. 98.

– « Solo Song and Cantata », dans Abraham, Gerald (éd.), *The New Oxford History of Music. Vol. 4 The Age of Humanism: 1540-1630*, London, OUP, 1968, p. 125-217.

Garnsey, Sylvia, « The use of Hand-Plucked Instruments in the Continuo Body: Nicola Matteis », *Music & Letters*, 47 (1966), p. 135-40.

Gässer, Luis, *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

Gavito, Cory Michael

– *Carlo Milanuzzi's Quarto Scherzo and the Climate of Venetian Popular music in the 1620s*, Master's Thesis, University of Texas, 2001.

http://www.library.unt.edu/theses/open/20012/gavito_cory/thesis.pdf

– *The Alfabeto Song in Print, 1610 – ca. 1665: Neapolitan roots, Roman codification and 'il gusto popolare'*, Ph.D., University of Texas at Austin, 2006.

<http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/3414/gavitoc11533.pdf?sequence=2>

Ghisi, Federico

– « An Early Seventeenth-Century MS. With Unpublished Italian Monodic Music by Peri, Giulio Romano and Marco da Gagliano », *Acta Musicologica*, xx (1948), p. 46-60.

– *Alle fonti della monodia*, Bologna, AMIS, 1970.

Bibliographie

Gill, Donald

- « The de Gallot Guitar Books », *Early Music*, 6/1 (1978), p. 79-81 ; 83 ; 85-87.
- « Violas, Vihuelas and the Spanish Guitar », *Early Music (Plucked-String Issue 2)*, 9/4 (1981), p. 455-62.

Goldberg, Rita, « El cancionero de Cambridge », *Anuario Musical*, 41 (1986), p. 171-90.

Goy, François-Pierre, Meyer, Christian & Rollin, Monique (éds.), *Sources manuscrites en tablature : Luth et théorbe (c. 1500-1800). Catalogue descriptif. Vol. 1: Confoederatio Helvetica (CH), France (F), Baden-Baden & Bouxwiller, Valentin Koerner, 1991. [Coll. « Études musicologiques », 82].*

Griffiths, John

- « Strategies for the Recovery of Guitar Music of the Early Seventeenth-Century », dans Veneziano (2003), p. 59-81.
- « L'essor et le déclin de la vihuela », dans Dugot (2004), p. 8-15.

Haar, James

- « Arie per cantar stanze ariostesche », dans Balsano (1981), p. 31-46.
- « Music History and Cultural History », *The Journal of Musicology*, 1/1 (1982), p. 5-14.
- « Serafino de' Ciminelli dall'Aquila », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25444>

Hall, Monica

- & Tyler James, « The 'Guitarra Española' (letters) » *Early Music*, iv/2 (1976), p. 227, 229.
- « The 'Guitarra española' of Joan Carles Amat », *Early Music*, vi/3 (1978), p. 362-73.
- « Introduction », *Joan Carles Amat: Guitarra Española (c. 1761)*, Monaco, Chanterelle, 1981.
- *The Guitar Anthologies of Santiago de Murcia*, Ph.D., Open University, 1984.
- & Yakeley, June, « El Estilo Castellano y el Estilo Catalan. An Introduction to Spanish Guitar Notation », *The Lute*, 35 (1995), p. 28-61.
- « The Stringing of the 5-course Guitar ».
<http://www.monicaHall.co.uk/pdf/Stringing.pdf>
- « Giovanni Paolo Foscari : Plagiarist or Pioneer ? ».
<http://www.monicaHall.co.uk/pdf/Foscari.pdf>

Haraszti, Émile, « La Technique des Improvisateurs de Langue Vulgaire et de Latin au Quattrocento », *Revue Belge de Musicologie*, ix (1955) p. 12-31.

Hauge, Peter, « Robert Fludd and *De Templo Musicae* (1618) », *Dansk Arbobg for Musikforskning*, 27 (2000), p. 9-30.

Heartz, Daniel

– « Parisian Music Publishing under Henry II: A Propos of Four Recently Discovered Guitar Books » *Musical Quarterly*, 46/4 (1960), p. 448-67.

– « An Elizabethan tutor for the guitar », *Galpin Society Journal*, xvi (1963), p. 3-21.

Hill, John Walter

– « Oratory Music in Florence, I: 'Recitar cantando', 1583-1655, *Acta Musicologica*, 51/1 (1979), p. 108-36.

– « Realized Continuo Accompaniments from Florence c. 1600 », *Early Music*, 11 (1983), p. 194-228.

– *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

– « Rasgueado Guitar Accompaniment: A possible Model for the basso continuo of Recitative? » dans Veneziano (2003), p. 35-57.

Hodgson, Martin, « The Stringing of a Baroque guitar », *FOMRHI*, 41 (1985), p. 61-67.

Holzer, Robert R., « Sono d'altro garbo...Le canzonette che si cantano oggi : Pietro della Valle on Music and Modernity in the Seventeenth-Century », *Studi Musicali*, 21 (1992), p. 253-306.

Hoppin, Richard H, « Tonal Organisation in Music Before the Renaissance », dans Glowacki, John (éd.), *Paul A. Pisk: Essays in his Honor*, Austin, University of Texas, 1966, p. 25-37.

Hudson, Richard

– « The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the Seventeenth-Century », *Acta Musicologica*, 42 (1970), p. 163-83.

– « Chordal Aspects of the Italian Dance Style (1500-1600) », *JLSA*, iii (1970), p. 35-52. = Hudson 1970b.

– « Further remarks on the passacaglia and ciaccona », *JAMS*, xxiii/2 (1970), p. 282-301. = Hudson 1970c.

– « The zarabanda and zarabanda francese in Italian guitar music of the early 17th century », *Musica Disciplina*, xxiv (1970), p. 125-49. = Hudson 1970d.

– « The Music in Italian Tablatures for the Five-Course Spanish Guitar », *JLSA*, IV (1971) p. 21-42.

– « The 'Folia' Dance and the 'Folia' Formula in Seventeenth-Century Guitar Music », *Musica Disciplina*, 25 (1971), p. 199-221. = Hudson 1971b.

– *Passacaglia and Ciaccona: From Guitar Music to Italian Keyboard Variations in the Seventeenth Century*, Ann Arbor, 1981.

Bibliographie

– *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne: The Historical Evolution of Four forms that originated in music for the five-course Spanish guitar*, Stuttgart, 1992.

Jacquot, Jean, « 'The Italian Madrigal' d'Alfred Einstein et les rapports de la Musique et de la Poésie au XVI^e siècle », *Revue de Musicologie*, 35/105-6 (1953), p. 32-44.

Jambou, Louis, « Problematica de la literatura guitarristica entre Francia y España durante la segunda mitad del siglo XVII », *La Guitarra en la historia 2*, Cordoue, La Posada, 1991, p. 87-109.

Jans, M., « Modale 'Harmonik': Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und 17. Jahrhundert », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis: Modus und Tonalität*, xvi (1992), p. 167-88.

Jensen, Claudia R., « A Theoretical Work of Late Seventeenth-Century Muscovy: Nikolai Diletskii's 'Grammatika' and the Earliest Circle of Fifths », *JAMS*, 45/2 (1992), p. 305-31.

Jensen, Richard

– *The Development of Technique and Performance Practice as Reflected in Seventeenth-Century Italian Guitar Notation*, M.A. Thesis, California State University, Northridge, 1980.

– « The Guitar and Italian Song », *Early Music*, xiii/3 (1985), p. 376-83.

Jones, Simon, « The legacy of the 'stupendious' Nicola Matteis », *Early Music*, xxix/4 (2001), p. 553-68.

Kirkendale, Warren, *L'aria di fiorenze. Id est Il ballo del Gran Duca*, Firenze, Olschki, 1972.

Koczirz, Adolf

– « Die Spanischen Gitarristik im 16. Jahrhundert », *Zeitschrift für die Gitarre*, I (1919), p. 2.

– « Eine Gitarre und Laute in Deutsche Musikleben um 1700 », *Archiv für Musikwissenschaft*, viii (1926), p. 433.

Lafargue, Véronique, *Le chant au luth en Europe (XVI^e et XVII^e siècles) : La musique pour instruments à cordes pincées notée en tablature*, Thèse de doctorat (dir. Frank Dobbins), Tours, 1988.

Le Cocq, Jonathan, « The status of Le Roy's Publications for Voice and Lute or Guitar », *The Lute*, xxxv (1995), p. 4-27.

Ledbetter, David, « All the tones and semitones », *Bach's Well-tempered Clavier. The 48 preludes and fugues*, London, Yale University Press, 2002.

Leopold, Silke & Williams, Karen « Remigio Romano's Collection of Lyrics for Music », *PRMA*, 110 (1983-84), p. 45-61.

Lester, Joel

– « Root-position and Inverted Triads in Theory around 1600 », *JAMS*, xxvii (1974), p. 110-19.

– *Between Modes and Keys*, NY, Pendragon, 1989.

Lesure, François

– « La guitare en France », *Musica Disciplina*, iv (1950), p. 187-95.

– *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1981.

Levi, Ezio, « I cantari leggendari », *Giornale storico della letteratura italiana*, Torino, Ermanno Loecher, supplemento 16 (1914), p. 1-170.

Levitan, J. S., « Adrian Willaert's Famous Duo *Quidnam ebrietas*: A composition which closes apparently with the interval of a seventh », *Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, xv/ 3-4 (1938), p. 166-233.

Leydi, Roberto, « Appendice 2 : Le melodie della raccolta di Antonio Berti e Teodoro Zacco, 1842 », *Guida alla musica popolare italiana*, Lucca, LMI, 1996, p. 51-102.

Lindley, Mark, *Lutes, Viols & Temperaments*, Cambridge, CUP, 1984.

Lowinsky, Edward E.

– *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, New York, Columbia University Press, 1946.

– « Matthaëus Greiter's *Fortuna*: An experiment in chromaticism and in musical iconography », *Musical Quarterly*, 42/4 (1956), p. 500-19 ; 43/1 (1957), p. 68-85.

– « Adrian Willaert's Chromatic 'Duo' re-examined », *Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, xviii/1 (1961), p. 1-36.

– « Echoes of Adrian Willaert's Chromatic Duo in Sixteenth- and Seventeenth-Century Compositions », dans Powers, Harold (éd.), *Studies in Music History: Festschrift Oliver Strunk*, New Jersey, Princeton University Press, 1968, p. 183-238.

Lucchi, Piero, « La Santacroce, il Salterio e il Babuino: libri per imparare a leggere nel primo secolo della stampa », dans Bartoli Langeli, A. & Petrucci, A. (éds.), *Quaderni storici. Alfabetismo e cultura scritta (con alcuni contributi su psicologia e storia)*, 38 (1978), Ancona, p. 593-630.

Bibliographie

Lyons, David, *Lute, vihuela, guitar to 1800. A Bibliography*, Detroit, Information Coordinators, 1978.

Mason, Barry & Simpson, Glenda, « The Sixteenth-Century Spanish Romance: A Survey of the Spanish Ballad as Found in the Music of the Vihuelistas », *Early Music*, 5/1 (1977), p. 51-57.

Mason, Kevin

– « François Champion's Secret of Accompaniment for the Theorbo, Guitar and Lute », *JLSA*, xiv (1981), p. 69-84.

– « *Per cantare e sonare*: Accompanying Italian Lute Song of the Late Sixteenth-Century », dans Coelho (1997), p. 72-107.

Massip, Catherine, *Musiques Anciennes: Instruments et partitions, XVI^e-XVII^e siècles* (catalogue d'exposition), Paris, Bibliothèque Nationale, 1980.

Materassi, Marco, « Teoria e pratica del suonare sopra'l basso nel primo seicento », *Il Fronimo*, vii/29 (1979), p. 24-31.

McCutcheon, Meredith Alice, *Guitar and Vihuela. An Annotated Bibliography*, NY, 1985. [Coll. « RILM retrospectives », 3].

McGee, Timothy J., « Dinner music for the Florentine Signoria, 1350-1450 », *Speculum*, 74/1 (1999), p. 95-114.

Meeùs, Nicolas, « Toward a Post-Schoenbergian Grammar of Tonal and Pre-tonal Harmonic Progressions », *Music Theory Online*, 6/1 (2000).

<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.meeus.html>

Miller, Roark

– *The Composers of San Marco and Santo Stefano and Development of Venetian Monody to 1630*, Ph.D., Michigan, 1993.

– « New information on the chronology of Venetian monody: The *raccolte* of Remigio Romano », *Music & Letters*, 77/1 (1996), p. 22-33.

Minamino, Hiroyuki

– « The Spanish plucked *viola* in Renaissance Italy, 1480-1530 », *Early Music*, 32/2 (2004), p. 177-94.

– « Chicken or Egg? Frottola 'arrangements' for Voice and Lute », *The Lute*, xxxviii (1998), p. 43-57.

– « Was Francesco da Milano a Viola da Mano Player? », *The Lute*, xxxiii (1998), p. 58-64. = Minamino (1998b).

Murphy, M., *Guitar Music in Spain and Italy in the Seventeenth-Century*, Ph.D., University of London, en cours.

Murphy, Sylvia

– « Seventeenth-Century Guitar Music: Notes on *Rasgueado* Performance », *Galpin Society Journal*, 21 (1968), p. 24-32.

– « The Tuning of the Five-course Guitar », *Galpin Society Journal*, xxiii (1970), p. 49-63.

Navarrete, Ignacio, « The Problem of the *Soneto* in the Spanish Renaissance Vihuela Books », *Sixteenth Century Journal*, 4 (1992), p. 769-89.

Navarro-González, Julián, *La enseñanza de la guitarra barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*, Thèse, Universitat de Barcelona, 2007.

<http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0229108-113750/index.html>

Ness, Arthur J., « Gorzanis, Giacomo » dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2010. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11493>

Noël, Jeanne, *La guitare en France au temps de Louis XIV d'après les textes*, Thèse de doctorat (dir. Edith Weber), Paris IV, 1987.

Otaolo-González, Paloma, « La vihuela et l'humanisme musical espagnol au XVI^e siècle », *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 26 (1993), p. 59-72.

Oxford English Dictionary, Oxford University Press, 2^e éd. 1989. <http://dictionary.oed.com>

– « Christ-cross, criss-cross »

– « Transposition »

Palisca, Claude V.

– « Vincenzo Galilei and Some Links Between 'Pseudo-Monody' and 'Monody' », *Musical Quarterly*, 46 (1960), p. 344-60.

– « Musical Asides in the Diplomatic Correspondence of Emilio de' Cavalieri », *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 389-407 ; *Musical Quarterly*, 49 (1963), p. 339-55.

– « Vincenzo Galilei's Arrangements for Voice and Lute », *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 364-88 ; Reese, Gustave & Snow, Robert J. (éds.), *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on his 70th birthday*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1969, p. 207-32

– « Marco Scacchi's Defence of Modern Music », *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 88-145. = Palisca (1994b).

Bibliographie

Pandolfi, Vito, *La Commedia dell'arte. Storia e testo*. Firenze, Le Lettere, 1988. 6 vv.

Pelzer, Auguste, *Abréviations Latines Médiévales. Supplément au Dizionario di Abbreviature Latine ed Italiane de Adriano Cappelli*, Louvain-Paris, Publications Universitaires / Béatrice Nauvelaerts, 1966, 2^e éd.

Pennington, Neil D., *The Spanish Baroque Guitar with a transcription of de Murcia's passacalles y obras*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, 2 vv.

Pinnell, Richard T., « The Theorboed Guitar: its Repertoire in the Guitar Books of Granata and Gallot », *Early Music*, 7/3 (1979), p. 323-29.

Pirro, André, « La musique des Italiens d'après le *Remarques Triennales* de Jean-Baptiste Duval (1607-1609) », *Mélanges André Pirro*, Genève, Minkoff, 1972, p. 81-91.

Pirrotta, Nino, « 'Commedia dell'Arte' and Opera », *Musical Quarterly*, 41/3 (1955), p. 305-24.

Pope-Conant, Isabel, « Vicente Espinel as a Musician », *Studies in the Renaissance*, 5 (1958), p. 133-44.

Porter, William Vernon, *The Origins of the Baroque Solo Song: A Study of Italian Manuscripts and Prints from 1590-1610*, Ph.D., Yale, 1967.

Possiedi, Paolo, « Il manoscritto Galileiano '6' della Nazionale di Firenze », *Il Fronimo*, viii/30 (1980), p. 5-13 ; viii/31 (1980), p. 5-19.

Poulton, Diana, « Notes on the Guitarra, Laud and Vihuela », *The Lute*, 18 (1976), p. 46-48.

Powers, Howard S. *et al.* « Mode » dans *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718pg3>

Preitano, Massimo

– *L'accompagnamento strumentale dell'aria a Firenze nella prima metà del Seicento*, Tesi di Laurea, l'Università degli Studi di Pavia, 1992.

– « Gli albori della concezione tonale: Aria, ritornello e chitarra spagnola nel primo seicento », *Rivista Italiana di Musicologia*, 29/1 (1994), p. 27-88.

Prizer, William F., « Performance Practices in the Frottola: An Introduction to the Repertory of Early 16th-Century Italian Solo Secular Song with Suggestions for the Use of Instruments on the Other Lines », *Early Music*, 3/3 (1975), p. 227-35.

Randel, D., « Emerging Triadic Tonality in the Fifteenth-Century », *Musical Quarterly*, lvii (1971), p. 73-86.

Rasch, Rudolf

– « From Alfonso to Beethoven (Part I) », « The Musical Circle – from Alfonso to Beethoven (II) », « The Musical Circle III: Second Thoughts and further additions », « The Musical Circle IV: A general theory », *Tijdschrift voor Muziektheorie*, 2/1 (1997), p. 1-17 ; 2/2 (1997), p. 110-33 ; 4/1 (1999), p. 23-39 ; 4/3 (1999), p. 206-13.

– « Tuning and Temperament » dans Christensen, Thomas (éd.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, CUP, 2002, p. 193-222.

Ravizza, Victor, *Die Instrumentale Ensemble von 1400-1550 in Italien*, Bern & Stuttgart, 1970.

Rico-Osés, Clara, *L'image de l'Espagne en France au XVII^e siècle : les sources musicales éclairées par les témoignages historiques, diplomatiques, littéraires et picturaux (1610-1674)*, Thèse de doctorat (dir. Georgie Durosoir), Paris IV, 2004.

Roberts, J.D., « The Lute: Historical Notes », *The Lute*, 2 (1960), p. 17-25.

Rodriguez, Pablo-L & Torrente, Alvaro, « The 'Guerra Manuscript' (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain », *Journal of the Royal Musical Association*, 123/2 (1998), p. 147-89.

Rosa, Alberto Asor (éd.), *Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, 1986. 9 vv.

Russell, Craig Henry

– *Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of the Early Seventeenth-Century*, Ph.D., North Carolina, 1981.

– *Santiago de Murcia's Codice Saldivar N° 4: A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*, University of Illinois Press, 1995.

– « Radical Innovations, Social Revolution and the Baroque Guitar », dans Coelho (2002), p. 153-81.

Sachs, Curt, « The Road to Major », *Musical Quarterly*, 29/3 (1943), p. 381-404.

Sage, Jack W., « A New Look at Humanism in 16th-Century Lute and Vihuela books », *Early Music*, 20/4 (1992), p. 633-41.

Salzer, Felix, « Tonality in Early Medieval Polyphony. Towards a History of Tonality », *The Music Forum*, i (1967), p. 35-98.

Bibliographie

Segerman, Ephraim, « A few notes on Montesardo's 5-course guitar tuning », *FOMRHI*, 106 (2002), p. 44.

Short, Roger, *The Theorbo and Guitar as Continuo Instruments*, Ph.D., King's, London, en cours.

Solerti, Angelo, *Le origini del Melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Torino, Fratelli Bocca, 1903.

Sorbelli, Alabano, *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, Firenze, Leo S. Olschki, 1910 ; 1968.

Spohr, Helga, *Studien zur italienischen Tanzkomposition um 1600*, Thèse, Freiburg, Albert-Ludwig-Universität, 1956.

Stern, David, « Tonal Organisation in Modal Polyphony », *Theory and Practice*, 6/2 (1981), p. 5-39.

Strizich, Robert

– « A Spanish Guitar Tutor. Ruiz de Ribayaz's *Luz y norte musical* (1677) », *JLSA*, 7 (1974), p. 51-81.

– « L'accompagnamento di basso continuo sulla chitarra barocca, I & II », *Il Fronimo*, ix/34 & 35 (1981), p. 15-26 ; p. 8-27.

Sweeney, Eamon, *The guitar and its role as an accompanying instrument in seventeenth- and early eighteenth-century France*, Ph.D., Dublin Institute of Technology, 2006.

Tappert, Wilhelm, « Tabulaturen für des spanische Guitarre. 17-19 Jahrh. [manuscrit] », *Tausend Jahre Entwicklungs-Geschichte der musikalischen Zeichenschrift*, Berlin, 1901, Manuscrit tenu à Mainz, 8 pages.

Taruskin, Richard, « Commercial and Literary Music », *The Oxford History of Western Music. Vol. I The Earliest Notions to the Sixteenth-Century*, Oxford, OUP, 2004, p. 691-751.

Taviani, Ferdinando, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La Fascinazione del teatro*, Roma, Bulzone, 1969.

Thomson, William, « The Problem of Tonality in Pre-Baroque and Primitive Music », *Journal of Music Theory*, 2 (1958), p. 36-46.

Toft, Robert, *Aural Images of Lost Traditions*, Toronto, UFT, 1992.

Tilmouth, Michael, « Nicola Matteis », *Musical Quarterly*, 46/1 (1960), p. 22-40.

Tonazzi, Bruno, « Il cinquecentista Giacomo Gorzanis liutista e cittadino di Trieste », *Fronimo*, I/3 (1973), p. 6-21.

Torri, L., « Il primo melodrama a Torino », *Rivista Italiana di Musicologia*, xxvi (1919), p. 1-35.

Treadwell, Nina

– « The Guitar Passacalles of Santiago de Murcia: An Alternative Stringing », *Musicology Australia*, 15 (1992), p. 67-76.

– « Guitar alfabeto in Italian monody: The publications of Alessandro Vincenti », *The Lute*, 33 (1993), p. 12-22.

– *The Chitarra Spagnola and Italian Monody, 1589 to circa 1650*, Master's Thesis, University of Southern California, 1995.

Trend, J.B., *Luis Milán and the Vihuelistas*, Oxford, OUP, 1925. [Coll. « Hispanic Notes and Monographs », 11].

Turnbull, Harvey, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, London, Batsford, 1974.

Tyler, James

– « The Renaissance Guitar 1500-1650 », *Early Music*, iii/4 (1975), p. 341-47.

– Tyler 1976 : voir Hall & Tyler (1976).

– *The Early Guitar: A History and Handbook*, London, OUP, 1980.

– & Sparks, Paul, *The Early Mandolin*, Oxford, OUP, 1989.

– & Sparks, Paul, *The Guitar and its Music – from the Renaissance to the Classical Era*, Oxford, OUP, 2002 ; 2007. [Coll. « Oxford Early Music Series »].

– « The Role of the Guitar in the Rise of Monody: The Earliest Manuscripts », *Journal of Seventeenth Century Music*, 9/1 (2003).

<http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v9/no1/tyler.html>

– « Guitar: 4. The five-course guitar », dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2010. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43006>

Vaccaro, Jean-Michel (éd.), *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e Colloque International d'Études Humanistes. Tours. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1-11 juillet 1991*, Paris, CNRS, 1995.

Van der Straeten, E., *La musique aux Pays-Bas*, Bruxelles, Van Trigt, 1867-88, 8 vv.

Vanhulst, Henri, « Édition comparative des instructions pour le luth, le cistre et la guitare publiés à Louvain par Pierre Phalèse (1545-1570) », *Revue Belge de Musicologie*, xxxiv-xxxv/1 (1980), p. 81-105.

Bibliographie

Veneziano, Giulia (éd.), *Rime e Suoni alla Spagnola. Atti della giornata internazionale di Studi sulla Chitarra Barocca. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 7 febbraio 2002, Firenze, Alinea, 2003.*

Verchaly, André, « Les airs italiens mis en tablature de luth dans les recueils français du début du XVII^e siècle », *Revue de Musicologie*, 25 (1953), p. 45-77.

Vogel, Emil, « Bibliography of Italian Secular Vocal Music Printed between the Years 1500-1700 (12th installment) », *Notes*, 5/3 (1948), p. 385-96.

Walker, Thomas, « Ciaccona and Passacaglia. Remarks on their Origin and Early History », *JAMS*, 21/3 (1968), p. 300-20.

Weidlich, Joseph, « Battuto performance practice in Early Italian Guitar Music (1606-1637), *JLSA*, xl (1978), p. 63-86.

Wenland, John, « Madre non mi far Monaca: The Biography of a Renaissance Folksong », *Acta Musicologica*, 48 (1976), p. 185-204.

Wolf, Johannes, « Gitarrentabulaturen », *Handbuch der Notationskunde. II Teil: Tonschriften der Neuzeit. Tabulaturen, Partitur, Generalbaß und Reformversuche*, Leipzig, 1919, p. 157-218.

Wolzeien, Charles, « Early Guitar Literature: Baroque Song Literature », *Soundboard*, 20/3 (1993-4), p. 77-80 ; 20/4, p. 67-70 ; 20/5, p. 79-82.

Wright, Laurence, « The Medieval Gittern and Citole: A Case of Mistaken Identity », *Galpin Society Journal*, 30 (1977), p. 8-42.

Yakeley, June

– *The guitar as an instrument of accompaniment in Seventeenth-Century Spain with reference to José Marín (?1619-1699) and the Cancionero de Marín*, Ph.D., Open University.

– « New sources of Spanish music for the five-course guitar », *Revista de Musicologia*, 19/1-2 (1996), p. 27-86.

– *La guitarra a lo espanol: Aspects of Guitar Performance Practice. 1525-1775*, Albury, Lute Society, 2002. [Coll. « The Lute Society Booklets »].

Youmans, Charles Dowell, « The Guitar and its Music : From the Renaissance to the Classical Era (review) », *Notes*, 60/2 (2003), p. 467-68.

INDEXE

A

- Aaron, Pietro 14,80
 Agazzari, Agostino 171
 Amat, Joan Carles 23–25,27,38–
 40,42,45,78,88,95,96,98,102,103,123,131,132–
 37,158,159,193
 Angleterre 24
 Ariosto 9,10,14

B

- Bandurria* 40
 Bartolommei, Girolamo 11
 Bataille, Gabriel 109,115,116
 Bembo 12
 Bermudo, Juan 20,80
 Bianciardi, Francesco 131,171,172
 Boiardo 10
 Bossinensis, Franciscus 9,14
 Briçeno, Luis de 2,21,23,24,28,153

C

- Caccini, Francesca..... *Voir Imprimés / Caccini* 1618
 Caccini, Giulio 4,15,16,48,49,51,52,53,117–
 22,124,194
 Caltelano Napolitano, Fabio 20
 Champion, François 122,124
 Cara, Marchetto 14
 Carbonchi, Antonio 97,98,106,193
 Carré, Antoine 145
 Castiglione, Baldassar 12,13
 Cerreto, Scipione 20
 Charles V 20
Commedia dell'arte 10,11
 Coppa di Modena, Jacopo 10
 Corbetta, Francesco 25,39,150–51,123,129,146–
 48,163
 Covarrubias Orosco, Sebastián 19

D

- Da Nola, Giovanni Domenico 15
 De Santa Cruz, Antonio 108
 De Vargas y Guzmán, Juan Antonio 38
 De' Ciminelli dall'Aquila, Serafino 9
 Del Monte, Francesco 6
 Derosiers, Nicolas 145
 Di Guido, Antonio 7,8,9
 Di Micheli, Don Antonio 36,38,123,157–
 67,192,193,194
 Doizi de Velasco, Nicolás. 42,78,100–102,123,141–
 43,144,193
 Doni, Giovanni Battista 10
 Dowland, John 79

E

- Espagne 2,5,19,20,21,22,23,24,41,152,157
 Espinel, Vicente 19

F

- Ferrarese, Ippolito 10
 Fludd, Robert 86–88,193
Folia 3,61,107,108
 Foscarini, Giovanni Paolo
 29,37,38,97,98,99,100,103,123,137–
 41,146,147,163,193

G

- Gabrielli, Francesco 11
 Galilei, Vincenzo 81,82,84,173,193
 Galletti, Giovanni 16
 Gareth, Benedetto 9
 Garsi, Santino 16
 Giorgione 13
 Giustiniani, Vincenzo 5,6,19
 Gorzanis, Giacomo 81,82,83,85,193
Gran Duca 3,106,107,193
 Grenerin, Henry 145

H

- Huygens, Constantin 19

I

- Imprimés*
 Berti 1624 179
 Berti 1627 179
 Busatti 1638 131,188
 Caccini 1618 70,71,171,173
 Corradi 161625,28,29,42,43,79,171,173,182,185
 Crivellati 1628 179,180
 Falconieri 1616 27,185
 Falconieri 1619 179
 Fasolo 1627 30,36,73,74
 Fontei 1636 179
 Ghizzolo 1623 72,179,180,182
 Giamberti 1623 173,175,176
 Grandi 1626 131,132,176
 Guazzi 1622 179
 Kapsperger 1610 24,30,38,173,179,181
 Kapsperger 1619a 179,185
 Kapsperger 1619b 187
 Kapsperger 1623 179
 Kapsperger 1630 179
 Kapsperger 1632 30
 Kapsperger 1641 30
 Landi 1620 30,179,182
 Landi 1627 30

Indexe

- Landi 1637 30,92,185,186,193
 Manzolo 1623 187
 Marini 1622 31
 Milanuzzi 1622 123,130–32
 Milanuzzi 1623 131,187
 Milanuzzi 1624 130,132,138
 Miniscalchi 1630 179,183
 Obizzi 1627 90,131,132,179,193
 Pesenti 1633 131
 Pesenti 1636 131,179
 Rontani 1619 30,53,54
 Rontani 1620a 53,184,185
 Rontani 1620b 53
 Rontani 1623 30,53,55,90,91,179,193
 Sabbatini 1628 131
 Sances 1636 131,185,188
 Stefani 1620 22,109,113,114
 Varii 1622 187
 Veneri 1621 30,187
 Vincenti 1634 131
 Vitali 1620 53,55,75,76,185
 Vitali 1622 179
 Isabella, Marquise de Mantua 13
- J**
- Josquin 135,136
- L**
- Lassus 134,135
 Le Roy, Adrian 81
 López Pinciano, Alonso 20
- M**
- Manuscripts
- B-Br B704 18
 B-Br Ms. II 275 15
Cancionero de Cambridge 22
 E-Bc Mús 691/2 41,193
 E-Mn Ms. 2209 41
 E-Mn Ms. 5917 28
 I-Fn Ms. Magl XIX 30 18
 I-Fn Ms. Magl. XIX 109 15,17
 I-Fn Ms. Magl. XIX 168 15,17
 I-Fn Ms. Magl. XIX 29 40
 I-Fn Ms. Magl. XIX 30 16
 I-MOe Mus. C 311 15
 I-MOe Mus.E.244 108
Libro de varias curiosidades 28
 Ms. 143 27,35,59,67,68,106–12
 Ms. 1528 37,38
 Ms. 175 59
 Ms. 200 109,115,116
 Ms. 24 48,53–58,60,61,63–65
 Ms. 247 59
- Ms. 25 49,51,52,90,193
 Ms. 2556 34,35,72,73,105,106,107,193
 Ms. 280 35
 Ms. 30 123–27,129
 Ms. 34 88,89,123,128,161,193
 Ms. 360 35,37,40,145,148,150
 Ms. 38677 193
 Ms. 390 27,29,109,115,116
 Ms. 40085 59
 Ms. 50 109,113
 Ms. 593,27,32,45,59,60,61,64,65,67,73–76,107–11,112,113
 Ms. 618 60,64,65,67,68,70,71
 Ms. 719 36,59,60,64,65,69,108,109,111,112
 Matteis, Nicola 124,145,148,166
 Mersenne 25,28
 Milán, Luys 21,22
 Miscia Napolitano, Antonio 20
 Montaigne 10
 Montesardo, Girolamo 24,27,30
 Morlaye, Guillaume 15
 Mudarra, Alonso 22
- N**
- Naples 5,9,20,24,102,152,169
 North, Roger 122
- P**
- Palamedesz, Anthonie 13
 Pays-Bas 24
 Peri, Jacopo 15
 Praetorius 10
- R**
- Rueda, Lope de 21
Ruggiero 10,107,108
- S**
- Sánchez de Lima, Miguel 19,21
 Sanseverino 22,31,32,34,35,106
 Sanz, Gaspar 25,42,102–3,123,151–56,193
Scapino 11
 Schoenberg, Arnold 177
 Sources *Voir Imprimés ; Manuscripts*
 Strozzi, Piero 15
- T**
- Tinctoris 9,20
Tiple 40
 Tromboncino, Bartolomeo 14
- V**
- Vandola* 40
 Vasari 13

Verdelot15
 Viadana, Lodovico 173
Vihuela 6,13,19,20,21,22,80
 Vitali, Giambattista 108

W

Willaert15

Z

Zarlino.....10

Indexe

TABLES DES MATIERES

<i>Remerciements</i>	i
<i>Avertissements</i>	ii
<i>Sommaire</i>	iii
<i>Liste des figures</i>	iv
Introduction	1
A Les pratiques musicales antérieures et le fonctionnement du système dit « <i>alfabeto</i> »	5
A 1 Accompagner le chant avec un instrument à cordes pincées jusqu'à l'ère de l' <i>alfabeto</i>	5
1.1 Les pratiques du XIV ^e au XVI ^e siècle	5
1.2 La <i>commedia dell'arte</i>	10
1.3 La poésie chantée	12
1.4 Le chant à voix seule au luth	14
1.5 L'Espagne et la <i>biguela hordinaria</i>	18
A 2 Le système dit « <i>alfabeto</i> »	23
2.1 Le système de base	25
2.2 Les particularités du système	27
2.3 Le développement de l' <i>alfabeto</i>	31
2.4 Le système exploité sur d'autres instruments et à des fins extramusicales	38
2.5 Transcrire aujourd'hui l' <i>alfabeto</i>	40
B Le corpus de sources et les concordances	45
B 1 La concordance entre les Mss. 24, 25 (« Sources Ia ») : la transcription complète en manuscrit, avec <i>alfabeto</i> , depuis une source imprimée	48
1.1 La transcription depuis une source extérieure sans <i>alfabeto</i> : <i>Amor ch'attendi</i>	48
1.2 La transcription depuis une source imprimée avec <i>alfabeto</i> : <i>Falsi sospiri ; O piante o selve ; Vaghi rai ; O stelle omicide ;</i> <i>Pargoletta che vai cantando ; Se bel rio ; Hor ch'io non seguo ;</i> <i>Non è mercede ; Fuggi crudele ; Mentre haveste ; Caldi sospiri ;</i> <i>Ochietti amati ; Fresche aurette</i>	53
1.3 La transcription complète, et partielle, en manuscrit depuis une source imprimée avec <i>alfabeto</i> : <i>Voi partite sdegnose</i>	56
1.4 La transcription partielle, et complète, en manuscrit depuis une source inconnue et les concordances avec des Sources IIb : <i>Amor poiche non giovano</i>	60
B 2 La concordance dans les manuscrits « Sources Ib » ; Mss. 59, 143, 618, 719, 1528, 2556 : la transcription partielle (uniquement texte et <i>alfabeto</i>)	67
2.1 La concordance avec une source musicale sans <i>alfabeto</i> : <i>Dormi, dormi ; Amorosa pargoletta</i>	67
2.2 La concordance avec une source musicale avec <i>alfabeto</i> (Sources IIa) :	

	<i>Ch'amor sia nudo ; Bocca ridente ; Occhi belli ; S'alcun vi giura</i>	70
C	La transposition par le biais de l'<i>alfabeto</i>	77
C 1	Le manche comme outil de transposition	79
	1.1 Les antécédents sur le luth	79
	1.2 Transposer par les <i>cifras</i> et l' <i>alfabeto</i>	87
	1.3 Les systèmes de transposition par <i>alfabeto</i>	94
	1.4 Les enchaînements types comme transposition	104
C 2	La concordance comme piste de recherche sur la transposition	108
C 3	La transposition dans Caccini 1602 ^{ms}	116
D	L'<i>alfabeto</i> et la réalisation d'une basse continue	121
D 1	La <i>scala di musica</i> et la réalisation d'une basse continue (avant 1645)	123
	1.1 Ms. 30 (c. 1596-1630), f° 2v°-3v°	123
	1.2 Ms. 34 (1613), f° 94v°	127
	1.3 Milanuzzi 1622	129
	1.4 Amat 1596 – 1626	131
	1.5 Foscarini 1640	136
	1.6 Doizi 1640	140
D 2	La guitare, l' <i>alfabeto</i> et la réalisation d'une basse continue (après 1645)	144
	2.1 Corbetta 1648	145
	2.2 Ms. 360 (c. 1640-80), f° 181r°	147
	2.3 Corbetta 1671	149
	2.4 Sanz 1674	151
D 3	Le renversement de l'accord dans la <i>Nuova chitarra</i> de Di Micheli 1680	156
E	L'analyse du corpus principal	167
E 1	Méthodologie	167
	1.1 La composition du corpus	167
	1.2 Les paramètres d'analyse	170
	1.3 L'outil informatique	172
E 2	Les résultats de l'analyse statistique	176
	2.1 Les vecteurs harmoniques	176
	2.2 Le renversement	180
	2.3 L'harmonisation d'une octave	186
	2.4 Les armatures, les erreurs	188
	Conclusion	191

ANNEXES

Annexes en rapport avec la partie A

a1	Images de la <i>commedia dell'arte</i> dans lesquelles figure un instrument à cordes pincées	195
a2	L'allusion à la guitare chez Rueda	205
a3	Les tableaux espagnols de <i>cifras</i>	206

Annexes en rapport avec la partie B

b1	Tableau de concordance des sources	208
----	------------------------------------	-----

Annexes en rapport avec la partie D

d1	Les allusions aux noms d'instruments dans les pages de titre d'imprimés	214
d2	Éléments d'iconographie pour la guitare au XVII ^e siècle	216
d3	Les cercles 3 à 16 de Doizi 1640	217

Annexes en rapport avec la partie E

e1	Codage de la macro « Alfabeto »	220
e2	Le corpus analytique	239
e3	Résultats de l'analyse statistique	243

SOURCES, BIBLIOGRAPHIE & INDEXE

Sources		
	– manuscrites	247
	– imprimées	253
Bibliographie		275
Indexe		293
Table des matières		297