

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI



Université d'Ottawa • University of Ottawa

UNIVERSITÉ D'OTTAWA
DÉPARTEMENT DE MUSIQUE

Le manuscrit *Introdutioni a Note...*

de la *New York Public Library* :

Un traité majeur pour

l'apprentissage de la

basse continue

au théorbe

par

© Daniel Desjardins

Thèse présentée à la faculté des études supérieures et post-doctorales
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en musique (M. Mus.)

Octobre 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

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

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

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

0-612-52749-2

**En souvenir de mon père,
mort pendant la rédaction
de ma thèse...**

REMERCIEMENTS

Au terme de cette thèse, vient le temps d'émerger du noir, de sortir d'une période d'isolement et de réflexion nécessaire pour mener à bien un tel projet. Le meilleur moyen pour moi de refaire surface est de remercier les personnes qui m'ont encouragé, soutenu et écouté, de près ou de loin, avant et pendant la période de rédaction de la présente thèse.

Merci à mon père René, qui nous a quittés trop tôt ce printemps et dont le départ s'est transformé en énergie créatrice. Merci, à ma mère Denise, qui m'a toujours épaulé dans mes entreprises musicales.

Merci à mes beaux-parents, Édith et André Ouellet, pour les nombreux encouragements et l'intérêt soutenu qu'ils ont affichés depuis le début de mes recherches.

Merci pour le soutien, le réconfort et l'amour indéfectible que m'a procuré ma femme Sonia Ouellet, sans qui ce travail ne serait encore qu'une ébauche. Merci à ma petite fille Léa, qui a su égayer, par sa présence, chacun des jours de ma rédaction et qui a dû endurer un père parfois plus sérieux qu'elle ne l'aurait souhaité.

Je désire aussi exprimer ma reconnaissance à l'endroit des co-directeurs de cette thèse, Madame Nicole Labelle pour ses (re)lectures assidues, ses nombreuses suggestions quant à l'élaboration d'un style académique approprié et des idées véhiculées dans ce mémoire et son français impeccable. Monsieur Paul Merkley, pour son enthousiasme constant et son exaltation à chaque nouvelle découverte à

propos du traité. Tous deux ont fait preuve d'une grande patience à mon égard et ont su partager le fruit de leurs connaissances, sans aucune réserve.

La présente thèse n'aurait pas vu le jour sans l'intervention de mon ancien professeur de luth, Monsieur Patrick O'Brien de New York, qui m'a si gentilement mis sur la piste du traité de la *NYPL* en m'offrant le premier fac-similé du manuscrit.

Merci à John Shepard, directeur des *Rare Books and Manuscripts, Music Division* de la *NYPL* pour l'aide qu'il m'a procurée relativement à mes recherches.

Merci à l'ambassadeur canadien à l'*ONU*, Monsieur Bob Fowler et à sa femme, Madame Mary Fowler, pour m'avoir si chaleureusement hébergé à chacune de mes visites à New York. Merci de m'avoir fourni la sécurité, le confort de leur foyer et pour de nombreux repas partagés en leur compagnie.

Merci au luthier italien Ivo Magherini, vivant à Brême en Allemagne, pour les nombreux détails techniques à propos des luths et des théorbes.

Merci au luthiste italien Andrea Damiani pour son aide sur les traductions de textes de l'italien au français.

Enfin, merci à mon cher ami le luthier et luthiste Ray Nurse de Vancouver, qui a toujours encouragé ma passion pour le luth, que ce soit par ses judicieux conseils sur la fabrication de cet instrument ou à propos des directions à donner à ma thèse. Merci d'avoir été disponible pendant ces interminables discussions téléphoniques et pour les nombreux conseils.

INTRODUCTION

Le début des années 1990 a vu la réémergence d'un manuscrit significatif de basse continue pour le théorbe. Celui-ci avait été catalogué dans le *Répertoire international des sources musicales* en 1978, mais la description imprécise et plutôt insipide qui en était faite n'a assurément pas eu pour effet d'attirer la curiosité des luthistes, musicologues et spécialistes de la communauté internationale. De plus, la littérature au sujet du traité *Introdutioni a Note...* était jusqu'à aujourd'hui inexistante. Aucune recherche poussée n'a ainsi été entreprise alors que le manuscrit était conservé à la *Musikantiquariat Hans Schneider* de Tutzing, en Bavière. L'achat récent du traité par la *NYPL* aurait pu changer cette situation. Néanmoins, bien que quelques luthistes de divers pays aient obtenu copie du manuscrit, le même état de mutisme persistait à son sujet. De prime abord, il est vrai que le manuscrit ne semble pas contenir beaucoup d'information, et cela a probablement tenu à l'écart un bon nombre de chercheurs, puisque l'aspect général du traité reste plutôt rébarbatif. C'est donc à la suggestion du luthiste new yorkais, Patrick O'Brien, que je me suis intéressé au traité de la *NYPL*. Ce dernier reconnaissait l'importance du traité dès son arrivée à New York, toutefois M. O'Brien n'eut pas le temps d'écrire un travail d'envergure sur le manuscrit. C'est pourquoi j'ai pu m'y intéresser. Loin de penser qu'il aurait contenu tant d'informations, la lecture assidue du traité nous permet de proposer un mode d'utilisation précis du théorbe et de son rôle dans la basse continue en Italie, au XVII^e siècle.

Le traité se divise en quatre sections, dont deux seulement se préoccupent de la basse continue. Ces deux sections seront l'objet principal de la présente thèse, les deux autres, tout aussi fascinantes semblent écrites pour théorbe solo dans un genre qui rappelle le prélude non-mesuré. Tel n'est pas le propos de cette thèse. Nous ne traiterons donc que des sections reliées à la basse continue, soit les *Abbellimenti* et les *Accompagnamenti*.

De prime abord, nous tenterons de décrire les divers aspects physiques du manuscrit et la manière dont il a été élaboré techniquement, que ce soit du point de vue de la production du papier, des encres utilisées en passant par les filigranes, sans oublier l'assemblage des fascicules composant l'ensemble du livre. Des recherches paléographiques ont de plus mené à une série d'hypothèses dans le but de confirmer la provenance et la date à laquelle aurait pu être écrit le traité.

Une section entière est réservée à une brève explication de l'historique de l'instrument, le contexte dans lequel celui-ci fait son apparition et son répertoire. Le lecteur non initié trouvera donc les explications nécessaires pour comprendre la signification des divers genres de tablatures de luth, l'accord du théorbe et les différentes techniques utilisées pour jouer de cet instrument.

Avant même d'entreprendre le plus long chapitre du traité nous l'avons replacé dans le cadre historique des plus importantes sources pour le théorbe qui nous soient parvenues. La section sur la structure du traité décrira l'organisation et la construction des deux sections principales s'adressant uniquement à la pratique de la basse continue. En effet, la section des *Accompagnamenti* révèle un ordre de présentation d'accords sur chaque hexacorde, représentant possiblement l'importance de chacun d'entre eux dans l'esprit de l'auteur. Cet ordre pourrait aussi

avoir un lien, de cause à effet, avec la fréquence d'utilisation des accords dans la musique, prenant pour acquis qu'il existe, selon l'auteur, une hiérarchie d'accords. La section des *Abbellimenti* souligne pour sa part et d'une manière jusqu'alors inconnue un mode d'embellissement et d'ornement devant s'appliquer à divers genres de retards. La grande difficulté d'interprétation et de reconstruction résidait dans la recherche tant d'une signification que d'une application musicale à des termes (*grosso, passaggio*) de prime abord vides de sens. Il était frustrant de savoir que le *RISM* soutenait que le manuscrit pouvait originellement être accompagné d'un second livre expliquant comment utiliser le traité, sans en avoir copie! Or, faute d'en connaître l'existence, nous avons pris plaisir à élaborer une hypothèse en s'appuyant sur les exemples musicaux du traité relativement au fonctionnement de chacun des embellissements proposés dans cette section.

La section finale décrit l'orthographe de chacun des accords en plus de démontrer la fonction et le rôle harmonique de chacun d'entre eux. Nous tenterons aussi d'expliquer (s'il y a lieu) l'application stylistique de certains accords, de manière à les situer par rapport à la pratique musicale pour laquelle ils ont été conçus.

Il a souvent fallu lire entre les lignes, extrapoler et se mettre dans la peau soit d'un théorbiste ou d'un pédagogue de l'époque, pour interpréter les pensées et les concepts présentés par l'auteur, mais nous croyons que l'importance du traité et le nouvel éclairage qu'il apporte sur plusieurs aspects du jeu du théorbe et de la pratique de la basse continue sur cet instrument en valait la peine.

Finalement, nous soulèverons tout au long de la thèse trois niveaux d'hypothèses, premièrement sur la provenance du manuscrit, deuxièmement sur son

mode d'utilisation et troisièmement sur son organisation, celle-ci pouvant mener à comprendre comment pouvait s'enseigner et se transmettre la connaissance de la basse continue au théorbe.

CHAPITRE 1 : LA PROVENANCE DU TRAITÉ ET AUTRES ASPECTS PHYSIQUES DU MANUSCRIT

Les lieux de conservation du manuscrit

Le traité de théorbe¹ dont il est question fait partie de la collection de musique de la *New York Public Library (NYPL)*. Celui-ci a été acquis au début des années 1990 par la section des collections spéciales et manuscrits et figure actuellement au catalogue de cette institution sous le numéro *JOC 93-2*². La première mention et description moderne du manuscrit apparaît au *Répertoire international des sources musicales (RISM)*, p. 334³. Il est, au moment de la publication du *RISM*, propriété de la *Musikantiquariat Hans Schneider* à Tutzing en Bavière. Le manuscrit est mis en vente dès 1956 comme quatre-vingt-onzième item du catalogue n° 54. Le prix alors demandé est de 2850 *marks* allemands⁴, soit environ 600 dollars canadiens à l'époque, pourtant celui-ci demeure invendu. Le prix relativement élevé, pour ce genre de livre, a possiblement tenu à l'écart tout acheteur éventuel et, par conséquent, le manuscrit sombre dans l'oubli jusqu'à ce qu'il soit acheté par la *NYPL*⁵. Par ailleurs, bien avant que la *NYPL* n'obtienne le manuscrit et avant même que *Hans Schneider* ne l'achète⁶, il appartient au musicologue allemand

¹ Le nom officiel de la tablature figurant au catalogue de la *NYPL* est [*Introduzioni a Note con terza maggiore e con terza minore e terza naturale...*]

² L'actuel conservateur de la section des collections spéciales et manuscrits, M. John Shepard, n'est pas en mesure de donner une date d'acquisition plus précise que le début des années 1990, la *NYPL* ayant jeté tous les documents relatifs à l'obtention et à l'achat du traité.

³ BOETTICHER (Wolfgang), *Répertoire international des sources musicales: Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts* Série B, vol. 7, München, G. Henle Verlag, 1978.

⁴ Il en coûte environ 21¢ canadiens pour acheter un mark allemand en 1956.

⁵ En plus d'ignorer le prix d'achat du traité, M. John Shepard, n'est pas en mesure de certifier qu'il fut acheté chez *Musikantiquariat Hans Schneider*.

⁶ En réponse à nos recherches sur la provenance du manuscrit, M. Jürgen FISCHER, spécialiste de *Hans Schneider*, certifie que le traité a bien été acheté directement de la succession de F. CHRYSANDER. M. Jürgen FISCHER confirme de plus l'inexistence d'un dossier d'accession.

Friederich Chrysander⁷. Ce dernier l'aurait possiblement acheté de la succession ou encore des mains même du bibliothécaire français M. Bottée de Toulmon⁸, dont l'ex-libris «BIBLIOTHÈQUE DE M. BOTTÉE DE TOULMON» se trouve à deux reprises sur le folio 1 du traité. Aucun propriétaire antérieur à M. Bottée de Toulmon ne nous est actuellement connu.

Datation du manuscrit

Les entrées du *RISM* ainsi que le catalogue n° 54 de *Schneider* stipulent que le manuscrit pourrait avoir été écrit vers 1680, toutefois, aucune raison, outre le genre d'accords utilisés (semblables à ceux utilisés à la fin du XVII^e siècle), ne nous permet de justifier cette date. C'est avec l'intention de clarifier, voire même de préciser la date du traité que nous avons entrepris une recherche *in situ* sur la source aux fins d'analyser filigranes, papier et autres signes de fabrication et de manipulation.

Le livre

Le traité de format oblong, in-quarto, aux dimensions de 301.5mm X 143mm est relié avec un maroquin brun (relativement abîmé) sur lequel est repoussé en dorure deux rectangles constitués de trois lignes verticales et horizontales se recoupant dans chacun des coins. On retrouve aussi des ornements floraux, que

⁷ Karl Franz Friederich CHRYSANDER, érudit, musicologue allemand né à Lübtheen, en 1826 et mort à Bergedorf, en 1901.

⁸ Auguste BOTTÉE DE TOULMON, historien, bibliothécaire, compositeur et philanthrope français né et mort à Paris, 1797-1850. Violoncelliste amateur, il étudie l'histoire et la théorie musicale avec CHERUBINI et REICHA. Membre de la Société des antiquaires et indépendant de fortune, il offre ses services gratuitement comme bibliothécaire du Conservatoire de Paris de 1831 jusqu'en 1848. Son œuvre comporte un opéra, deux quatuors à cordes, une ballet, un oratorio et plusieurs messes.

nous n'avons pas pu identifier, dans chacun des quatre coins. Les plats recto et verso sont identiques:



Un léger trou dans le suède permet d'observer que celui-ci a été disposé sur un carton épais. La chasse du plat dos a été tordue ou écrasée.

Le titre du livre se trouve sur le dos de celui-ci sous la forme d'un petit rectangle de cuir aux dimensions de 13.5mm X 26mm sur lequel est inscrit (repoussé) à la feuille d'or:

INTRO-
DUTIONI
A NOTE

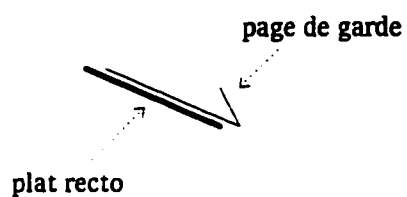
Le rectangle en question est collé entre les premier et second nerfs du haut du livre. Le dos du livre comporte trois nerfs en tout.

L'assemblage des cahiers

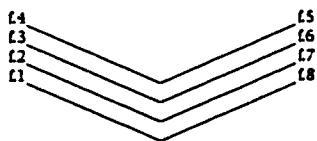
On dénombre dans le présent traité un total de neuf cahiers. L'assemblage relativement peu serré permet de voir et d'identifier chacun des cahiers et leur

construction. Ceux-ci sont constitués de deux à quatre feuilles, en voici la description physique:

Couverture du livre

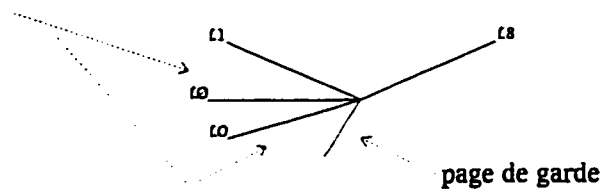


Cahier n° 1

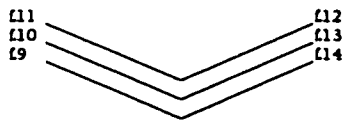


Sous-cahier n° 1

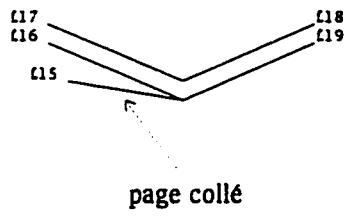
deux fines lisières de papier
réunissent ces fascicules



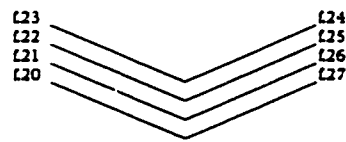
Cahier n° 2



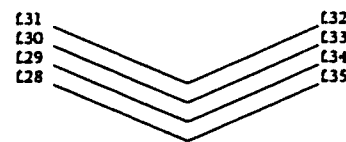
Cahier n° 3



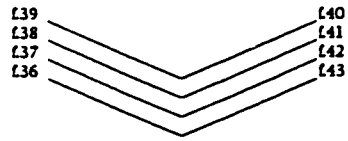
Cahier n° 4



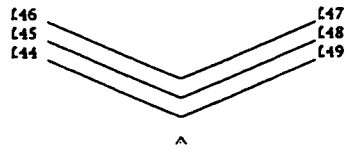
Cahier n° 5



Cahier n° 6

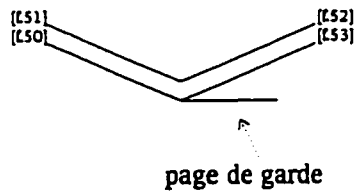


Cahier n° 7

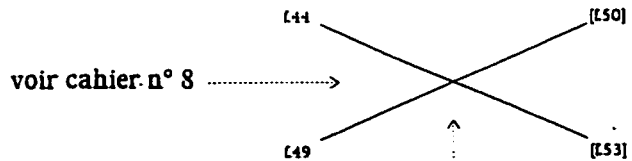


f.44 et f.49 réunis par une
fine lisière de papier

Cahier n° 8

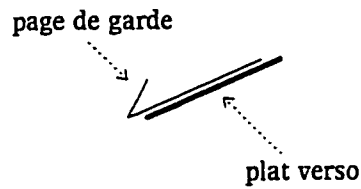


Sous-cahier n° 8



le f.49 est réuni au [f.53] par
l'ajout d'une fine lisière de
papier reliant le cahier n° 7 au
cahier n° 8

Dos du livre



La plaçure est formée par la couture de chacun des folios formant les cahiers et par l'addition des pages de garde. Le traité a probablement été assemblé de manière traditionnelle sur un cousoir. Les ficelles et les coutures sont visibles au centre des bi-folios suivants:

Cahier n° 1	f.4-5
Sous-cahier n° 1	f.0-0
Cahier n° 2	f.11-12
Cahier n° 3	f.17-18
Cahier n° 4	f.23-24
Cahier n° 5	f.31-32
Cahier n° 6	f.39-40
Cahier n° 7	f.46-47
Cahier n° 8	f.[51]-[52]



Exemple du pontuseau vertical des pages de gardes. Voir pages 12 et 13.

La foliotation

Le traité est paginé à l'aide de chiffres arabes, sur chacun des folios de droite. Les numéros en question représentent donc les bi-folios, c'est-à-dire les pages de droite et celles de gauche. Dans cette thèse nous avons opté, pour des raisons pratiques,

pour le mode de foliotation recto-verso, ainsi le recto et le verso d'un même folio porte le même numéro.

Préparation des surfaces d'écriture

Les surfaces d'écriture de chacun des folios portent les marques discrètes d'une pointe sèche utilisée par l'auteur ou un copiste. Deux traits verticaux sont perceptibles à gauche et à droite de manière à délimiter les surfaces d'écriture sur chaque folio. Les lignes horizontales des portées et tablatures sont préparées par de très légères marques de compas disposées sur les verticales fixant la largeur des surfaces.

Le filigrane et le papier

Un seul filigrane a été retrouvé et ce, au folio 6. Celui-ci représente les lettres «IB»:



Le filigrane est localisé au bas droit du folio 6v cela signifiant présumément que le tissage de celui-ci a été fait dans le coin inférieur gauche d'une seule grande feuille. La dimension totale d'une feuille avant d'être repliée et coupée en format in-quarto était probablement de 562mm X 268mm⁹.

Les filigranes portant les lettres IB sont relativement nombreux dans les livres sur le sujet, cependant aucun ne s'apparente vraiment à celui retrouvé dans le

⁹ Toutes les valeurs de mesures subséquentes à celles-ci seront exprimés en millimètres.

manuscrit de la *NYPL*. Nos recherches sur les filigranes n'ont pas permis d'identifier la provenance du papier, ni de spéculer sur sa date de fabrication, toutefois il est clair que celui-ci est de fabrication modeste. La texture même de la fibre, assez rigide (sans doute un papier à base de lin ou de chanvre) est assez grossière. Le fabriquant du papier en question devait être un amateur, puisque l'on observe sous l'éclairage bleuté du lecteur de filigrane des amincissements circulaires (sur chaque feuille) de la texture de la pâte à papier. Les amincissements en question correspondent exactement à la circonférence du bout d'un doigt, le fabriquant inexpérimenté ayant probablement touché la pâte avant qu'elle ne soit sèche. Sinon, le papier a été fabriqué de manière traditionnelle avec l'utilisation d'une forme permettant de voir clairement l'empreinte de la vergeure. Les pontuseaux sont relativement larges¹⁰. Les cinquante-trois folios sont constitués du même papier et les pontuseaux horizontaux se séparent à une distance d'environ 1 millimètre. Les pontuseaux verticaux sont pour leur part à environ 40mm l'un de l'autre.

Les pages de gardes du début et de la fin utilisent un autre papier, beaucoup plus mince, vergé finement sur l'horizontale mais sans la présence d'un pontuseau vertical. La distance entre les pontuseaux est d'environ 0.5mm, ce qui témoigne de la plus grande qualité du papier et possiblement de son origine italienne¹¹. Les pages de gardes ont sans doute été ajoutées lors d'une reliure ultérieure à l'écriture du traité.

¹⁰ Des vergeures fines et serrées constituent un indice quant à la qualité du papier, en contrepartie, on obtient un rendement moindre vu le temps d'égouttage plus long.

¹¹ Au XVII^e siècle les Italiens sont particulièrement reconnus pour leur habileté à verger le papier de manière très serrée. Le tissage très fin de la vergeure résulte en un pontuseau très fin, synonyme de la qualité du papier.

Les tranches

Les trois tranches, de gouttière, de tête et de queue ont été trempées dans un bain d'encre noir, rouge et or. La dorure en question ne paraît presque plus sur les tranches, celle-ci a tourné au jaune verdâtre avec le temps¹². Il s'agit cependant bel et bien d'une ancienne dorure, puisque des traces de celle-ci sont visibles à l'intérieur de certains folios du traité. Des éclaboussures d'encre sont aussi perceptibles, essentiellement du côté de la tranche de queue, comme si l'encre avait giclé légèrement à l'intérieur de pages mal refermées lors de l'opération de détrempe.

L'encre

Deux types d'encres ont été utilisés pour l'écriture du traité, soit premièrement, une encre brunâtre et diaphane servant à écrire les lignes de la portée musicale ainsi que les six lignes de la tablature et deuxièmement, une encre noire légèrement marron pour l'écriture de toutes les notes, chiffres et proses. Seulement à quelques endroits, nous avons pu constater l'utilisation d'une encre plus brune pour écrire certains chiffres ou corriger certaines erreurs.

Les signes d'utilisation

Bien que nous soutenions qu'il s'agit du manuel d'instruction d'un professeur ou d'un élève, celui-ci ne semble pas avoir été beaucoup utilisé. Les pages sont légèrement plus usées dans les coins en bas. Les plat dos et recto témoignent d'une certaine usure, mais ceci paraît normal après tant d'années.

¹² La propriété évanescence de la feuille d'or est bien connue.

Le folio quatre (f.4)¹³ a été découpé au ciseau ou au bistouri à main levée. Une seconde main (probablement celle-là même de la personne ayant découpé le folio) a rechapé le passage perdu au-dessus de la coupure. Sinon, on compte quatre petites déchirures anodines, dont la plus importante se retrouve au f.19 à 6mm du coin inférieur droit, sur une longueur de 33mm.

On peut lire en page finale du traité [f.53v] deux groupes distincts d'initiales, soit: « *yp* » à l'extrême gauche et « *BT* » (Bottée de Toulmon?) à l'extrême droite:

encadré par ces lettres, on retrouve deux chiffres séparés, soit: *12 98*, possiblement en référence à une date ?

Les signes de restauration

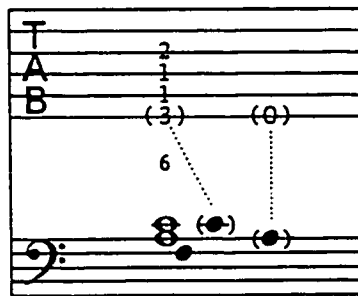
Aucun signe de restauration n'est apparent, sinon des trous du côté opposé à celui de la reliure, sur chaque folio, du côté de la numérotation, comme si le manuscrit avait pu être relié à l'inverse. Peut-être s'agit-il seulement d'une grossière erreur du

¹³ Lorsqu'un numéro de folio apparaît, le lecteur peut consulter à sa guise les annexes composant le deuxième volume de cette thèse.

relieur. Les trous dont il est question servaient peut-être à attacher le manuscrit afin de conserver les folios dans leur ordre originel, avant que celui-ci ne soit relié.

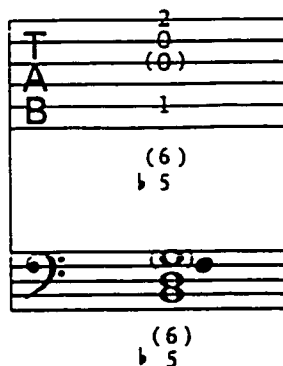
Les signes de corrections

Environ une quinzaine d'erreurs se révèlent en scrutant minutieusement la source manuscrite. Celles-ci sont corrigées par l'auteur ou par le copiste en grattant la surface du papier afin de faire disparaître les chiffres ou signes erronés. Aussi, quelques signes de liaisons ont été effacés du manuscrit de cette façon. Le contenu correctif en question est très révélateur et à notre avis seul un théorbiste ou un luthiste chevronné aurait pu écrire un tel ouvrage avec un nombre si restreint de fautes. L'exemple du f. 41v est probant de cette situation:



Cet accord avec un 0 ou un 3 sur la tablature n'aurait pu être corrigé que par quelqu'un connaissant intimement le fonctionnement du théorbe, puisqu'un 0 ou un 3 n'aurait rien changé aux notes de l'accord. Seul un la₂ ou un do₃ (selon le chiffre utilisé) aurait été redoublé, ce qui en soi n'aurait pas causé de problèmes. Cependant, l'auteur connaît exactement l'accord qu'il veut placer à cet endroit et corrige ce qu'il considère une erreur. Un deuxième exemple peut nous aider à soutenir cette hypothèse.

L'accord du f. 31v, m.7:



démontre la même certitude dans la correction faite par l'auteur, puisque le 3 effacé du quatrième chœur n'était pas une erreur, il s'agit simplement de l'octave supérieure (sib_2) à la fondamentale de cet accord, sib_1 . L'auteur aurait pu laisser l'accord avec une doublure à l'octave, mais on comprend bien que celui-ci ne veut pas épeler l'accord en question de cette façon, ce qui explique sa correction. Un simple copiste n'aurait pu s'acquitter de cette tâche, faute d'avoir une connaissance approfondie du théorbe. Les choix de corrections sont semble-t-il ceux d'un instrumentiste compétent.

Étude paléographique

Deux genres d'études paléographiques pouvaient nous aider à spéculer à propos de la date d'écriture du traité, soit: la paléographie musicale et la paléographie scripturale. Or, la paléographie musicale n'a pu être étudiée adéquatement, en raison de l'absence de signes musicaux outre les notes sur les portées et les clés de fa (ou ut) disposées au début de chacun des systèmes. De plus, aucun spécialiste de cette science n'était disponible au moment de la rédaction de cette thèse.

Toutefois, puisque la tablature est uniquement constituée de chiffres, il nous paraissait naturel de soumettre des échantillons de celles-ci aux spécialistes en paléographie scripturale. Nous avons ainsi axé cette portion de la thèse sur les divers avis obtenus auprès de quelques éminents experts en la matière, auxquels nous avons soumis sept des pages¹⁴ les plus représentatives de la main d'écriture du manuscrit¹⁵. L'étude paléographique du traité comporte un autre problème, puisque les caractéristiques spécifiques et signes d'écriture typiques aux tablatures de luth n'ont pas encore été suffisamment étudiés sur ce plan pour permettre une datation précise. Ainsi, quatre des spécialistes que nous avons contactés ont à ce jour offert une opinion quant à la date possible d'écriture du manuscrit. Les avis offerts au sujet de ces sept pages sont toutefois fortement divergents, voire même contradictoires. Premièrement, le Dr Barbara Bertini des *Archivio di Stato di Milano* croit que le manuscrit aurait pu être écrit au XVII^e siècle ou même chevaucher les XVI^e et XVII^e siècles. Cette dernière ajoute «...s'il m'est permis de théoriser pour circonscrire une date, celle-ci serait comprise environ entre les années 1550 et 1620¹⁶» Les deuxième et troisième avis proviennent de la *Villa I Tati* à Florence. Le paléographe Professeur Gino Corti suppose que l'écriture du traité ne date nullement du XVII^e siècle. Ce dernier stipule plutôt qu'il aurait été écrit à la toute fin du XVIII^e siècle ou encore au début du XIX^e. De plus la directrice et bibliothécaire de la *Morrill Music Library* sise à la *Villa I Tati*, le Dr Kathrin Bosi émet une opinion similaire, à l'effet que le manuscrit ne daterait pas du XVII^e siècle. En dernier lieu, Padre Sergio Pagano des *Archivio segreto del Vaticano* pense quant à lui que le

¹⁴ Le mince échantillonnage de lettres et de mots de ces pages compose, pour les spécialistes, un faible exemplaire comparatif.

¹⁵ Le nombre relativement restreint de notes et de signes musicaux disposés sur les portées musicales de ce traité rend la datation difficile même aux spécialistes de paléographie musicale.

manuscrit aurait pu être écrit à la fin du XVII^e siècle ou plus vraisemblablement au début du XVIII^e. Padre Pagano ne perçoit néanmoins dans cette écriture fortement calligraphique, aucune inflexion rattachée à une région italienne spécifique.

La première observation que nous pouvons faire est la contradiction entre les première et deuxième opinions, toutes deux littéralement aux antipodes sur l'échelle de la datation. Les troisième et quatrième se logent quant à elles plus au centre de cette même échelle. Il faut a priori éliminer les dates suggérées entre 1550 et 1620, puisque premièrement, vers 1550 le théorbe n'existe pas encore¹⁷ et deuxièmement, vers 1620 le chiffrage de basse continue est très peu élaboré si l'on compare au chiffrage utilisé dans le présent traité. L'avis de Padre Pagano est intéressant, positionnant l'écriture du manuscrit environ au même moment que la période avancée par Hans Schneider¹⁸ et Wolfgang Boetticher, soit vers 1680. Le langage harmonique des accords illustrés dans la section des *Accompagnamenti* correspond davantage à ce qui pouvait se faire à la fin du XVII^e ou au XVIII^e siècle. La dernière possibilité qui situe l'écriture du traité à la fin du XVIII^e ou au début du XIX^e siècle est la plus surprenante, sachant que le théorbe tombe en désuétude vers le milieu du XVIII^e siècle, au plus tard vers 1750. Il serait étonnant d'apprendre que le traité fut écrit par un quelconque individu à la toute fin du XVIII^e siècle ou plus tard, à un moment où le théorbe n'est plus qu'un souvenir vétuste à l'esprit de la plupart des musiciens. Le cas échéant, peut-être s'agissait-il d'un artiste voulant assurer une renaissance au théorbe? Cette hypothèse paraît loufoque à prime abord, néanmoins si nous observons le problème différemment, celui-ci devient fascinant, dans la

¹⁶ ...*(si può teorizzare una datazione più circoscritta compresa fra il 1550 ca. e il 1620 ca.)*. [traduction française de l'auteur]

¹⁷ Voir le chapitre 2, p. 1.

mesure où nous acceptons la possibilité que le manuscrit ait été recopié. Si le manuscrit date du début du XIX^e siècle, une nouvelle perspective s'ouvre à nous. En effet, en 1831, Auguste Bottée de Toulmon accède au poste de bibliothécaire du Conservatoire de Paris. À ce poste, il a fait la chose très utile de faire recopier quatre-vingt quinze manuscrits précieux provenant entre autres de la Bibliothèque royale de Munich, lesquels contiennent des œuvres de Isaac, Senfl, Brumel et beaucoup d'autres musiciens célèbres au XV^e et au XVI^e siècle¹⁹. Bottée de Toulmon écrit aussi une plaquette intitulée: *Dissertation sur les instruments de musique employés au Moyen-âge*²⁰, dans laquelle il décrit succinctement le théorbe²¹. Cet intérêt pour les choses du passé lié à son désir de faire recopier des manuscrits pour le Conservatoire de Paris pourrait ne pas être étranger à l'existence du présent traité. Nous envisageons désormais la possibilité que Bottée de Toulmon ait pu recopier lui-même ou faire recopier le manuscrit de la NYPL, puisqu'il s'agissait d'une pratique courante. Ceci explique vraisemblablement l'hypothèse de datation du Professeur Corti, toutefois, les résultats de nos recherches demeurent fragmentaires, mais il est à souhaiter qu'une confirmation de la date de rédaction du manuscrit sera apporté dans un proche avenir.

¹⁸ On présume que Wolfgang BOETTICHER doit avoir indiqué au *RISM* la date (c. 1680) en se basant sur le catalogue n° 54 du *Musikantiquariat Hans Schneider*.

¹⁹ FÉTIS (François-Joseph), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, 1835-1844, éd. revue, Bruxelles, Culture et civilisation, 1963.

²⁰ BOTTÉE DE TOULMON (Auguste), *Dissertation sur les instruments de musique employés au Moyen-âge*, in: *Mémoire de la Société Royale des Antiquaires de France*, Ivi, 1838, réimprimé en 1844, pp. 60-154.

²¹ BOTTÉE DE TOULMON désigne les périodes antérieures au XVII^e siècle, Moyen-âge. De fait, les mots Renaissance et Baroque pour représenter ces périodes n'existent que depuis environ 1825.

CHAPITRE 2 : DESCRIPTION DE L'INSTRUMENT

Les origines du théorbe

Luthistes et musicologues s'entendent sur le fait que l'origine du théorbe remonte à la toute fin du XVI^e siècle en Italie²². C'est de Florence, en 1589, que vient la première mention de l'utilisation du chitarrone dans un groupe de six intermezzi²³ intégrés à *La Pellegrina*. Cette musique de scène fut créée par un groupe de compositeurs possiblement issus de la Camerata de Florence²⁴. Cristofano Malvezzi²⁵ fut l'un des principaux compositeurs de ces intermèdes écrits pour la somptueuse fête donnée à l'occasion des noces de Ferdinand I^{er} de Médicis et Christine de Lorraine²⁶. Malvezzi rapporte l'arrivée remarquée au banquet, de nul autre que Jacopo Peri²⁷, incarnant le personnage du poète mythique et musicien grec Arion. Il y chanta le cinquième de ces intermezzi, tout en s'accompagnant lui-même de son chitarrone²⁸. La pratique de la *musica recitativa* et du *stile recitativo* donna, comme on sait, naissance à la *seconda prattica* et dont les figures

²² MASON (Kevin), *The Chitarrone and its Repertoire in Early Seventeenth-Century Italy*. Aberyswyth, Boethius Press, 1989 p. 17. SPENCER (Robert), *Chitarrone, Theorbo and Archlute*, in: *Early Music*, vol. 4, n°4, oct. 1976, pp. 407-423. SMITH (Douglas Alton), *On the Origin of the Chitarrone*, in: *Journal of the American Musicological Society*, n°32, 1979, pp. 440-62.

²³ MALVEZZI (Christofano), *Intermedii et concerti fatti per la commedia rappresentata in Firenze*, Venice, 1591. Cité par K. MASON, *op. cit.*, 3, n. 1.

²⁴ Les compositeurs reliés avec certitude à la *Camerata* de Florence sont Giulio CACCINI, Vincenzo GALILEI et Pietro STROZZI. Cristofano MALVEZZI semble également en faire partie. Voir Robert SPENCER, *op. cit.*, p. 408.

²⁵ Cristofano [Cristoforo] MALVEZZI, compositeur, organiste et chanteur italien, né à Lucca, baptisé en juin 1547 et mort en 1599. Probablement élève de Alessandro STRIGGIO, il est lié à la famille MÉDICIS dès son jeune âge. En 1573, il obtient le poste de *maestro di capella* à la cathédrale *San Giovanni Battista*, poste le plus important à Florence. Vers 1574, il s'autoproclame *maestro di cappella del serenissimo Gran Duca di Toscana*.

²⁶ Bastiano de' ROSSI, *Descrizione dell'apparato, e degl'intermedi, fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Nell'nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e di madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana*, Florence, 1589. Cité par D. A. SMITH, *op. cit.*, p. 441, n. 5. Les autres collaborateurs à ces festivités sont Giovanni de' BARDI, Giulio CACCINI, Emilio del CAVALIERE, Luca MARENZIO et Jacopo PERI. Ce dernier fut élève de MALVEZZI.

²⁷ Jacopo PERI, compositeur, chanteur et instrumentiste italien né à Rome en 1561, mort à Florence en 1633. Compositeur de *Euridice* (1600), le plus ancien opéra à nous être parvenu en entier à ce jour. MALVEZZI relate à propos de PERI: "*Questo Ecco [Dunque fra torbide onde] fu cantado da Jacopo Peri detto il Zazzerino con maravigliosa arte sopra del chitarrone, & con mirabile attentione de gli ascoltanti*". Cité par K. MASON, *op. cit.*, p. 18.

²⁸ Christofano MALVEZZI, *op. cit.* Bastiano de' ROSSI, chroniqueur à la cour des MÉDICIS décrit la scène autrement, en affirmant que PERI s'accompagnait plutôt à la harpe dans son rôle d'Arion. Cité par K. MASON, *op. cit.*, p. 18, notes 4-5.

marquantes furent les compositeurs Caccini, Peri, d'India, Cavalieri, Monteverdi et Gagliano²⁹. Bien que certains supposent qu'il fut inventé par Fra Antonio Naldi³⁰, dit *il Bardella*, entre 1580 et 1589, l'attribution de l'invention du théorbe demeure toutefois nébuleuse³¹. Une autre source³² témoigne du fait que Celio Saracini³³ pourrait être l'inventeur d'un luth à extension (du manche) pour les cordes de basse. Le débat à ce sujet se poursuit mais nous n'aborderons pas cet aspect du sujet dans le cadre de cette thèse. Cependant il nous apparaît essentiel de rappeler son historique. L'origine étymologique du mot chitarrone provient du nom kithara ou cithara en italien, instrument de musique favori des poètes et musiciens Grecs³⁴. À la fin du XVI^e siècle des compositeurs tels Vincenzo Galilei sont en quête d'un nouveau style vocal basé sur ce qu'ils croyaient être la déclamation grecque³⁵. De la recherche d'un équivalent moderne à la kithara survint la naissance du chitarrone³⁶. À la toute fin du XVI^e siècle le théorbe porte le nom de chitarrone. Ce n'est que vers 1600 que le nom tiorba³⁷ lui devient synonyme. On compte en Italie environ treize éditions du début du XVII^e, parmi lesquelles Emilio del Cavalieri

²⁹ SMITH (D. A.), *op. cit.*, p. 440.

³⁰ Antonio NALDI (Il Bardella), joueur de chitarrone et chanteur italien. Sa période d'activité s'étend de 1589 à 1619. Aucune autre date à son sujet n'est disponible. Il fut employé à la cour des MÉDICIS et fut louangé par le compositeur Giulio CACCINI, dans la seconde édition de *Le nuove musiche* pour son habileté incomparable au théorbe.

³¹ Emilio del CAVALIERE, lettre datée du 31 octobre 1592, extraite de D. A. SMITH, *op. cit.*, p. 447. Giovanni Battista DONI, *Lyra Barberina amphichordos. Accedunt eiusdem opera. "tomo secondo"*, Florence. Gori & Passeri, 1763, pp. 23-24. MERSENNE (Marin), *Livre septiesme des instruments à percussion*, in: *Harmonie universelle*, Paris, 1637. BONINI (Severo), *Discorso e regole*, (ms. C. 1640), traduction anglaise de Mary Ann BONINO, Provo, Utah, 1979, p. 29. Cité par K. MASON, *op. cit.*, p. 28. Tous s'entendent sur le fait qu'Antonio NALDI serait bien l'inventeur du théorbe.

³² MORROCCHI (Rinaldo), *La musica in Siena*, Siena, 1886, réimp., Bologna, Forni, 1969, p. 99. Cité par K. MASON, *op. cit.*, p. 28.

³³ Celio SARACINI, luthiste italien, frère du compositeur, chanteur et luthiste italien né Claudio SARACINI.

³⁴ Le luthiste et musicologue anglais Robert SPENCER fut le premier à proposer une relation étymologique entre les deux mots. Voir Robert SPENCER, *The Chitarrone Francese*, in: *Early Music*, vol. 4, n° 4, oct. 1976, p. 166. Aussi cité par K. MASON, *op. cit.*, p. 20.

³⁵ Vincenzo GALILEI, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florence, 1581, réimp. facs. New York, Broude, 1967. Robert H. HERMAN, *Dialogo della musica antica et della moderna of Vincenzo Galilei: Translation and Commentary*, Thèse de Ph D. North Texas State University, 1973. Cité par K. MASON, *op. cit.*, p. 19.

³⁶ On peut imaginer et comprendre l'empressement et la motivation d'individus tel A. NALDI, A. PICCININI, C. SARACINI à créer un nouvel instrument pour répondre aux besoins d'un nouveau style musical.

³⁷ En vieil italien, le terme tiorba est étymologiquement associé à celui de la cécité et des joueurs de vielle à roue (hurdy-gurdy). Voir D. A. SMITH, *op. cit.*, pp. 458-461.

mentionne, “un chitarone [sic], ou un théorbe comme il se dit”³⁸; Bartolomeo Barbarino, mentionne “chitarrone ou théorbe comme nous voulons dire”³⁹ et Alessandro Piccinini, “théorbe, ou chitarrone, pour dire mieux”⁴⁰. Nous ne discuterons pas d’ailleurs de l’appellation de l’instrument, que ce soit chitarrone ou tiorba. En effet, aucune étude ne nous permet, à ce jour, de prendre parti pour l’emploi d’un terme ou d’un autre, même si certaines affirmations⁴¹ proposent que le chitarrone soit monté⁴² de cordes de métal⁴³ et que la tiorba soit montée de cordes de boyau. Une autre croyance erronée est celle qui prétend que la tiorba soit un instrument substanciuellement plus grand (long) que le chitarrone. Le résultat des recherches confirme qu’il s’agit plutôt du même instrument⁴⁴. Bien que nous sachions que le manuscrit de New York fut écrit pour la tiorba (voir f.28r et [f.52v], ...*sopra La Tastatura di Tiorba.*), il sera dorénavant plus simple de faire référence au nom de théorbe tout au long de cette thèse, celui-ci étant le terme le plus généralement accepté en français et regroupant les instruments, chitarrone et

³⁸ *Un Chitarone. ò Tiorba che si dica.* voir CAVALIERI, *Rappresentatione di anima et di corpo*. Rome, 1600, préface.

³⁹ *Chitarrone ò Tiorba che vogliam dire.* voir BARBARINO, *Il secondo libro de madrigali de diversi autori*. Venice, 1607, préface.

⁴⁰ *Tiorba, ò Chitarrone. per dire meglio.* voir PICCININI, *Intavolatura di liuto et di chitarrone libro prima*. Bologna, 1623, réimp. facs., Bologna, Forni Editore, 1962. On remarque que PICCININI dit exactement l’opposé des deux autres.

⁴¹ Beaucoup de musiciens non initiés au luth croient encore à une différence entre le chitarrone et le théorbe.

⁴² L’utilisation du terme montage et du verbe monter est approprié lorsqu’il s’agit de cordes mises sur un instrument de musique. Cette confirmation est le fruit d’une discussion avec M. Philippe DURAND, directeur chez le fabricant des cordes Savarez à Lyon.

⁴³ Le compositeur et théoricien allemand Michael PRAETORIUS fait référence à deux types de théorbe. D’abord, le romain, munie d’une caisse élancée et d’un manche très long (environ 1.97 mètre au total des deux), avec six chœurs sur la touche et huit extensions de contrebasse puis, le théorbe padouanais, plus costaud et plus trapu, avec vraisemblablement huit chœurs sur la touche et huit extensions de contrebasse. Il fait aussi référence aux montages en cordes de boyaux et en cordes de métal (laiton et acier). Voir Michael PRAETORIUS, *Syntagma Musicum II, De Organographia, Theatrum Instrumentorum*, Wolfenbüttel, 1640, réimp. facs., Kassel, Bärenreiter, 1958-59. Michael PRAETORIUS, *Syntagma Musicum II, De Organographia, Parts I and II*, trad. et édit. David Z. CROOKES, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 58. Michael PRAETORIUS, *The Syntagma Musicum, vol. II, De Organographia*, trad. et édit. de Harold Blumenfeld, New York, Bärenreiter, 1962, réimp. New York, Da Capo Press, 1980, p. 52. A. PICCININI fait aussi référence à l’utilisation de cordes de métal (fil d’argent) pour les chœurs cinquième et sixième. Ce dernier stipule que les autres chœurs sur la touche et sur l’extension demeurent conformes à la pratique habituelle (...*ogni contrabasso con la tratta longa, e corta, conforme il bisogno...*) dans PICCININI, *op. cit.*

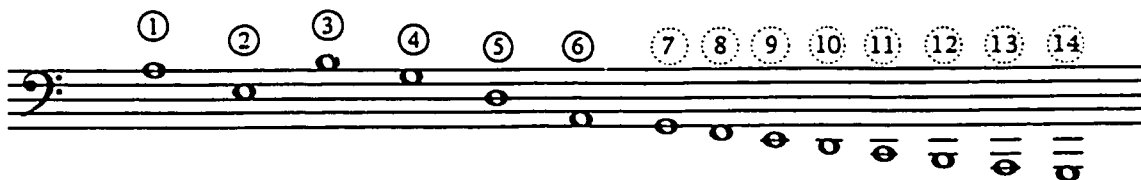
⁴⁴ Kevin MASON donne une opinion claire sur le passage présumé du nom du *chitarrone* à celui de *tiorba*, *op. cit.*, p. 3. Voir aussi D. A. SMITH, *op. cit.*, pp. 458-451. Robert SPENCER, *op. cit.*, p. 409.

tiorba, en plus d'inclure les autres appellations reconnues à ce dernier à travers l'Europe⁴⁵.

L'accord et la registration du théorbe

Le théorbe est normalement un gros luth ayant de six à huit chœurs⁴⁶ sur la touche, mesurant en longueur de cordes vibrantes entre 70cm et 100cm, auquel s'ajoute une extension de manche pouvant recevoir les cordes de contrebasses, mesurant entre 110cm et 183cm⁴⁷. Tout au long de la lecture, on devra se rappeler de quelques-unes des particularités de cet instrument et de son utilisation. En effet, le théorbe utilise un accord dit à cordes avalées⁴⁸ et ce pour les deux cordes supérieures, soit celle de mi₂, deuxième chœur et celle de la₂, premier chœur. Le nom réservé aux cordes des instruments de la famille du luth (qu'elles soient simples, doubles, voire même triples dans le cas du colascione) est celui de chœur. Le premier chœur est aussi appelé chanterelle.

Donc le théorbe s'accorde comme suit⁴⁹:



⁴⁵ Voici les manières respectives des divers pays d'Europe de nommer le théorbe: Italie: *chitarrone, tiorba*; France: théorbe, téorbe, thuoarbe, tuorbe; Espagne: *tiorbia*; Allemagne: *theorba*; Angleterre: *theorba, theorboe*. Voir K. MASON, *op. cit.*, p. 4.

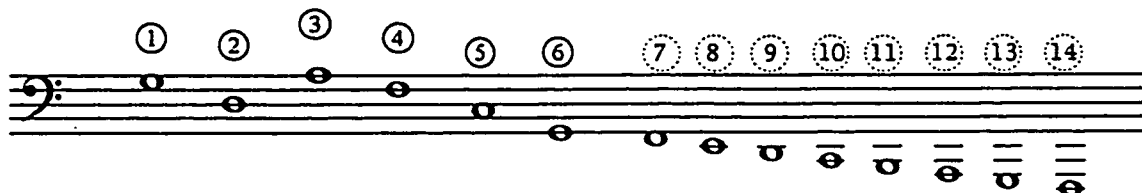
⁴⁶ Voir Friedemann HELWIG, *The Morphology of Lutes with Extended Bass Strings*, in: *Early Music*, vol. 9, n°4, Oct. 1981, pp. 447-54.

⁴⁷ K. MASON, *op. cit.*, p. 7, n. 14. Friedemann HELWIG, *op. cit.* Ernst POHLMANN, *Lute, Theorbe, Chitarrone*, 2^{ème} édition, Bremen, Eres Edition, 1972, pp. 352-73, pp. 377-92.

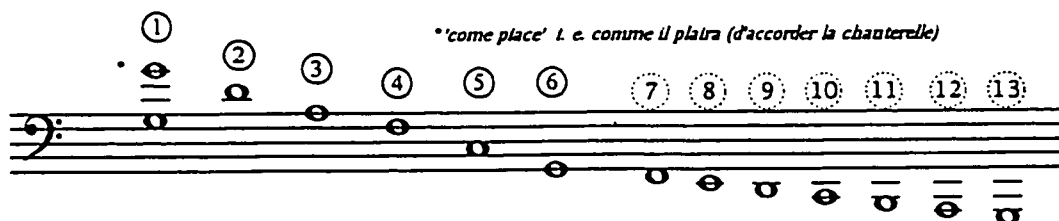
⁴⁸ L'accord à cordes avalées exige généralement qu'une ou plusieurs cordes d'un instrument soient réaccordées. Dans le cas du luth, ces accords (à cordes avalées) pourraient s'apparenter davantage à une *scordatura*, alors que dans le cas du théorbe, les deux cordes supérieures sont simplement abaissées d'une octave.

⁴⁹ La notation moderne pour représenter le numéro d'un chœur se fait normalement par l'utilisation d'un chiffre à l'intérieur d'un cercle.

Les deux premiers chœurs sont donc respectivement plus bas que les troisième et quatrième chœurs. Michael Praetorius suggère que le théorbe s'accorde un ton plus bas, soit:



Banchieri distingue pour sa part, dans son traité *L'Organo Suonarino* datant de 1611⁵⁰, que le théorbe à treize chœurs⁵¹ ne s'accordait possiblement qu'avec le premier chœur abaissé⁵², comme suit:



Le premier accord mentionné plus haut occupera une place centrale dans cette thèse, bien que l'accord proposé par Banchieri : sol₂ ou sol₃, ré₃, la₂, fa₂, do₂, sol₁,

⁵⁰ BANCHIERI (Andriano), *L'Organo suonarino* éd. rev., Venice, Ricciardo Amadino, 1611. 1^{re} éd. 1605. Donald Earl MARCASE, *Andriano Banchieri, L'Organo suonarino: Translation, Transcription and Commentary*, Thèse de PhD, Indiana University, 1970.

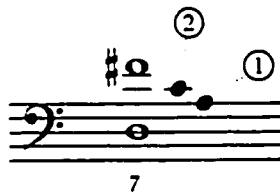
⁵¹ Il existe une variété de théorbes allant de 11 à 19 chœurs. Giovanni Girolamo KAPSBERGER jouait pour sa part un petit théorbe à dix-neuf chœurs. Instrument qu'il décrit et pour lequel il compose. Voir G. G. KAPSBERGER, *Libro quarto d'intavolatura di chitarrone*, Rome, 1640, réimp. facs., Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1982, p. 2.

⁵² BANCHIERI (Andriano), *op. cit.*, p. 43. BANCHIERI (Andriano), *Conclusioni nel suono dell'Organo*, Bologna, 1609, p. 53. Robert SPENCER est d'avis que BANCHIERI parle d'un théorbe à longueur de corde vibrante courte. Le boyau ne pouvant faire une corde (de sol₁) très longue sans qu'elle casse fréquemment. Plusieurs autres sources anglaises de la fin du XVII^e siècle mentionnent que les théorbes s'accordaient parfois avec seulement le premier chœur à l'octave inférieure. Voir Thomas MACE, *Musick's Monument*, London, 1676, réimp. facs., Paris, Éditions du CNRS, 1966, p. 208. Voir aussi le manuscrit de James TALBOT (c. 1700) transcrit dans l'article de M. PRYNNE, *James Talbot's Manuscript: IV Plucked Strings, the Lute Family*, in: *Galpin Society Journal*, vol. 14, 1961, pp. 59-60. Tous cités par K. MASON, *op. cit.*, pp. 9-10, n. 18.

fa₁, mi_b₁, ré₁, do₁, si_b₀, la₀, sol₀, transposé un demi-ton plus haut donnerait l'accord: la₂ ou la₃, mi₃, si₂, sol₂, ré₂, la₁, sol₁, fa₁, mi₁, ré₁, do₁, si₀, la₀, sol₀, sur lequel nous nous pencherons éventuellement. Par ailleurs, afin d'éviter tout problème de notation relativement à la registration, nous utiliserons des notes noires, pour représenter les premier et deuxième chœurs. Les accords se liront toujours du bas vers le haut, en prenant soin de toujours arpéger les deux notes noires en dernier lieu.



Sinon, dans le cas où une note est plus aiguë sur le deuxième chœur que sur le premier, la notation suivante sera utilisée⁵³:



Les montages du théorbe

À l'instar des dires de Praetorius dans l'*Organographia*, il est clair que divers genres de théorbes nous soient parvenus. L'iconographie connue démontre aussi qu'il y avait plusieurs façons de monter les cordes d'un théorbe. Essentiellement, il existe trois façons de les monter sur la touche et sur l'extension⁵⁴. Premièrement, le

⁵³ Le théorbe offre des possibilités multiples d'arpègement. Le genre d'arpège ici utilisé est le plus simple qui soit sur l'instrument, soit d'un chœur de basse vers le premier chœur.

⁵⁴ Nous discuterons plus loin dans ce chapitre de la possibilité de doubler les chœurs.

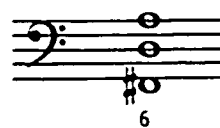
montage 6 x 8, c'est-à-dire six cordes sur la touche, soit le diapason⁵⁵ court ou petit jeu et huit cordes sur l'extension, diapason long ou grand jeu. Deuxièmement, le montage dit 7 x 7, à savoir sept cordes sur la touche et sept sur l'extension. Dernièrement, le montage 8 x 6, entendons huit cordes sur la touche et six sur l'extension. Chacun de ces montages offrent des possibilités différentes, en voici la description.

Le montage 6 x 8⁵⁶:

1-la₂, 2-mi₂, 3-si₂, 4-sol₂, 5-ré₂, 6-la₁: Six cordes sur la touche.

7-sol₁, 8-fa₁, 9-mi₁, 10-ré₁, 11-do₁, 12-si₀, 13-la₀, 14-sol₀: Huit cordes sur l'extension.

La corde la plus basse appartenant aux notes de la touche est le la₁, sixième chœur. Ainsi, la note la plus basse pouvant se doigter sur la touche (sixième chœur première case) est le si_b₁. Toutes les autres notes doivent être jouées ouvertes, puisque les extensions ne peuvent possiblement être doigtées par la main gauche. Ceci demande à l'instrumentiste d'accorder chacune des extensions en fonction de la tonalité dans laquelle il jouera. Par exemple, si l'accord



devait

être joué, il faudrait réaccorder l'extension en fonction de ce fa_#₁. Certaines notes de l'extension peuvent se réaccorder comme suit: 7-sol₁ ou sol_#₁, 8-fa₁ ou fa_#₁,

⁵⁵ Le sens du mot diapason ici veut dire: par toutes cordes (du grecque *dia pasōn khardōn*), signifiant la longueur de corde vibrante.

⁵⁶ PRAETORIUS décrit ce type de montage comme étant celui du théorbe romain. PRAETORIUS (Michael), *op. cit.*, p. 40. PRAETORIUS (Michael), éd. H. BLUMENFELD, *op. cit.*, p. 27. PRAETORIUS et MERSENNE prétendent que le théorbe se monte avec des chœurs simples.

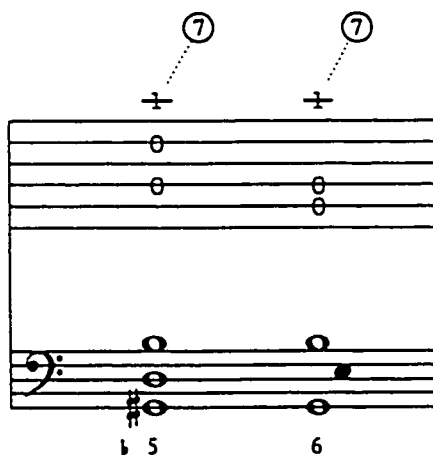
9-mi₁ ou mi \flat ₁, 10-ré₁, 11-do₁ ou do \sharp ₁, 12-si₀ ou si \flat ₀, 13-la₀, 14-sol₀. Cette solution (6 x 8) permet d'obtenir la richesse et le son caractéristique du plus grand nombre de cordes d'extension, mais se trouve limitée quant aux possibilités de réalisation de la basse sur le dernier chœur disponible sur la touche.

Le montage 7 x 7

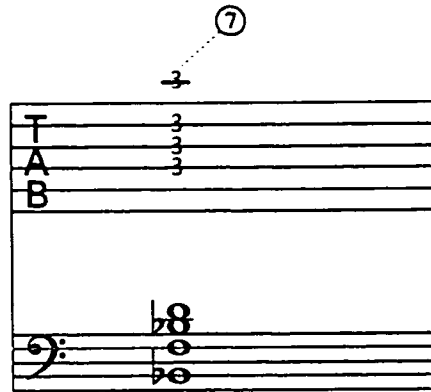
1-la₂, 2-mi₂, 3-si₂, 4-sol₂, 5-ré₂, 6-la₁, 7-sol₁: Sept cordes sur la touche.

8-fa₁, 9-mi₁, 10-ré₁, 11-do₁, 12-si₀, 13-la₀, 14-sol₀: Sept cordes sur l'extension.

Cette deuxième solution de montage ajoute le sol₁ sur la touche et donne sol \sharp ₁ dans la première case du septième chœur. Le sol \sharp ₁ en question donne accès aux accords,



manquant auparavant gravement au registre de l'instrument. Ces accords doivent être réalisés à l'octave supérieure lorsque le théorbe est monté en 6 x 8, ce qui occasionne des sauts inappropriés dans la ligne de basse. Cette solution de montage facilite aussi la réalisation de certains accords en position plus aiguë, comme l'accord majeur sur si \flat :



Les cordes de l'extension débutent sur fa_1 , septième chœur. Ce dernier doit être réaccordé afin de donner accès aux accords de $fa\sharp$ majeur ou au premier renversement de ré majeur.



Le montage 8 x 6

1- la_2 , 2- mi_2 , 3- si_2 , 4- sol_2 , 5- $ré_2$, 6- la_1 , 7- sol_1 , 8- fa_1 : Huit cordes sur la touche.

9- mi_1 , 10- $ré_1$, 11- do_1 , 12- si_0 , 13- la_0 , 14- sol_0 : Six cordes sur l'extension.

Cette dernière solution ajoute le fa_1 sur la touche et donne accès au $fa\sharp_1$ dans la première case du septième chœur. Le $fa\sharp$ en question donne accès aux accords:

The image shows a musical score for a lute. At the top, there are two tablature lines with a circled '8' and a '+' sign above each. Below these are the strings labeled T, A, and B. The T string has a '3' above it, the A string has a '2' above it, and the B string has a '0' below it. Below the strings is a bass clef staff with two notes: a G# on the first line and a G on the second line. Below the bass clef staff are two tablature lines with a circled '8' and a '+' sign above each, and a '6' below the second line.

* Notez que les configurations d'accords de la tablature changent par rapport aux solutions illustrées plus haut.

Cette solution est la plus pratique pour obtenir les notes sol_1 , $\text{sol}\sharp_1$, fa_1 , $\text{fa}\sharp_1$. Toutefois, ce que l'instrument gagne par l'ajout de plus de notes sur le petit jeu, il le perd en caractère, privant soudainement celui-ci de deux chœurs (VII^e et VIII^e) du grand jeu.

Une hypothèse sur l'accord du théorbe

Déjà au XVII^e siècle Banchieri laisse entendre que le théorbe utilise un accord à corde avalée sur la chanterelle (sol_2) et que le deuxième chœur s'accorde une quinte juste au-dessus de ce dernier (ré_3)⁵⁷. Une autre solution utilisant le sol_3 sur la chanterelle démontre que le théorbe pouvait s'accorder exactement comme le luth. Cette référence à deux solutions d'accord pour le théorbe demeurent la seule du genre en Italie au XVII^e siècle⁵⁸. La possibilité que le théorbe puisse s'accorder de

⁵⁷ BANCHIERI (Adriano), *op. cit.*

⁵⁸ *Supra* n. 52. p. 25.

différentes façons nous permet de poser un regard nouveau sur l'instrument. Le luthiste italien Andrea Damiani a entrepris des recherches à ce niveau et propose quelques solutions qui pourraient possiblement atténuer voir même résoudre certains des problèmes de registration fréquemment rencontrés sur le théorbe. La tablature et l'exemple musical⁵⁹ qui suivent illustrent la nature du problème engendré par la registration à cordes avalées:

The image displays a musical example consisting of two parts. The upper part is a tablature for a lute, with four lines labeled T (top), A, B, and an unlabeled line. The tablature consists of four measures. Above the lines are rhythmic flags and numbers: 0, 3, 2, 3, 2, 0, 0. The lower part is a musical staff with a bass clef and a 3/4 time signature. It shows the corresponding notes and rests for the tablature, with some notes beamed together and some marked with a '3' for a triplet.

Le passage fréquent du deuxième au troisième chœur et inversement, occasionne un bris dans le mouvement mélodique, duquel résulte un saut inadéquat de neuvième. Des situations analogues sont introuvables dans l'œuvre de Piccinini, Kapsberger⁶⁰ et Castaldi⁶¹. Nous pouvons donc affirmer avec certitude, par leur style d'écriture, qu'ils jouaient un théorbe à cordes simples utilisant un accord à cordes

⁵⁹ Corrente du Ms. 4145. ROME. *Biblioteca Apostolica Vaticana. Ms. Barberini Lat. 4145. f.26v. mesures 1-3. Voir A. DAMIANI, op. cit., p. 10.*

⁶⁰ Johann Hieronymus [Giovanni Girolamo] KAPSBERGER [KAPSPERGER]. Compositeur, instrumentiste, théorbiste d'origine allemande et né à Venise c. 1580, mort à Rome en 1651. Fils du colonel Wilhelm KAPSBERGER, il réside à Venise pour les vingt à vingt-cinq premières années de sa vie et obtient la célébrité assez tôt comme virtuose du luth et du théorbe. Surnommé *Il tedesco della liorba*, il laisse une œuvre de musique sacrée relativement monotone. Son œuvre pour luth et théorbe retient notre attention avec la publication du *Libro primo d'intavolatura di lauto* (1611) et les deux *Libro primo et quarto d'intavolatura di chitarrone* (1604 et 1640). Malheureusement son traité de théorbe *Il Kapsberger della musica* a été perdu.

⁶¹ Bellorofonte CASTALDI, compositeur, théorbiste, guitariste, poète, graveur et aventurier italien, né à Modène en 1580 ou 1581, mort en 1649. Il fut l'une des personnalités les plus colorées de son époque. Jeune homme, il fut impliqué dans l'assassinat de son frère et fut expulsé de Modène pour plusieurs années. Plus connu à l'époque comme poète que comme compositeur, certains de ses écrits lui valurent d'aller en prison à plusieurs reprises et lui firent de nombreux ennemis. Sa personnalité excentrique se reflète dans son livre de musique pour théorbe datant de 1622. On y trouve des titres tels *Capriccio detto hermafrodito, Furiosa corrente*, etc.

avalées⁶². À l'opposé, les compositeurs Melii⁶³ et Pittoni⁶⁴ furent souvent taxés de souffrir d'analphabétisme musical, puisque des situations "incongrues" semblables à celle de l'exemple ci-dessus sont monnaie courante dans leur œuvre respective. Damiani accepte alors avec difficulté que des œuvres, autrement si valables, puissent être rejetées par les théorbistes actuels. Une solution hypothétique était nécessaire. Ce dernier est d'avis que l'utilisation d'une variété d'accords à la guitare baroque puisse avoir influencé l'accord du théorbe ou vice versa, l'instrument n'étant sans doute pas confiné qu'à une possibilité.

"Le lien entre la guitare et le théorbe n'est pas fortuit: il est clair que ces deux instruments poursuivirent un parcours similaire au cours du XVII^e siècle: leur est commune la recherche de timbre et de sonorités nouvelles (plus étrangère au luth qui tend à conserver son âme [style] contrapuntique), qui se manifeste précisément avec l'accord à cordes avalées et les redoublements de cordes à l'octave, ayant pour effet de créer des étendues (enchevêtrements) sonores illusoirs. Cette caractéristique du jeu de timbre est attribuable à la vibration simultanée de notes (mélodiques) rapprochées jouées sur des cordes différentes. À cela nous devons ajouter que certains musiciens importants, tels Colista⁶⁵ et Bartolotti⁶⁶, jouaient des deux instruments: il est donc permis de penser qu'ils utilisaient des ressources communes (aux deux instruments), soit sur le théorbe ou sur la guitare baroque. Il est connu, du reste, que divers guitaristes du XVII^e se sentaient redevables à l'égard des luthistes et théorbistes pour tout ce qu'ils apportèrent de la technique du *rasgueado*⁶⁷ purement et simplement: Voir

⁶² KAPSBERGER donne l'accord du théorbe pour l'exécution de ses œuvres. Voir G. G. KAPSBERGER, *op. cit.*, p. 2.

⁶³ Pietro Paulo MELII [MELI, MELI], compositeur et luthiste italien né à Reggio Emilia aux dates inconnues. Il fut actif entre 1612 et 1620. Il devient membre de l'orchestre de la cour impériale de Vienne lors de l'accession au trône de l'empereur Matthias en 1612. En 1619, il demeure membre du même orchestre sous le règne de Ferdinand II. Quatre livres de tablature pour le *liuto attiorbato* et le théorbe (1614-1620) nous sont parvenus.

⁶⁴ Peu d'informations existent au sujet de Giovanni PITTONI, compositeur et luthiste italien actif au XVII^e siècle.

⁶⁵ Lelio COLISTA, luthiste, guitariste et compositeur italien (1629-1680). Vers 1660, il devient *Maestro di cappella* à l'église *San Marcella*. Contrapuntiste de talent, il eut une grande influence sur PURCELL qui s'inspirât de ce dernier pour créer ses Sonates en trio. Vers 1650, il est suffisamment connu pour que son nom soit cité dans l'imposant ouvrage d'Anathasius KIRCHER *Musurgia universalis* y étant nommé l'Orphée romain.

⁶⁶ Angele Michele BARTOLOTTI [BARTOLOMI], guitariste, joueur de théorbe et compositeur italien né à Bologne à la première moitié du XVII^e siècle, mort à Paris après 1669. Reconnu comme l'un des plus grands théorbistes et guitaristes de son temps, il publie deux livres de musique pour guitare baroque en 1640 et c. 1655, en plus d'une *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continue*, Paris, 1669. Ce traité est souvent mentionné, aux côtés de ceux de FLEURY (1660) et DELAIR (1690), comme l'un des plus importants traités de basse continue pour le théorbe.

⁶⁷ Le *rasgueado* est une technique propre aux instruments de la famille du luth et de la guitare. Celle-ci exige que les cordes soient arpégées rapidement par la main droite. Cette technique est encore utilisée par les guitaristes modernes. Les plus beaux exemples de cette technique nous proviennent aujourd'hui de la technique de guitare flamenco.

la préface des livres de Pellegrini⁶⁸ et Valdambri⁶⁹. Ce dernier en particulier dit: «Pour enrichir et perfectionner cet instrument (la guitare baroque), je me suis prévalu de nombreux modes et manières utilisés sur d'autres sortes d'instruments, tel l'arpègement, le jeu legato (liaisons à la main gauche), la diminution, le trille, et autres inventions de Girolamo Kapsberger⁷⁰». [Traduction de l'auteur]

Il collegamento tra chitarra e tiorba non è comunque casuale: è chiaro come questi due strumenti procedano di pari passo durante il XVII sec.: ad essi è comune la ricerca timbrica e di sonorità nuove - più estranca al liuto che tende a conservare la sua anima contrappuntistica - che si manifesta proprio con le accordature rientranti e con i radoppi all'ottava, il cui fine è proprio quello di creare estensioni illusorie e quei caratteristici giochi timbrici dovuti alla vibrazione simultanea di note vicine prese su corde differenti. A questo dobbiamo aggiungere che alcuni importanti musicisti, come ad esempio Colista e Bartolotti, suonavano entrambi gli strumenti: è lecito quindi pensare che usassero alcuni espedienti comuni sia sulla tiorba che sulla chitarra. È noto poi come diversi chitarristi del '600 si sentissero debitori verso liutisti e tiorbisti per tutto ciò che li "riscattava" della tecnica del rasgueado pura e semplice: v. ad es. Le prefazioni di Pellegrini e di Valdambri. Quest'ultimo in particolare dice: "Per arricchire e perfezionare questo istromento, mi sono prevalso di molti modi e maniere usate in altre sorte d'istromenti, come l'arpeggiare, il strascino, il groppeggiare, il trillo, et altre inventioni del Sig.^o Girolamo Kapsberger".

Le premier aspect de cette hypothèse doit tenter de résoudre le problème de registre entre les deuxième et troisième chœurs. La doublure du deuxième chœur à l'octave supérieure nous évite cette situation:

⁶⁸ Domenico PELLEGRINI, guitariste et compositeur italien né à Bologne au début du XVII^e siècle, mort après 1662. Il est membre de l'école bolognaise de guitare à côté de figures aussi importantes que BARTOLOTTI, CORBETTA et GRANATA. Il écrit en 1650 un important recueil de guitare intitulé *Armonici concerti*. La préface de ce recueil demeure importante pour les conseils que l'auteur prodigue sur l'interprétation de cette musique.

⁶⁹ Peu de détails sont connus sur la vie de F. VALDAMBRINI, compositeur et guitariste italien actif au XVII^e siècle. Il nous a laissé son *Libro primo d'intavolatura di chitarra*, Rome, 1646.

⁷⁰ DAMIANI (Andrea), *op. cit.*, p. 11.

Damiani poursuit en ajoutant:

“Une objection possible à cette théorie pourrait être le problème survenant entre le deuxième et le premier chœur. Effectivement, il se trouve des passages sonnans de manière un peu étrange, à cause de l'absence d'une corde aiguë (sur le premier chœur), mais il existe encore un son commun produit par la corde (plus) grave (du deuxième chœur). ...Une fois cette possibilité acceptée, nous devons nous interroger à savoir si les cinquième et sixième chœurs ont besoin (eux aussi) d'une corde à l'octave supérieure. En effet, il semblerait plausible, dans des passages analogues à la première mesure de l'exemple⁷¹ (exemples A et B, p. 35), que le cinquième chœur aille se juxtaposer au troisième (le son grave [du cinquième chœur] serait la basse et le son aigu constituerait la première note de la mélodie se poursuivant sur le troisième chœur). Des passages équivalents se trouvent aussi entre les sixième et quatrième chœurs. De plus, l'octave supérieure du sixième chœur pourrait servir à atténuer la différence de timbre occasionnée par le saut entre les sixième et septième chœurs. Ce n'est pas la perfection, mais nul n'a besoin d'y prétendre avec ce genre d'instrument et cette musique”.

“Une autre question que nous devons poser est la suivante: À quelle position, au sein du chœur, devaient aller les cordes à l'octave? Bien qu'il soit évident que les cinquième et sixième chœurs se disposent à la manière du luth (la corde grave vers le haut et l'aiguë vers le bas), le cas du deuxième chœur est plus problématique. J'ai [Damiani] essayé les deux possibilités et il me semble que la meilleure soit celle adoptée pour les sixième et cinquième chœurs, cherchant cependant à faire en sorte que le nœud⁷² de la corde grave (du deuxième chœur) soit un peu plus élevé, de sorte que l'index et le majeur de la main droite puissent les pincer ensembles. La solution inverse, utilisée à la guitare baroque, me semble moins efficace parce qu'elle met trop en évidence l'octave supérieure⁷³”. [Traduction de l'auteur]

Una possibile obiezione a questa teoria potrebbe essere che il problema viene spostato tra 2° e primo coro: effettivamente si trovano dei passaggi che suonano un po' strani per colpa della corda acuta, ma esiste sempre un suono comune dato dalla corda grave. Non è la perfezione, ma non bisogna pretenderla da questo genere di strumenti e di musica. Una volta accettata questa possibilità dobbiamo chiederci se anche il 5° e 6° coro abbiano bisogno di una corda all'ottava superiore: in effetti sembrerebbe plausibile in passaggi come la prima battuta dell'Es. 4, dove il 5° andrebbe a collegarsi con il 3° (il suono grave farebbe da basso, quello acuto costituirebbe la prima nota della melodia che poi prosegue sul 3°). Passaggi analoghi si trovano anche tra 6° e 4° coro. Inoltre l'ottava alta del 6° potrebbe servire ad attutire la differenza timbrica che si crea nel salto tra 6° e 7° coro: nel suono della prima corda tratta lunga infatti sono preponderanti gli armonici superiori che producono un effetto di ottava superiore.

Un'altra domanda che dobbiamo porci è in che posizione, all'interno del coro, debbano andare queste corde all'ottava. Mentre per il 6° e 5° è ovvio disporle alla stessa maniera del liuto - corda grave sopra e acuta sotto - il 2° è più problematico: ho provato entrambe le possibilità e mi sembra che la migliore sia la stessa adottata per 6° e 5° cercando però di fare in modo che il nodo della corda grave sia un po' più alto, in maniera che l'indice e il medio

⁷¹ Passacaglio du Ms. 4145. ROME. Biblioteca Apostolica Vaticana. Ms. Barberini Lat. 4145. f.15v - f.16v, mesure 1.

⁷² La hauteur du nœud attachant une corde au chevalet a une légère influence sur la hauteur de l'action (hauteur de la corde par rapport à la touche) de l'instrument. Celui-ci a aussi un effet sur le jeu de la main droite.

⁷³ DAMIANI (Andrea), *Un'ipotesi sull'accordatura della tiorba*, in: *Bollettino della S.I.L.*, Gennaio 1994, p. 12.

della mano destra possano pizzicarle entrambe. La soluzione inversa, che si usa nelle chitarra barocca, mi sembra meno efficace perché mette troppo in evidenza l'ottava acuta.

Exemple A:

Exemple A shows a musical score with two systems. The top system consists of three staves: Treble (T), Alto (A), and Bass (B). The Treble staff has a whole rest. The Alto staff has a 3/4 time signature and contains a sequence of notes: 0, 2, 3, 0, 3, 1. The Bass staff has a 3/4 time signature and contains notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3. The bottom system consists of two staves: Treble (T) and Bass (B). The Treble staff has a whole rest. The Bass staff has a 3/4 time signature and contains notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3.

Exemple B:

Exemple B shows a musical score with two systems. The top system consists of three staves: Treble (T), Alto (A), and Bass (B). The Treble staff has a whole rest. The Alto staff has a 3/4 time signature and contains a sequence of notes: 0, 2, 3, 0, 3, 1. The Bass staff has a 3/4 time signature and contains notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3. The bottom system consists of two staves: Treble (T) and Bass (B). The Treble staff has a whole rest. The Bass staff has a 3/4 time signature and contains notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3. Circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are placed above the notes in the Bass staff, indicating fingerings for the notes G2, A2, B2, C3, and D3 respectively.

L'accord complet proposé par Damiani s'écrirait comme suit:

The complete chord proposed by Damiani is shown on a single staff with a bass clef. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Circled numbers 1 through 14 are placed above the notes, indicating fingerings for each note: 1 for G2, 2 for A2, 3 for B2, 4 for C3, 5 for D3, 6 for E3, 7 for F3, 8 for G3, 9 for A3, 10 for B3, 11 for C4, 12 for D4, 13 for E4, and 14 for F4.

Cet accord n'est évidemment praticable que sur un théorbe de faible dimension sur lequel il serait encore possible de monter une corde qui ne serait pas trop mince et trop tendue⁷⁴.
[Traduction de l'auteur]

Questa accordatura ovviamente è praticabile solo su una tiorba di piccole dimensioni dove sia ancora possibile montare una corda che non sia troppo sottile o troppo tesa.

Ultimement, la version des exemples musicaux donnés aux pages trente et un et trente-trois sonneraient comme suit utilisant l'accord ci-dessus illustré:

The image displays musical notation for a theorbo. At the top, a single melodic line consists of eight notes with fingerings: 0, 3, 2, 3, 2, 0. Below this are three staves labeled T, A, and B, representing the fretting for the three strings. The T string has frets 0, 3, 2, 3, 2, 0. The A string has frets 0, 2, 0, 3, 0, 1. The B string has frets 3, 2, 0, 0, 3, 1. Below these is a bass line in 3/4 time, showing chords and fingerings for the strings.

L'accord en question nous permet de réévaluer notre position quant à la justesse de certains exemples d'accords se trouvant dans les méthodes de Bartolotti⁷⁵, Fleury⁷⁶, Delair⁷⁷, Grenerin⁷⁸ et celle de l'auteur du traité de New York, puisque plusieurs accords "incorrects" au niveau de la registration deviennent tout à coup acceptables. Cette situation sera étudiée plus en détail dans le quatrième chapitre concernant la structure du manuscrit.

⁷⁴ DAMIANI (Andrea). *op. cit.*, p. 12. *Supra* n. 52, p. 25.

⁷⁵ *Supra* n. 66, p. 32.

⁷⁶ FLEURY (Nicolas). *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continue*. Paris. Robert Ballard. 1660. réimp. facs., Genève. Minkoff reprint. 1972.

⁷⁷ DELAIR (Denis). *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin*. Paris. 1690. réimp. facs., Genève. Minkoff reprint. 1972.

⁷⁸ GRENERIN (Henri). *Livre de théorbe contenant plusieurs pièces sur différents tons, avec une nouvelle méthode très facile pour apprendre à jouer sur la partie les basses continues et toutes sortes d'airs à livre ouvert*. Paris. c. 1682. réimp. facs., Minkoff reprint. 1984.

Finalement, bien qu'il soit plus simple de monter le théorbe à cordes simples⁷⁹, il existe sans doute d'autres possibilités qui nous demeurent encore inconnues. Nous possédons peu d'information à ce jour sur celles-ci, mais cela devrait ouvrir la porte à un nouveau champ de recherche dans le domaine⁸⁰.

La tablature italienne

Il existe principalement trois systèmes de tablatures en usage entre les XV^e et XVIII^e siècles, soit, les tablatures françaises⁸¹, allemandes⁸² et italiennes. Le traité de la *NYPL* est écrit en tablature italienne. Son élaboration consiste de six lignes, chacune d'entre elles représentant un des six chœurs. La ligne supérieure de la tablature symbolise le sixième chœur et le registre de basse du théorbe, alors que la ligne inférieure indique le premier chœur (chanterelle) et le registre aigu de l'instrument. Des chiffres de 0 à 12 sont disposés sur les six lignes de la tablature⁸³, ceux-ci signifiant dans quelles cases se poseront les doigts de la main gauche. Par exemple un 0 placé sur une ligne exprime que le chœur représenté par cette ligne doit être joué ouvert. Subséquemment, le 1 sur une ligne de la tablature désigne un doigt de la main gauche devant presser sur la première case. Il en va de même pour chacun des autres chiffres jusqu'à 12. La numération utilisée dans la tablature de la *NYPL* est la suivante: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 x ii, le 12 est absent parce qu'aucun accord n'utilise le la₃ en douzième case. Les chœurs de l'extension sont pour leur part symbolisés par des chiffres arabes 7 8 9 des septième au neuvième chœurs puis par le chiffre romain x pour le dixième chœur. Les chœurs des onzième au quatorzième sont symbolisés par des chiffres hybrides entre les chiffres arabes et romains, soit: ii

⁷⁹ Le théorbe s'accorde beaucoup plus rapidement lorsqu'il est monté en chœurs simples. Cette raison pratique à elle seule a pu inciter les théorbistes à ne pas s'aventurer dans l'utilisation des accords à chœurs doubles.

⁸⁰ Le luthiste italien Marco PESCI suppose que l'archiluth s'accordait avec des doublures à l'octave pour les quatrième, cinquième et sixième chœurs. Voir Marco PESCI, *Nuove proposte di prassi esecutiva fondata su un inedito trattato di basso continuo per archiluth*, in: *Recercare*, n° 8, 1996, pp. 5-57.

⁸¹ La tablature française fonctionne de manière identique au système italien par une représentation du manche de l'instrument. Celle-ci utilise les lettres a b c d e f g h i k l m n plutôt que les chiffres 1 2 3 ... etc. La portée de six lignes est inversée, ainsi contrairement à la tablature italienne, la chanterelle est représentée par la ligne la plus haute de la tablature et le sixième chœur représenté par la ligne la plus basse.

⁸² Le système de tablature allemande, beaucoup plus complexe, utilise tant les lettres que les chiffres arabes. Chacun d'entre eux ne symbolisent qu'une seule position sur le manche, et ce, sur un chœur spécifique.

⁸³ Dans le système de tablature italienne, les trois signes utilisés pour représenter les chiffres arabes 10 11 12 sont généralement les chiffres romains x, x surmonté d'un point pour le onze et x surmonté de deux points pour le douze.

i2 i3 et i4. Les chœurs de l'extension sont toujours joués en cordes ouvertes, c'est-à-dire sans l'utilisation des doigts de la main gauche. Sur la tablature, les chiffres représentant les extensions sont toujours disposés au-dessus de la première ligne, celle représentant le sixième chœur.

Explications à propos de quelques techniques utilisées au théorbe

Le campanella

Le *campanella*, terme signifiant littéralement son de cloche, est une technique fréquemment utilisée au théorbe ainsi qu'à la guitare baroque. Celle-ci exige que chaque note d'un passage de gamme ou d'un passage d'intervalles rapprochés soit jouée sur une corde différente, créant un effet d'enchevêtrement délicat et subtil.

f.18v, 2^{ème} système, 1^{ère} mesure:

The image displays a musical example of the Campanella technique. It consists of two parts: a six-line tablature and a standard musical staff. The tablature lines are labeled T, A, and B from top to bottom. Above the lines, the numbers 2, 1, 0, 1, 2 are placed, indicating the fretting for each string. The musical staff below shows a treble clef and a 3/8 time signature. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, which correspond to the fretting indicated in the tablature.

Cette technique, aussi connue des guitaristes classiques, est efficace et plus simple à réaliser sur le théorbe. L'accord à cordes avalées des deux premiers chœurs n'est pas étranger à cette facilité d'utilisation, puisque les deux premiers chœurs

appartiennent au même registre que les cinquième, quatrième et troisième. La main gauche peut donc rester dans une même position à doigter les notes sur la touche afin d'obtenir l'effet de *campanella* désiré. Cette technique utilisée par les théorbistes au cours du XVII^e siècle a influencé le style de jeu des guitaristes de l'époque baroque italienne. Subséquemment, ce style de jeu s'est répandu à travers l'Europe. Le plus célèbre exemple de cette influence de l'utilisation élaborée des *campanelle* nous provient du guitariste espagnol Gaspar Sanz⁸⁴, qui fut élève du guitariste et théorbiste romain Lelio Colista⁸⁵. Sanz est reconnu pour avoir utilisé sur la guitare baroque deux accords à cordes avalées, créant des formules d'accords idéales pour répondre aux exigences de cette technique de jeu. Par ailleurs, nous ignorons la manière dont chaque instrument pouvait influencer l'autre bien qu'il soit évident que, plus tard au XVII^e siècle, guitaristes et théorbistes s'influençaient mutuellement, étant souvent interprète et parfois même compositeur pour ces deux instruments, comme ce fut le cas pour Colista, Bartolotti et Grenerin pour ne mentionner qu'eux. L'auteur du manuscrit de New York fait une large place à l'utilisation des *campanelle*. Celui-ci est toujours utilisé dans un contexte de trois notes précédant un accord⁸⁶.

⁸⁴ Gaspar SANZ, guitariste, compositeur et prêtre espagnol né en Aragon au milieu du XVII^e siècle et mort au début du XVIII^e. C'est après des études à Rome avec Orazio BENEVOLI et Lelio COLISTA qu'il publie un des plus importants recueil de musique pour guitare baroque *Instrucción de música*. En plus d'être un des grands artisans du style de jeu *punteado*, il aurait créé un nouvel accord pour la guitare baroque.

⁸⁵ *Supra*, n. 65, p. 32.

⁸⁶ Généralement il semble que les barres verticales (|) entre chaque groupe de *campanella* représentent l'accord mineur ou majeur devant être joué après ceux-ci. La barre courte entre les sixième et cinquième chœurs illustre l'accord à jouer. La barre réunissant les sixième au quatrième chœur illustre la fin du dit passage.

f.5v, 1^{er} s., m. 6:

grosso

The image shows a musical score for a lute. It consists of three tablature lines labeled T, A, and B, and a bass clef staff. The tablature lines are as follows:

- T: (empty)
- A: 3 3 4 3
- B: 4 4 4

The bass clef staff contains the following notes: a whole note with a sharp sign (F#), a half note (G), a quarter note (A), a quarter note (B), a half note (C), and a whole note (D).

Les détails sur l'utilisation de cette technique, relative au traité, seront vues plus en profondeur dans la section des *Abbellimenti*, du quatrième chapitre.

Le legato (*Il strascino*) - Jeu de la main gauche

La technique du jeu legato désigne le jeu de liaisons s'exécutant à la main gauche. Celle-ci est propre au théorbe et à la guitare baroque. Au luth, toutes les notes (à l'exception des ornements) sont articulées par la main droite. À chaque note jouée par la main gauche correspond donc une attaque de la main droite, alors qu'au théorbe, le signe de liaison indique de jouer les notes placées sous elle seulement par l'attaque de la main droite sur la première note, les suivantes étant le résultat de l'articulation de la main gauche seule.

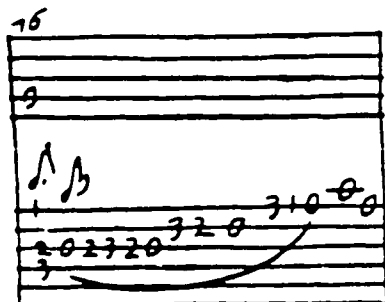
f.1v, 2^{ème} s.:

passag.^o

De l'exemple ci-dessus nous pouvons expliquer une autre particularité du jeu legato. Les deux premiers groupes 3 1 0 sur le troisième chœur et 2 0 sur le quatrième peuvent être articulés par la seule attaque de la main droite des premières notes de chaque groupe. Le reste est activé par la main gauche. Le cas suivant est différent. Dans les troisième et quatrième groupes, 0 2 4 0 sur les cinquième et quatrième chœurs et 2 3 0 sur les sixième et cinquième, la première note ainsi que la dernière de chaque groupe sont articulées par la main droite, étant disposées sur différents chœurs. Par ailleurs d'autres exemples beaucoup plus complexes peuvent encore être réalisés. En voici deux⁸⁷:

⁸⁷ KAPSBERGER (Giovanni Girolamo). *Tocatta prima. op. cit.*, p. 7. 4^{ème} système, mesure 4.

Dans le cas de l'exemple ci-dessus, chaque changement de chœur doit être articulé par la main droite, le reste est joué par la main gauche seule.



Le deuxième cas⁸⁸ ci-dessus représente une situation où seule la première note est articulée par la main droite, toutes les autres sont martelées par la main gauche seule.

Ces techniques sont utilisées de façon plus conservatrice par l'auteur du présent traité. L'exemple suivant démontre l'utilisation d'une technique semblable à celle créée par Kapsberger.

f. 2v, 2^{ème} système:

⁸⁸ KAPSBERGER (Giovanni Girolamo). *Toccata prima. op. cit.*, p. 7. 2^{ème} système, mesure 2.

Ceci révèle que cette technique de jeu de la main gauche fut largement intégrée à la pratique générale des théorbistes de l'époque.

Les ornements

Uniquement deux signes d'ornementation sont utilisés au sein du traité, il s'agit des signes # et x. Ces deux signes se retrouvent le plus fréquemment dans la section des *Introduzioni*. Le signe x n'est utilisé qu'à deux reprises dans la section des *Abbellimenti*, alors qu'aucun signe d'ornement figure dans la section des *Accompagnamenti*. Les deux symboles représentés ci-dessus sont employés fréquemment dans la musique pour luth de la période élizabéthaine, bien que leur signification demeure nébuleuse pendant la Renaissance. Une des premières clarifications apparaît à ce sujet dans le *Board Lute Book*⁸⁹ écrit vers 1620. Le signe # exprime alors un ornement débutant sur une note supérieure descendant vers la note initiale:



Pour sa part le signe x symbolise un ornement débutant sur une note inférieure montant vers la note initiale:



⁸⁹ *The Board Lute Book*. Kilkenny. Boethius Press. 1976.

Les deux x représentés dans la section des *Abbellimenti* sont localisés aux f.17v et f.18v.

La main droite

Un nombre relativement restreint d'indications de doigtés pour la main droite est utilisé dans le présent traité. Normalement, les signes représentant les doigts de cette main sont les suivants:

- | pouce
- . index
- .. majeur
- ... annulaire (rarement utilisé)

Toutefois, seuls les signes | et . sont utilisés dans le traité. Dans la section des *Abbellimenti*, le point est appliqué aux côtés de certains chiffres des accords finaux (chœurs juxtaposés), ceux-ci signifiant que l'index seul devra jouer toutes ces notes d'un geste de la main droite en direction des chœurs de basse. Cette technique d'arpègement est reconnue comme une des plus typiques du jeu des luthistes Français.

CHAPITRE 3 : L'IMPORTANCE DU TRAITÉ

Il existe actuellement un nombre relativement restreint de sources manuscrites de musique italienne pour le théorbe⁹⁰. Les livres de pièces pour théorbe de Kapsberger, Castaldi, Piccinini, etc., sont les témoins principaux du fonctionnement technique et musical de l'instrument. Les diverses pièces de ces recueils exemplifient le haut niveau de virtuosité et de raffinement technique qu'avaient atteint les théorbistes italiens du XVII^e siècle. Les compositeurs Castaldi et Kapsberger ajoutent à certains de leurs livres de musique des exemples de réalisation de leurs propres compositions vocales où le théorbe accompagne la basse non chiffrée. On dénombre au total chez Castaldi⁹¹ sept pièces vocales accompagnées du théorbe, dont un *Branle*, une *Volta francese*, trois *Corrente* et une *Corrente francese*. Ces exemples musicaux deviennent utiles seulement à titre de modèles ou d'exemples d'accompagnement au théorbe. Semblablement, les *Libro primo e terzo di Villanelle a 1, 2 & 3 voci*⁹², ainsi que le *Libro Primo Di Arie Passeggiate à Una Voce Con l'intavolatura del Chitarone*⁹³ de Girolamo Kapsberger laissent des témoignages fascinants de l'accompagnement au théorbe de basses non chiffrées. Le musicologue James Forbes est toutefois d'avis que ces exemples de mise en tablature pour théorbe et voix sont représentatives seulement du style harmonique et structurel des œuvres de Kapsberger, mais que celles-ci ne devraient être utilisés ni comme étalons

⁹⁰ COELHO (Victor). *The Manuscript Sources of Seventeenth-Century Italian Lute Music*. New York & Londres. Garland Publishing, 1995.

⁹¹ CASTALDI (Bellerofonte). *Capricci a due stromenti cioe tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli fantasticarie*. Modena, 1622, réimp., Genève, Minkoff Reprint, 1981.

⁹² KAPSBERGER (Giovanni Girolamo). *Libro primo e terzo di Villanelle a 1, 2 & 3 voci*. Rome, 1610 et 1619, réimp., Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1982.

⁹³ KAPSBERGER (Giovanni Girolamo). *Libro Primo Di Arie Passeggiate à Una Voce Con l'intavolatura del Chitarone*. Rome, 1612, réimp., Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1980.

de mesure, ni comme évidences relatives à l'art et à la pratique de la basse continue au théorbe⁹⁴. Bien que Forbes soit de cet avis, nous comprenons difficilement pourquoi ces exemples de réalisation tels que composés par Kapsberger ne soient pas représentatifs de la pratique de la basse continue. Ceux-ci offrent peut-être aux yeux de certain un regard simpliste sur les problèmes d'interprétation et d'exécution rattachés à la basse continue⁹⁵, mais n'en demeure pas moins intéressants, puisqu'ils laissent entrevoir, d'une certaine manière, la façon dont Kapsberger pouvait s'acquitter d'une réalisation. Ce genre d'exemple exprime la plus grande proximité que nous puissions avoir face à la pratique de cette musique, faute de ne pouvoir entendre l'artiste lui-même. Il semble, pour cette raison, que ces exemples de réalisation restent essentiels à l'ensemble de nos connaissances sur le sujet. D'autre part Kapsberger transmet aussi des informations vitales sur la complexité que pouvait revêtir la pratique de la basse continue dans son *Libro Quarto d'intavolatura di chitarone*⁹⁶. Dans ce quatrième livre, les tablatures de théorbe de ses *Toccate* sont surmontées d'une partie de basse chiffrée relativement simple, mais clairement élaborée et pouvant révéler beaucoup au niveau de la pratique de l'époque. Celles-ci peuvent être jouées accompagnées d'autres instruments de basse continue ou simplement jouées seules. On serait parfois tenté de croire que ces pièces évoluent autant comme exemples de réalisation complexes de basse continue, qu'en pièces solo. Ces possibilités sont désormais fortement envisageables.

⁹⁴ FORBES (James). *The Nonliturgical Vocal Music of Johannes Hieronymus Kapsberger (1580-1651)*, PhD Thesis, Chapel Hill, University of North Carolina, 1977, pp. 85-91.

⁹⁵ Sans diminuer ou accentuer la qualité de ce que les artistes faisaient à cette époque, peut-être serions-nous déçus ou fascinés d'entendre leurs réalisations de basse continue par rapport à notre perception et notre idéal actuel de la pratique de cet art. Il est donc difficile d'établir avec certitude que les réalisations de Kapsberger aient pu sonner ou non comme les exemples de réalisation qu'il nous a laissés.

⁹⁶ KAPSBERGER (Giovanni Girolamo). *Libro Quarto d'intavolatura di chitarone*, Rome, 1640, réimp., Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1982.

Une littérature foisonnante et des exemples de réalisations proviennent de la région de Florence vers les années 1600⁹⁷, mais ceux-ci s'adressent surtout au luth. Outre les auteurs mentionnés ci-dessus, les exemples de réalisations de basse continue pour le théorbe sont extrêmement rares. La vaste majorité des traités de basse continue du XVII^e siècle s'adressent aux instruments à clavier, alors que les traités au sujet de cette pratique au théorbe sont presque inexistants. Malheureusement l'indispensable traité de basse continue de Kapsberger⁹⁸ ne nous est pas parvenu, pour soutenir adéquatement les suppositions émises à propos de ces *Toccate*. Il n'existe donc, à notre connaissance, que deux sources fiables qui traitent spécifiquement de la pratique de la basse continue au théorbe en Italie au XVII^e siècle. Il s'agit du traité du théorbiste et guitariste bolognais Angelo Michele Bartolomi⁹⁹ et du présent traité de la *NYPL* à Manhattan. Le traité de Bartolomi bien que publié à Paris en 1669, instruit correctement sur la manière d'apprendre et de faire les accords sur le théorbe. Il démontre clairement le rôle d'accords juxtaposés les uns aux autres dans le cadre de progressions couramment rencontrées dans la musique vocale et instrumentale de l'époque. Par ailleurs, le traité de la *NYPL* présente un lexique d'accords qui, bien que largement cités hors du contexte musical, s'organisent en succession sur chacune des notes de l'hexacorde¹⁰⁰. Ainsi toutes les notes couramment utilisées dans la gamme que nous connaissons aujourd'hui sont couvertes par ces exemples. L'auteur y inclut même les altérations les plus en usage dans sa pratique de la basse continue (sol#, fa# et sib) et

⁹⁷ HILL (John Walter), *Realized continuo accompaniments from Florence c1600* in: *Early Music*, vol. 11, avril 1983, pp.194-208. La plupart des exemples cités par HILL sont des mises en tablature pour le luth, l'archiluth ou le clavier.

⁹⁸ KAPSBERGER (Giovanni Girolamo), *Il Kapsberger della liorba* (perdu)

⁹⁹ *Supra*, n.45, p.12.

¹⁰⁰ La notion d'hexacorde est déjà en rupture avec la tradition de la Renaissance, l'auteur acceptant des degrés tels G. sol re ut. Maggiore (sol#), F. fa ut. Maggiore (fa#), etc. pour justifier les notes altérées.

vraisemblablement en usage à son époque. Même si le nombre de versions d'accords est moins nombreux que chez Bartolomi, on constate que l'organisation générale et la rigueur de présentation systématique des *Accompagnamenti* est plus facile à utiliser. De plus, les exemples de jeux au théorbe se retrouvant dans l'*Introdutioni*, les *Passeggi* et les *Abbellimenti* témoignent d'une pratique que nul autre traité n'a su révéler jusqu'à présent, faisant de celui-ci non seulement un témoin, mais aussi un acteur et protagoniste de la pratique de la basse continue au XVII^e siècle. Les quatre sections du traité corroborent certaines des connaissances actuelles à propos du théorbe (utilisation constante des *Campanelle*) ou exposent de nouveaux éléments telle la façon d'exécuter la diminution (*Passeggi*). Deux des sections les plus révélatrices du traité sont celles des *Abbellimenti* et des *Accompagnamenti*. Dans la première, l'auteur offre un guide, plutôt déroutant à propos de notes de passages et "d'embellissements" appliqués à une variété de situations où l'on retrouve des retards 4-3, 6-5 et 7-6. Dans l'autre, l'auteur dévoile la partie la plus intéressante de son traité en donnant ses solutions à la pratique de la basse continue au théorbe et ses possibilités de réalisation sur les chiffrages donnés. Cette section peut surprendre quant au nombre relativement restreint de possibilités d'accords offerts par l'auteur. Cependant ce jugement est issu de notre conception moderne sur le sujet, puisque la mouvance actuelle de la pratique est d'apprendre chaque accord dans le plus grand nombre de positions et avec le plus de variété possible. La registration des accords (tel que décrite dans le précédent chapitre) demeure souvent assez conservatrice, l'auteur faisant beaucoup appel aux chœurs juxtaposés, en plus d'éviter presque systématiquement de redoubler les notes appartenant à un accord donné. L'utilisation et le choix du nombre de notes

d'un accord ont pour effet de varier et d'enrichir sa texture. Donc, les caractéristiques de texturation ne semblent pas beaucoup compter aux yeux de l'auteur.

Par ailleurs, il fait une utilisation du manche qui demeure conforme aux connaissances actuelles, bien que celui-ci ne propose que rarement des accords grimpants au-delà de la cinquième position.

En conclusion, quatre questions émergent:

Premièrement, s'agit-il d'un lexique d'accords représentatif de la pratique de l'époque, toute aussi limitative soit-elle à nos yeux ?

Bien que nous croyions que ce petit glossaire d'accords soit relativement complet, le fait que l'auteur l'ait positionné à la fin de son traité est révélateur. Celui-ci étale son savoir d'abord, en offrant ses compositions, ses embellissements et ses diminutions (dans les trois premières sections), puis enseigne les accords si le besoin est (dans la quatrième section). Ce dernier s'adresse donc probablement autant au théorbiste avancé qu'à l'amateur ou au débutant.

Deuxièmement, l'auteur du présent traité pouvait-il s'acquitter de sa tâche de joueur de basse continue d'une manière aussi restrictive que celle utilisée dans les *Accompagnamenti*?

Il est vraisemblable de croire que les accords utilisés dans les *Accompagnamenti* n'étaient que les éléments embryonnaires de la pratique de l'auteur. Celui-ci devait avoir, si l'on s'appuie sur les trois sections précédant celle des *Accompagnamenti*, une manière tout à fait unique de jouer et de s'exécuter au continuo sur le théorbe.

La réponse à cette seconde hypothèse est non, puisque l'auteur ne pouvait probablement pas axer toute sa pratique de continuo sur un nombre aussi restreint de solutions et de possibilités d'accords. On peut subséquemment admettre que cette portion du traité puisse avoir été conçue à titre d'aide mémoire pour le théorbiste intermédiaire.

Troisièmement, s'agit-il d'un lexique d'accords à l'usage de débutants, limitant la quantité d'accords à apprendre au strict minimum?

Il ressort à ce propos que l'auteur devait utiliser ce traité comme guide d'enseignement pour ses élèves. Il donne souvent des versions simples d'accords et ceux-ci sont potentiellement révélateurs de sa propre perception au sujet de l'enseignement du théorbe en plus d'offrir un regard inquisiteur quant à la manière de concevoir, construire et élaborer une pratique adéquate de la basse continue. L'auteur semble soucieux du fait que l'élève doive acquérir rapidement une connaissance adéquate d'accords simples, et ce, dans le but de pouvoir pratiquer le plus tôt possible l'art de la basse continue. Celui-ci manifeste sans doute ce choix, étant conscient que l'élève acquerra la somme de sa connaissance comme joueur de continuo non pas dans les livres, mais plutôt dans la pratique régulière en accompagnant d'autres musiciens.

Quatrièmement, s'agit-il du manuel personnel d'apprentissage d'un élève?

Nous émettons un doute certain quant à cette possibilité, même si la section des *Accompagnamenti* peut laisser croire qu'il s'agit en effet du répertoire d'accords d'un apprenti. Les trois sections qui précèdent cette dernière, dépeignent des

exemples de jeux assez avancés, qu'un novice n'aurait pas su concevoir. On sent par l'habileté d'utilisation de l'instrument, que le traité est le fruit d'un théorbiste expérimenté. Aussi, en plus d'être en présence d'un instrumentiste compétent, sommes-nous en présence d'un professeur chevronné.

Nous sommes donc en présence d'un traité exceptionnel, que l'on pense aux exemples d'utilisation pour théorbe seul (*Introduzioni, Passeggi*, ces deux sections ne sont donc pas abordées dans cette thèse) ou à son usage comme un des principaux instruments de basse continue en Italie au XVII^e siècle.

Le chapitre qui suit aura pour but d'exposer en détail la conception, l'élaboration et le contenu des deux sections (*Abbellimenti et Accompagnamenti*) reliées à la pratique de la basse continue.

CHAPITRE IV : STRUCTURE DU TRAITÉ

Maintenant que le lecteur est plus éclairé sur la provenance, l'importance et la description physique du manuscrit, ainsi que sur la nature et le fonctionnement de l'instrument pour lequel celui-ci a été écrit, il est à propos de présenter ici la structure même du traité. Ce dernier se divise en quatre sections importantes, selon les titres suivants:

- 1- *.Introduzioni. a Note Con Terza Maggiore, e Con Terza Minore e Terza Naturale.* (f.1-f.8)¹⁰¹ Introductions (=courts préludes) [basés] sur des notes contenant des tierces majeures (=accords majeurs), sur des notes contenant des tierces mineures (=accords mineurs) et sur des tierces naturelles (=accords majeurs ou mineurs, indépendamment de la note de l'hexacorde sur laquelle on se trouve)¹⁰².

- 2- *.Abbellimenti. Sopra Note di Cadenze risolte Con Quarta e Terza, e Con Quarta Terza e Settime, e Sesta risoluta Con Quinta falsa, e Settima Con Sesta.* (f.8v-19v) Embellissements (=ornements) sur des notes de progression cadentielle de quarte se résolvant sur la tierce, de quarte se résolvant sur la tierce suivie de la septième¹⁰³, de sixte se résolvant sur la quinte puis de septième se résolvant sur la sixte.

¹⁰¹ Tout au long de cette thèse nous désignerons les folios du recto comme suit: f.1. Par ailleurs les folios du verso seront identifiés par un v mis à côté des chiffres Arabes: f.1v. Le lecteur peut consulter ces folios en annexes, soit en version fac-similé ou en transcription moderne.

¹⁰² Autrement dit, cela signifie la tonalité dans laquelle on se trouve.

¹⁰³ Cette description laisse place à diverses interprétations, peut-être l'auteur veut-il dire: $\frac{7}{4} - 3$?

- 3- *.Passeggi. Sopra Note con accompagna.^u (accompagnamenti) et a Note di Cadenze.* (f.20-f.27v) Passages (=diminutions) sur des notes d'accompagnements [chiffrées] (=notes de basse et accompagnements dérivés des chiffrages) [réalisation des accords de la basse continue] et sur des notes cadentielles¹⁰⁴.
- 4- *Accompag.^u (accompagnamenti) Sopra qual si voglia Note Con ogni accidenti; et in quante forme, modi, e Maniere possino trovarsi, e formarsi Sopra La Tastatura di Tiorba. Con Risoluzione di Settime e Seste Legate e unite.* (f.28r-f.49v) Accompagnements (=réalisation de la basse chiffrée) sur des notes données avec chaque altération, dans les nombreuses formes, façons et manières qui puissent se trouver et se faire sur le manche (la touche) du théorbe¹⁰⁵. Avec résolutions de septièmes et sixtes (=progressions 7-6) liées et unies. *Legate et unite* signifie que les septièmes et les sixtes sont disposées en progressions descendantes. L'exercice explique comment préparer et résoudre les septièmes par la sixte.

Deux des sections ci-haut énoncées se divisent en sous-sections. Il s'agit des *Abbellimenti*, qui se subdivisent en trois parties:

- 1- *Sopra Note di Cadenze risolte Con Quarta e Terza* (Résolutions 4-3 et 4-3⁷)¹⁰⁶
- 2- *Sopra Note risolte Con Sesta, e Quinta falsa.* (Résolutions 6-b 5)
- 3- *Sopra Note risolte Con Settima, e Sesta.* (Résolutions 7-6)

¹⁰⁴ Ces passages sont difficiles à traduire à l'aide de phrases simples. C'est pourquoi nous utilisons de nombreuses parenthèses pouvant préciser les sens utilisés par l'auteur du manuscrit. Le luthiste italien Andrea DAMIANI nous a assisté à concevoir des traductions logiques, mais il a éprouvé lui-même de la difficulté à traduire brièvement ces courts extraits.

¹⁰⁵ *La tastatura* représente en italien la somme des cases et des sillons que l'on retrouve sur la touche d'un instrument.

¹⁰⁶ *Supra*, n. 103, p.53.

Les Accompagnamenti, pour leurs parts, se divisent selon l'auteur, en deux, soit:

1- *Sopra qual si voglia Note Con ogni accidenti...* (f.28v-f.47)

2- *Con Risoluzione di Settime e Seste Legate e unite.* (f.28-f.49v)

Bien que la première section des *Accompagnamenti* "*Sopra qual si voglia...*" soit présentée en un large bloc, elle se subdivise en deux parties, premièrement des f.28v au f.39, par l'utilisation du registre inférieur de l'instrument, puis deuxièmement des f.39v jusqu'au f.47, en exploitant la tessiture supérieure du théorbe. L'idée voulant que cette section se subdivise en deux se confirme à la lecture de la table des matières (*Tavola*) [f.53], puisque l'auteur spécifie entre le dernier accord de la première section F. fa ut. Maggiore et le premier de la nouvelle section G. sol re ut:

Le seguenti sono all'Ottavia alta (Les suivantes se trouvent à l'octave supérieure), ceci faisant clairement référence au registre supérieur du théorbe. Cet aspect sera examiné plus en détail un peu plus loin dans ce chapitre. Les quatre sections du traité sont suivies d'une table des matières dont la foliotation est inexistante, celle-ci se trouvant immédiatement à la suite du f.49v. Nous les avons numérotées et indiquées entre parenthèses carrées [], des [f.50] au [f.53]. Ce procédé sera utilisé pour chaque référence faite à ces folios. Sinon, chacune des sections s'élabore et s'organise autour du même principe, soit en passant par chaque degré des hexacordes commençant sur G. sol re ut jusqu'à F. fa ut. Le présent chapitre expliquera en détail chacune des sections qui constitue l'ensemble du traité afin de mettre en relief certains éléments de la pratique de la basse continue au théorbe et offrir un modèle sur la manière dont celle-ci pouvait se

pratiquer, voire même s'enseigner dans l'Italie du XVII^e siècle. Ainsi donc, ce chapitre-ci expliquera les sections des *Accompagnamenti* suivis des *Abbellimenti*.

Accompagnamenti

Le manuscrit de la *NYPL* ne révèle sa vraie nature de traité de basse continue pour le théorbe qu'au dernier chapitre, rassemblant un lexique simple et relativement complet quant à la manière de réaliser les chiffrages de basse sur les notes et tonalités les plus couramment utilisées au théorbe. Par ailleurs le titre est sans équivoque puisque c'est dans cette section que l'élève pourra, avant de s'adonner à la finesse des *Abbellimenti*, *Passaggi*, *Groppi*, *Campanelle* et tout autre genre de haute voltige, apprendre les rudiments les plus essentiels de la basse continue, soit le chiffrage et la réalisation correcte des accords sur toute l'étendue du théorbe. Les f.28v à f.47 se divisent en deux sections, la première, des f.28v à f.39, couvre le registre de basse et la seconde, le registre ténor-alto. Le système des hexacordes est encore en vigueur à l'époque de l'écriture du manuscrit et est utilisé de manière libre par l'auteur afin de couvrir l'étendue de basse du gamut. Chaque note de la gamme a, par conséquent, le nom des degrés de cette même échelle. L'échelle en question se déploie comme suit dans la première section, celle du registre de basse:

G. sol re ut.	f.28v-f.29
A. la mi re.	f.29v-f.30
B. fa.	f.30v-f.31 sur si ^b
B. fa bmi.	f.31v-f.32 sur si [♯]

C. sol fa ut.	f.32v-f.33
C. sol fa ut. Maggiore.	f.33v-f.34 sur do#
D. la so re.	f.34v-f35
E. la fa.	f.35v-f.36 sur mi \flat
E. la mi.	f.36v-f.37 sur mi \natural
F. fa ut.	f.37v-f.38
F. fa ut. Maggiore.	f.37v-f.38 sur fa#

La section de l'étendue du ténor-alto utilise quant à elle les degrés suivants:

G. sol re ut.	f.39v-f.40
G. sol re ut. Maggiore.	f.40v-f.41 sur sol#
A. la mi re.	f.41v-f.42
B. fa.	f.42v-f.43 sur si \flat
B. fa bmi.	f.43v-f.44 sur si \natural
C. sol fa ut.	f.44v-f.45
D. la so re.	f.34v-f35
E. la mi.	f.36v-f.37 sur mi \natural

Ce chapitre aura pour but d'examiner la structure de chacun des accords sur chacune des notes des hexacordes ainsi que l'ordre de présentation des chiffrages correspondants. Les premiers accords présentés sont naturellement les plus simples, soit les accords mineurs et majeurs. Les chiffrages utilisés sont \flat_3^5 et \sharp_3^5 pour les accords mineurs puis \flat_3^5 et \sharp_3^5 pour les accords majeurs. Ces accords sont ceux qui affichent le plus de possibilités de réalisation, soit entre deux et six possibilités.

Avant de poursuivre, il importe d'apporter des précisions sur l'utilisation faite à l'époque des altérations. Le signe du dièse, bien qu'illustré par le chiffrage, ne précède pas toujours la note qu'il représente sur la portée.

f.31:

Le dièse tient lieu de quarte augmentée.

Le dièse décrit aussi l'état majeur ou augmenté d'un intervalle. Le signe du dièse seul, dans un chiffrage, représente l'utilisation de la tierce majeure.

f.28v:

Le dièse tient lieu de tierce majeure.

De la même manière le signe du bémol peut rendre un intervalle mineur. Bien qu'il soit parfois indiqué au chiffrage, le bémol ne se retrouve pas toujours placé devant la note qu'il précède ou représente.

f.33v:

Les accords mineurs et majeurs de la première section (f.28v-f.39), ne posent aucun problème au point de vue de la registration, cependant quelques notes de

cette section affichent sur la portée une doublure à l'octave, soit les notes sol, la et fa#, bien que seulement le sol justifie l'utilisation de celle-ci, voici pourquoi:

Exemple sur G. sol re ut:

T	0	3	0	0	0
A	3	3	6	x	7
B	3	3	6	x	8
	1	5	x	6	
	(1	2	3	4	5)

Le deuxième accord fait ici figure d'exception, puisque celui-ci est le seul constitué uniquement de l'octave supérieure du sol, sinon, chacun de ces accords comporte une doublure du sol à l'octave simple (1, 3, 4) ou à la double octave supérieure (5). Nous pouvons donc présumer que le théorbiste avait le choix de jouer soit le septième chœur à la basse ou le quatrième. Au point de vue technique, les deuxième et troisième accords de cette énumération ne causent aucun problème, qu'ils soient joués lentement ou rapidement. Cependant, les accords premier et quatrième deviennent plus difficiles s'ils sont joués rapidement, ceci en raison du saut exigé pour le pouce de la main droite, afin de passer du septième au quatrième chœur. Le troisième accord ne représente pour sa part aucune difficulté technique. Cette situation technique explique vraisemblablement la doublure à l'octave du sol sur la portée. Toutefois, on est ici en présence d'une situation dichotomique, puisque seuls les accords de sol et de la, pour la raison technique élaborée ci-haut, justifient l'utilisation de la doublure, cependant, à chacun des accords $\frac{5}{3}$ de cette section, majeur ou mineur, correspond un accord réalisé à l'octave supérieure, malgré le fait qu'une section complète (la deuxième) prend en charge les accords

dans le registre supérieur. Ces accords ont les configurations suivantes sur les tablatures données.

T	4	5	7	8	9	x	#	0				
A	3(3)	3(4)	5(6)	6(7)	7(8)	8(9)	9(x)	7	8	9	x	
B	2	3	5	6	7	8	9	5	6	7	8	

Les chiffres entre parenthèses représentent les versions majeures des accords.

L'accord de ré offre la seule exception au modèle des accords illustrés, puisque le cinquième chœur, étant lui-même ré en corde ouverte, se juxtapose aisément au reste de l'accord. Celui-ci pourrait aussi bien être réalisé sans le cinquième chœur, en partant du quatrième vers le premier. En conséquence, chacune des notes aurait pu être doublée à l'octave supérieure sur les portées surmontant les tablatures. La deuxième section, f.39v, reprend les accords de la première, du f.28v au f.39, transposées à l'octave supérieure. Ces accords possèdent tous une configuration identique à ceux de la première section, puisque les accords épelés ainsi:

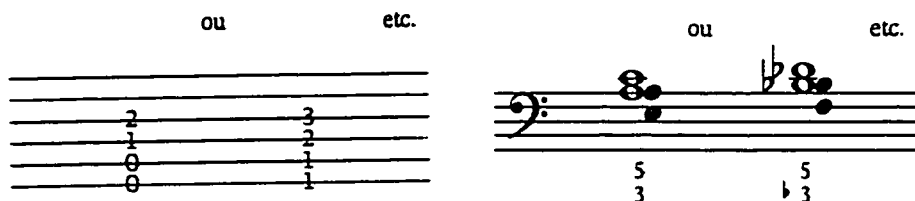
ou etc.

T	0	1
A	2	3
B	0	1

ou etc.

5 3 5 b3

comportent en leurs structures même, l'accord de l'octave supérieure.



Certains accords de la première section n'apparaissent pas dans la seconde. Il s'agit des accords sur C. sol fa ut. Maggiore (do#) f.33v-f.34 et E. la fa (mi b) f.35v-f.36. Quant à la deuxième section, on ne trouve qu'une série d'accords qui n'apparaissent pas dans la première; il s'agit des accords sur G. sol re ut. Maggiore (sol#) f.40v-f.41, conséquence de l'absence du sol# à la basse. Cette situation résulte du montage, 6 x 8, des cordes du théorbe, tel que décrit dans le chapitre précédent. Les accords de cette deuxième section offrent le côté caractéristique de la registration du théorbe, y compris son ambiguïté. En effet, comme le démontre le dernier exemple illustré ci-dessus, la note de basse se retrouve au-dessus de la note du deuxième chœur, à la même hauteur que celle du premier. Ainsi, une question importante se pose quant à l'utilisation que les théorbistes faisaient de ces accords. On est en mesure de croire que ceux-ci n'étaient utilisés qu'en situation d'ensembles, assurant aux notes se retrouvant sous la basse de se dissimuler dans la texture de l'ensemble instrumental. Bien que l'accord soit écrit en position $\frac{5}{3}$, le résultat sonore se trouve en position $\frac{6}{4}$. Plusieurs autres traités¹⁰⁷ abordent le problème de registration et de structure d'accords de manière identique. L'on s'engage ici au sein d'une zone grise, qui caractérise le théorbe et sa registration,

¹⁰⁷ H. GRENERIN, N. FLEURY, A. M. BARTOLOMI, etc.

puisqu'en effet, comme exposé plus haut dans le deuxième chapitre sur la description de l'instrument, il est possible que le montage du théorbe avec des chœurs doubles ait pu avoir une influence significative sur la manière dont celui-ci pouvait s'accorder. L'accord du deuxième chœur à l'octave réglerait à toute fin pratique le problème de registration. Ceci expliquerait possiblement le large emploi fait par Bartolomi, Grenerin, Fleury, ainsi que l'auteur du présent traité, d'accords utilisant librement le deuxième chœur et ne créant pas de problème de registration. À titre d'exemple, l'accord A. la mi re du f.41v de la seconde section, représenté ci-dessus (à la page précédente), avec la registration usuelle à cordes simples avalées, deviendrait comme suit avec la doublure du deuxième chœur à l'octave:



5
3

Bien entendu, cette solution demeure marginale, puisque le mi_2 doublé à l'octave inférieure (mi_3) laisse encore, théoriquement, l'accord en position $\frac{6}{4}$, ou à l'état de second renversement. Dans la pratique, cependant, il en va tout autrement, puisque les mi_2 - mi_3 (deuxième chœur) résultant à la basse font partie des notes articulées par les doigts index, majeur, annulaire, et non par le pouce. Le mi_2 se dissimule désormais si aisément dans la texture de l'accord que l'impression obtenue est celle du la^2 retrouvant presque naturellement sa position comme basse de celui-ci. La grande force de l'attaque du pouce en comparaison avec celle des autres doigts de la main droite joue un rôle prédominant dans l'effet sonore. L'attaque du la_2 se trouve

à sonner plus fort que celle du mi_2 - mi_3 , articulé par le majeur. Cette nouvelle hypothèse¹⁰⁸ demeure intéressante dans la mesure où 80% des théorbes nous étant parvenus sont munis de chevalets pouvant recevoir des chœurs doubles¹⁰⁹. L'hypothèse en question devrait nous accompagner tout au long du mémoire, comme une nouvelle solution au problème de la registration.

Les accords de sixte

La deuxième série d'accords exposée à la suite des accords $\frac{5}{3}$, sont ceux de sixtes et tierces, qui se chiffrent ainsi, $\overset{6}{b}$ - $\overset{b6}{b}$ - $\overset{b6}{\#}$ - $\overset{b6}{\#}$ - $\overset{6}{b}$ - $\overset{6}{\#}$ - $\overset{\#6}{\#}$ - $\overset{\#6}{\#}$. Ces accords sont les premiers renversements d'accords à trois sons. Le chiffrage utilisé par l'auteur est en général clair et précis et illustre bien la nature des intervalles contenus dans chaque accord. Le fait que le chiffrage soit clair rend le traité fort utile pour l'étudiant, puisque chacun des accords y est décrit de manière non-équivoque, sauf ceux sur C. sol fa ut. Maggiore (do $\#$), f.33v et F. fa ut. Maggiore (fa $\#$), f.38v. Dans les deux cas, l'auteur demeure mystérieux sur la nature de la sixte des accords $\overset{6}{\#}$ et $\overset{6}{b}$ ou 6. Ici, les sixtes sont majeures selon la tablature, mais elles devraient bénéficier de l'addition du $\#$ devant les six. Les $\overset{b6}{b}$ des exemples suivants, sur C. sol fa ut. Maggiore et F. fa ut. Maggiore, illustrent bien l'état mineur des sixtes. L'auteur réalise tous les accords de sixtes à trois sons, sauf exception des accords sur A. la mi re au f.29v, qui sont tous réalisés à quatre sons, en doublant à l'octave la note de basse. Aucune raison apparente ne soutient cette

¹⁰⁸ Andrea DAMIANI, *op. cit.*, pp. 10-13. Marco PESCI, *op. cit.*

¹⁰⁹ Un entretien personnel avec le luthier italien Ivo MAGHERINI confirme que l'ajout d'une perce double sur un chevalet reste une opération laborieuse, qui exige beaucoup d'effort et de travail. Voir DAMIANI, *op. cit.*, p. 10, où il ajoute «...il est difficile de croire que les luthiers pouvaient perdre leur temps à fabriquer quelque chose qui serait inutile subséquent...». Ernst POHLMANN dresse une liste (parfois inexacte) des théorbes encore existants, montés de chœurs simples ou doubles. Voir E. POHLMANN, *op. cit.*

pratique, puisque tous les autres accords, à l'exception de ceux de la seconde section, auraient pu être réalisés avec la doublure à l'octave de la basse. Chacun des accords de la première section se déploient dans le registre de la basse et du ténor, ce qui suppose une utilisation assez conservatrice du théorbe, puisque chacun de ceux-ci pourraient être réalisés d'au moins deux façons et dans une multitude de positions, si l'on se réfère à l'étendue complète de l'instrument. Les registrations de basse-alto et de basse-ténor-alto sont aussi possibles sur les notes sol₁, la₁, do₂, do#₂ et ré₂. Voici la liste exhaustive des possibilités offertes dans la première section.

G. sol re ut.	$\begin{matrix} b6 & b6 & 6 & 6 \\ b & \# & b & \# \end{matrix}$	deux versions chaque
D. la sol re.	$\begin{matrix} & 6 \\ 6 & \# \end{matrix}$	deux versions chaque
E. la fa.	$\begin{matrix} b6 \\ b \end{matrix}$	deux versions chaque
E. la mi.	$\begin{matrix} & \#6 \\ \#6 & \# \end{matrix}$	deux versions chaque
F. fa ut.	$\begin{matrix} & 6 & b6 \\ 6 & b & b \end{matrix}$	deux versions chaque

On peut, sur les notes sol₁, la₁ et ré₂, explorer plus aisément les divers registres de l'instrument, en raison du fait que ces notes de basse se jouent sur des cordes ouvertes et offrent toute l'étendue du manche, en plus d'une plus grande diversité dans le choix des hauteurs sur chacune des notes correspondantes d'un accord

donné. Les notes do_2 et $do\sharp_2$ permettent d'atteindre le registre de l'alto. Ainsi, les accords

ou

ou

admettent une plus grande variété au niveau de la hauteur des voix utilisées. Les accords

7 7

6 6 6 ♯6 ♭6 6

*Les petites notes et les chiffres décalés pourraient s'ajouter respectivement à la texture des accords.

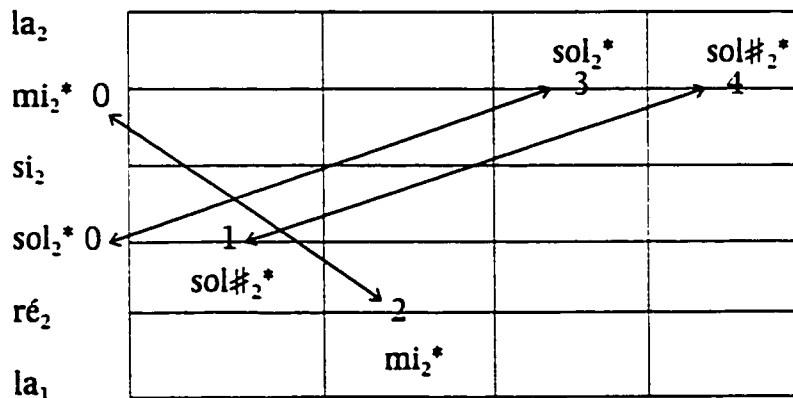
demeurent les seuls qui reconnaissent le genre de registration tel qu'illustré par les exemples ci-dessus. Par ailleurs, les deux exemples sur sol sont le fruit même de l'auteur. Outre ces deux accords ce dernier n'utilise que des positions en deçà de la cinquième. Une autre exception s'ajoute à ceci alors que chacune des notes des extensions de basse peuvent être utilisées de manière similaire à celle des cordes ouvertes ci-haut décrites. Ainsi, à chaque note des extensions correspond une suite d'accords dans une variété de texture et de hauteur. L'exemple qui suit illustre assez bien ceci.

x ou x etc.

ou etc.

6 6

Cependant, l'auteur n'utilise que les extensions septième et huitième sur sol et fa# (f.28v et f.38v). La seconde section demeure aux prises avec le problème de registration tel que décrit précédemment dans la section des accords $\frac{5}{3}$. De nombreux accords ont une registration adéquate, de la basse vers l'aigu. Toutefois, les accords utilisant le deuxième chœur sont au centre du problème de registration, lorsqu'ils sont utilisés conjointement avec le quatrième chœur, ou avec toute note plus élevée que la troisième position du cinquième chœur (cette dernière note, fa₂ est exactement un demi-ton plus haut que le mi₂ du deuxième chœur ouvert). Autrement dit, les notes du deuxième chœur devraient toujours être à au moins trois cases plus hautes, en distance, que celles jouées sur le quatrième chœur afin de ne pas créer un problème de registration¹¹⁰. L'exemple suivant aide à visualiser le tout:



*Notes à l'unisson.

¹¹⁰ Sur un théorbe à chœurs simples utilisant l'accord traditionnel à cordes avalées.

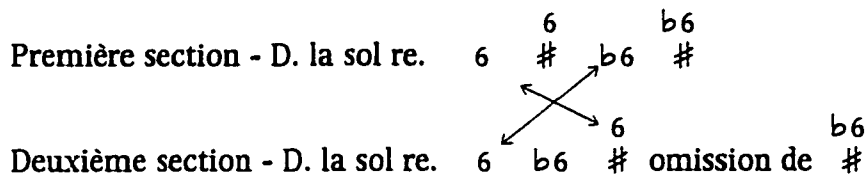
Bien entendu le troisième chœur, lorsqu'utilisé avec les deux premiers cause des problèmes à ceux mentionnés ci-dessus. De façon systématique, voici la liste des accords où figurent des cas de registrations ambiguës.

G. sol re ut.	$\begin{matrix} 6 & 6 \\ b & \# \end{matrix}$	(f.39v)
G. sol re ut. Maggiore.	$b6$	(f.40v)
A. la mi re.		Tous les accords
B. fa.		Tous les accords
B. fa b mi.		Tous les accords
C. sol fa ut.		Tous les accords
D. la sol re.		Tous les accords
E. la mi.		Tous les accords

L'auteur fait aussi preuve d'un certain manque de rigueur dans la présentation des accords¹¹¹, lorsqu'il devrait montrer les accords toujours dans le même ordre, de la première à la seconde section. Donc, de la première à la seconde section, les accords diffèrent en ceci:

Première section - G. sol re ut.	$\begin{matrix} b6 & b6 & 6 & 6 \\ b & \# & b & \# \end{matrix}$
Deuxième section - G. sol re ut.	$\begin{matrix} 6 & 6 & b6 & b6 \\ b & \# & b & \# \end{matrix}$
Première section - A. la mi re.	$\begin{matrix} 6 & \# & \#6 & \# \\ 6 & \# & \#6 & \# \end{matrix}$
Deuxième section - A. la mi re.	$\begin{matrix} 6 & \#6 & \# & \# \\ 6 & \#6 & \# & \# \end{matrix}$

¹¹¹ Voir à la fin de ce chapitre (pp.120-123) pour le schéma organisationnel complet sur chaque hexacorde.



Cette situation n'a pas d'incidence directe sur la méthode d'apprentissage, mais elle illustre toutefois un manque d'organisation intellectuelle. Il demeure clair que le but de l'auteur du traité, à tout le moins dans cette section, est d'offrir à l'élève un outil pédagogique de base afin d'élaborer une technique appropriée de basse continue. Autrement dit, cette collection d'accords est suffisamment adéquate et elle a sans doute pour dessein de solliciter l'étudiant à extrapoler et à créer ses propres solutions en relation à sa pratique personnelle de la basse continue. Ceci dit, une des faiblesses de cette section d'accompagnement demeure le manque de variété au niveau de la diversité, en registre et en texture, des accords dont peut s'acquitter le théorbe. Donc, bien que le lexique d'accords soit assez complet, il reste que des solutions évidentes ne sont pas proposées. Peut-être ne sont-elles pas proposées parce qu'elles sont évidentes? Il semble clair que les accords ici montrés fassent partie des favoris de l'auteur.

La fausse quinte

À la suite des accords de sixtes, viennent ceux communément connus sous le vocable de fausse quinte ou *quinta falsa* qui se chiffrent habituellement $b5$ ou 5 . L'auteur utilise pour sa part les signes $b5$ et $\overset{b5}{b}$. Il conçoit cet accord, constitué de tierces mineures superposées, comme un accord de trois sons, alors que communément la pratique admet, comme le dit Jean-François Dandrieu, que «Cet accord [sic] est composé de la Fausse Quinte, de la Sixte (mineure) et de la Tierce

(mineure) »¹¹². Or, à l'instar de Matteis¹¹³, l'auteur du présent traité aborde en premier lieu la fausse quinte sans la sixte. Matteis s'en tient uniquement à un accord de trois sons. L'auteur utilise pour sa part des chiffrages plus complexes, joignant la sixte (majeure ou mineure) à la fausse quinte, un peu plus loin dans l'énumération des divers accords à apprendre. L'accord de b_5 suit immédiatement les accords de sixtes et précède ceux de septièmes, à la seule exception de l'accord sur E. la mi à l'octave inférieure, f.36v et supérieure, f.46v. En effet, s'agit-il ici d'un oubli? L'accord de b_5 suit l'accord de $\frac{7}{5}$ et précède les accords $\frac{4}{2}$ dans les deux cas. L'auteur a dû constater cette erreur plus tard, une fois les accords de sixtes et de septièmes juxtaposés, ne faisant aucune place à l'accord de la fausse quinte. Cette situation aurait dû être rectifiée dans la deuxième section.

On constate l'existence d'une organisation générale dans la succession des accords. Toutefois, à date, lorsque l'auteur change l'ordre de présentation des accords de la première section, il a tendance à poursuivre celui-ci dans la seconde afin d'assurer une similitude de déroulement d'un hexacorde à l'autre. Les accords sont illustrés sur la tablature avec au plus deux possibilités. Il est cependant étrange de voir les accords, n'utilisant qu'une possibilité, ne pas en admettre au moins une seconde. Probablement que cette pratique est en relation directe avec le choix d'accords favoris tel que mentionnés un peu plus haut dans ce chapitre. Par exemple, l'accord

$$\begin{array}{c} \frac{7}{\frac{3}{\frac{2}{b_5}}} \end{array}$$

ne serait-il pas en mesure d'admettre?

$$\begin{array}{c} \frac{7}{\frac{4}{\frac{3}{b_5}}} \end{array}$$

¹¹² DANDRIEU (Jean-François), *Principes de l'accompagnement du clavecin*. Paris, chez Mr. Bayard, s. l. s. d., réimp. facs., Genève. Minkoff Reprint, 1972.

¹¹³ MATTEIS (Nicola), *The False Consonances of Musick*, s. l. s. édit., c. 1682, réimp. facs., Monaco. Éditions Chanterelle S.A., 1980.

Voici la liste des accords offrant une seconde possibilité sur la fausse quinte:

Première section des f.28v au f.39

A. la mi re (f.29v)

B. fa b mi (f.31v)

C. sol fa ut (f.32v)

F. fa ut (f.37v)

Tous les accords de la deuxième section offrent deux possibilités, sauf ceux de C. sol fa ut (f.44v) et de D. la sol re (f.45v). Sinon, aucune difficulté n'est à souligner dans cette section par rapport à la registration, bien que l'auteur demeure passablement conservateur dans l'utilisation de ces accords, puisqu'il aurait pu créer des accords plus variés, soit à l'aide des cordes ouvertes, soit à l'aide des extensions de basse, comme décrit un peu plus tôt dans la partie précédente sur la sixte, aux pages 65 et 66.

L'accord de septième

Tous les accords de la fausse quinte sont suivis des accords de septième, se chiffrant ainsi: $b7$ b 7 $\#$ $\#7$ $\#$. Voici la façon dont chaque accord est utilisé, en relation aux degrés de chacun des hexacordes utilisés par l'auteur.

Première section

G. sol re ut. $\begin{matrix} 7 \\ \# \end{matrix}$ deux versions

A. la mi re. $7 - \begin{matrix} 7 \\ \# \end{matrix}$ deux versions

B. fa. 7

B. fa b mi. $7 - \begin{matrix} 7 \\ \# \end{matrix}$ deux versions

C. sol fa ut. $\begin{matrix} b7 & 3 \\ b & 7 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} b7 \\ 3 \end{matrix}$

C. sol fa ut. Maggiore. $\begin{matrix} \#7 & 7 \\ \# & - \# \end{matrix}$

D. la sol re. $\begin{matrix} \#7 & 7 \\ \# & - \# \end{matrix}$

E. la fa. $\#7 - 7$

E. la mi. $\begin{matrix} 7 \\ \# \end{matrix}$ (deux versions) - $\begin{matrix} \#7 \\ \# \end{matrix}$

F. fa ut. $b7$ deux versions

F. fa ut. Maggiore. $\begin{matrix} 7 \\ \# \end{matrix}$

Deuxième section

G. sol re ut. $\begin{matrix} 7 \\ \# \end{matrix}$

G. sol re ut. Maggiore. $\begin{matrix} 7 \\ \# \end{matrix}$ deux versions

A. la mi re. $7 - \begin{matrix} 7 \\ \# \end{matrix}$ deux versions

B. fa.	7	idem première section
B. fa b mi.	$7 - \sharp$	idem première section
C. sol fa ut.	$b7 - b7$ b	idem première section
D. la sol re.	$7 - 7$ ♯	
E. la mi.	$7 \sharp 7$ ♯ - ♯	

De nouveau, à la manière de la fausse quinte, ces premiers accords de septième sont conçus à trois sons, ils ont la particularité d'omettre la quinte et sont tout à fait identiques dans leur épellation d'une section à l'autre. Bien entendu, certains d'entre eux ne se retrouvent que dans une section, première ou seconde, sans leur double dans l'autre. Toutefois, la seule véritable exception se trouve sur l'accord D. sol la re, puisque l'accord $\sharp 7$ de la première section est substitué par l'accord 7 dans la deuxième. L'accord $\sharp 7$ demeure commun aux deux sections. Par ailleurs des accords de septième manquent sur certains hexacordes. En voici l'énumération:

Accords des deux sections

G. sol re ut. $7 \sharp 7$
b ♯

G. sol re ut. Maggiore. $7 - \sharp 7$ deuxième section seulement
♯

A. la mi re. $\sharp 7$
♯

B. fa.	$\begin{matrix} b7 \\ b \end{matrix}$	
B. fa b mi.	$\begin{matrix} \#7 \\ \# \end{matrix}$	
C. sol fa ut.	7	
C. sol fa ut. Maggiore.	7	première section seulement
D. la sol re.	7	
E. la fa.	$\begin{matrix} 7 \\ b \end{matrix}$	première section seulement
E. la mi.	7	
F. fa ut.	$7 - \begin{matrix} b7 \\ b \end{matrix}$	première section seulement
F. fa ut. Maggiore.	$7 - \begin{matrix} \#7 \\ \# \end{matrix}$	première section seulement

L'auteur n'a pas pris soin d'exposer toutes les possibilités d'accords de septième, normalement encadrées par celui de la fausse quinte qui précède et ceux de $\frac{6}{4}$ qui le suivent. Cependant, les accords manquant à la première page se retrouvent à la seconde, sur chaque note d'hexacorde. Cet exemple illustre la volonté de l'auteur de laisser une certaine latitude à l'élève dans l'apprentissage des accords. Il préfère donner à ce dernier la majorité des accords de septième à la fin de chaque groupe de

deux pages, dans le contexte de progressions 7 - 6, plutôt que de les citer hors contexte. Les dernières exceptions à signaler ont lieu sur les notes G. sol re ut, B. fa et B. fa b mi. L' accord $\begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix}$ sur G. sol re ut est suivi d'un accord $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$, plutôt que par $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$. Pour sa part, l'accord 7 sur B. fa est suivi des accords $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \\ \flat 7 | \# 6 \end{smallmatrix}$ et $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$.

La structure de l'accord $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \\ \flat 7 | \# 6 \end{smallmatrix}$ à quatre sons, s'apparente à celle de l'accord $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$, (à cinq sons) du f.31, sans l'ajout de la seconde. Il devrait donc apparaître sur ce folio. Le chiffrage interchangeable $\flat 7 | \# 6$ sera expliqué dans la section de ce chapitre sur les accords à double appellation. En dernier lieu, l'accord $\begin{smallmatrix} \# 7 \\ \# \end{smallmatrix}$, sur B. fa b mi, f.32, devrait se retrouver au f.31v, à côté des accords 7 et $\begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix}$. Aucune raison significative ne semble définir ces différences, mis à part des omissions ou un manque de planification dans l'organisation et dans l'ordre de présentation des accords d'une section à l'autre.

L'accord de sixte et quarte

Cet accord est précédé par les accords de septième dans 90% des cas. Il est suivi par l'accord de $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$ dans la même proportion. Il s'agit d'un accord à trois sons en position de deuxième renversement, constitué de la sixte mineure ou majeure et de la quarte juste superposée à la fondamentale. Tous les accords, de la première ou de la deuxième section, offrent une version mineure et majeure, à la seule exception de l'accord sur B. fa qui n'utilise que $\begin{smallmatrix} \flat 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ (mineur) dans les deux sections. Il s'agit de toute évidence d'un oubli, puisque l'accord $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ (majeur) est fréquemment utilisé. Les seuls accords de $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ étant précédés par d'autres accords que ceux de septième, sont ceux de G. sol re ut et B. fa de la première section. Le premier est précédé par

l'accord $\frac{5}{4}$ (qui le suit normalement) et suivi par $\frac{7}{4}$. Le second B. fa. est précédé par l'accord $\frac{5}{4}$, mais est suivi par l'accord $\frac{6}{5}$, que l'on retrouve habituellement à la seconde page des notes de chaque hexacorde. Les accords $\frac{6}{4}$ n'illustrent en général qu'une possibilité en majeur et une en mineur. Une brève liste donne les notes sur lesquelles se trouvent deux possibilités:

Première section

- A. la mi re. deux versions chaque
D. la sol re. deux versions majeures

Deuxième section

- G. sol re ut. deux versions majeures

Tous les accords $\frac{6}{4}$ de la deuxième section sauf ceux sur G. sol re ut. Maggiore, utilisent le deuxième chœur, exposant celui-ci au problème de registration que nous lui connaissons. L'auteur ajoute quelques versions d'accords contenant la quarte augmentée sur les deuxièmes pages de chaque note¹¹⁴, alternant entre la quarte augmentée et la quinte diminuée, dans des chiffrages de la sorte: $\frac{b6}{b5|\#4}$ et $\frac{6}{b5|\#4}$.

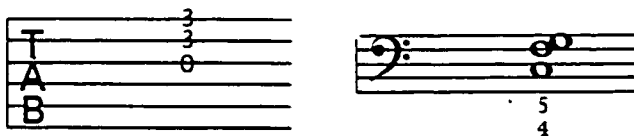
L'accord de quinte et quarte

Cet accord commun est presque exclusivement utilisé lors de situations cadentielles 4 - 3, soit: $\frac{5}{4-3}$. Il a déjà été mentionné plus haut que l'accord $\frac{5}{4}$ est

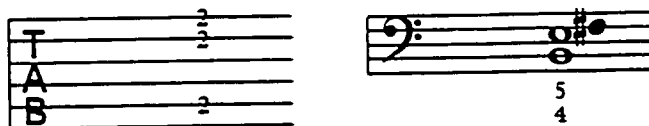
¹¹⁴ Dans la section des *Accompagnamenti*, chacun des hexacordes est représenté par deux pages d'accords. Typiquement les premières pages illustrent largement les accords à trois sons et les deuxièmes, les accords à quatre sons.

généralement précédé par l'accord de $\frac{6}{4}$, cependant les accords qui lui succèdent sont loin d'être organisés de manière aussi claire qu'auparavant. Ceux-ci sont suivis, dans la majorité des cas de l'accord $\frac{7}{5}$, alors qu'il est suivi par $\frac{6}{4}$ sur G. sol re ut et par $\frac{4}{2}$ sur A. la mi re de la première section. Les accords $\frac{5}{4}$ sur C. sol fa ut des première et seconde sections sont suivis par $\frac{b7}{4}$ et $\frac{7}{4}$ respectivement. L'accord $\frac{5}{4}$ sur B. fa de la première section est pour sa part suivi par un accord $\frac{6}{5}$ que l'on retrouve normalement sur les deuxième pages de chaque hexacorde. Plus étrange encore est le cas du $\frac{5}{4}$ sur B. fa b mi auquel succède l'accord à quatre sons $\frac{\#6}{4}$, normalement réservé aux secondes pages de chaque note de cette même échelle. Ceci dénote une fois de plus le manque de rigueur dans l'organisation de la section des *Accompagnamenti*. On retrouve peu de variété dans les textures proposées sur cet accord, d'habitude riche en possibilités de registration. L'auteur ne superpose à la fondamentale que la quinte et la quarte, sans ajouter l'octave. Celle-ci rehausse la sonorité de cet accord. L'unique exemple sur lequel l'auteur ajoute l'octave se trouve au f.41v sur A. la mi re. Autrement, tous les accords sont constitués de trois sons. L'accord sur A. la mi re de la première section est le seul à être utilisé en deux versions. L'auteur fait peu appel à la diversité des registres de l'instrument, constituant généralement ses accords sur les cordes graves à proximité l'une de

l'autre:



Il utilise aussi le deuxième chœur avec les sixième et cinquième, ce qui laisse l'accord dans un seul registre:



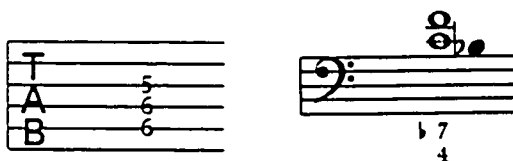
Dans la seconde section tous les accords sont construits sur des chœurs juxtaposés, laissant encore place au problème de registration, lorsque le deuxième chœur est utilisé.

Seul les accords sur G. sol re ut et G. sol re ut. Maggiore évitent ce problème.

L'accord $\begin{matrix} 5 \\ 4 \\ b7 | \#6 \end{matrix}$ sur B. fa, mentionné dans la section sur la septième, peut être considéré comme un accord de $\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$ rehaussé par l'ajout d'une septième mineure ou d'une sixte augmentée. Cet accord se retrouve dans la deuxième section à l'octave supérieure de B. fa au f. 43. Il s'agit des seuls endroits où ceux-ci se trouvent dans le chapitre des *Accompagnamenti*. La récurrence de cet accord semble arriver de manière plus logique au f.43, soit parmi les accords de quatre sons succédant immédiatement à l'accord $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ \#3 \end{matrix}$.

L'accord de septième et quarte

L'accord de $\frac{7}{4}$ n'est utilisé que très sporadiquement, sur les notes G. sol re ut, C. sol fa ut, C. sol fa ut. Maggiore de la première section et seulement sur C. sol fa ut de la deuxième section. Le chiffre utilisé sur C. sol fa ut dans les deux sections est $\frac{b7}{4}$. Sinon, l'accord est illustré de deux façons sur C. sol fa ut. Maggiore avec l'addition de $\frac{7}{\#4|b5}$ au $\frac{7}{4}$ normalement utilisé. Le seul accord à signaler au niveau de la registration est celui sur C. sol fa ut au f.44v qui s'exprime comme suit:



Tout comme l'accord $\frac{5}{4}$, l'accord ci-dessus se retrouve presque exclusivement en situation cadentielle $\frac{7-}{4-3}$.

L'accord de septième et quinte

Dans la grande majorité des cas, cet accord succède normalement à ceux de $\frac{5}{4}$, sauf bien entendu pour les exceptions mentionnées ci-dessus. Pour des raisons obscures, les accords de $\frac{7}{5}$ figurent à la suite des accords $\frac{5}{4}$ seulement à partir de la note D. la sol re, pour ensuite se poursuivre de cette manière jusqu'à la fin des *Accompagnamenti*. Toutefois, les accords $\frac{7}{5}$ sur les six premières notes des hexacordes semblent organisés différemment. Dans trois cas, ceux-ci succèdent aux accords $\frac{6}{5}$ qui se retrouvent plus loin dans l'ordre de présentation, soit : G. sol re ut, B. fa et C. sol fa ut, si l'on accepte les chiffres $\frac{b7}{b5|\#4}$ et $\frac{7}{b5|\#4}$. L'accord $\frac{\#7}{5}$

sur A. la mi re est pour sa part précédé par l'accord $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ \# \end{smallmatrix}$. Le manque d'organisation est encore plus flagrant au f.30 (A. la mi re), lorsque l'on constate que six mesures séparent l'accord $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ \# \end{smallmatrix}$ de l'accord $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$. Aussi, les quatrième et sixième notes de l'échelle, B. fa b mi¹¹⁵ et C. sol fa ut. Maggiore, font exception à la règle, puisque l'accord en question y est carrément absent. L'accord $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$ s'utilise fréquemment et l'auteur fait une distinction claire entre celui construit sans la tierce et celui additionné de la tierce majeure ou mineure, qu'il réserve pour plus tard, dans un contexte où les accords sont à quatre sons. La progression normale fait succéder aux accords de $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$ ceux de $\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$. La liste qui suit pourra apporter quelques clarifications sur la fréquence d'utilisation de l'accord $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$:

Première section

G. sol re ut.	$\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$ et $\begin{smallmatrix} \#7 \\ 5 \end{smallmatrix}$	une version
A. la mi re.	$\begin{smallmatrix} \#7 \\ 5 \end{smallmatrix}$	deux versions
B. fa.	$\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$	deux versions
B. fa b mi.		absent
C. sol fa ut.	$\begin{smallmatrix} b7 \\ b5 \#4 \end{smallmatrix}$ et $\begin{smallmatrix} 7 \\ b5 \#4 \end{smallmatrix}$	une version
C. sol fa ut. Maggiore.		absent
D. la sol re.	$\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$	une version
E. la fa.	$\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$	une version
E. la mi.		absent
F. fa ut.	$\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$ et $\begin{smallmatrix} b7 \\ 5 \end{smallmatrix}$	deux versions

¹¹⁵ On peut constater la présence d'un accord $\begin{smallmatrix} 5 \\ 7 \end{smallmatrix}$ au f.32., mais il s'agit d'une erreur, puisque la tablature révèle plutôt un accord de $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$.

F. fa ut. Maggiore. $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ et $\begin{matrix} \#7 \\ 5 \end{matrix}$ une version

Deuxième section

G. sol re ut. $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ et $\begin{matrix} \#7 \\ 5 \end{matrix}$ deux versions

G. sol re ut. Maggiore. $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ et $\begin{matrix} b7 \\ b5 \end{matrix}$ f.41 une version

A. la mi re. $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ et $\begin{matrix} \#7 \\ 5 \end{matrix}$ une version

B. fa. $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ une version

B. fa b mi. absent

C. sol fa ut. $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ (f.44v) et $\begin{matrix} b7 \\ b5 \end{matrix} | \begin{matrix} \#4 \\ \#4 \end{matrix}$ (f.45) une version

D. la sol re. $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ deux versions dont la première à l'octave inférieure

E. la mi. absent

Les problèmes de registration ont lieu, comme à l'habitude, dans la deuxième section sur les notes G. sol re ut, B. fa, C. sol fa ut et D. la sol re.

L'accord de quarte et seconde et l'accord sixte, quarte et seconde

Comme mentionné dans la section ci-dessus, l'accord $\begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix}$ est précédé par l'accord $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ dans une proportion d'environ 65%. Cependant ce même accord est suivi par $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ dans tous les cas. Toutefois, le manque d'organisation dans l'ordre de présentation des accords est de nouveau perceptible sur cinq des six premiers hexacorde, soit:

G. sol re ut. l'accord $\begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix}$ est précédé par $\begin{matrix} 7 \\ 4 \end{matrix}$

A. la mi re. l'accord $\frac{4}{2}$ est précédé par $\frac{5}{4}$

B. fa b mi. l'accord $\frac{4}{2}$ est précédé par $\frac{\#6}{\frac{4}{3}}$

C. sol fa ut. l'accord $\frac{4}{2}$ est précédé par $\frac{b7}{4}$

C. sol fa ut. Maggiore. l'accord $\frac{4}{2}$ est précédé par $\frac{7}{\#4|b5}$

Dans les première et seconde sections les accords $\frac{4}{2}$ sont précédés par l'accord de la fausse quinte sur E. la mi.

L'accord dont il est question se construit aussi souvent avec le sixte que sans elle, pour cette raison nous présentons cette succession d'accords ensemble. Il s'agit normalement du troisième renversement d'un accord de septième. Bien entendu la distinction principale entre les deux accords, outre l'absence de la sixte, provient du fait que l'accord $\frac{4}{2}$ est constitué de trois sons, lorsque l'accord $\frac{6}{2}$ en compte quatre. Ces deux accords sont ceux qui présentent le plus de possibilités d'exécutions après les accords de $\frac{5}{3}$ du tout début. En voici la liste:

Première section

G. sol re ut.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\#4}{2}$	$\frac{6}{\frac{\#4}{2}}$	deux versions
A. la mi re.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\#4}{2}$	$\frac{\#6}{\frac{\#4}{2}}$	trois versions
B. fa.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\#4}{2}$	$\frac{6}{\frac{\#4}{2}}$	une version

C. fa b mi.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\sharp 4}{2} b 5$	$\frac{6}{\sharp 4}$ $\frac{\quad}{2}$	une version	
C. sol fa ut.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\sharp 4}{2}$	deux versions	$\frac{6}{\sharp 4}$ $\frac{\quad}{2}$	une version
C. sol fa ut. Maggiore.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\sharp 4}{2}$	$\frac{6}{\sharp 4}$ $\frac{\quad}{2}$	une version	
D. la sol re.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\sharp 4}{2}$	$\frac{6}{\sharp 4}$ $\frac{\quad}{2}$	une version	
E. la fa.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\sharp 4}{2}$	$\frac{6}{\sharp 4}$ $\frac{\quad}{2}$	une version	
E. la mi.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\sharp 4}{2}$	$\frac{6}{4}$ $\frac{\sharp 4}{2}$	une version	
F. fa ut.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\sharp 4}{2}$	deux versions	$\frac{6}{\sharp 4}$ $\frac{\quad}{2}$	une version
F. fa ut. Maggiore.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\sharp 4}{2}$	deux versions	$\frac{6}{\sharp 4}$ $\frac{\quad}{2}$	une version
<u>Deuxième section</u>					
G. sol re ut.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\sharp 4}{2}$	quatre versions	$\frac{6}{\sharp 4}$ $\frac{\quad}{2}$	trois versions
G. sol re ut. Maggiore.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\sharp 4}{2}$	trois versions	$\frac{6}{\sharp 4}$ $\frac{\quad}{2}$	deux versions
A. la mi re.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\sharp 4}{2}$	$\frac{\sharp 6}{\sharp 4}$ $\frac{\quad}{2}$	une version	
B. fa.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\sharp 4}{2}$	$\frac{6}{\sharp 4}$ $\frac{\quad}{2}$	une version	

B. fa b mi.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\#4}{2}$	$\frac{\#6}{\#4}$ $\frac{\#4}{2}$	une version
C. sol fa ut.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\#4}{2}$	$\frac{6}{\#4}$ $\frac{\#4}{2}$	une version
D. la sol re.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\#4}{2}$	$\frac{6}{\#4}$ $\frac{\#4}{2}$	une version
E. la mi.	$\frac{4}{2}$	$\frac{\#4}{2}$	$\frac{6}{4}$ $\frac{\#4}{2}$	une version

Les accords donnés ci-dessus illustrent une plus grande variété quant au nombre de chœurs sélectionnés, lorsque plus d'une solution est offerte. On souhaiterait parfois que l'auteur ait usé du même zèle pour le reste des accords proposés dans son traité. Tous les problèmes relatifs à la registration tirent leur origine dans la seconde section lorsque les premier et deuxième chœurs sont utilisés conjointement avec les troisième et/ou quatrième chœurs.

L'accord de sixte, quarte et tierce

Aux accords de $\frac{4}{2}$ succèdent dans tous les cas ceux de $\frac{4}{3}$, dans la mesure ou celui-ci est présent. En effet cet accord est absent sur les notes G. sol re ut. A. la mi re. B. fa et E. la mi de la première section et uniquement sur E. la mi de la deuxième section. La seule exception dans l'ordre de succession se retrouve sur B. fa b mi. ou l'accord $\frac{\#6}{4}$ précède l'accord $\frac{4}{2}$. L'accord $\frac{6}{3}$ figure parmi les accords à quatre sons, celui-ci étant un accord de septième à l'état de second renversement. Tous les accords en question sont présents en une version à l'exception de G. sol re

ut. Maggiore dans la seconde section ou celui-ci est en deux versions. La registration demeure ambiguë à partir de G. sol re ut de la deuxième section.

L'accord de septième, quinte et tierce

Dans la pratique courante de la basse continue, cet accord se chiffre seulement avec un 7 ou $\begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix}$. L'exception survient plutôt lorsque l'on retrouve le chiffrage $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$, celui-ci signifiant clairement l'omission de la tierce de l'accord. L'auteur donne le chiffrage complet $\begin{smallmatrix} 7 & 7 \\ 5 & 3 \end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ \# \end{smallmatrix}$ sans doute uniquement à titre indicatif afin d'obtenir une plus grande clarté relativement à l'appellation orthographique de chacun des accords. Toutefois cet accord aurait pu logiquement trouver sa place aux côtés des accords de $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$. Il est difficile de concevoir la position de cet accord par rapport aux autres avant le cinquième accord sur C. sol fa ut. Maggiore. C'est à partir de cette note que l'on comprend que l'accord $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$ doit succéder à l'accord $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$, selon l'ordre choisi par l'auteur du traité, lorsqu'il n'est pas simplement absent. L'accord manque à l'appel sur les notes G. sol re ut et E. la mi de la première section. L'organisation est grandement défailante sur les notes suivantes, puisque l'accord apparaît à des positions différentes à chaque fois.

Première section

Sur A. la mi re, l'accord est le dernier à être présenté avant les progressions 5 - 6.

Sur B. fa, l'accord est introduit avant même les accords de $\begin{smallmatrix} 4 & 6 \\ 2 & 4 \end{smallmatrix}$ et $\begin{smallmatrix} 6 \\ 2 \end{smallmatrix}$.

Sur B. fa b mi, l'accord se retrouve après les accords de $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ juste devant une progression $\begin{smallmatrix} 7 - 8 \\ \# \end{smallmatrix}$, puis un autre accord $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ \# \end{smallmatrix}$ paraît devant l'accord $\begin{smallmatrix} \#7 \\ 5 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$. Ce folio

est sans aucun doute l'un des plus mal organisé de la section, puisqu'après l'accord

^{#7}
⁵
⁴ survient un dernier accord ^{#7}
[#] omis dans la sélection d'accords de septième
²
 présentés sur le folio précédent.

Sur C. sol fa ut, l'accord est encadré par les accords ⁷
^{b5|#4} et ^{#7}
⁵
⁴
².

Deuxième section

Sur C. sol fa ut, l'accord est entre ^{b7}
^{b5|#4} et ⁶
^{b5.}
^{b3}

Sur B. fa b mi, l'accord est sur le premier des deux folios (f.43v) entre les
 accords ⁵
⁴ et ⁴
².

Finalement, sur E. la mi, ou l'accord se retrouve sur le premier des deux folios
 (f.46v) entre l'accord de ⁵
⁴ et la fausse quinte.

Les accords suivants sont les seuls présents en deux versions:

Première section

B. fa b mi. ⁷
⁵
[#]

E. la fa. ⁷
⁵
³

Deuxième section

A. la mi re. ⁷
⁵
^{#3}

B. fa. ^{b7|#6}
⁵
³

Au niveau de la registration tous les accords sont problématiques à l'exception des accords sur les notes suivantes:

G. sol re ut. Maggiore.

A. la mi re. deuxième version donnée

B. fa. deuxième version donnée

C. sol fa ut. Cet accord se joue à l'octave inférieure et est en tout point identique à celui de la première section.

D. la sol re. Cet accord comme l'accord ci-dessus se joue à l'octave inférieure, cependant cette version diffère de celle offerte dans la première section.

E. la mi. Cet accord se joue à l'octave inférieure et est en tout point identique à celui de la première section.

Cette situation explique la présence des notes à l'octave inférieure sur la portée de ces trois accords.

L'accord de sixte et quinte et l'accord sixte, quinte et tierce

À l'instar des accords $\frac{4}{2}$ et $\frac{6}{4}$, les accords de $\frac{6}{5}$ et $\frac{6}{3}$ font partie du même groupe, bien que le deuxième soit additionné de la tierce. Il s'agit d'un accord de septième à l'état de premier renversement. Environ 70% des accords de $\frac{6}{5}$ sont suivis de ceux de $\frac{6}{3}$. De nouveau les cinq premiers hexacordes sont organisés dans un ordre différent, c'est-à-dire que l'ordre de succession des accords semble s'unifier à partir de la note C. sol fa ut. Maggiore. L'ordre d'organisation est la suivante:

G. sol re ut: l'accord de $\frac{6}{3}$ arrive après l'accord de $\frac{7}{4}$ qui figure généralement comme dernier accord avant les progressions 5 - 6.

A. la mi re: l'accord en question est précédé de $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ et suivi par $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$.

B. fa: situation identique à G. sol re ut ci-dessus.

B. fa b mi: l'accord succède à $\begin{matrix} \#7 \\ \# \end{matrix}$, qui lui-même suit l'accord $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$. Doit-on rappeler que ces deux folios sont les plus mal organisés, ou à tout le moins les plus différents.

C. sol fa ut: situation identique à G. sol re ut et B. fa ci-dessus.

Nous constatons donc que l'accord $\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ suit l'accord de $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ dans les cinq premiers

cas. Sinon, l'unique situation où les accords de $\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ et de $\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ ne se jouxte pas apparaît dans la seconde section sur la note C. sol fa ut, où les accords de $\begin{matrix} b7 \\ b5 | \#4 \end{matrix}$ et $\begin{matrix} b7 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ viennent s'interposer. Les accords de $\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ et de $\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ constituent sans doute la suite d'accords dont les chiffrages sont les plus élaborés, voici la liste exhaustive relativement à l'usage de ceux-ci sur chacun des hexacordes:

Première section

G. sol re ut.	$\begin{matrix} b6 \\ 5 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 \\ b5 \\ b3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} b6 \\ b5 \\ b3 \end{matrix}$	
A. la mi re.	$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$	$\begin{matrix} \#6 \\ 5 \end{matrix}$	$\begin{matrix} \#6 \\ b5 \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$	
B. fa.	$\begin{matrix} 6 \\ b5 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 \\ b5 \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 \\ b5 \\ b3 \\ b6 \\ b5 \\ b3 \end{matrix}$	
B. fa b mi.	$\begin{matrix} 6 \\ b5 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$	$\begin{matrix} \#6 \\ 5 \end{matrix}$	$\begin{matrix} \#6 \\ b5 \\ \#3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 \\ b5 \\ b3 \\ 3 \end{matrix}$

C. sol fa ut.	6 b5	b6 b5	6 5	6 b5 b3	b6 b5 b3
C. sol fa ut. Maggiore.	6 5	b6 5	6 b5	6 b5 3	b6 b5 3
D. la sol re.	6 5	b6 5	b6 b5	6 b5 3	b6 b5 3
E. la fa.	6 5	b6 5	6 b5	b6 b5 b3	6 b5 b3
E. la mi.	6 5	#6 5	#6 b5	#6 b5 3	6 b5 3
F. fa ut.	6 5	b6 5	b6 b5	6 b5 b3	b6 b5 b3
F. fa ut. Maggiore.	6 5	b6 5	6 b5	b6 b5 b3	6 b5 b3
<u>Deuxième section</u>					
G. sol re ut.	6 5	b6 5	6 b5	6 b5 b3	b6 b5 b3
G. sol re ut. Maggiore.	6 5	b6 5	6 b5	6 b5 b3	b6 b5 b3
A. la mi re.	6 5	#6 5	#6 b5	6 b5 3	#6 b5 3
B. fa.	6 5	6 b5 3	6 b5 b3	6 b5 b3	b6 b5

B. fa b mi.	6	#6	6	6	#6	
	5	5	b5	b5	b5	
				3	3	
C. sol fa ut.	6	b6	6	6	b6	b6
	5	5	b5	b5	b5	b5
				b3	b3	
D. la sol re.	6	b6	6	b6	6	b6
	5	5	b5	b5	5	b5
					3	3
E. la mi.	6	#6	6	6	#6	
	5	5	b5	b5	b5	
				3	3	

Force est de constater que les possibilités de chiffrage sur les accords ci-dessus sont multiples, l'auteur offre quelques variantes pour quelques-uns d'entre-eux.

Voici la liste:

Première section

G. sol re ut.	deux versions sur	$\begin{matrix} b6 \\ b5 \\ b3 \end{matrix}$
A. la mi re.	deux versions sur	$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$
C. sol fa ut.	deux versions sur	$\begin{matrix} 6 \\ b5 \end{matrix}$ et $\begin{matrix} 6 \\ b5 \\ b3 \end{matrix}$, trois versions sur $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$
D. la sol re.	deux versions sur	$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$
E. la fa.	deux versions sur	$\begin{matrix} 6 \\ b5 \end{matrix}$ et sur $\begin{matrix} b6 \\ b5 \end{matrix}$
E. la mi.	deux versions sur chaque accord, sauf sur	$\begin{matrix} 6 \\ b5 \\ 3 \end{matrix}$

F. fa ut. deux versions sur $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$

F. fa ut. Maggiore. deux versions sur $\begin{matrix} 6 \\ b5 \end{matrix}$ et sur $\begin{matrix} b6 \\ b5 \end{matrix}$

Deuxième section

G. sol re ut. deux versions sur chaque accord, sauf sur $\begin{matrix} b6 \\ b5 \\ b3 \end{matrix}$

G. sol re ut. Maggiore. deux versions sur $\begin{matrix} 6 \\ b5 \end{matrix}$

A. la mi re. deux versions sur $\begin{matrix} \#6 \\ b5 \end{matrix}$

B. fa. deux versions sur $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$

B. fa b mi. deux versions sur $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ et sur $\begin{matrix} 6 \\ b5 \end{matrix}$

C. sol fa ut. deux versions sur $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ et trois versions sur $\begin{matrix} 6 \\ b5 \end{matrix}$

D. la sol re. deux versions sur $\begin{matrix} 6 \\ b5 \end{matrix}$

E. la mi. deux versions sur $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ et $\begin{matrix} \#6 \\ 5 \end{matrix}$, trois versions sur $\begin{matrix} 6 \\ b5 \end{matrix}$

L'auteur donne une gamme de possibilités plus intéressante sur cet accord, comme il l'a fait auparavant pour les accords de $\frac{4}{2}$ et de $\frac{5}{3}$. Toutefois, dans la première section, ce dernier ne s'aventure guère plus haut que la cinquième position de la touche. La seule note faisant exception à cette règle est G. sol re ut où il monte jusqu'en septième position. La seconde section, bien que souvent au prise avec le problème de registration déjà connu, offre beaucoup plus de variété dans l'exploitation de la touche. En effet, l'auteur tire profit, pour une des première fois, de l'étendue du manche en formulant des accords allant de la sixième à la onzième case.

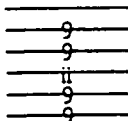

L'accord de septième, quinte, quarte et seconde

Cet accord semble, selon les exemples de l'*Introdutioni* (f.1r-f.8), porter le nom de *durezza*, c'est-à-dire, accord de dissonance. L'accord de *durezza* est le dernier accord à normalement paraître avant les progressions 5-6. De nouveau, les cinq premières notes de la première section font exception. Voici comment:

G. sol re ut et A. la mi re. dans les deux cas, l'accord $\frac{7}{5} \frac{4}{2}$ est devancé par l'accord $\frac{6}{b5}$, suivi d'accords de $\frac{6}{5} \frac{3}{3}$.

B. fa b mi et C. sol fa ut. sur ces deux notes, l'accord $\frac{7}{5} \frac{4}{2}$ est précédé par les accords de $\frac{7}{5} \frac{3}{3}$. Le $\frac{7}{5} \frac{4}{2}$ sur B. fa b mi est suivi par l'accord $\frac{\#7}{\#}$, lui-même suivi par l'accord $\frac{6}{5} \frac{3}{3}$. Pour sa part, le $\frac{7}{5} \frac{4}{2}$ sur C. sol fa ut est suivi de l'accord $\frac{6}{5} \frac{3}{3}$.

Autrement, le seul accord de *durezza* disposé différemment est celui sur la note F. fa ut. Maggiore. L'accord en question est placé entre $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ \#3 \end{matrix}$ et $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$. La deuxième section respecte l'ordre indiqué, en précédant comme mentionné ci-dessus, les progressions 5-6. Le nombre de versions dans la première section se limite à deux, seulement sur la note G. sol re ut. Dans la seconde section, les notes A. la mi re, B. fa et B. fa b mi proposent deux versions, dont la première est en tout point identique aux versions proposées dans la première section. Les accords $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ sur les notes C. sol fa ut, D. la sol re et E. la mi de la seconde section sont aussi identiques à leur jumeau de la première section. L'introduction de ces accords à l'octave inférieure s'explique du fait qu'après la neuvième case il soit impossible de jouer des accords en utilisant des barrés¹¹⁶ de main gauche. Celle-ci ne peut exécuter les barrés au-delà de la neuvième case. L'auteur commet d'ailleurs une erreur à ce sujet au f.44.

Le deuxième accord $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ devrait-être lu  plutôt que 

Les accords à double appellation ou accords homonymes

Les accords de sixte, quinte diminuée ou quarte augmentée

Nous avons vu le premier cas de ces accords dans la section antérieure sur les accords de $\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$. Ces derniers se trouvent dans la grande majorité des cas sur des accords constitués autour du chiffrage $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$. Nous utiliserons les termes double

¹¹⁶ La technique du barré exige que l'on couvre une partie ou encore toute une case à l'aide de l'index de la main gauche.

appellation et homonyme afin de les identifier et, malgré le fait qu'ils sonnent de la même façon, il n'en demeure pas moins qu'ils sont chiffrés différemment. L'auteur permute la quinte diminuée (b5) par la quarte augmentée (#4), la sixte majeure (#6) par la septième diminuée (b7) sur B. fa b mi et la sixte augmentée (#6) par la septième mineure (b7) sur la note B. fa. 77% des accords homonymes de cette section sont construits autour de la sixte et de la quinte, en voici la liste:

Première section

G. sol re ut.	b6 b6 b5 #4	6 6 b5 #4	
A. la mi re.	6 b5 #4	#6 b7 b5 #4	
B. fa.	#6 b7 b	#6 b7 5	b7 #6 5 3
B. fa b mi.	#6 b7 b5 #4		
D. la sol re.	6 b5 #4		
E. la fa.	aucun accord homonyme		
E. la mi.	6 b5 #4		
F. fa ut.	6 b5 #4		

F. fa ut. Maggiore. aucun accord homonyme

Deuxième section

G. sol re ut. $\begin{matrix} b6 \\ b5|\#4 \end{matrix}$

G. sol re ut. Maggiore. $\begin{matrix} b6 \\ b5|\#4 \end{matrix}$

A. la mi re. $\begin{matrix} 6 \\ b5|\#4 \end{matrix}$

B. fa. $\begin{matrix} \#6|b7 & b7|\#6 & \#6|b7 & 6 \\ b & 5 & 5 & b5|\#4 \\ & 3 & & \end{matrix}$

B. fa b mi. $\begin{matrix} \#6|b7 \\ b5|\#4 \end{matrix}$

D. la sol re. aucun accord homonyme

E. la mi. $\begin{matrix} \#6 \\ b5|\#4 \end{matrix}$

Certains accords homonymes de la première section se retrouvent dans la deuxième section sans leur caractéristique d'homonymie. Par exemple sur G. sol re ut, l'on retrouve les accords $\begin{matrix} 6 & 6 \\ b5|\#4 & \end{matrix}$ dans la première section, qui ne sont représentés que par $\begin{matrix} 6 \\ b5 \end{matrix}$ dans la seconde. Encore une fois, aucune raison systématique ne semble soutenir ces différences, sauf peut-être que si les accords ont été montrés dans la première section, nul n'est besoin de les répéter dans la deuxième.

Cette possibilité explique mal la situation inverse qui arrive sur les notes B. fa et E. la mi, ceux-ci étant offerts en versions homonymes seulement dans la seconde section¹¹⁷.

Les accords de septième, de quinte diminuée ou de quarte augmentée

Les accords en question ne surviennent que sur les notes C. sol fa ut dans les deux sections et sur C. sol fa ut. Maggiore¹¹⁸. L'accord $\begin{matrix} 7 \\ b5 | \#4 \end{matrix}$ que l'on retrouve dans la première section est absent dans la deuxième. Il s'agit sans doute dans ce dernier cas d'une omission de la part de l'auteur. Pour sa part l'accord $\begin{matrix} b7 \\ b5 | \#4 \end{matrix}$ est utilisé dans les deux sections.

L'accord de septième mineure ou de sixte augmentée, quinte et quarte

Cet accord a été croisé dans la section des accords cadentiels de quinte et quarte. Il s'agit sans doute d'une *acciaciatura* de septième mineure (ou sixte augmentée) ajoutée à l'accord $\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$. Le seul endroit du traité où l'on retrouve cet accord est dans la présente section des *Accompagnamenti*, sur la note B. fa et ce uniquement dans la première section. Il ne s'agit donc pas, selon l'auteur, d'un accord courant. Peut-être ce dernier n'utilisait cet accord qu'exclusivement en situation cadentielle $\begin{matrix} 5 \\ 4 \\ b7 | \#6 \end{matrix}$ sur sib vers mib?

¹¹⁷ Nous décrivons la fonction tonale et l'application de chacun des accords dans la section théorique du présent travail. pp.124-142.

¹¹⁸ Cet accord n'est présent que dans la première section puisque C. sol fa ut. Maggiore n'est vu que dans la première section des *Accompagnamenti*.

L'accord de quarte augmentée ou de quinte diminuée et de seconde

Cet accord est clairement un accord de \sharp^4_2 . C'est le seul endroit du traité où un accord de la sorte est décrit avec un homonyme de quinte diminuée tel qu'au f.31v.

Voilà l'occasion appropriée afin d'expliquer ce que nous croyons être la raison derrière l'utilisation de ces accords à double appellation. Le cas sur $\sharp^4_2 | \flat^5$ est révélateur de cette pratique. Il faut présumer que l'auteur écrivit le traité à une époque transitionnelle entre l'ancien système des hexacordes et les nouveaux concepts tonaux. Les exemples des accords homonymes mettent clairement en relief le fait que l'auteur est d'abord théorbiste avant d'être théoricien. Ses concepts théoriques sont précédés en importance par les divers aspects de la pratique instrumentale. Nous pouvons assumer avec une assurance relative que l'auteur est guidé par son instinct d'instrumentiste, d'interprète, plutôt que par son instinct théorique. L'auteur du présent traité accorde ainsi une plus grande priorité à la technique du théorbe et de la basse continue, qu'à la théorie musicale. Cela permet d'expliquer pourquoi celui-ci donne à certaines notes une double appellation, sans toutefois que cela ait la signification théorique appropriée. Par exemple, le \sharp^4 sur si naturel crée un mi \sharp , il semble donc tout aussi acceptable, au yeux de l'auteur, de mettre un fa \natural comme note enharmonique, donc \flat^5 . Si nous essayons de réfléchir comme l'auteur, nous comprenons que lorsque celui-ci pose son doigt dans la première case du deuxième chœur il obtient une note qu'il nomme normalement fa, le rôle des doubles appellations démontrent aussi qu'il admet et comprend qu'il s'agit de la note mi \sharp . Il utilise alors des doubles appellations sur les notes de certains accords, probablement afin d'en rendre la lecture plus facile. Deux autres exemples intéressants soulignent aussi que l'auteur admet déjà le concept du

double-dièse (##), il s'agit des notes C. sol fa ut. Maggiore (do#) et G. sol re ut. Maggiore (sol#), sur lesquelles on retrouve respectivement le fa## et le do##. Dans le premier cas, le fa## désigne la quarte augmentée de do# chiffrée #4. La double appellation se fait donc avec b_5 , soit sol naturel. Dans le second cas sur G. sol re ut. Maggiore, le do##, #4, se permute au ré naturel, bien qu'harmoniquement, il s'agisse d'un accord de $\begin{matrix} b_6 \\ b_5 \end{matrix}$ davantage qu'un $\begin{matrix} b_6 \\ \#_4 \end{matrix}$. Le concept d'enharmoine semble déjà présent dans l'esprit de l'auteur, mais pour les raisons énoncées ci-dessus, ce dernier préfère confronter celui-ci à l'utilisation de versions homonymes. Dans le cas élaboré ci-dessus, il demeure difficile de comprendre pourquoi l'auteur permute le ré naturel, b_5 au do double-dièse, #4, puisqu'il est plus simple de lire les notes naturelles que celles portant le double dièse. Il en va de même sur C. Sol fa ut. Maggiore. En effet, pourquoi l'auteur suggère-t-il le fa ## sur l'accord $\begin{matrix} 7 \\ \#_4 \end{matrix}$, lorsque nous sommes clairement en présence d'un accord de $\begin{matrix} 7 \\ b_5 \end{matrix}$ justifiant l'utilisation du sol naturel? Une des explications possibles à cela nous provient des accords $\begin{matrix} \#_2 \\ 2 \end{matrix}$ et $\begin{matrix} 6 \\ \#_4 \end{matrix}$ sur C. sol fa ut. Maggiore et sur G. sol re ut. Maggiore, puisque les notes fa## et do## sont admises sur ces accords. Poursuivant la logique des doubles appellations, l'auteur semble penser que parfois sur certains accords de C. sol fa ut. Maggiore le fa## est égal au sol naturel et parfois sur G. sol re ut. Maggiore le ré naturel est égal au do##. Il autorise donc la substitution d'une note par l'autre. Les notes fa## et do## n'exercent aucune logique harmonique si elles sont utilisées respectivement dans les accords $\begin{matrix} 7 \\ \#_4 \end{matrix}$ plutôt que $\begin{matrix} 7 \\ b_5 \end{matrix}$ et $\begin{matrix} b_6 \\ \#_4 \end{matrix}$ plutôt que $\begin{matrix} b_6 \\ b_5 \end{matrix}$, tels que proposés par l'auteur. En conclusion, il est clair que ce dernier opte pour cette solution à des fins pratiques et pour simplifier la lecture.

Les progressions 5-6

Il est temps de constater que chacun des accords de la section des *Accompagnamenti* n'était jusqu'à date présenté qu'en fonction d'eux mêmes, sauf pour la brève exception de $\begin{smallmatrix} 7-8 \\ \# \end{smallmatrix}$ sur B. fa b mi au f.32 et dont nous n'avons pas cru bon de parler jusqu'à présent, l'élément principal de cette progression: $\begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix}$ étant présent au f.31v de manière isolée. Les progressions 5-6 sont utilisées de quatre manières, soit:

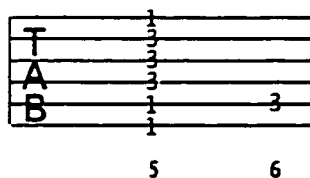
Un accord mineur dont la quinte monte vers la sixte mineure

Un accord mineur dont la quinte monte vers la sixte majeure

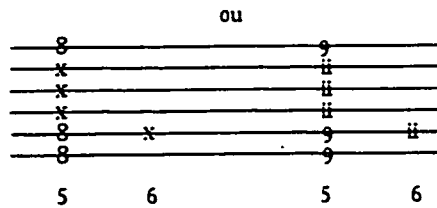
Un accord majeur dont la quinte monte vers la sixte mineure

Un accord majeur dont la quinte monte vers la sixte majeure

L'ordre de présentation de ces courtes progressions varie d'un hexacorde à l'autre, il n'existe donc aucun ordre hiérarchique d'importance ou de fréquence d'utilisation d'une progression plus qu'une autre. Il apparaît inutile d'en donner la liste détaillée. Rien d'exceptionnel n'est à signaler à propos de ces progressions, sauf peut-être la configuration des accords construits sur A. la mi re et D. la sol re. En effet l'auteur utilise tous les chœurs du diapason court, soit respectivement du sixième chœur jusqu'au premier et du cinquième chœur jusqu'au premier. Cette pratique aurait pu se répéter sur chacune des notes suivant A. la mi re pour monter jusqu'à E. la mi. en utilisant la configuration d'accord suivante:



Sinon, les progressions sur les notes F. fa ut et F. fa ut. Maggiore sont plus difficiles à excécuter, étant en position assez élevée, respectivement dans les cases huit et neuf du théorbe. À cette hauteur, il devient presque impossible de jouer naturellement, les doigts de la main gauche (2 3 4) devant se placer jusqu'en dixième ou onzième position.



La deuxième section voit émerger le même problème de registration que celui déjà amplement décrit auparavant. Les seules exceptions à ce problème se trouvent sur les notes G. sol re ut¹¹⁹ et G. sol re ut. Maggiore. Dans le second cas l'auteur n'utilise ni le deuxième, ni le premier chœur, laissant cette progression dans un état de registration acceptable dans la mesure où le théorbe utilisé soit monté avec des chœurs simples. Le dernier détail que nous tenons à souligner est la présence de deux versions d'accord sur chacune des progressions 5-6 de G. sol re ut dans la seconde section. Il est regrettable de voir que l'auteur n'offre aucune autre version sur ces progressions, celles-ci nous auraient permises d'entrevoir davantage son mode de pensée lorsque les accords sont en fonction les uns par rapport aux autres.

¹¹⁹ Pour éclaircir ce premier cas veuillez vous référer à l'explication et au graphique offert relativement au problème de registration. *Supra* p. 66.

Les progressions 7-6

Aux côtés des progressions 5-6, les progressions 7-6 sont les seules à camper les accords dans une situation de rapport direct d'un accord à l'autre. Ce qui maintient clairement le fait que les deux sections d'*Accompagnamenti* sont utilisées premièrement à titre de glossaire, afin d'apprendre la configuration physique des divers accords pouvant se réaliser simplement sur le manche du théorbe. Le déroulement de ces progressions est très uniforme, répondant au modèle suivant dans 84% des cas:

septième mineure - sixte mineure
tierce mineure

septième mineure - sixte majeure
tierce mineure

septième majeure - sixte majeure
tierce majeure

Les seuls cas sur lesquels on retrouve des différences dans l'ordre de présentation sont sur les notes C. sol fa ut. Maggiore:

septième majeure - sixte majeure
tierce majeure

septième mineure - sixte majeure
tierce mineure

septième mineure - sixte mineure
tierce mineure

et sur les notes E. la fa et F. fa ut:

septième mineure - sixte majeure
tierce mineure

septième mineure - sixte mineure
tierce mineure

septième majeure - sixte majeure
tierce majeure

L'ordre de présentation des progressions est en tout point identique de la première à la seconde section. Aussi, une chose est à noter sur la note B. fa, puisqu'une progression supplémentaire s'ajoute aux trois normalement proposées. Il s'agit de la progression suivante:

septième majeure - sixte augmentée
tierce majeure

Cette progression aurait pû être ajoutée sur chacun des hexacordes. On comprend que selon l'auteur, supposant que le si naturel admet le mouvement 7-#6 (la-sol#), le sib doit l'admettre aussi. Le sib devenant ainsi le premier et plus naturel exemple de résolution sur lequel appliquer le geste de la septième vers la sixte augmentée. Dans le cas des autres résolutions (non-présentées) de la septième vers la sixte augmentée, l'auteur semble penser que le reste du travail sur les autres notes (puisque'il s'agit d'un accord d'exception) sera développé par l'élève lui-même. Sinon, étant donné que l'accord n'apparaît qu'une fois dans cette section, on serait tenté de croire que l'auteur utilise celui-ci dans une situation exclusive et qu'il le réserve uniquement lorsqu'il rencontre la note B. fa (!!!).

Seulement trois des progressions 7-6 sont illustrées en deux versions, il s'agit de la progression $\begin{matrix} 7-6 \\ b \end{matrix}$ sur G. sol re ut et 7-6 sur F. fa ut dans la première section. La progression $\begin{matrix} \#7-6 \\ \# \end{matrix}$ sur D. la sol re est la seule de la deuxième section à être offerte en deux versions. Par ailleurs, deux autres petites exceptions restent à

souligner sur la note E. la mi. Premièrement dans la première section, l'auteur donne une deuxième version seulement sur la sixte de la progression 7-6 et deuxièmement dans la seconde section, où l'auteur fait l'omission, sans doute par erreur, de la tierce majeure. La progression $\#7-\#6$ devrait plutôt se lire $\#7-\#6$. Le chiffrage de la tablature confirme cette erreur.

Ces progressions offrent des détails intéressants sur l'utilisation du théorbe en de telles situations. La plupart des progressions démontrent que l'auteur favorise généralement la résolution de la septième vers la sixte sur un même chœur. Sinon, il a recours à des chœurs juxtaposés (2^{ème} - 3^{ème} chœurs) ou parfois éloignés (1^{er} - 3^{ème}) créant l'effet d'entrelacement distinctif du jeu et du coloris de l'instrument :

L'exemple du f.38 pourrait être très révélateur relativement à l'hypothèse d'accord tel que suggéré par Andrea Damiani, puisqu'ici la première version (mal enregistrée) laisse place à la seconde dans une position de registration adéquate. Il nous semble presque évident que l'auteur écrit cette seconde version pensant qu'une seconde solution remplacerait adéquatement la première¹²⁰, sinon, la résolution se retrouve une septième plus haut sur un théorbe utilisant l'accord traditionnel à

¹²⁰ Afin de mieux soutenir cette hypothèse, il semble illogique que l'auteur du présent traité ait pu accepter d'entendre cette résolution se retrouver à une distance de septième. Peut-être cela est-il révélateur de ce que nous qualifierions aujourd'hui d'un certain laxisme dans la rigueur d'écriture.

cordes avalées. Or, le cas échéant tous les accords de la seconde section sont en position erronés relativement à la registration.

Risolutione di. 7. e 6. Legate, et Unite.

Cette section est la dernière du cahier des *Accompagnamenti* et la dernière du traité. Il s'agit de résolutions de septièmes et sixtes (=progressions, retards 7-6) liées et unies (*Legate et unite*)¹²¹. Ces exercices se retrouvent sur les cinq derniers folios du traité, soit du f.47v au f.49v. Ceux-ci démontrent comment préparer et résoudre les retards de septièmes par la sixte. Les trois premiers exemples débutent sur la note mi₃ et les deux derniers commencent sur la note mi_b₃. Les deux premiers exemples sont construits sur quatorze notes descendantes, respectivement de mi₃ à fa₁ et mi₃ à fa_#₁. Le premier de ces deux exemples commençant sur mi₃ descend vers le mi_b₂, une octave augmentée plus bas, pour terminer sa course sur le fa₁ une septième mineure plus bas. Le second exemple commence lui aussi sur mi₃ et le second degré de cette descente ré₃ est remplacé au passage par ré_#₂, une octave diminuée plus bas. Le sixième degré descendant sol_#₂ est pour sa part remplacé par sol₁. Ces degrés descendants n'appartiennent à aucun hexacorde ni même à un mode spécifique. Il en va de même pour les trois chaînes de suspensions qui suivent. Par ailleurs l'auteur utilise, dans ces cinq exemples d'enchaînements de retards, toutes les altérations chromatiques pouvant se jouer au théorbe sur les retards 7-6. Celles-ci sont dépourvues du rôle harmonique que nous leurs reconnaissons

¹²¹ Les termes italiens *Legate et unite*, signifient sans doute que les septièmes et les sixtes sont disposées en progressions descendantes.

aujourd'hui. Toute signification harmonique écartée, l'exercice développe des patrons d'accords évoluant, pour la plupart, en positions fixes¹²² descendant toute l'étendue du manche en commençant sur mi_3 . Les troisième et quatrième exemples de progressions sont construits à partir de treize notes débutant respectivement sur mi_3 en descendant jusqu'au $sol\sharp_1$, puis du $mi\flat_3$ en descendant jusqu'au sol naturel. Le mi_3 du troisième exemple change au passage en $mi\sharp_2$ une octave diminuée plus bas que la note du départ. Cette situation se reproduit sur la quatrième note de cette même progression lorsque si_2 devient en descendant un $si\sharp_1$, également une octave diminuée plus bas. Cette situation est tout à fait identique pour le quatrième exemple, alors que $mi\flat_3$ est remplacé au passage par mi_2 et que $si\flat_2$ est substitué par le si_1 . Le cinquième et dernier exemple de ces *Risolutione* est constitué de seize notes en partant sur $mi\flat_3$ descendant deux octaves et une seconde majeure plus bas pour se terminer sur $ré\flat_1$. La seule différence d'altérations entre la première et la seconde partie de cette progression arrive sur le fa_2 , celui-ci devenant $fa\flat_1$ une octave augmentée plus bas. Il s'agit donc clairement d'exercices de résolution ayant une signification technique plutôt que théorique.

Le problème de registration est présent plus que jamais si l'on omet l'hypothèse d'accord dont nous avons déjà parlé. En effet, les cinq ou six premières notes (selon le cas) de chaque exemple sont aux prises avec une registration ambiguë, puisque dans chacun des cas, la septième et la sixte se retrouvent à sonner en dessous de la note réelle de la basse, devenant soudain seconde ou tierce par rapport à celle-ci. Ces derniers intervalles créent des fondamentales fautives sur chacun des accords

¹²² On retrouve une position fixe lorsque les doigts de la main gauche demeurent en même position pour former une succession d'accords descendant ou montant sur la touche de l'instrument.

affublés par ce problème. Une autre conjoncture intéressante se retrouve dans le cinquième de ces exercices, précisément dans la portée du second système surplombant la tablature. Les cinq dernières notes de cette chaîne de suspension sont réalisées à l'octave supérieure à partir du la_{b_2} de la tablature jusqu'au $ré_{b_2}$ de la dernière mesure. Le la_{b_2} en question aurait dû, lui aussi, être surmonté de l'octave supérieure à l'instar des quatre dernières notes de l'exercice, puisqu'il est aussi réalisé à l'octave supérieure. L'auteur laisse donc place au choix de l'interprète de poursuivre la descente à la suite du si_{b_1} vers le $ré_{b_1}$ à l'octave inférieure, en prenant pour acquis que les extensions de basse sont accordées de manière adéquate pour accomplir cette descente. Comme l'éventualité d'avoir les notes d'extension accordées sur sol_{b_1} , fa_{b_1} , mi_{b_1} et re_{b_1} est relativement faible, voir même presque impossible¹²³, l'auteur a recouru à l'utilisation de l'octave supérieure. Il est intéressant, du reste, que l'auteur ouvre la porte à cette possibilité, ainsi le deuxième exercice de cette collection se terminant sur $fa\#_2$ pourrait s'exécuter une octave plus bas en réaccordant l'extension du huitième chœur en $fa\#_1$.

Ces deux exemples sont des témoins probants du dilemme que vivaient probablement les théorbistes de l'époque, semblable à celui vécu par ceux d'aujourd'hui. En effet, le théorbiste moderne (sans doute comme les théorbistes de l'époque baroque) est régulièrement pris à partie par les autres musiciens relativement à un certain manque de rigueur et de non-respect de la hauteur écrite des lignes de basse en faisant des sauts d'octave. Ces sauts sont nécessaires et correspondent aux limites intrinsèques du théorbe (les chœurs d'extension ne

¹²³ A moins que nous soyons en dob majeur ou en lab mineur: tonalités inexistantes dans la musique à cette époque.

pouvant être réaccordés pendant que l'instrumentiste joue). Par exemple, si le huitième chœur est accordé en fa₁ et qu'une ligne de basse descend comme suit:



le théorbiste n'a d'autre choix que de transposer cette ligne à l'octave supérieure pour accéder au fa₂[#]. Donc aussitôt qu'une altération s'ajoute à une ligne de basse, le théorbiste doit jauger la conjoncture devant laquelle il se trouve et opter pour la solution la meilleure et la plus efficace relativement au saut d'octave¹²⁴ qu'il doit exécuter. Le cinquième de ces exercices met en lumière une situation démontrant comment l'auteur agit en la matière. Il est réconfortant de voir que ce dernier œuvre exactement comme le fait d'instinct le théorbiste moderne.

Abbellimenti

...les ornements du genre *gruppi*, *trilli* et *accenti*, utilisés au moment opportun s'entrelaceront avec la voix et apporteront délices à l'auditeur¹²⁵.

Cette partie du traité est la deuxième dans l'ordre de succession des chapitres. Elle suit immédiatement le chapitre des *Introduzioni* et précède celui des *Passaggi*.

¹²⁴ Voir les livres de Kerala J. SNYDER, *Dieterich Buxtehude: Organist in Lubeck*, New York, Schirmer Books, 1987, pp. 377-384, et l'article de Jack ASHWORTH et Paul O'DETTE, *Basso Continuo*, in: *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, édité par Stewart CARTER, New York, Schirmer, 1997, pp. 269-296.

¹²⁵ AGAZZARI (Agostino), *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti E dell'uso loro nel conserto*, Siena, 1607, p. 8.

Le présent chapitre commence au f.8v (page titre) pour se terminer au f.19v. Il se divise en trois sous-sections se préoccupant de démontrer le mode d'utilisation du théorbe (tel que conçu par l'auteur) en contexte où les embellissements s'appliquent à trois genres de retards. Les trois sous-sections d'embellissement sont les suivantes:

1- *Risolutione di Quarta, e Terza, e con settima.* (Résolutions 4-3 et $4-3^7$) du f.9 au f.11v.

2- *Risolutione di Sesta, e Quinta falsa.* (Résolutions 6-b5) du f.12 au f.14.

3- *Risolutione di Settima, e Sesta.* (Résolutions 7-6) du f.15 au f.19v.

Risolutione di Quarta, e Terza, e con settima

La première de ces sections (Résolutions 4-3 et $4-3^7$) illustre en vingt exemples succincts la façon dont l'auteur embellit de tels retards. De ces vingt exemples, dix d'entre-eux développent les embellissements sur le retard de quarte et tierce et dix autres s'appliquent au retard de quarte et tierce et septième. Ce dernier retard est quelque peu obscur. En effet le chiffrage superpose la septième directement au dessus de la quarte, lorsque le titre, quant à lui, mentionne: résolution de quarte, tierce et septième. La pratique dicte normalement de faire intervenir la septième à la suite de la tierce. Les deux situations sont possibles, mais la première reste plus marginale.

Après mûre réflexion sur les diverses possibilités d'exécution de ces embellissements, nous sommes venus à une hypothèse significative sur la direction que ceux-ci devraient vraisemblablement prendre. Un des éléments cruciaux de cette hypothèse réside dans l'application de petites barres verticales (i) qui

entrecouperont normalement les lignes de la tablature des cinquième et sixième chœurs. Les petites lignes en question semblent intervenir entre chacune des solutions illustrées et celles-ci désignent sans aucun doute les accords du ton vers lequel les retards 4-3 (ou tout autre retard) se dirigent. Chaque portion de tablature commence donc par un accord majeur sans le doigté de la suspension 4. L'auteur donne sans doute seulement l'accord majeur à titre indicatif puisque l'élève devra figurer sur ce même accord la quarte appropriée (sans doute à titre pédagogique). De plus si l'élève désire ajouter un embellissement, celui-ci choisira une des deux possibilités illustrées qu'il jouera en remplacement de la tierce, et ce après avoir joué l'accord comportant le retard de quarte. Inutile de rappeler que la petite barre verticale entre chaque exemple de *Campanella* représente l'accord final de la cadence. La note signalée par cette barre est la seconde de chaque portée se trouvant au dessus de la tablature. Voici quelques-uns des exemples en notation musicale:

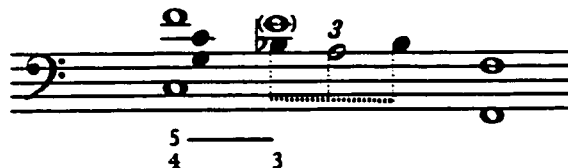


Il est difficile de savoir si l'auteur désire que l'embellissement soit exécuté immédiatement après le mouvement 4-3 ou si celui-ci veut entendre l'embellissement sur le temps à la place de la tierce. Dans le cas où la seconde solution est utilisée, il nous semble logique de croire que les embellissements proposés dans cette section se fassent dans un contexte où le théorbe n'est pas le seul instrument à réaliser l'accompagnement. En effet, soit qu'un de ces instruments

joue le retard 4-3 ou $4-3^7$, ou qu'une des voix supérieures, selon la texture, contienne les notes du retard en question. Ainsi, de manière à ne pas doubler la résolution de tierce, le théorbiste utilisera l'un des embellissements proposés. Comme nous pouvons le constater dans les exemples illustrés ci-dessus, le premier des embellissements sur 4-3 est réalisé à distance d'une tierce majeure au-dessus de la résolution de tierce et le second se fait une quarte juste au-dessus de cette même tierce suivant le retard du 4. Dans le cas du retard $4-3^7$, le premier exemple d'embellissement est réalisé de deux façons: soit, premièrement avec la résolution de tierce qui surplombe un embellissement de trois notes composé de l'octave, de la septième et du retour à l'octave (trois premiers exemples sur sol, la et si):



La septième se voit ainsi enclavée entre deux octaves. Sinon, dans la seconde possibilité, on retrouve la même tierce qui surmonte un embellissement de trois notes composé de la septième, de la sixte et du retour à la septième, comme suit (tous les autres exemples de do à fa, puis les notes altérées sib, mib, sol#, do# et fa#):



La tierce de la résolution se frotte donc dans ce cas directement à la septième. Le deuxième exercice révèle un style d'écriture et de réalisation plus audacieux et plus serré harmoniquement, puisque la tierce de résolution du retard est cette fois surmonté par une seconde mineure. Le mouvement d'embellissement crée contre la tierce un mouvement de quarte, retour à la tierce, quarte. Cette situation originale sonne particulièrement bien, surtout lors de l'ajout de la septième mineure à la suite de la tierce soit dans les voix instrumentales ou dans la réalisation (par un autre instrument) de la basse continue:



Finalement, dans cette courte section, aucune implication rythmique n'est proposée par l'auteur¹²⁶, nous sommes cependant d'avis que ces *Abbellimenti* de *Campanelle* pourraient admettre quelques-unes des figures rythmiques suivantes:

sur le temps:



après le temps:



¹²⁶ Uniquement deux des folios (f.26v, f.27) du présent manuscrit donne une implication rythmique à un exemple musical de la section des *Passaggi*, dont nous ne parlerons cependant pas dans cette thèse.

Risoluzione di Sesta, e Quinta falsa

Les exercices d'embellissements sur la sixte et la fausse quinte laissent une plus grande place à l'interprétation que les exercices précédants. Il est parfois difficile de comprendre exactement comment doivent être joués ces embellissements, qu'ils soient en *campanella*, *grosso* ou *passaggio*. Nous essaierons de reconstituer ceux-ci de sorte qu'ils puissent revêtir une signification logique. Évidemment les indications données par l'auteur laissent le champ libre à une kyrielle de solutions.

Chaque exemple d'embellissement débute sur une note donnée et se termine un demi-ton (diatonique ou chromatique¹²⁷) plus haut. Chacun d'entre eux est encadré par une triple barre. La série de progressions de sixte et fausse quinte dont il est question commence sur sol b_6-b_5 et évolue vers l'accord majeur de la b (f.12), puis successivement nous montons l'échelle chromatique sol $\#$ $6-b_5$ vers la majeur (f.12), la $6-b_5$ vers si b majeur (f.12), si b $6-b_5$ vers si majeur (f.12v), si $6-b_5$ vers do¹²⁸ (f.12v), do b_6-b_5 vers do $\#$ majeur (f.13), do $\#$ $6-b_5$ vers ré majeur (f.13), ré b_6-b_5 vers mi b majeur (f.13), ré $\#$ $6-b_5$ vers mi majeur (f.13), mi b b_6-b_5 vers mi (f.13v), mi $6-b_5$ vers fa (f.13v), fa b_6-b_5 vers fa $\#$ majeur (f.14) et pour terminer fa $\#$ b_6-b_5 vers sol (f.14), une octave au-dessus du sol du départ. On constate une fois de plus, que l'auteur met de côté certaines considérations théoriques pour donner davantage de place à la simplicité de lecture. Ainsi, l'accord (majeur)¹²⁹ final de chaque exercice est normalement remplacé au début de la mesure suivante, s'il est diésé ou bémolisé, par l'enharmonie de celui-ci, cela afin de recommencer une nouvelle progression $6-b_5$. On devrait donc normalement voir le si b remplacé par

¹²⁷ Les quelques exemples montant chromatiquement font face à une situation enharmonique ambiguë.

¹²⁸ Lorsqu'aucun accord n'est indiqué sur la tablature nous nommerons uniquement la note finale.

¹²⁹ Les accords finaux admettent sans doute une version mineure.

un la \sharp et voir le tout dernier exemple épelé: mi \sharp \sharp 6-b5 vers fa \sharp \sharp au lieu de fa \sharp b6-b5 vers sol. Un autre détail intéressant est visible entre les progressions sur ré \sharp 6-b5 vers mi majeur et mi \flat $\overset{b6-b5}{\underset{b}{}}$ vers mi, puisque sont offertes des versions d'embellissements différentes sur chacune, nonobstant la situation enharmonique.

Essentiellement trois genres d'embellissements sont utilisés: il s'agit des *campanelle*, des *grosso* et des *passaggio*. Il est difficile de différencier les deux derniers. Commençons par le *grosso*. Celui-ci est bâti à l'aide de notes satellites gravitant autour de la fausse quinte. Des cinq exercices de *grosso*, un seul est établi à une distance de seconde majeure au-dessus de la fausse quinte (exemple débutant sur sol), un autre est disposé à une distance de seconde mineure descendante au-dessous de la fausse quinte (exemple débutant sur sol \sharp) et en dernier lieu trois exemples s'élaborant à une distance de tierce mineure au-dessus de la fausse quinte (exemples débutant sur do \sharp , ré et ré \sharp). L'ambitus des *gropi* s'étend, quant à lui, sur une distance de tierce mineure (trois cas), de tierce majeure (un cas) et de quarte juste (un cas). Les trois premiers exemples ne posent aucune difficulté d'interprétation. Par contre, il est difficile d'imaginer une structure rythmique pouvant convenir adéquatement aux deux derniers exemples, ceux-ci commandant une virtuosité époustouflante, voire même déplacée dans le contexte de morceaux lents. On compte dans les deux derniers exemples respectivement treize notes sur le b5 de ré et neuf notes sur le b5 de ré \sharp ! Nous voyons mal comment le théorbiste pouvait passer autant de notes sur la fausse quinte et nous envisageons encore moins bien comment celui-ci les passaient sur la seconde partie d'un temps, si le *grosso* avait lieu après avoir joué la fausse quinte. Rétrospectivement, le premier exemple de *grosso* (sur sol) comporte huit notes qui pourraient être exécutées

comme des triples croches. Le deuxième exemple ne compte que cinq notes (sur sol \sharp) et le troisième est composé de six notes (sur do \sharp). À l'instar de la section précédente, nous croyons que le théorbiste, plutôt que de jouer la résolution du retard (b5), devrait jouer l'embellissement. L'autre solution veut que l'embellissement soit joué immédiatement après la fausse quinte, cependant, cette solution est peu envisageable si l'on compte le grand nombre de notes entrant dans la composition de chacun des embellissements. Il est donc clair que les exemples de réalisation d'accord offerts au début de chaque exercice doivent être utilisés lors de l'exécution de mouvements rapides: progression 6-b5 directement vers l'accord majeur. L'élève ignorera alors les embellissements proposés au centre de chaque exercice afin de se rendre directement à l'accord final.

Tel que mentionné, certains des *passaggi* sont très semblables aux *gropi*. Or, dans notre tentative de justifier l'utilisation de chacun des embellissements, nous croyons que le *passaggio* doit se jouer immédiatement à la suite de la résolution de la fausse quinte. Celui-ci sera alors joué après le temps, contrairement au *gropo*, qui semble pour sa part être joué directement sur le temps, en lieu et place de la résolution de fausse quinte. Le *passaggio* intègre de courts mouvements de gamme, ainsi que des notes gravitant autour d'un mouvement de gamme. Toutefois, celui-ci reste presque identique au *gropo*. Les deux premiers exemples de *passaggio* se trouvent sur la progression de si 6-b5 vers l'accord de do majeur (f.12v) et ceux-ci démontrent bien l'usage du mouvement de gamme descendante. L'exemple suivant de do b6-b5 vers l'accord de do \sharp majeur (f.13) est tout à fait semblable à quelques-uns des *gropi*, sinon qu'il diffère légèrement dans l'ambitus (quinte juste) et qu'il se développe sur une plus grande longueur (12 notes). Ce dernier exemple est un des

moins convaincants qu'il nous ait été donné d'entendre puisque celui-ci sonne fort curieusement en débutant à distance de quinte juste de la fausse quinte. L'embellissement en question nous aurait paru plus acceptable s'il avait débuté sur la quatrième note, soit le la. Les *passaggi* des deux exemples suivants, sur les progressions $\text{mi} \flat \begin{smallmatrix} \flat 6 - \flat 5 \\ \flat \end{smallmatrix}$ vers mi (f.13v) et $\text{mi} \flat 6 - \flat 5$ vers fa (f.13v), ont exactement le même profil mélodique transposé. Cependant dans le premier cas, la fausse quinte est suivie d'un embellissement qui débute une seconde majeure plus haut, alors que dans le second cas, $\text{mi} \flat 6 - \flat 5$ vers fa, la fausse quinte est suivie par un embellissement commençant une tierce majeure plus haut. Le dernier exemple de $\text{fa} \sharp \flat 6 - \flat 5$ vers sol (f.14) se déploie aussi en un court passage de gamme devancé de deux notes de diminution. Ainsi, bien que *grosso* et *passaggio* se ressemblent physiquement, la nature de leur différence réside dans l'emplacement où chacun d'entre eux doit être exécuté¹³⁰. Le caractère unique de ces deux types d'embellissement réside dans l'utilisation systématique de la technique du *campanella*¹³¹.

Le troisième et dernier embellissement utilisé dans cette section est le *campanella*¹³² toujours constitué de trois notes, à distance de secondes (majeures ou mineure) et jouées sur des cordes différentes. Celui-ci peut-être joué sur le temps ou immédiatement après la résolution de la fausse quinte. On compte en tout quatre notes qui utilisent l'embellissement de *campanella*, le premier exemple commençant sur $\text{sol} \sharp \flat 6 - \flat 5$ vers l'accord de la majeur (f.12).

¹³⁰ Plusieurs des *passaggi* pourraient se jouer, vu leur similitude, comme les *groppi*, c'est-à-dire sur le temps.

¹³¹ Voir les pages 38 à 41 du deuxième chapitre sur la description de l'instrument.

¹³² L'auteur appose ce terme strictement sur l'embellissement de trois notes, bien que les *groppi* et le *passaggi* soient constitués autour de la technique de jeu en *campanella*.

Ici, seulement un *campanella* est utilisé à une distance de seconde majeure de la résolution de fausse quinte. Les deux exemples qui suivent, respectivement, la 6- $b5^{133}$ vers l'accord de sib majeur (f.12) et sib $b6-b5$ vers l'accord de si majeur (f.12v), sont construits de façon similaire, soit en quittant la fausse quinte à hauteur de neuvième majeure, de quinte juste, d'octave ou de septième (tous en montant), cela avant de se diriger vers l'accord final majeur représenté par les petites barres verticales entrecoupant la tablature. Le dernier exemple est, quant à lui, quelque peu différent, puisqu'aucun des intervalles ci-dessus mentionnés ne s'y retrouvent, mis à part la seconde majeure. On lit ainsi dans l'ordre la fausse quinte suivie des embellissements construits à partir de la tierce mineure supérieure, d'un *campanella* bâti à partir de la fausse quinte, de la seconde majeure au-dessus de la fausse quinte et pour finir, de la seconde mineure sous la fausse quinte. Il est à noter que les lignes horizontales, sous les *campanelle*, *groppi* ou *passagi*, soulignent les embellissements, à exécuter ou non, comme le ferait une parenthèse. Parmi les trois types d'embellissements proposés les *campanelle* restent les plus simples, les *groppi* et *passaggi* exigeant une plus grande virtuosité. D'ailleurs, est-il besoin de rappeler que certain d'entre eux sont presque impossibles à exécuter convenablement malgré l'utilisation d'un tempo très lent.

¹³³ Une erreur apparaît dans la tablature sur cet accord de fausse quinte. L'auteur inscrit le chiffre 1 sur la deuxième ligne représentant le deuxième chœur lorsque celle-ci devrait être mise sur la troisième ligne représentant le troisième chœur. Il en résulte un fa_2 plutôt qu'un do_3 .

Risoluzione di Settima, e Sesta

La dernière section du cahier des *Abbellimenti* traite des embellissements qui s'ajoutent au retard 7-6. Celle-ci s'échelonne du f.15 au f.19v et illustre trente-six exercices d'embellissements. Constituée de la même façon que la section précédente, l'utilisateur du traité pourra soit jouer les *Abbellimenti* (si le tempo le permet) ou simplement sauter par-dessus. Les progressions se font d'une note de départ, sur laquelle est jouée le retard 7-6 afin de se diriger vers un accord majeur soit un demi-ton diatonique ou un ton plus bas selon le cas. Certains exercices comptent plus d'un exemple d'embellissement. L'on dénombre ainsi vingt-neuf exemples de *gruppo*, neuf exemples de *passaggio* et seulement deux exercices de *campanella*. Les embellissements de cette section sont comparables à ceux de la section précédente, bien que nombre d'entre eux soient conçus avec davantage de notes que dans le cas des résolutions 6-b5. Aussi de manière à élucider le fonctionnement et l'utilisation de chacun des embellissements, nous pensons que le *gruppo* se joue directement sur le temps, sur la sixte du retard 7-6, alors que le *passaggio* se jouerait après le temps comme dans la section précédente. Le *gruppo* est l'embellissement le plus utilisé sur la résolution 7-6 et les exemples donnés oscillent entre quatre à dix-huit notes. On peut seulement imaginer la vitesse à laquelle ces dix-huit notes peuvent défiler lors de la résolution et il nous paraît inconcevable d'avoir à user de tant de notes lorsque nous sommes au sein d'un tempo lent, celles-ci étant à proprement dite impraticables à vitesse plus rapide. Les *gruppi* sont généralement construits de notes gravitant dans l'ambitus d'une tierce. Dans certains cas on aperçoit des exemples où l'ambitus s'élargit (jusqu'à la quinte juste). Les notes de départ des embellissements

changent selon la situation, voici une brève liste de celles-ci, ainsi que leur fréquence d'utilisation:

Seconde majeure sous la résolution (sixte): sept fois

Tierce mineure au-dessus de la résolution: cinq fois

Tierce majeure sous la résolution: cinq fois

Sixte mineure sous la résolution: cinq fois

Seconde mineure sous la résolution: deux fois

Seconde majeure au-dessus de la résolution: une fois

Tierce mineure sous la résolution: une fois

Quarte augmentée au-dessus de la résolution: une fois

Quinte juste au-dessus de la résolution: une fois

Sixte mineure sous la résolution: une fois

Embellissement débutant directement à même hauteur que la sixte de résolution: une fois

Il est intéressant de noter que de nombreuses fois, la dernière note des *groppi* et des *passaggi* fait partie de l'accord final de la résolution, celle-ci devrait donc toujours survenir à l'emplacement de cet accord.

exemple sur sol# f.12:

grosso

The musical score consists of three guitar strings (T, A, B) and a bass line. The strings are labeled T, A, and B. The bass line is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes a 'grosso' marking above the strings. The final chord is indicated by a bracketed '6 5' below the bass line.

Cette note ne devrait pas être incluse dans la configuration rythmique que l'interprète donnera au *Abbellimenti*, elle devrait plutôt subvenir dans un complexe rythmique de notes appartenant à l'accord final.

Les neuf *passaggi* développés dans cette section offrent aussi quelques particularités valables à souligner. Nous savons déjà que le *passaggio* se joue probablement après le temps de résolution de la sixte (ou autre), toutefois quelques-uns d'entre eux semblent devoir être réalisés directement sur l'accord final des exercices. Il s'agit de la progression du fa #7-6 vers mi (f.18v) et le premier *passaggio* du fa# ⁷⁻⁶/_b vers l'accord de mi majeur (f.19). Or outre les deux exemples mentionnés ci-dessus, l'on dénombre quatre exemples qui débutent directement sur la sixte de résolution. Les autres *passaggi* sont présentés comme suit:

Seconde majeure sous la résolution (sixte): trois fois

Seconde mineure au-dessus de la résolution: une fois

Tierce mineure au-dessus de la résolution: une fois

Tierce majeure sous la résolution: deux fois

Quinte juste sous la résolution: une fois

Quinte juste au-dessus de la résolution: une fois

Septième majeure sous la résolution: une fois

Parmi ces embellissements, on aperçoit seulement deux exemples de *campanelle*, sur la progression du do# 7-6 vers l'accord de si majeur. Le premier débute à la même hauteur que la sixte de la résolution et le second quitte cette résolution à distance d'une seconde mineure. La fréquence d'utilisation des *groppi* et *passaggi* démontre possiblement que l'auteur préfère développer (sur la résolution 7-6) des embellissements complexes plutôt qu'un embellissement simple de la nature du *campanella*.

La section entière des *Abbellimenti* revêt une très grande signification en relation avec la pratique et l'exécution des notes de passages et des embellissements, puisque aucun autre traité de basse continue pour le théorbe n'aborde le sujet de manière aussi développé. Aussi, l'utilisateur du traité aura le loisir de créer, à partir de la quantité de paramètres d'exécution offerts dans cette section, des exercices d'embellissement appropriés à son niveau de compétence technique, de virtuosité et surtout, de bon goût. Donc, même si nous émettons des réserves quant à la qualité de certain des *Abbellimenti*, il paraît évident que la majorité d'entre eux offrent des possibilités de réalisation fascinantes et permettent de jeter un regard nouveau sur cet aspect complexe de la pratique de la basse continue en général. L'auteur a vraisemblablement atteint, pour notre plus grand bénéfice, son objectif.

SCHÉMA ORGANISATIONNEL DES ACCORDS (DEUXIÈME SECTION)

B. la mi 5 6 7 4 6 6 6 5 5 4 2
 3 6 7 4 4 5 7 b5 4 2 2 2 6 6 6 5 b5 | H4 3 3 5 4 2
 progressions 5-6 et 7-6

F. fa ut 5 6 b5 7 4 6 5 7 4 2 6 6 7 5 6 6 6 5 4 2
 3 6 b5 7 4 4 4 5 2 2 2 3 7 5 6 6 5 | H4 3 3 5 4 2
 progressions 5-6 et 7-6

F. fa ut 5 6 b5 7 4 6 5 7 4 2 6 6 7 5 6 6 6 5 4 2
 3 6 b5 7 4 4 4 5 2 2 2 3 7 5 6 6 5 | H4 3 3 5 4 2
 progressions 5-6 et 7-6

Maggiore

G. sol re ut 5 6 b5 7 4 6 5 7 4 2 6 6 7 5 6 6 6 5 4 2
 3 6 b5 7 4 4 4 5 2 2 2 3 7 5 6 6 5 | H4 3 3 5 4 2
 progressions 5-6 et 7-6

G. sol re ut 5 6 b5 7 4 6 5 7 4 2 6 6 7 5 6 6 6 5 4 2
 3 6 b5 7 4 4 4 5 2 2 2 3 7 5 6 6 5 | H4 3 3 5 4 2
 progressions 5-6 et 7-6

Maggiore

A. la mi re 5 6 b5 7 4 6 5 7 4 2 6 6 7 5 6 6 6 5 4 2
 3 6 b5 7 4 4 4 5 2 2 2 3 7 5 6 6 5 | H4 3 3 5 4 2
 progressions 5-6 et 7-6

CHAPITRE V : LA FONCTION ET L'APPLICATION DES ACCORDS

Le chapitre précédent avait pour objet de présenter l'organisation physique des deux grandes sections du traité consacré à la pratique de la basse continue au théorbe. Il s'agit des *Accompagnamenti* et des *Abbellimenti*. Celui-ci introduira succinctement la fonction des chiffrages de basse continue des deux sections d'accords des *Accompagnamenti* (première section: accords du registre inférieur, deuxième section: accords du registre supérieur). Nous nous préoccupons ici de deux types de fonctions, soit la fonction orthographique et la fonction harmonique. Dans le premier cas, il s'agira de présenter le ou les chiffrages qui constituent chaque classe d'accords et dans le deuxième, nous entendons démontrer le rôle harmonique de chacun d'entre eux, tel que défini par la terminologie moderne (tonique, sous-dominante, dominante, sensible, etc.)¹³⁵.

Il est utile de souligner une fois de plus que chacun des accords de la section des *Accompagnamenti* n'est fonction que de lui-même. Ainsi, aucun accord de cette section n'est disposé par rapport à un autre. Il est donc clair que nous sommes en présence d'un glossaire d'accords qui se soucie avant tout de la structure physique (c'est-à-dire où se place les doigts) de ceux-ci sur la touche du théorbe, et non de leur rôle harmonique, le traité étant clairement dénudé de cette approche. Tous les exemples de la fonction harmonique qui suivront sont ceux de l'auteur de cette thèse et représentent les accords dans les situations harmoniques les plus

¹³⁵ La théorie des renversements d'accords telle que nous la connaissons aujourd'hui n'apparaît que vers 1722 dans le *Traité de l'harmonie* de Jean-Philippe Rameau.

fréquemment rencontrées dans la musique baroque italienne, cela dans le but d'éclairer le lecteur sur l'usage typique qu'aurait pu en faire un utilisateur du traité.

La description des diverses familles d'accords se fera dans l'ordre le plus fréquemment utilisé sur chaque note de l'échelle hexacordale, ainsi les différences marquées dans l'ordre de succession des accords, par exemple sur les notes B. fa, B. fa b mi et C. sol fa ut, n'auront pas d'effets sur l'ordre de la présentation à venir.

Avant de débiter cet énoncé sur la fonction des accords, il semble crucial de bien situer le traité relativement aux connaissances théoriques des luthistes, théorbistes et guitaristes, au moment où le traité semble avoir été écrit, aux environs de 1680. En effet, les luthistes travaillent prioritairement à partir de tablatures et non à partir de la musique elle-même; conséquemment, ceux-ci sont généralement en retard sur les concepts musicaux et théoriques de leur époque. Les luthistes basent principalement leur apprentissage et leur connaissance du luth et de la musique sur des exemples de mise en tablature, souvent appris machinalement, par la simple disposition des doigts à un endroit précis du manche, tel qu'indiqué visuellement par la tablature et sans toutefois essayer de les comprendre. La tablature offre en plus de son aspect pratique et une économie de moyen exceptionnelle pour transmettre et communiquer la musique. Toutefois, elle limite son utilisateur, puisque le système ne représente nullement les notes de la portée musicale.

Le traité de la *NYPL* ne fait pas exception à cette règle, puisque la disposition d'exemples en tablature tient le luthiste/lecteur à l'écart des principaux courants idéologiques et théoriques en vigueur à l'époque. Cette pratique a ainsi pour effet principal de ralentir, voire même de cloisonner la connaissance du luthiste, étant

donné que celui-ci ne sait pas bien souvent lire la musique¹³⁶. Les exemples de basse continue organisés en tablature tiennent souvent le luthiste en marge des connaissances théoriques importantes puisqu'en effet celui-ci peut réussir à exécuter la basse chiffrée sans même connaître les principes théoriques qui en gouvernent la démarche, comme il est possible du reste de faire de la peinture à numéros sans pour autant être artiste peintre¹³⁷. Aussi, l'auteur opte-t-il pour la méthode la plus efficace et la plus simple de transmettre son savoir aux autres luthistes. Toutefois, bien que la tablature soit pratique pour les luthistes, il n'en demeure pas moins que ce mode d'écriture musicale a pour effet de tenir à l'écart les non-initiés, puisqu'il s'agit d'un système s'adressant exclusivement aux luthistes. Évidemment comme le traité ne s'exprime pas en prose, il est difficile de définir clairement derrière quels concepts théoriques, tels les fonctions harmoniques des accords, l'auteur se positionne.

Il est évident que les titres donnés à chacun des regroupements de deux pages, formant la section des *Accompagnamenti*, s'expriment encore dans un mode d'énumération relatif à l'échelle des hexacordes: G. sol re ut , A. la mi re, etc. Toutefois, on peut entrevoir que l'auteur agit dans une période transitionnelle entre le système modal vers le système tonal. Il fait ainsi évoluer le système des hexacordes en admettant des degrés jusqu'alors inexistant, par exemple: G. sol re ut Maggiore pour sol \sharp ou F. fa ut Maggiore pour fa \sharp . Il crée ainsi un outil de travail qui élargit le spectre qu'offre le système des hexacordes.

¹³⁶ Les plus habiles des luthistes développent en plus de la lecture des notes sur les portées musicales, une habileté à entendre l'écriture polyphonique représentée par les chiffres de la tablature. Il aurait été intéressant de savoir si l'auteur du traité possédait cet autre atout, ce qu'il nous est impossible de démontrer ici.

¹³⁷ Certains traités du XVII^e siècle soulignent le côté populaire et facile d'apprendre la basse continue, par exemple Nicola MATTEIS mentionne sur la page frontispice du traité *The False Consonances of Musick.. «...with choice Examples and cleare Directions to enable any man in a short time to play all Musically Ayres...»*

Enfin, l'organisation de cette portion du mémoire se fera dans l'ordre suivant:

- 1- fonction orthographique
- 2- fonction harmonique
- 3- application stylistique (s'il y a lieu)

Les accords de quinte et tierce

Ces accords proposés sont les plus simples du traité, ils sont aussi les premiers que l'élève apprendra. Il est constitué de deux tierces surperposées ou, d'une tierce superposée au-dessus de la fondamentale, puis d'une quinte au-dessus de cette même fondamentale. Les accords $\frac{5}{3}$ du traité sont chiffrés¹³⁸ uniquement, comme nous l'avons déjà mentionné, à titre indicatif, puisque dans la majorité des pièces musicales, ceux-ci sont normalement donnés sans figures, à moins qu'un autre accord soit normalement attendu au lieu de celui-ci. Il existe quatre exceptions à cette règle:

1. Lorsque le dièse (#) est chiffré seul, il signifie de jouer la tierce de cet accord majeur avec ou sans la quinte juste.
2. Lorsque le bémol (b) est chiffré seul, il signifie de jouer la tierce de cet accord mineur avec ou sans la quinte juste.
3. Lorsqu'un trois (3) est chiffré seul, celui-ci représente la tierce dite *Naturale* (naturelle) soit majeure (B. fa) ou mineure (A. la mi re) selon le cas. Il peut aussi indiquer de jouer seulement la tierce au-dessus de la basse (par exemple dans un passage rapide de basse).

¹³⁸ Inutile de rapeller que les chiffres présentés dans cette section illustrent chacun des intervalles utilisés au-dessus de la basse pour former des accords et non des chiffres de tablature.

4. Lorsqu'un cinq (5) est chiffré seul, celui-ci signifie de jouer seulement la quinte au-dessus de la basse et d'omettre la tierce de l'accord.

Les accords de $\frac{5}{3}$ sont principalement utilisés en tant qu'accords de tonique dans la relation habituelle tonique dominante, la dominante étant souvent chiffrée à l'aide d'un 6.

François Champion positionne, dans son traité sur la *Règle des octaves*, les accords $\frac{5}{3}$ des tons majeurs uniquement sur les premier et cinquième degrés de la gamme. Dans les tons mineurs, ceux-ci se retrouvent sur les premier, deuxième et cinquième degrés en montant et uniquement sur les cinquième et premier degrés en descendant.

L'accord de sixte

Ces accords sont les seconds plus communément rencontrés. Il s'agit d'accords $\frac{5}{3}$ à l'état de premier renversement, soit une tierce et une sixte au-dessus de la fondamentale. Tous les accords sont construits à trois sons, évitant de débattre au sujet de la doublure des notes. Seuls les quatre accords de sixte de A. la mi re (f.29v) sont formés de quatre notes avec la fondamentale doublée à l'octave supérieure. Les figures utilisées pour chiffrer les accords de sixte sont: 6 \flat 6 ou \sharp 6, avec ou sans tierce: \flat et \sharp .

Ceux-ci sont souvent employés dans des mouvements rapides de sixtes parallèles particulièrement lorsque la tierce est omise. L'accord de sixte est employé dans une large mesure comme accord de dominante. Aussi, lorsque la basse monte

en mouvement de demi-ton vers un accord de $\frac{5}{3}$, celui-ci sera normalement précédé d'un accord de sixte. Lorsque la basse saute d'une tierce, le premier accord s'harmonisera $\frac{5}{3}$ et le second sera surmonté d'un 6. Inversement, si le premier accord est un accord de sixte, le second sera coiffé d'un accord de $\frac{5}{3}$. La *Règle des octaves* quant à elle stipule qu'une gamme majeure doit voir l'accord de sixte s'appliquer aux troisième et septième degrés, parfois au sixième degré selon la source consultée¹³⁹. Pour ajouter à cette règle, les notes altérées (par exemple, fa# ou do# en do majeur) prendront un 6 puisque celles-ci peuvent être traitées comme étant la sensible d'une nouvelle tonalité. L'accord de sixte s'utilise en succession pour harmoniser des passages de gammes descendantes.

L'accord de fausse quinte

Cet accord est généralement le troisième présenté sur les notes de l'échelle hexacordale. L'accord de fausse quinte aussi nommé accord de quinte diminuée est essentiellement un accord de septième de dominante en position $\frac{6}{5}$ et dont on a retiré la tonique, comme suit:



¹³⁹ Les traités de J-F. DANDRIEU et de P. CAMPION donnent des figures plus complexes que le 6 seul sur ces degrés de la gamme.

(Par exemple dans un ton majeur les accord $\frac{6}{4}$ se posent sur le second degré, montant et descendant et $\frac{\#6}{4}$ sur le sixième en descendant).

L'accord de quinte diminuée est un accord à trois sons. Les exemples donnés dans le traité n'utilise aucune doublure.

L'accord de fausse quinte est habituellement le premier accord dissonant présenté par l'auteur. Il s'exécute avec une certaine liberté avec ou sans préparation. Sa résolution se produit lorsque la voix supérieure descend d'un ton pendant que la basse monte d'un demi-ton ou d'un ton. La basse d'un accord de quinte peut soit descendre d'une tierce ou d'un demi-ton. Dans le premier cas l'accord suivant celui de quinte diminuée est normalement un accord de sixte ou un accord $\frac{6}{5}$. Dans la seconde situation lorsque la basse descend d'un demi-ton, l'accord de quinte diminuée est normalement suivi par un accord de $\frac{6}{4}$.

Les accords de septième

Cette catégorie d'accords est connue sous le nom de septième de dominante. Tous les accords du traité étant désignés seulement par un 7 sont contruits uniquement à trois voix, soit la tierce et la septième. Normalement les accords de septième de dominante sont constitués de quatre voix. Ici, la quinte est omise. L'auteur prend un soin particulier à chiffrer spécifiquement les intervalles qui doivent être inclus dans la construction de chacun de ses accords. Par exemple, si l'accord est chiffré $\frac{7}{5}$ l'on comprendra que ce dernier veut un accord sans tierce. Suivant cette convention, l'accord $\frac{7}{3}$ deviendra le seul à illustrer l'accord de septième de dominante à quatre sons. Tous les exemples donnés dans la tablature suivent cette pratique.

Ces accords, tout comme ceux de la fausse quinte, peuvent être joués avec ou sans préparation. Les accords dont la septième est préparée se résolvent

fréquemment vers la sixte sur une même note de basse. Il est conseillé d'omettre la quinte dans cette dernière situation, puisque celle-ci crée souvent des fausses relations avec l'accord précédent celui de septième. Une des séquences communes utilisant les accords de septième en succession survient lorsque la basse saute d'une quarte puis descend d'une quinte.

Sur le plan purement orthographique, il est intéressant de noter, dans ces progressions, que la tierce des accords de septième devient la septième de l'accord suivant. Généralement la quinte s'ajoute à un accord de septième si la tierce de celui-ci est majeure, puisqu'il s'agit d'un accord de septième de dominante, sinon la quinte est omise. L'auteur fait donc une différence importante dans les chiffrages utilisés pour chacun des accords de cette famille. En effet, on comprend que les accords chiffrés 7 $\#7$ $b7$ $\overset{7}{\#}$ $\overset{\#7}{\#}$ $\overset{b7}{b}$ s'appliquent principalement dans le contexte d'enchaînements 7-6. Les autres exemples de chiffrage sont constitués autour de $\overset{7}{5}$ et $\overset{7}{5}_3$.

Si nous retournons au point de vue fonctionnel on constate que ces accords s'utilisent largement comme accords de sous-dominante ou de septième de dominante, avec ou sans la tierce.

Évidemment les accords de $\overset{7}{5}$ sont construits à trois sons et les accords $\overset{7}{5}_3$ à quatre sons. On entrevoit à la cinquième mesure du premier système du f.32 un petit problème, puisqu'en effet cet accord à quatre notes est chiffré uniquement avec un 5 et un 7, laissant pour compte la tierce qui se trouve inscrite à nouveau dans la tablature. L'auteur aurait dû utiliser un signe de bémol sous le cinq pour indiquer l'état mineur de la tierce de cet accord à quatre sons, sinon, selon son élaboration du chiffrage, aucune tierce ne serait ajoutée à cet accord. Pour terminer, deux

accords identifiés à cette famille restent litigieux. Il s'agit des accords à double appellation $\begin{smallmatrix} b7 \\ b5\#4 \end{smallmatrix}$, aux f.33 et f.45, et de $\begin{smallmatrix} 7 \\ b5\#4 \end{smallmatrix}$, f.33 sur la note C. sol fa ut. Nous croyons plus logique de considérer ces accords comme des accords de septième agrémentés d'une quarte augmentée, plutôt qu'une quinte diminuée, pour cette raison nous décrivons la fonction limitée de cet accord dans la description des accords $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix}$.

Les accords de sixte et quarte

Tous les accords de cette section sont composés de trois sons, mis à part celui élaboré sur la note G. sol re ut (f.39v) de la seconde section. L'auteur donne comme option d'ajouter une note de basse afin de créer une texture d'accord à quatre sons. Les accords de sixte et quarte sont à l'état du second renversement d'un accord de tierces superposées, $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$.

Ceux-ci s'utilisent principalement comme accords de passage et ne nécessitent aucune préparation, bien qu'ils se résolvent généralement. L'accord $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ est essentiellement utilisé pour initier l'approche d'un retard 4-3, lorsqu'une note de basse prend la durée entière d'une mesure:



Un autre exemple typique dans la musique italienne du XVII^e se retrouve lorsque l'on utilise les éléments cadentiels 3-4-4-3, s'écrivant habituellement 3-4-3. Dans cette

dernière situation, l'accord $\frac{6}{4}$ s'appose sur la seconde partie du premier temps précédant le geste cadentiel $\frac{5}{4} \frac{3}{3}$:



Dans la progression cadentielle ci-dessus, l'accord $\frac{6}{4}$ peut aussi être approché par une septième sur le premier temps. Cette dernière doit absolument être préparée par l'accord précédent:



L'accord $\frac{6}{4}$ peut aussi agir comme un accord de septième de dominante en troisième renversement, sans l'addition de la basse de ce dernier:



L'accord de quinte et quarte

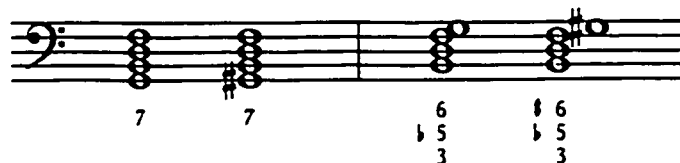
Cet accord s'applique principalement sur le retard 4-3 en situation cadentielle. Habituellement, les notes auxiliaires à la quarte sont la quinte et l'octave. L'auteur conçoit cet accord exclusivement à trois sons et néglige de doubler la fondamentale à l'octave, pratique recommandée dans la plupart des traités de basse continue. Or, le seul accord qui échappe à cette condition se voit au f.41v sur la note A. la mi re, alors que la fondamentale jouée sur le quatrième chœur est redoublée à l'unisson sur le premier. Aussi, l'auteur agrémente l'accord de $\frac{5}{4}$ à l'aide de septièmes en lieu et place de l'octave, parfois avec ou sans la quinte, comme suit: $\frac{5}{4}^{b7}$ et $\frac{7}{4}$. Nous parlerons de ces accords un peu plus loin de manière à respecter l'ordre général d'apparition de ceux-ci dans le traité.

Les accords de sixte, quinte et les accords de sixte, quinte et tierce

Cette série d'accords forme le corpus le plus varié du traité. Huit types d'accords de cette classe sont utilisés et les chiffreurs leur correspondant sont les suivants: $\frac{6}{b5}$, $\frac{b6}{b5}$, $\frac{\#6}{b5}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{b6}{3}$, $\frac{6}{b3}$, $\frac{b6}{b3}$ et $\frac{\#6}{\#3}$. On y retrouve la superposition des intervalles courants majeurs et mineurs appliqués à la sixte et à la tierce (si utilisée), en plus des intervalles justes ou diminués pour la quinte. Les accords de $\frac{6}{5}$ sont à l'état de premier renversement d'un accord à quatre sons, ceux-ci fonctionnent principalement comme accords de sous-dominante ou de dominante, indépendamment des intervalles entre les notes constituant chacun des accords. Par exemple lorsque cet accord agit comme accord de dominante, il est constitué avec ou sans tierce mineure, d'une quinte diminuée et d'une sixte mineure au-dessus de la basse, et sera chiffré comme le prescrit l'auteur, soit: $\frac{6}{b5}$, $\frac{b6}{b5}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{b6}{3}$, $\frac{b6}{b5}$.

Par ailleurs, si l'accord fonctionne comme sous-dominante, il sera construit d'une tierce mineure ou majeure, d'une quinte juste et d'une sixte majeure au-dessus de la basse. Il se chiffrera ainsi: $\frac{6}{5}$ ou $\frac{\#6}{5}$ indépendamment du contexte. Aucun des accords de sous-dominante du traité ne sont composés de la tierce, outre les accords $\frac{6}{3}$ et $\frac{\#6}{3}$ respectivement sur les notes B. fa (f.31) et B. fa b mi (f.32). Tous les autres accords sont élaborés avec uniquement la sixte et la quinte, possiblement pour accentuer la dissonance créée par la seconde qui résulte du frottement des deux intervalles.

L'accord de septième diminuée est la catégorie suivante des accords $\frac{6}{5}$ décrits dans cette suite. Il s'agit du premier renversement d'un accord de septième construit de trois tierces mineures superposées à la fondamentale. Cet accord à quatre sons en position $\frac{6}{5}$ est constitué d'une tierce mineure, d'une quinte diminuée et d'une sixte majeure. Ils sont chiffrés de la manière suivante: $\frac{6}{b5}$ $\frac{\#6}{b5}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{b3}$ $\frac{\#6}{\#3}$ et peuvent être réalisés à partir de n'importe quel accord de septième de dominante, lorsque l'on hausse la tonique de l'accord en position initiale (7) d'un demi-ton:



L'accord de septième diminuée est fréquemment utilisé aux XVII^e et XVIII^e siècles pour accompagner les récitatifs ce qui justifie largement sa présence dans le traité. L'application de celui-ci démontre probablement que l'auteur devait participer fréquemment à cette pratique.

Le dernier accord de $\frac{6}{5}$ que nous décrivons ici est celui composé de la sixte mineure et de la quinte juste. Ceux-ci sont écrits à trois sons, sans la présence de la tierce. Aucun exemple de cet accord n'est donné avec la tierce. Son fonctionnement est celui d'un accord de dominante dont la quinte a été haussée. Dans la musique italienne, il embellit fréquemment les retards 4-3, en créant l'extension harmonique qui suit:



Les accords de septième et quarte

On retrouve l'accord $\frac{7}{4}$ seulement sur trois notes de l'échelle hexacordale, soit sur G. sol re ut, C. sol fa ut et C. sol fa ut Maggiore. La présence restreinte de l'accord témoigne de son caractère d'exception. Il s'applique, à l'occasion, en substitution du retard $\frac{5}{4}$ 3 et colore celui-ci de manière distincte. Deux chiffrages s'emploient dans le traité pour identifier ces accords, soit le $\frac{7}{4}$ et le $\frac{b7}{4}$, mais ils s'emploient ici sans la quinte. L'accord fonctionne cependant avec ou sans la quinte:



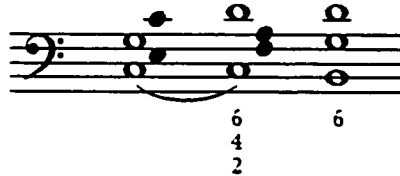
Le seul accord de cette famille chiffré avec la quinte se trouve sur la note B. fa des f.30v et 43. L'accord $\begin{matrix} b7 \\ 5 \\ 4 \end{matrix}$ évolue de manière identique à l'exemple musical offert ci-dessus ou comme prolongement harmonique vers un mouvement cadentiel:

L'accord de quarte et seconde avec ou sans la sixte

Les accords en question sont présentés dans la traité soit avec ou sans la sixte. Ceux-ci se chiffrent $\begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix}$ ou $\begin{matrix} \#4 \\ 2 \end{matrix}$, ou aussi $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ et $\begin{matrix} 6 \\ \#4 \\ 2 \end{matrix}$ lorsque la sixte est ajoutée. La quarte juste ou augmentée représente respectivement l'état mineur ou majeur de l'accord de septième en position fondamentale. Cet accord à quatre sons est donc le troisième renversement d'un accord de septième de dominante.

Ils surviennent principalement lorsque la basse descend d'un ton sur un accord majeur ou mineur à l'état fondamental:

L'accord s'applique aussi quand la basse demeure stationnaire et que l'harmonie monte d'une note dans chacune des parties:



D'autre part, l'accord $\frac{4}{2}$ dont la sixte est omise peut être produit au moment où la basse est suspendue avant de monter vers un accord de quinte diminuée:



L'accord $\frac{\#4}{2}$ peut être utilisé de façon similaire, bien que celui-ci se dirigera vers un accord de sixte:



L'accord de sixte, quarte et tierce

Cet accord est un accord de septième à l'état de deuxième renversement. Tous les exemples illustrés dans le présent traité sont construits d'une sixte majeure, d'une quarte juste, d'une tierce mineure, se chiffrant ainsi: $\begin{matrix} 6 & 6 & \#6 & 6 \\ 4 & 4 & 4 & \text{et } \#4 \\ 3 & \flat 3 & 3 & 3 \end{matrix}$. Ce dernier exemple est utilisé uniquement sur la note C. sol fa ut¹⁴⁰.

Ceux-ci s'utilisent soit pour harmoniser une note de passage ou enrichir l'harmonie en situation cadentielle:

The first example shows three chords in bass clef: $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$, and $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$. The second example shows a sequence of chords: $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 5 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$, and $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$.

Sinon, l'accord de $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ peut aussi revêtir une fonction irrégulière connue sous le nom de *terza syncopata*:

The notation shows three chords in bass clef: $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$, $\begin{matrix} \#4 \\ 2 \end{matrix}$, and $\begin{matrix} \#6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$.

¹⁴⁰ Le 4 diésé (#) devrait normalement représenter un double diésé (##) sur fa#. L'auteur du traité considère le #4 comme la quarte juste de do#.

Il s'agit de l'anticipation harmonique de l'accord $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ sur la basse tenue de l'accord $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ qui précède. La basse de l'accord $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ arrive ainsi en syncope sur le troisième temps de la mesure.

Cet accord exceptionnel est parfois présent dans le récitatif et l'opéra italien, cependant l'auteur ne mentionne nullement les accords $\begin{matrix} 8 \\ \#4 \\ 2 \end{matrix}$ et $\begin{matrix} 8 \\ 6 \\ \#4 \\ 2 \end{matrix}$, qui doivent

normalement accompagner l'accord $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$. La rare apparition de cet accord dans le traité reflète sans doute la fréquence à laquelle celui-ci pouvait être utilisé au théorbe et dans la basse continue en général. Le lecteur ne sera donc pas surpris de voir celui-ci inclus dans la pratique de l'époque, considérant son rôle essentiel dans le récitatif.

L'accord de septième, quinte, quarte et seconde

Cet accord est présenté au début du traité dans la section des *Introduzioni* sous la dénomination de *durezza*, signifiant dissonance¹⁴¹. Il est très souvent introduit dans la section comme le dernier accord avant les progressions 5-6 des *Accompagnamenti*.

Au point de vue fonctionnel, l'accord de *durezza* est un accord de septième de dominante suspendu au passage au-dessus de la tonique d'un accord de $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$. L'accord $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ doit donc être préparé par l'accord $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$:

¹⁴¹ On comprend qu'il s'agit d'un accord de dissonance.



On doit noter que les septièmes et secondes (neuvièmes) de ces accords doivent être préparées. La structure de l'accord est la septième majeure, les quintes et quartes justes et la seconde majeure. Les chiffrages sont les suivants :

7	#7	#7
5	5	5.
4	4	4
2	2	#2

Ce genre d'accord est un des archétypes retrouvés dans les *Toccate* pour clavecin datant de 1627 de Girolamo Frescobaldi¹⁴². L'accord

7
5
4
2

la célèbre *Toccata VIII* dite *di durezza e ligature*. Il serait certainement tentant dans une recherche à venir d'établir une filiation entre le séjour de Frescobaldi à Rome et l'auteur du présent traité.

En dernier lieu, il faut mentionner l'accord

#7
4
2

 utilisé une seule fois dans la portion des *Accompagnamenti* au f.47 sur la note E. la mi. Cet accord exerce probablement les mêmes fonctions que l'accord

#7
5
4
2

quinte juste. Il s'agit vraisemblablement d'un accord peu en usage au moment de l'écriture du traité puisque celui-ci aurait dû se trouver sur chacun des degrés de l'hexacorde.

¹⁴² Voir l'article de Victor COELHO, *Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of "Il Tedesco della Tiorba"* in: Alfred SILBIGER, *Frescobaldi studies* Durham. Duke University Press, 1987. p. 137-156.

En conclusion à ce chapitre, il paraît clair que l'auteur n'est pas préoccupé par des considérations théoriques. Son objectif principal est d'offrir un compendium d'accords reflétant sa pratique personnelle et possiblement celle de son époque. Toutefois, les titres de chaque groupe de deux pages d'accords posent un nouveau regard sur un système vraisemblablement en voie de disparition.

Sa sélection d'accords représente vraisemblablement les accords les plus communs à la pratique de son temps et souligne possiblement la fréquence d'utilisation de ceux-ci au sein de la musique italienne.

CONCLUSION

Les ajouts au corpus musical et technique des luthistes, par la découverte de nouvelles sources d'informations, sont toujours les bienvenus. Le traité *Introduzioni a Note...* sis à New York, joint désormais les rangs des plus importants traités concernant la pratique de la basse continue au théorbe. Le traité de la *NYPL* mérite ainsi dignement sa place aux côtés des traités de Bartolomi, Matteis, Grenerin, et les autres.

La dernière section du traité, celle des *Accompagnamenti*, offrait indéniablement à nos yeux un des premiers lexiques d'accords organisés dans un ordre systématique de présentation. Le traité propose donc à son lecteur les outils d'une véritable base embryonnaire sur l'art du continuo, puisqu'aucun autre traité actuellement connu n'organise la présentation des accords de manière aussi bien définie, et ce malgré les problèmes internes que l'on retrouve dans l'ordre de succession de certains degrés des hexacordes. Ainsi, même si l'on regrette parfois un manque de variété ici et là, dans la sélection ou le nombre de possibilités d'accords sur certains chiffrages, il n'en demeure pas moins que le traité de la *NYPL* est un des premiers exemples significatifs de ce qui est vraisemblablement un précis d'exercices ou aide mémoire à l'intention des apprentis. Un des problèmes marquant de cette section résidait dans la registration des accords du théorbe. Par conséquent, la répétition successive des ambiguïtés de registration des accords n'avait pour effet que d'accentuer la nécessité de recourir à une hypothèse sur l'accord de cet instrument. Les travaux du luthiste italien Andrea Damiani arrivait à point, puisqu'en soumettant la registration des accords aigus du traité à un nouvel accord du théorbe, ceux-ci se

trouvaient résolus et engendraient une nouvelle perspective quant à l'usage de l'instrument.

Pour sa part la section des *Abbellimenti* constituait un défi à interpréter tant intellectuellement que techniquement, sur papier et sur l'instrument. Il s'agit d'un des premiers exemples connus de l'art d'exécuter les embellissements sur différents retards. Au départ, la signification des termes, *Gropo* et *Passaggio*, appliqués dans un tel contexte nous paraissait insoluble. Nous en sommes arrivés à une hypothèse logique et crédible sur la signification et le mode d'exécution propre à chacun des deux termes (le troisième *Campanella* ne posant aucun problème d'interprétation). Bien que certains embellissements semblent aujourd'hui farfelus (surtout en relation au nombre de notes incluses dans certains d'entre eux), il n'en demeure pas moins qu'ils sont représentatifs d'un art dont nous avons sans doute à présent perdu la trace. Ainsi, la majorité des embellissements de cette section sont, en réalité, fort bien réussis. Notre seule réserve résidait donc dans la quantité des notes des *Abbellimenti*. Il était toutefois clair que, si l'auteur du traité fut en mesure d'exécuter de tels embellissements, nous étions en présence d'un théorbiste de niveau colossal, puisqu'aucun instrumentiste actuel ne pourrait rivaliser d'adresse avec un tel niveau de virtuosité. Si cette section du traité illustre le niveau technique général qui fut atteint par les théorbistes du XVII^e siècle, nous ne pouvons conclure que nos conceptions actuelles sur l'art d'embellir sont fort différentes et surtout que notre niveau technique comme interprète est encore à des années lumières du leur. Ultimement, le sens de cette section, de prime abord assez revêche, s'est révélée à nous à la suite de nombreuses lectures et de raisonnements divers. Nous souhaitons que les théorbistes modernes trouveront dans ces *Abbellimenti* des

suggestions brillantes et novatrices sur l'art d'embellir. Principalement, ces derniers pourront simplifier les versions proposées de manière à les adapter à leur propre niveau technique et à leur goût musical.

Le traité de la *NYPL* est devenu à nos yeux un outil majeur pour l'apprentissage du continuo, non seulement pour le théorbe, mais aussi pour les autres instruments de basse continue. Par exemple, la sélection d'exercices d'embellissements pourraient tout aussi bien s'appliquer aux autres instruments de continuo de nature harmonique. Le traité est le témoignage le plus riche que nous puissions avoir sur la pratique de la basse continue au théorbe, puisqu'il nous renseigne non seulement à propos du niveau technique des théorbistes de l'époque, mais aussi des bases sur lesquelles un élève devait constituer sa pratique.

Puisque cette thèse se préoccupait en premier lieu de la basse continue, nous regrettons de n'avoir pas eu l'espace nécessaire pour discourir davantage sur les sections comportant les pièces ou exercices (pour dégourdir les mains¹⁴³, comme le diraient les espagnols) en forme de préludes non-mesurés (*Introdutioni*, et *Passeggi*). Ces deux sections n'en demeurent pas moins représentatives de l'utilisation du théorbe au XVII^e siècle puisqu'elles offrent à leur tour un paradigme semblable aux deux sections dont nous traitons et un témoignage sur l'art de jouer le théorbe. Il reste encore une riche somme d'informations à décrypter et cette thèse n'est que le début d'une recherche sur ce traité que nous souhaitons ardemment poursuivre dans un avenir proche.

Le vide autour du traité et l'inexistence d'information et de littérature à son sujet a à maintes reprises été un obstacle à la rédaction de la thèse, toutefois ce fut

¹⁴³ ...para desenbolver las manos...

aussi un privilège que de pouvoir travailler sur une source de cette importance, afin de concevoir et de soutenir les premiers indices qui permettront ultérieurement de rendre le traité utile et praticable à la communauté des luthistes du monde entier. Nous espérons que cette thèse n'a pas été vaine.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires, traités, musique

AGAZZARI (Agostino), *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti E dell'uso loro nel conserto*, Siena, Flacini, 1607.

AGAZZARI (Agostino), *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti E dell'uso loro nel conserto*, Siena, Flacini, 1607, traduction anglaise de Oliver Strunk, in: *Source Readings in Music History: The Baroque Era*, New York, Norton, 1965, pp. 64-71.

AMAT (Juan Carlos), *Guitarra española*, Gerona, Joseph Bró, 1761-1766, réimp.: Monaco, Éditions Chanterelle S. A., 1980.

ANONYME, *Trattato di basso continuo: Ms. C1 XIX, 137*, Firenze, Biblioteca nazionale centrale.

BARTOLOMI (Angelo Michele), *Table pour apprendre facilement à toucher le theorbe sur la basse-continue*, Paris, Robert Ballard, 1669.

BERTI (Giovanni Pietro), *Cantade e Arie*, Venice, A. Vincenti, 1624, in: *Italian Secular Song 1606-1636*, vol. 6, réimp.: New York, Garland, 1986.

BLANCARDI (Francesco), *Breve regola per imparar'a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, fac-similé, s. l., s. d.

BRICEÑO (Luis de), *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Paris, Pedro Ballard, 1626, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1972.

CACCINI (Giulio), *Le nuove musiche*, Firenze, 1602, réimp.: New York, Broude Bros., 1973.

CAMPION (François), *Traité d'accompagnement et de composition selon la regle des octaves de musique*, Paris, La Veuve G. Adam, 1716, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1976.

_____, *Addition au traité d'accompagnement par la regle des octaves*, Paris, La Veuve Ribou, 1730, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1976.

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, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1977.

CASTALDI (Bellerofonte), *Capricci a due stromenti cioe tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie*, Modena, 1622, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1981.

CORBETTA (Francesco), *La Guitarre Royale*, Paris, Éditions Bonneuil, 1670, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1975.

CORRADI (Flamminio), *Le Stravaganze d'Amore*, Venetia, G. Vincenti, 1616.

DANDRIEU (Jean-François), *Principes de l'accompagnement du clavecin*, Paris, chez Mr. Bayard, s. l., s. d., réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1972.

DALLA CASA Filippo. *Suonate di celebri auttori per l'arcileuto Francese*, Réimp.: Florence, Studio per edizioni scelte, 1984.

DALLA CASA Filippo. *Regole di musica, ed'anco le Regole per accompagnare sopra la Parte per Suonare il Basso continuo & per l'Arcileuto Francese e per la Tiorba Per uso di me Filippo Dalla Casa Suonatoridiessi*, réimp.: Florence, Studio per edizioni scelte, 1984.

DELAIR (Denis), *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin*, Paris, s. édit., 1690, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1972.

DELAIR (Denis), *Accompaniment on Theorbo & Harpsichord: Denis Delair's Treatise of 1690: A Translation and Commentary by Charlotte Mattax*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

FLEURY (Nicolas), *Méthode pour apprendre facilement a toucher le théorbe sur la basse-continuë*, Paris, Robert Ballard, 1660, réimp.: Minkoff Reprint, 1972.

GRANDI (Alessandro), *Cantade e Arie*, Venice, A. Vincenti, 1626, in: *Italian Secular Song 1606-1636*, vol. 6, réimp.: New York, Garland, 1986.

GRENERIN (Henri), *Livre de théorbe contenant plusieurs pieces sur différens tons. avec une nouvelle methode tres facile pour aprendre a jouer sur la partie les basses Continues et toutes sortes d'airs a livre ouvert*, Paris, Chez l'Autheur, vers 1682, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1984.

GRENERIN (Henri), *Livre de guitarre et autres pièces de musique, meslées de symphonies, avec une instruction pour jouer la basse continue*, Paris, Éditions Bonneuil, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1977.

FOSCARINI (Giovanni Paolo), *Li cinque libri della chitarra alla spagnola*, Roma, 1612, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1979.

KAPSBERGER (Giovanni Girolamo), *Libro primo di Villanelle*, Roma, Flammini, 1610, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1979.

_____, *Libro terzo di Villanelle*, Roma, Porta, 1619, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1979.

_____, *Libro primo di Motteti Passeggiate A una, e due voce*, Roma, Denobili, 1612, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1980.

_____, *Libro primo di Arie Passeggiate a Una Voce Con l'intavolatura del Chitarone*, Roma, Christoforo, 1612, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1980.

_____, *Libro secondo d'Arie a una e piu voci*, Roma, Soldi, 1623, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1980.

_____, *Libro primo d'intavolatura di chitaronne*, Venice, Pfender, 1604, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1982.

_____, *Libro quarto d'intavolatura di chitaronne*, Venice, Pozzobonelli, 1640, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1982.

KELLER (Gottfried A), *A Complete Method for Attaining to Play a Thorough-Bass upon either Organ, Harpsichord or Theorbo-Lute*, London, 1707.

KIRCHER (Athanasius), *Musurgia universalis*, Hildesheim, New York, G. Olms, 1970.

LE CLERC (?), *Premier receüil de contredanse et la table par lettre alphabétique, avec la basse continüe et chiffré*, Paris, s. édit., vers 1725, Ms D. 6675, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds du Conservatoire National.

MACE (Thomas), *Musick's Monument*, London, T. Radcliffe, 1676, réimp.: Paris, Éditions du CNRS, 1986.

MARINI (Biagio), *Scherzi e Canzonette*, Parma, 1622, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1980.

MATTEIS (Nicola), *The False Consonances of Musick*, s. l., s. édit., vers 1682, réimp.: Monaco, Éditions Chanterelle S. A., 1980.

MELII (Pietro Paolo), *Intavolatura di liuto attiorbato: Libro secondo*, Venezia, G. Vincenti, 1614, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1979.

_____, *Intavolatura di liuto attiorbato: Libro terzo*, Venezia, G. Vincenti, 1616, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1979.

_____, *Intavolatura di liuto attiorbato: Libro quarto*, Venezia, G. Vincenti, 1616, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1979.

_____, *Intavolatura di liuto attiorbato, e di tiorba: Libro quinto*, Venezia, G. Vincenti, 1620, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1979.

MERSENNE (Marin), *Harmonie universelle: Traité des instruments à cordes*, Paris, 1636, réimp.: Paris, Éditions du CNRS, 1975.

MILANUZZI (Carlo), *Quarto scherzo delle ariose vaghezze*, Venice, A. Vincenti, 1626, in: *Italian Secular Song 1606-1636*, vol. 6, réimp.: New York, Garland, 1986.

MINGUET Y YROL (Pablo), *Reglas, y advertancias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos...*, Madrid, Joachin Ibarra, 1754, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1981.

MINISCHALCHI (Guglielmo), *Arie: libro terzo*, Venice, A. Vincenti, 1626, in: *Italian Secular Song 1606-1636*, vol. 6, réimp.: New York, Garland, 1986.

MURCIA (Santiago de), *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*, s. l., s. édit., vers 1682, réimp.: Monaco, Éditions Chanterelle S. A., 1980.

PERRINE *Livre de musique pour le lut...*, Paris, sans éditeur, 1679, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1973.

PESENTI (Martino), *Arie a voce sola: libro terzo*, Venice, A. Vincenti, 1626, in: *Italian Secular Song 1606-1636*, vol. 6, réimp.: New York, Garland, 1986.

PICCININI (Alessandro), *Intavolatura di liuto et di chitaronne, libro primo*, Bologna, Moscatelli, 1623, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1962.

PITTONI (Giovanni), *Intavolatura di tiorba. Opera prima & seconda*, Bologna, Monti, 1669, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1981.

PRAETORIUS (Michael), *Syntagma Musicum II, De Organographia, Theatrum Instrumentorum*, Wolfenbüttel, 1640, réimp.: Kassel, Bärenreiter, 1958-59.

_____, *Syntagma Musicum II, De Organographia, Parts I and II*, trad. anglaise et édit., David Z. CROOKES, Oxford, Clarendon Press, 1986.

_____, *The Syntagma Musicum, vol. II, De Organographia*, trad. anglaise et édit., Harold Blumenfeld, New York, Da Capo Press, 2^e édition, 1980.

QUANTZ (Joseph Joachim), *On Playing the Flute: A Complete Translation with an Introduction and Notes by Edward R. Reilly*, New York, Schirmer Books, 1975.

RAMEAU, (Jean-Philippe), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722, réimp.: Genève, Slatkine, 1986.

ROBINSON (Thomas), *The Schoole of Musicke: Wherein is Taught, the Perfect Method, of True Fingering of the Lute, Pandora, Orpharion, and Viol de Gamba*, London, 1603, réimp.: Amsterdam, Da Capo Press, 1973.

RUIZ DE RIBAYAZ (Lucas), *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española*, Madrid, 1677, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1972.

SANZ (Gaspar), *Instruccion de musica sobre la guitarra española y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destraza*, Zaragoza, Diego Dormer, 8^e édition, 1697, réimp.: Genève, Minkoff Reprint, 1976.

_____, *Instruccion de musica sobre la guitarra española*, Zaragoza, Diego Dormer, 3^e édition 1674, 8^e édition, 1697, réimp.: Zaragoza, Institucio «Fernando el Catolico» de la Excma. Diputacion Provincial (C. S. I. C.), 1979.

VALENTINI (Pier Francesco), *Il leuto anatomizzato (Ms. Roma S. D.)*, réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1989.

_____, *Ordine...* (Ms. Roma S. D.), réimp.: Firenze, Studio per edizioni scelte, 1989.

Monographies, encyclopédies

APEL (Willi), *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, Cambridge [Mass.], The Medieval Academy of America, 1942, 5^e éd., 1961.

ARNOLD (Frank Thomas), *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practiced in the XVIIth and XVIIIth Centuries*, 2 volumes, Oxford, Oxford University Press, 1931, réimp.: New York, Dover, 1965.

ASHWORTH (Jack) et O'DETTE (Paul), *Proto-Continuo: Overview and Practical Applications*, in: *A Performer's Guide to Renaissance Music*, édit. Jeffery T. KITE-POWELL, New York, Schirmer Books, 1994, pp. 203-213.

ASHWORTH (Jack) et O'DETTE (Paul), *Basso Continuo*, in: *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, édit. Stewart CARTER, New York, Schirmer Books, 1997, pp. 269-296.

BAINES (Anthony), *European and American Musical Instruments*, London, Batsford, 1966.

BORGIR (Tharald), *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987.

BOETTICHER (Wolfgang), *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. Bis 18. Jahrhunderts*, Série B, vol. 7, in: *Répertoire international des sources musicales (RISM)*, München, G. Henle Verlag, 1978.

BOTTÉE DE TOULMON (Auguste), *Dissertation sur les instruments de musique employés au Moyen-âge*, in: *Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères*, Paris, Société royale des antiquaires de France, 1817-1850, pp. 60-154.

_____, *Instructions sur la musique*, in: *Instructions du comité historique*, Paris, Imprimerie impériale, 1857, pp. 230-242.

BRIQUET (Charles-Moïse), *Les filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923, 2^e éd., réimp.: New York, Hacker Art Books, 1966.

BUELOW (George J.), *Thorough-Bass Accompaniment According to Johann David Heinichen*, Ann Arbor, UMI Research Press, éd. revue, 1986.

CARTER (Stewart), *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, New York, Schirmer Books, 1997.

CHURCHILL (William Algerman), *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc. in the XVIIth and XVIIIth Centuries and their Interconnection*, Amsterdam, M. Hertzberger, 1967.

CAVALLI (Ivano), *Intavolatura per liuto di anonimo; Ms. Pesaro, Cons. G. Rossini, b 14/7346*, Bologna, Antiquæ Musicæ Italicæ Studiosi, 1979.

COELHO (Victor Anand), *The Manuscript Sources of Seventeenth-Century Italian Lute Music*, New York, Garland, 1994.

_____, *Lute, Guitar and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, New York, Cambridge University Press, 1997.

_____, *Frescobaldi and the Lute and Chitaronne Toccatas of "Il Tedesco della tiorba"*, in: *Frescobaldi Studies*, édit. Alexander SILBINGER, Durham, Duke University Press, 1987, pp. 137-156.

DEL MARMOL (F., Baron), *Dictionnaire des filigranes: classées en groupes alphabétiques et chronologiques/ par le baron F. Del Marmol*, Namur [Belgique], J. Godenne, 1900.

FEDOROV (Vladimir), *À propos de quelques lettres de Santini à Bottée de Toulmon*, in: *Festschrift Karl Gustav Fellerer*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1962, pp. 128-136.

- FÉTIS (François-Joseph), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, 1835-1844, éd. revue, Culture et civilisation, 1963.
- GAUDRIAULT (Raymond), *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1995.
- GERAKLITOV (Aleksandr Aleksandrovich), *Watermarks of the XVIIth Century in Paper of Manuscript and Printed Documents of Russian Origin*, Moscow, Publishing House of the Academie of Sciences U S S R, 1963.
- GRAVELL (Thomas L.) et MILLER (George), *A Catalogue of American Watermarks 1690-1835*, New York & Londres, Garland Publishing, 1979.
- HEAWOOD (Edward), *Watermarks Mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum, Hollande, The Paper Publication Society, 1950.
- HUDSON (Richard), *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne: The Historical Evolution of Four Forms that Originated in the Five-Course Spanish Guitar*, 4 volumes, Stuttgart, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1982.
- _____, *Passacaglio and Ciaccona: From Guitar Music to Italian Keyboard Variations in the 17th-Century*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
- HUNTER (Dard), *Hand Made Paper and its Watermarks: A Bibliography*, New York, B. Franklin, 1967.
- LYONS (David B.), *Lute, Vihuela and Guitar to 1800: A Bibliography*, in: *Detroit Studies in Music Bibliography n° 40*, Detroit, Information Coordinators, 1978.
- MAC CLINTOCK (Carol), *Readings in the History of Music in Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.
- MASON (Kevin), *The Chitaronne and its Repertoire in Early Seventeenth-Century*, Aberystwyth, Boethius Press, 1989.
- MATTAX (Charlotte), *Accompaniment on Theorbo & Harpsichord: Denis Delair's Treatise of 1690: A Translation and Commentary*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- MC CUTCHEON (Meredith Alice), *Guitar and Vihuela: An Annotated Bibliography*, in: *RILM Retrospective, n° 3*, New York, Pendragon Press, s. d.
- MERTIN (Josef), *Early Music: Approaches to Performance Practice*, Trad. de l'allemand par Siegmund LEVARIE, New York, Da Capo Press, 1986.

NORTH (Nigel), *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*, London, Faber, et Bloomington, Indiana University Press, 1987.

O'DETTE (Paul), *Plucked String Instruments*, in: *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, édit. Stewart CARTER, New York, Schirmer Books, 1997, pp. 223-241.

O'DETTE (Paul), *Plucked Instruments*, in: *A Performer's Guide to Renaissance Music*, édit. Jeffery T. KITE-POWELL, New York, Schirmer Books, 1994, pp. 139-153.

PENNINGTON (Neil D.), *The Spanish Guitar: With A Transcription of de Murcia's "Passacales y obras"*, 2 volumes, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

PINNELL (Richard T.), *Francesco Corbetta and the Baroque Guitar, with a Transcription of His Works*, 2 volumes, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.

POHLMANN (Ernst), *Laute, Theorbe, Chitaronne: Die Instrumente ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*, Bremen, Editions Eres Horst Schubert, 1982.

KITE-POWELL (Jeffery T.), *A Performer's Guide to Renaissance Music*, New York, Schirmer Books, 1994.

RUSSELL (Craig H.), *Santiago de Murcia's "Códice Saldivar n° 3": A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*, 2 volumes, Chicago, University of Illinois Press, 1995.

SADIE (Stanley) édit., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol., Washington, D.C., Grove's Dictionary of Music, 1980

SNYDER (Kerala J.), *Dieterich Buxtehude: Organist in Lubeck*, New York, Schirmer Books, 1987.

SPECTOR (Stephen), *Essays in Paper Analysis*, Washington, Folger Books, 1987.

STRUNK (Oliver), *Source Readings in Music History: The Baroque Era*, New York, Norton, 1965.

TYLER (James), *The Early Guitar: A History and Handbook*, London, Oxford University Press, 1980.

VINCENT (A. J. H.), *Notice sur la vie et les travaux de M. Auguste Bottée de Toulmon*, in: *Annuaire de la société nationale des antiquaires de France*, Paris, Société nationale des antiquaires de France, 1851-1852, pp. 70-81.

WHENHAM (John), *Duet and Dialogues in the Age of Monteverdi*, 2 volumes, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

WILLIAMS (Peter), *Figured Bass Accompaniment*, 2 volumes, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1970.

Articles de périodiques, symposiums et thèses

ALLSOP (Peter), *The Role of the Stringed Bass as a Continuo Instrument in Italian 17th-Century Instrumental Music*, in: *Chelys*, n° 8, 1978-1979, pp. 31-37.

BUETENS (Stanley), *The Instructions of Alessandro Piccinini*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 2, 1969, pp. 6-17.

_____, *Theorbo Accompaniments of Early Seventeenth-Century Italian Monody*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 6, 1973, pp. 37-43.

CAFFAGNI (Mirko), *The Modena Tiorba Continuo Manuscript*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 12, 1979, pp. 25-42.

_____, *Il chitarone come strumento per il basso continuo ed esempi del Ms. M. 127 della Biblioteca Estense di Modena*, in: *Secondo incontro con la musica italiana e polacca: Musica strumentale e vocale dal Rinascimento al Barocco. Bologna 29-30 settembre 1970*, Bologna, Antiquæ Musicæ Italicæ Studiosi, 1974, pp. 117-151.

CASTRO ESCUDERO (José), *La méthode pour la guitare de Luis Briceño*, in: *Revue de Musicologie*, vol. 51, n° 2, 1965, p. 131-144.

CAVALLI (Ivano), *Ricerche su l'intavolatura per liuto di anonimo (Ms. Pesaro, Cons. G. Rossini, b 14/7346)*, in: *Quadrivium*, vol. 19, n° 2, 1978, pp. 205-225.

COELHO (Victor Anand), *The Chitarone Toccatas of Johann Hieronymus Kapsberger*, Masters thesis, University of California, Los Angeles, 1982.

_____, *G. G. Kapsberger in Rome, 1604-1645: New Bibliographical Data*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 16, 1983, pp. 103-133.

_____, *The Manuscript Sources of Seventeenth-Century Italian Lute Music: A Catalogue Raisonné*, Doctoral dissertation, University of California, Los Angeles, 1989.

CHRISTENSEN (Thomas), *The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory*, in: *Journal of Music Theory*, vol. 36, n° 1, printemps 1992, pp. 1-42.

_____, *The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice*, in: *Acta Musicologica*, n° 64, 1992, pp. 91-117.

CONGLETON (Jennie), *The False Consonances of Musick*, in: *Early Music*, vol. 9, n° 4, Octobre 1981, pp. 463-469.

CYR (Mary), *Basses and Basse Continue in the Orchestra of the Paris Opéra 1700-1764*, in: *Early Music*, vol. 10, n° 2, April 1982, pp. 155-170.

DAMIANI (Andrea), *Il chitarrone nel Seicento italiano. Appunti sulla tecnica esecutiva*, in: *Il flauto dolce*, vol. 13, 1985, pp. 3-14.

_____, *Un'ipotesi sull'accordatura della tiorba*, in: *Bolletino della Società Italiana di Liuto*, Gennaio, 1994, pp. 10-12.

DANNER (Peter), *Some Observations on Recent Editions of Lute Music*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 2, 1969, pp. 48-55.

_____, *Bibliography of Guitar Tablatures*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 5, 1972, pp. 40-51.

_____, *An Update to the Bibliography of Guitar Tablatures*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 6, 1973, pp. 33-61.

_____, *Giovanni Paolo Foscari and his Nuove Invenzione*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 7, 1974, pp. 4-18.

DENIS (Françoise-Emmanuelle), *La guitare en France au XVIIe siècle: Son importance, son répertoire*, in: *Revue Belge de Musicologie*, vol. 32-33, 1978-1979, pp. 143-150.

DUGOT (Joël), *Some Aspects of the Construction of Archlutes and Theorboes in Venice*, in: *Proceedings of the International Lute Symposium: Utrecht 1986*, édit. Louis Peter GRIJP et Willem MOOK, Utrecht, STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 1988, pp. 113-123.

FORTUNE (Nigel), *Giustiniani on Instruments*, in: *Galpin Society Journal*, vol. 5, 1952, pp. 48-54.

_____, *Italian Secular Monody from 1600 to 1635, an introductory survey*, in: *The Musical Quarterly*, vol. 39, n° 2, 1953, pp. 171-195.

_____, *Continuo Instruments in Italian Monodies*, in: *Galpin Society Journal*, vol. 6, 1953, pp. 10-13.

GILL (Donald), *The Stringing of Five-Course Baroque Guitar*, in: *Early Music*, vol. 3, 1975, pp. 370-371.

GARNSEY (Sylvia), *The Use of Hand-Plucked Instruments in the Continuo Body: Nicola Matteis*, in: *Music & Letters*, vol. 47, April 1966, pp. 135-140.

HALL (Monica), *The 'Guitarra española' of Juan Carles Amat*, in: *Early Music*, vol. 6, n° 3, 1978, pp. 362-373.

HANCOCK (Wendy), *General Rules for Realizing an Unfigured Bass in Seventeenth-Century England*, in: *Chelys*, vol. 7, 1977, pp. 69-72.

HELLWIG (Friedemann), *The Morphology of Lutes with Extended Bass Strings*, in: *Early Music*, vol. 9, n° 4, 1981, pp. 447-454.

HENKEN (Jonh E.), *Guitar Continuo Practice in Seventeenth-Century Italy*, Masters thesis, California State University-Northridge, 1979.

_____, *Review of Neil D. Pennington, The Spanish Guitar: With A Transcription of de Murcia's "Passacales y obras"*, in: *Inter-American Music Review*, vol. 4, n° 2, printemps/été 1982, pp. 94-100.

HILL (John Walter), *Realized Continuo Accompaniments from Florence c. 1600*, in: *Early Music*, vol. 11, 1983, pp. 194-208.

HUDSON (Richard), *Further remarks on the Passacaglia and Ciaccona*, in: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 23, 1970, pp. 302-314.

_____, *Chordal Aspects of the Italian Dance Style, 1500-1650*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 3, 1970, p. 35.

_____, *The Music in Italian Tablature for the Five-Course Spanish Guitar*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 4, 1971, pp. 21-42.

_____, *The Folia Dance and the Folia Formula in Seventeenth-Century Guitar Music*, in: *Musica Disciplina*, vol. 25, 1971, pp. 199-221.

_____, *The Folia, Fedele, and Falsobordone*, in: *Musical Quarterly*, vol. 58, 1972, pp. 398-411.

_____, *The Folia Melodies*, in: *Acta Musicologica*, vol. 45, 1973, pp. 98-119.

JENSEN (Richard d'Arcambal), *The Development of Technique and Performance Practice as Reflected in Seventeenth-Century Italian Guitar Notation*, Masters thesis, California State University-Northridge, 1980.

_____, *The Guitar and Italian Song*, in: *Early Music*, vol. 13, n° 3, 1985, pp. 376-383.

JONES (E. H.), *The Theorbo and Continuo Practice in Early Baroque*, in: *Galpin Society Journal*, vol. 25, 1972, pp. 67-72.

LOWENFELD (Elena Machado), *Santiago de Murcia's Thorough-Bass Treatise for Baroque Guitar (1714)*, Masters thesis, City University of New York, 1974.

MARCUS (Robert Samuel), *The Use of the Five-Course Guitar as a Continuo Instrument as Described in Spanish Treatises: 1596-1764*, Masters thesis, California State University-Fullerton, 1978.

MASON (Kevin), *François Campion's Secret of Accompaniment for the Theorbo, Guitar, and Lute*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 14, 1981, pp. 69-94.

_____, *Review of Music: Henry Grenerin: Livre de Théorbe*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 19, 1986, pp. 88-90.

MILLER (Roark), *New Information on the Chronology of Venetian Monody: The "Raccolte" of Remogio Romano*, in: *Music & Letters*, vol. 77, 1996, pp. 23-33.

MURPHY (Sylvia), *Seventeenth-Century Guitar Music: Notes on Rasgado Performance*, in: *Galpin Society Journal*, vol. 21, 1968, pp. 24-32.

_____, *The Tuning of the Five-Course Spanish Guitar*, in: *Galpin Society Journal*, vol. 23, mars 1968, pp. 49-63.

_____, *The Guitar (Part I: The Guitar Before 1750)*, in: *The Australian Journal of Music Education*, vol. 13, octobre 1973, pp. 27-33.

_____, *The Guitar (Part II: The Guitar After 1750 to the Present Day)*, in: *The Australian Journal of Music Education*, vol. 14, avril 1974, pp. 19-23.

NURSE (Ray), *Theorbos, Chitarrones and other Giraffes of the Lute Family*, conférence donnée au séminaire de la Lute Society of America, le 5 août 1981, conférence sur cassette audio.

_____, *Design and Structural Development of the Lute in the Renaissance*, in: *Proceedings of the International Lute Symposium: Utrecht 1986*, édit. Louis Peter GRIJP et Willem MOOK, Utrecht, STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 1988, pp. 101-112.

_____, *Roman Lutes: A Brief Introduction*, article non-publié, Vancouver, 1998.

O'DANIA (Christopher T.), *The Academia Musical of Pablo Minguet y Yrol: A Translation and Commentary*, Masters thesis, North Texas State University, 1984.

PESCI (Marco), *Nuove proposte di prassi esecutiva fondate su un inedito trattato di basso continuo per arciliuto*, in: *Recercare*, n° VIII, 1996, pp. 5-57.

PLANK (Steven), *Continuo Realization Fragments from Seventeenth-Century Rome*, in: *The Courant*, vol. 1, n° 4, 1983, pp. 11-18.

QUITTARD (Henri), *Le théorbe comme instrument d'accompagnement*, in: *Bulletin français de la société internationale de musique*, vol. 6, 1910, pp. 231-237.

SMITH (Douglas Alton), *On the Origin of the Chitarrone*, in: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 32, 1979, pp. 440-462.

SPENCER (Robert), *Chitarrone, Theorbo, and Archlute*, in: *Early Music*, vol. 4, 1976, pp. 408-422.

_____, *The Chitarrone Francese*, in: *Early Music*, vol. 4, 1976, pp. 164-166.

_____, *Making and Using Facsimiles*, in: *Proceedings of the International Lute Symposium: Utrecht 1986*, édit. Louis Peter GRIJP et Willem MOOK, Utrecht, STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 1988, pp. 92-97.

STEIN (Louise Kathrin), *Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Guitar Music*, in: *Acta del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente, 2 volumes*, édit. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta and José Lopez-Calo, Madrid, Instituto de las Escénicas de la Música & Ministerio de Cultura, 1987, vol. 1, pp. 357-370.

STRIZICH (Robert), *Ornementation in Spanish Baroque Guitar Music*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 5, 1972, pp. 18-39.

_____, *A Spanish Guitar Tutor: Ruiz de Ribayaz's Luz y norte musical (1677)*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 7, 1974, pp. 51-81.

_____, *Stringing the Baroque Guitar*, in: *Early Music*, vol. 4, n° 2, April 1976, pp. 235-237.

_____, *Styles of Thorough-Bass Accompaniment on the Baroque Guitar*, présentation offerte à la convention de l'*American Musicological Society* à Vancouver, Canada, Novembre 1985.

_____, *L'accompagnamento di basso continuo sulla chitarra barocca, parte prima*, in: *Il Fronimo*, vol. 9, n° 1, 1981, pp. 15-26.

_____, *L'accompagnamento di basso continuo sulla chitarra barocca, parte seconda*, in: *Il Fronimo*, vol. 9, n° 2, 1981, pp. 8-26.

STUBBS (Stephen), *The Theory and Practice of Basso Continuo in the 17th Century and Today*, in: *Neue Beiträge zur Aufführungspraxis, Band 1: Symposium, Alte Musik-Lehren, Forschen, Hören, 19.-21. November 1992*, Regensburg, ConBrio Verlagsgesellschaft, 1994, pp. 99-109.

_____. *L'armonia Sonora: Continuo Orchestration in Monteverdi's Orfeo*, in: *Early Music*, vol. 22, n° 1, February 1994, pp. 86-98.

TILMOUTH (Micheal), *Nicola Matteis*, in: *The Musical Quarterly*, vol. 46, n° 1, January 1960, pp. 22-40.

TREADWELL (Nina), *The Guitar Passacalles of Santiago de Murcia (ca. 1685-1740): An Alternative Stringing*, in: *Musicology Australia*, vol. 15, 1992, pp. 67-76.

TYLER (James), *The Renaissance Guitar: 1500-1650*, in: *Early Music*, vol. 3, n° 4, October 1975, p. 341-347.

WEIDLICH (Joseph), *Battuto Performance Practice in Early Italian Guitar Music (1600-1637)*, in: *Journal of the Lute Society of America*, vol. 11, 1978, pp. 63-86.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : La provenance du traité et autres aspects physiques du manuscrit.....	5
Les lieux de conservation du manuscrit.....	5
Datation du manuscrit.....	6
Le livre.....	6
L'assemblage des cahiers.....	7
La foliotation.....	11
Préparation des surfaces d'écriture.....	12
Le filigrane et le papier.....	12
Les tranches.....	14
L'encre.....	14
Les signes d'utilisation.....	14
Les signes de restauration.....	15
Les signes de corrections.....	16
Étude paléographique.....	17
CHAPITRE II : Description de l'instrument.....	21
Les origines du théorbe.....	21
L'accord et la registration du théorbe.....	24
Les montages du théorbe.....	26

Montage 6 x 8.....	27
Montage 7 x 7.....	28
Montage 8 x 6.....	29
Une hypothèse sur l'accord du théorbe.....	30
La tablature italienne.....	37
Explications a propos de quelques techniques utilisées au théorbe.....	38
<i>Le Campanella</i>	38
Le legato (<i>Il strascino</i>) - Jeu de la main gauche.....	41
Les ornements.....	44
La main droite.....	45
CHAPITRE III : L'importance du traité.....	46
CHAPITRE IV : Structure du traité.....	53
<i>Accompagnamenti</i>	56
Les accords de sixte.....	63
La fausse quinte.....	68
L'accord de septième.....	70
L'accord de sixte et quarte.....	74
L'accord de quinte et quarte.....	75
L'accord de septième et quarte.....	78
L'accord de septième et quinte.....	78
L'accord de quarte et seconde et l'accord sixte, quarte et seconde.....	80
L'accord de sixte, quarte et tierce.....	83
L'accord de septième, quinte et tierce.....	84

L'accord de sixte et quinte et l'accord sixte, quinte et tierce.....	86
L'accord de septième, quinte, quarte et seconde.....	91
Les accords à double appellation ou accords homonymes.....	92
Les accords de sixte, quinte diminuée ou quarte augmentée.....	92
Les accords de septième, de quinte diminuée ou de quarte augmentée.....	95
L'accord de septième mineure ou de sixte augmentée, quinte et quarte.....	95
L'accord de quarte augmentée ou de quinte diminuée et de seconde.....	96
Les progressions 5-6.....	98
Les progressions 7-6.....	100
<i>Risolutione di 7. e 6. Legate, et Unite.....</i>	103
<i>Abbellimenti.....</i>	106
<i>Risolutione di Quarta, e Terza, e con settima.....</i>	107
<i>Risolutione di Sesta, e Quinta falsa.....</i>	111
<i>Risolutione di Settima, e Sesta.....</i>	116
Schéma organisationnel des accords.....	120
Première section.....	120
Deuxième section.....	121
CHAPITRE V : La fonction et l'application des accords.....	123
Les accords de quinte et tierce.....	126
L'accord de sixte.....	127
L'accord de fausse quinte.....	128

Les accords de septième.....	129
Les accords de sixte et quarte.....	131
L'accord de quinte et quarte.....	133
Les accords de sixte, quinte et les accords de sixte, quinte et tierce.....	133
Les accords de septième et quarte.....	135
L'accord de quarte et seconde avec ou sans la sixte.....	136
L'accord de sixte, quarte et tierce.....	138
L'accord de septième, quinte, quarte et seconde.....	139
CONCLUSION.....	142
BIBLIOGRAPHIE.....	146
Sources primaires, traités, musique.....	146
Monographies, encyclopédies.....	150
Articles de périodiques, symposiums et thèses.....	154
TABLE DES MATIERES.....	160

ANNEXES À LA THÈSE

Le manuscrit *Introduzioni a Note...*

de la *New York Public Library* :

Un traité majeur pour

l'apprentissage de la

basse continue

au théorbe

par

© Daniel Desjardins

Octobre 1999

ANNEXES

TABLE DES MATIÈRES

Sections des *Abbellimenti et Accompagnamenti*

Chaque page de ces sections du traité est suivie d'une transcription moderne

Avant-propos aux annexes.....	vi
f.8v - <i>Abbellimenti</i>	1
f.8v - <i>Abbellimenti</i> - Transcription moderne.....	2
f.9 - <i>Risoluzione di Quarta, e Terza, con Settima</i>	3
f.9 - <i>Risoluzione di Quarta, e Terza, con Settima</i> - Transcription moderne.....	4
f.9v.....	5
f.9v - Transcription moderne.....	6
f.10.....	7
f.10 - Transcription moderne.....	8
f.10v.....	9
f.10v - Transcription moderne.....	10
f.11.....	11
f.11 - Transcription moderne.....	12
f.11v.....	13
f.11v - Transcription moderne.....	14
f.12 - <i>Risoluzione di Sesta e Quinta Falsa</i>	15
f.12 - <i>Risoluzione di Sesta e Quinta Falsa</i> - Transcription moderne.....	16

f.12v.....	17
f.12v - Transcription moderne.....	18
f.13.....	19
f.13 - Transcription moderne.....	20
f.13v.....	21
f.13v - Transcription moderne.....	22
f.14.....	23
f.14 - Transcription moderne.....	24
f.15 - <i>Risoluzione di Settima e Sesta</i>	25
f.15 - <i>Risoluzione di Settima e Sesta</i> - Transcription moderne.....	26
f.15v.....	27
f.15v - Transcription moderne.....	28
f.16.....	29
f.16 - Transcription moderne.....	30
f.16v.....	31
f.16v - Transcription moderne.....	32
f.17.....	33
f.17 - Transcription moderne.....	34
f.17v.....	35
f.17v - Transcription moderne.....	36
f.18.....	37
f.18 - Transcription moderne.....	38
f.18v.....	39
f.18v - Transcription moderne.....	40

f.19.....	41
f.19 - Transcription moderne.....	42
f.19v.....	43
f.19v - Transcription moderne.....	44
f.28 - <i>Accompag,^a</i>	45
f.28 - <i>Accompag,^a</i> - Transcription moderne.....	46
f.28v - <i>.G. sol re ut</i>	47
f.28v - <i>.G. sol re ut</i> - Transcription moderne.....	48
f.29v - <i>.A. la mi re</i>	51
f.29v - <i>.A. la mi re</i> - Transcription moderne.....	52
f.30v - <i>.B. fa</i>	55
f.30v - <i>.B. fa</i> - Transcription moderne.....	56
f.31v - <i>.B. fa b mi</i>	59
f.31v - <i>.B. fa b mi</i> - Transcription moderne.....	60
f.32v - <i>.C. sol fa ut</i>	63
f.32v - <i>.C. sol fa ut</i> - Transcription moderne.....	64
f.33v - <i>.C. sol fa ut. Maggiore</i>	67
f.33v - <i>.C. sol fa ut. Maggiore</i> - Transcription moderne.....	68
f.34v - <i>.D. la sol re</i>	71
f.34v - <i>.D. la sol re</i> - Transcription moderne.....	72
f.35v - <i>.E. la fa</i>	75
f.35v - <i>.E. la fa</i> - Transcription moderne.....	76

f.36v - <i>.E. la fa mi</i>	79
f.36v - <i>.E. la fa mi</i> - Transcription moderne.....	80
f.37v - <i>.F. fa ut</i>	83
f.37v - <i>.F. fa ut</i> - Transcription moderne.....	84
f.38v - <i>.F. fa ut. Maggiore</i>	87
f.38v - <i>.F. fa ut. Maggiore</i> - Transcription moderne.....	88
f.39v - <i>.G. sol re ut (aigu)</i>	91
f.39v - <i>.G. sol re ut (aigu)</i> - Transcription moderne.....	92
f.40v - <i>.G. sol re ut. Maggiore (aigu)</i>	95
f.40v - <i>.G. sol re ut. Maggiore (aigu)</i> - Transcription moderne.....	96
f.41v - <i>.A. la mi re (aigu)</i>	99
f.41v - <i>.A. la mi re (aigu)</i> - Transcription moderne.....	100
f.42v - <i>.B. fa (aigu)</i>	103
f.42v - <i>.B. fa (aigu)</i> - Transcription moderne.....	104
f.43v - <i>.B. fa b mi (aigu)</i>	107
f.43v - <i>.B. fa b mi (aigu)</i> - Transcription moderne.....	108
f.44v - <i>.C. sol fa ut (aigu)</i>	111
f.44v - <i>.C. sol fa ut (aigu)</i> - Transcription moderne.....	112
f.45v - <i>.D. la sol re (aigu)</i>	115
f.45v - <i>.D. la sol re (aigu)</i> - Transcription moderne.....	116
f.46v - <i>.E. la fa mi (aigu)</i>	119
f.46v - <i>.E. la fa mi (aigu)</i> - Transcription moderne.....	120

f.47v - <i>.Risoluzione di. 7. e 6. Legate et Unite</i>	123
f.47v - <i>.Risoluzione di. 7. e 6. Legate et Unite</i>	124
f.48 (<i>Risoluzione</i>).....	125
f.48 (<i>Risoluzione</i>) - Transcription moderne.....	126
f.48v (<i>Risoluzione</i>).....	127
f.48v (<i>Risoluzione</i>) - Transcription moderne.....	128
f.49 (<i>Risoluzione</i>).....	129
f.49 (<i>Risoluzione</i>) - Transcription moderne.....	130
f.49v (<i>Risoluzione</i>).....	131
f.49v (<i>Risoluzione</i>) - Transcription moderne.....	132

AVANT-PROPOS AUX ANNEXES

On trouve à la *NYPL* la source originale (*JOC 93-2*) du traité *Introdutioni a Note...* et aussi un fac-similé du traité (*JMF 96-194*), les deux disponibles aux fins de consultation. Le fac-similé, issu d'un microfilm du manuscrit, a été légèrement réduit, à un mode de réduction à 96%. Les sections des présentes annexes ont à leur tour été réduites à 74%.

Le folio 14v existe dans la source originale manuscrite, toutefois, le microfilm n'en fait pas la reproduction. Il s'agit d'une feuille dont la surface a été préparée et lignée de manière identique aux autres folios du traité. Aucune note n'a été disposée sur ce folio. De plus, la copie microfilmée n'inclut ni la reproduction des pages de gardes, ni celle des plat recto (couverture) et plat verso (dos du livre).

Abbe Linc mi.

Supra: Thom. de Caxton & W. de Winton
 Compositus: J. de Winton & J. de Winton
 Quibus: J. de Winton, de Winton Compositus.

.Abbellimenti.

Sopra Note di Cadenze risolte

*Con Quarta e Terza, e con Quarta e Settima, e Sesta risolta Con
Quinta Falsa, e Settima Con Sesta.*

Resolutions di Gatti, e. Levy, e. Com. Strim.

The musical score consists of four staves, each labeled "Campanelle".

- Staff 1 (top):** Starts with a treble clef and a circled key signature of one flat (B-flat). It contains a series of notes with rests, including a measure with a fermata. The number "49" is written above the first measure.
- Staff 2:** Contains notes with rests and a fermata. The number "49" is written above the first measure.
- Staff 3:** Contains notes with rests and a fermata. The number "49" is written above the first measure.
- Staff 4 (bottom):** Contains notes with rests and a fermata. The number "49" is written above the first measure.

Each staff concludes with a double bar line and a decorative flourish. The word "Campanelle" is written in a cursive hand across each staff.

Risoluzione di Quarta, e Terza, con Settima

The first system of the musical score is labeled "Campanelle". It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The middle staff contains a bass line with notes and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. Above the top staff, there are markings "4 3" and "7 4 3". Above the middle staff, there are markings "4 3" and "7 4 3". Above the bottom staff, there are markings "4 3" and "7 4 3". The system is divided into two measures by a vertical bar line.

The second system of the musical score is also labeled "Campanelle". It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The middle staff contains a bass line with notes and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. Above the top staff, there are markings "4 3" and "7 4 3". Above the middle staff, there are markings "4 3" and "7 4 3". Above the bottom staff, there are markings "4 3" and "7 4 3". The system is divided into two measures by a vertical bar line.

Handwritten musical score for *Campanella*. The score consists of four staves. The top staff is labeled *Campanella* and contains a melodic line with notes and rests. The second staff is labeled *Campanella* and contains a similar melodic line. The third staff is labeled *Campanella* and contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff is labeled *Campanella* and contains a melodic line with notes and rests. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some handwritten annotations and symbols, including a circled '4/4' at the beginning of the second staff and a circled '4/4' at the beginning of the third staff. The page is numbered '5' at the top right and '9 v' at the bottom right.

Musical score for *Campanelle*. The score is written on three staves: two treble clefs and one bass clef. The first system is marked with a fingering of 4 3. The second system is marked with a fingering of 7 4 3. The notation includes various notes, rests, and articulation marks.

Musical score for *Le Campan*. The score is written on three staves: two treble clefs and one bass clef. The first system is marked with a fingering of 4 3. The second system is marked with a fingering of 7 4 3. The notation includes various notes, rests, and articulation marks.

The image shows a handwritten musical score for four staves, arranged vertically. The notation is in a historical style, likely for a keyboard instrument. The staves are labeled as follows:

- Staff 1 (top):** Labeled "Campan." with a circled clef. It begins with a treble clef and a 4/8 time signature. The notation includes quarter notes, rests, and a double bar line. A circled "10." is written at the end of the staff.
- Staff 2:** Labeled "Campan. Ten." with a circled clef. It begins with a treble clef and a 4/8 time signature. The notation includes quarter notes, rests, and a double bar line. A circled "10." is written at the end of the staff.
- Staff 3:** Labeled "Campan." with a circled clef. It begins with a treble clef and a 4/8 time signature. The notation includes quarter notes, rests, and a double bar line. A circled "10." is written at the end of the staff.
- Staff 4 (bottom):** Labeled "Campan." with a circled clef. It begins with a treble clef and a 4/8 time signature. The notation includes quarter notes, rests, and a double bar line. A circled "10." is written at the end of the staff.

Additional markings include various clefs, time signatures (4/8), and circled numbers (10.) at the end of each staff. The notation is handwritten and appears to be a study or a specific piece of music.

Musical score for the first system, measures 4-7. The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The text "Lc Campan." is written above the treble staff. Measure numbers 4, 5, 6, and 7 are indicated below the staves. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

Musical score for the second system, measures 8-11. The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The text "Lc Campan." is written above the treble staff. Measure numbers 8, 9, 10, and 11 are indicated below the staves. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

The image shows a handwritten musical score for three staves, each labeled "Campan." in cursive. The notation is written on five-line staves. The first staff begins with a circled treble clef and contains notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The second staff also starts with a circled treble clef and features similar notation, including some notes with a fermata. The third staff continues the notation with notes and rests. The handwriting is clear but informal, typical of a composer's sketch or a personal manuscript. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly uneven texture.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with mensural notation, including a fermata over a note. The middle staff is a lute line with mensural notation and the text "Le Campan" written below it. The bottom staff is a bass line with mensural notation. Above the top staff, the number "4 3" is written. Above the middle staff, the number "7 4 3" is written. Above the bottom staff, the number "4 3" is written. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

The second system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with mensural notation, including a fermata over a note. The middle staff is a lute line with mensural notation and the text "Le Campan" written below it. The bottom staff is a bass line with mensural notation. Above the top staff, the number "4 3" is written. Above the middle staff, the number "7 4 3" is written. Above the bottom staff, the number "4 3" is written. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Campan". The score is written on four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a circled treble clef and a key signature change to one flat. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *mp* and *f*. The word "Campan" is written in a cursive hand below the first and third staves. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note on the fourth staff.

Musical score for E11, measures 4-3 to 7-3. The score is written for piano and Campana. The piano part consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The Campana part is written on a single staff with a treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The Campana part consists of a series of notes, some of which are marked with a fermata. The measure numbers 4 3 and 7 3 are indicated above the piano staves.

Musical score for E11, measures 4-3 to 7-3. The score is written for piano and Campana. The piano part consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The Campana part is written on a single staff with a treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The Campana part consists of a series of notes, some of which are marked with a fermata. The measure numbers 4 3 and 7 3 are indicated above the piano staves.

Handwritten musical score for three staves, likely for a bell (Campan). The notation includes notes, rests, and bar lines. The top staff is labeled "Campan. Le." and has "40" above and "70" below. The middle staff is labeled "Campan." and has "49" above and "79" below. The bottom staff is labeled "Campan." and has "ia" below. The score is enclosed in a rectangular border.

4 3

Le Campan.

7 4 3

4 3

Le Campan.

7 4 3

Resoluzione di Sesta e Quinta fissa

The musical score consists of four staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains several measures of music, including a group of notes marked 'gruppo' and a section marked 'Cantabile'. The second staff continues the melodic line with similar markings. The third staff features a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The bottom staff is a bass line, starting with a bass clef and a key signature of one flat, containing notes and rests. The piece concludes with a double bar line and the word 'fin.' written below the staff.

Risoluzione di Sesta e Quinta Falsa

(112)

1 6 1 5
cresc

gruppo

6 1 5

gruppo

Detailed description: This system contains two systems of staves. The top system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The vocal line starts with a melodic phrase marked '1 6 1 5' and 'cresc'. The piano accompaniment features a 'gruppo' of notes. The bottom system continues the vocal and piano parts, with another 'gruppo' annotation in the piano line. The system concludes with a double bar line.

6 1 5

Le
Campan.

Detailed description: This system continues the musical piece. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The vocal line begins with a melodic phrase marked '6 1 5'. The piano accompaniment includes a section labeled 'Le Campan.' with a specific rhythmic pattern. The bottom system continues the vocal and piano parts, ending with a double bar line.

Handwritten musical score consisting of four staves. The top staff is labeled "b6b" and "b0". The second staff is labeled "Campan." and "La". The third staff is labeled "tr". The bottom staff is labeled "pizz." and "j". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

1 6 1 5

Le Campan.

Musical score for 'Le Campan'. It features a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with various notes, including accidentals (flats and naturals), and rests. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

F.12v

6 1 5

passag.

Musical score for 'passag.'. It features a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with various notes, including accidentals (flats and naturals), and rests. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

Handwritten musical score consisting of three staves. The top staff is in treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), and common time. It features a melodic line with a 'passage' marking and a 'gruppetto' marking. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a 'gruppetto' marking. The bottom staff is in treble clef and contains a melodic line with a 'gruppetto' marking. The score concludes with a double bar line and the word 'fin.' written below the staff.

5 1 9 1 5

1 6 1 5

passag.

ritoppo

1 6 1 5

6 1 5

ritoppo

ritoppo

13V

The image shows a handwritten musical score on three staves. The notation is as follows:

- Staff 1 (top):** Starts with a circled treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The first measure contains a whole note chord consisting of G4, B-flat4, and D5. The word *partly.* is written below the staff. The rest of the staff is empty.
- Staff 2 (middle):** Starts with a circled treble clef and a common time signature (C). The first measure contains a whole note chord consisting of G4, B-flat4, and D5. The word *partly.* is written below the staff. The rest of the staff is empty.
- Staff 3 (bottom):** Contains a sequence of notes: G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The notes are written in a series of measures, with some notes beamed together. The word *partly.* is written below the staff. The piece ends with a double bar line.

[13v

1 6 1 5

1 6 1 5

passag.

6 1 5

passag.

Handwritten musical score consisting of three staves. The top staff is labeled "665" and "Lr" with "Campan" written below it. The middle staff is labeled "665" and "D". The bottom staff is labeled "665" and "puzas." with "it" written below it. Each staff has a circled clef and a double bar line with a repeat sign.



0

2

1

5

1 6 1 5

Le Campan

Musical score for 'Le Campan' featuring three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first four notes. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over the first four notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over the first four notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

1 6 1 5

passag.

Musical score for 'passag.' featuring three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first four notes. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over the first four notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over the first four notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Resolutione di Settima, e Sesta.

The musical score consists of four staves, likely representing different voices or instruments. The notation is handwritten and includes various clefs (treble and bass), time signatures (6/8 and 3/4), and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The second staff begins with a bass clef and a 6/8 time signature. The third staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The fourth staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The score concludes with a double bar line and the initials 'J.S.' at the bottom right.

Risoluzione di Settima e Sesta.

[15

1 7 6

1 7 6

gruppetto

gruppetto

7 6

7 6

gruppetto

gruppetto

Handwritten musical score on four staves. The top staff is a vocal line with lyrics "grappe" and "passer." and musical markings like "7 6", "b0", and "7 #6". The second staff is a piano accompaniment with "grappe" and "7 #6" markings. The third and fourth staves are also piano accompaniment with "grappe" markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

[15v

Musical score for measures 7-6 and 7-16. The score is written on two systems of staves. The first system covers measures 7-6 and the second system covers measures 7-16. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "grappo" is written above the staff in the first system, and "passag." is written above the staff in the second system. The measure numbers "7 6" and "7 16" are positioned above the staves.

Musical score for measures 17-6 and 7-16. The score is written on two systems of staves. The first system covers measures 17-6 and the second system covers measures 7-16. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "grappo" is written above the staff in both systems. The measure numbers "17 6" and "7 16" are positioned above the staves.

Handwritten musical score consisting of three staves. The notation includes various musical symbols and markings:

- Staff 1 (Top):** Starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains several measures of music with notes and rests. Dynamic markings include *p* and *pp*. There are also some markings that look like "26" and "34".
- Staff 2 (Middle):** Starts with a bass clef and a key signature of two flats. It contains several measures of music, including a section with a slur and the word "passag." written below it. Dynamic markings include *p* and *pp*.
- Staff 3 (Bottom):** Starts with a treble clef and a key signature of two flats. It contains several measures of music, including a section with a slur and the word "passag." written below it. Dynamic markings include *p* and *pp*.

The score concludes with a double bar line and the number "16" written at the end of the bottom staff.

Musical score for measures 1-6 and 7-6. The score is written on a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The key signature has one flat (B-flat). Measure numbers 1 7 6 and 7 6 are written above the staves. The first system (measures 1-6) is marked *adagio*. The second system (measures 7-6) is marked *grappo*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together. There are also some rests and dynamic markings.

Musical score for measures 7-6 and 17-6. The score is written on a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The key signature has one flat (B-flat). Measure numbers 7 6 and 17 6 are written above the staves. The first system (measures 7-6) is marked *grappo*. The second system (measures 17-6) is marked *passag.*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together. There are also some rests and dynamic markings.

Handwritten musical score for guitar, consisting of four staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a circled '656' and contains notes with 'pizz.' markings. The second staff starts with a circled '76' and includes notes with 'pizz.' markings and a 'C. arpa.' marking. The third staff contains notes with 'pizz.' markings. The fourth staff contains notes with 'pizz.' markings. The score is enclosed in a rectangular border.

16V

17 6

1 1

passag.

17 16

passag.

7 6

gruppo

Le Campan.

The image shows a handwritten musical score on three staves. The notation is in a single system, with each staff containing a different part of the music. The top staff begins with a circled '76' and contains a few notes, with 'K76' written below. The middle staff starts with a circled '76', followed by a series of notes and rests, with 'K76' written below. The bottom staff begins with a circled '76' and contains a series of notes and rests, with 'K76' written below. The word 'pizz.' is written above the first staff, and 'pizz.' is written above the second staff. The word 'pizz.' is also written below the third staff. The number '17' is written at the end of the third staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

7 6

17 16

gruppetto

passaggio

17 6

17 6

gruppetto

gruppetto

The image shows a handwritten musical score on two staves. The notation is dense and includes various rhythmic values and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. A large, stylized 'S' or 'C' symbol is written below the staff, possibly indicating a section or a specific rhythmic pattern. The second staff continues the notation, with similar rhythmic patterns and a similar 'S' or 'C' symbol below it. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch or a working draft. The paper shows signs of age, with some discoloration and a slightly worn edge.

7 6

grappo

17 6

grappo

[17v

17 16

grappo

ornament

A handwritten musical score consisting of four staves. The notation is written in black ink on a white background. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. It contains a series of notes, some with slurs, and is marked with *grasso* in the middle. The second staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. It features a few notes, including a double bar line, and is marked with *grasso* at the end. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with slurs and is marked with *grasso* at the beginning and end. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a few notes and is marked with *grasso* at the end. The number '18' is written at the bottom right of the page.

7 1 6

grappa

1 7 1 6

1 7 1 7 (1 1 6) 1

grappa

1 7 1 6

The image shows a handwritten musical score on page 39, consisting of three staves of music. The notation is in a style typical of guitar tablature or a simplified staff notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music, including a measure with a whole note and a measure with a half note, both marked with a dynamic of *pppp*. The middle staff also starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of notes, some with stems, and includes a measure with a dynamic of *pizz.* (pizzicato). The bottom staff continues the piece, showing a sequence of notes and rests, with a *pizz.* marking and a *grppp* (gruppetto) marking. The score is enclosed in a rectangular border.

F.18v

Musical score for F.18v, measures 17-18. The score is written on two staves (treble and bass clefs). Measure 17 contains a *grappo* in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 18 contains a *passage* in the treble staff and a *ornement* in the bass staff. A bracket above the staves spans measures 17 and 18.

Musical score for F.18r, measures 17-18. The score is written on two staves (treble and bass clefs). Measure 17 contains a *passage* in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 18 contains a *grappo* in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. A bracket above the staves spans measures 17 and 18.

Handwritten musical score consisting of four staves. The top staff is marked with a circled '76' and 'pizz.' (pizzicato). The second staff has a circled '76' and 'pizz.' with notes and rests. The third staff has 'pizz.' and notes. The bottom staff has notes and rests. Various musical notations like 'ff', 'pizz.', and 'ff' are present.

1 7 6

Musical score for measures 17-19. The score is written for three staves: two bass staves and one treble staff. The right hand (treble staff) contains a melodic line with a section labeled "passage" consisting of a series of eighth notes. The left hand (bass staves) provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

[19

1 7 1 6

Musical score for measures 17-19. The score is written for three staves: two bass staves and one treble staff. The right hand (treble staff) contains a melodic line with two sections marked "trillo". The left hand (bass staves) provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

The image shows a handwritten musical score on four staves. The notation is in a cursive, handwritten style. The top staff begins with a circled treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure contains a whole note chord, and the second measure contains a whole note chord. The word "Andante" is written below the first measure. The second staff begins with a circled bass clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note chord, and the second measure contains a whole note chord. The word "Andante" is written below the first measure. The third staff begins with a circled treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note chord, and the second measure contains a whole note chord. The word "Andante" is written below the first measure. The fourth staff begins with a circled bass clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note chord, and the second measure contains a whole note chord. The word "Andante" is written below the first measure. The score is enclosed in a rectangular border.

17 6

Musical score for measures 17 and 18. The score is written on three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 17 contains a whole note chord in the grand staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 18 contains a whole note chord in the grand staff and a whole note chord in the bass staff. The word *gruppetto* is written above the grand staff in measure 17.

7 16

Musical score for measures 7 and 6. The score is written on three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The key signature has one flat (Bb). Measure 7 contains a whole note chord in the grand staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 6 contains a whole note chord in the grand staff and a whole note chord in the bass staff. The word *gruppetto* is written above the grand staff in measure 7.

Accompag.^{ti}

Sopra Qualsei voglia Note Con ogni accidenti; et in quante forme, modi, e Maniere possino trovarsi, e formarsi sopra La Tastatura di Tiorba. Con Risoluzione di Settime e Seste Legate, et unite.

G. Solfeux.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "G. Solfeux." It consists of four staves of music. The notation includes notes, rests, and various musical symbols such as slurs and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation. The second staff contains a series of notes with fingerings (1-4) and slurs. The third staff continues the melodic line with similar notation. The fourth staff appears to be a lower voice part or accompaniment, featuring notes and rests. The overall layout is a single system of four staves.

0

.G. sol re ut.

f.28v

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is written in a style with many beamed notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A key signature of one flat (B-flat) is shown at the beginning. The system is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 1, 3, 5, 6, 6, 1, 5, and 7 written above the staves.

The second system of the musical score consists of three staves, continuing from the first system. It features the same three-staff layout (treble, alto, and bass clefs). The notation includes beamed notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A key signature of one flat is shown at the beginning. The system is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 5, 6, 6, 7, 4, 2, 14, 2, 6, 14, 2, 1, 6, and 5 written above the staves.

The image shows a handwritten musical score on four staves. The notation includes notes, rests, and various annotations such as '7', '0', and '6'. The first staff begins with a circled treble clef and a sharp sign. The second staff has a circled bass clef and a sharp sign. The third and fourth staves contain more complex notation with notes and rests. The score concludes with a double bar line and the number '29.' written below it.

(G. sol re ut.)

[29

Musical score for the first system, featuring a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Slurs are used to group notes. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests.

Musical score for the second system, featuring a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Slurs are used to group notes. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests.

Admire.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Admire." The score is written on three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of notes, some with slurs and accents, and rests. The middle staff starts with a bass clef and contains notes and rests, with some dynamic markings like "ff" and "f". The bottom staff also begins with a bass clef and contains notes and rests. The word "Admire." is written in a cursive hand above the first staff. The entire score is enclosed in a rectangular border.

Handwritten musical notation or symbol.

.A. la mi re.

f.29v

The first system of the musical score consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with several notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Measure numbers 3, 5, 6, 6, 16, 16, 15, and 7 are written below the bass staff. Circled numbers 1 and 2 are placed above the treble staff, with dashed lines pointing to specific notes in measures 5 and 6.

The second system of the musical score continues from the first system. It features the same two-staff layout. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff continues the bass line. Measure numbers 7, 6, 16, 5, 4, 2, 14, 2, 16, 4, 5, and 16 are written below the bass staff. Circled numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above the treble staff, with dashed lines pointing to notes in measures 10, 11, 12, and 13.

A handwritten musical score consisting of four staves. The notation is written in black ink on a white background. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including notes with stems, rests, and dynamic markings such as mf and f . The second staff continues the melody with similar notation. The third staff features a more complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The fourth staff concludes the piece with a final note and a double bar line. The overall style is that of a personal sketch or a working draft.

(A. la mi re.)

F.30

7 5 1
 #7 5
 6 | 6
 1 5 | #4
 #6 | #7
 1 5 | #4
 #7 5 4 2
 #6 1 5 3
 6 1 5 3
 7 5 3

5 6 5 # 6 5 #6 5 # 5 #6 7 6 7 #6 #7 # 6

A handwritten musical score consisting of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music, including a half note with a slur and a fermata, and a quarter note with a slur and a fermata. The middle staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. It features a series of notes with slurs and fermatas, and includes a circled 'B' at the beginning. The bottom staff contains rhythmic notation, possibly representing a drum set or a simplified melodic line, with vertical stems and flags. The entire score is enclosed in a rectangular border.

.B. fa.

[.30v

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is written in a 6/8 time signature. The first measure contains a whole note chord with fingerings 1 3, 3, and 6. The second measure contains a whole note chord with fingerings 6, 6, and 1. The third measure contains a whole note chord with fingerings 1 6 | 1 7, with a slur over the notes. The fourth measure contains a whole note chord with fingerings 1 6 and 7. The fifth measure contains a whole note chord with fingerings 1 5 and 1. The sixth measure contains a whole note chord with fingerings 7 and 7. The system concludes with a double bar line.

The second system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is written in a 6/8 time signature. The first measure contains a whole note chord with fingerings 1 5, 4, and 9. The second measure contains a whole note chord with fingerings 4, 4, and 9. The third measure contains a whole note chord with fingerings 4, 4, and 9. The fourth measure contains a whole note chord with fingerings 1 5, 5, and 9. The fifth measure contains a whole note chord with fingerings 5, 5, and 9. The sixth measure contains a whole note chord with fingerings 1 6 | 1 7, with a slur over the notes. The seventh measure contains a whole note chord with fingerings 5, 7, and 5. The eighth measure contains a whole note chord with fingerings 1 7 | 1 6, with a slur over the notes. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score on four staves. The top staff contains a sequence of notes with handwritten labels '4', '4', '4', '7', '6', '6', '6' above them. The second staff contains notes with labels '3', '3', '3', '6', '6', '6', '6'. The third and fourth staves contain notes with various accidentals and stems. The bottom staff has a circled treble clef and a 'C' time signature.

(Bb, Fa.)

4 2 1 4 2 6 4 2 7 5 4 2 1 6 5 3 1 6 5 3 5 1 6

5 1 6 5 6 5 6 1 7 1 7 6 1 7 6 7 6 7 1 6

131

Handwritten musical score on four staves. The title *B♭ a. b. m. i.* is written at the top left. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps and flats) across the staves. The first staff begins with a circled treble clef. The second staff begins with a circled bass clef. The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

∧
∧

.B. fa b mi.

F31v

The first system of the musical score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a single whole note chord, which is a triad of G4, B4, and D5. The bass staff contains a single whole note chord, which is a triad of G2, B2, and D3. The notes in the bass staff are grouped with a slur. Below the bass staff, there are figures: 3, 5, 13, 6, 6, 16, 16, 15, 7. The figures 13, 16, and 16 are positioned above the bass staff, while the others are below. The figures 13, 16, and 16 are aligned with the first, second, and third measures of the system, respectively.

The second system of the musical score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a single whole note chord, which is a triad of G4, B4, and D5. The bass staff contains a single whole note chord, which is a triad of G2, B2, and D3. The notes in the bass staff are grouped with a slur. Below the bass staff, there are figures: 7, 6, 16, 5, 16, 4, 16, 15. The figures 7, 6, 16, 5, 16, 4, 16, and 15 are positioned above the bass staff. The figures 7, 6, 16, 5, 16, 4, 16, and 15 are aligned with the first, second, third, fourth, fifth, sixth, seventh, and eighth measures of the system, respectively. The figures 16, 4, 16, and 15 are positioned above the bass staff, while the others are below. The figures 16, 4, 16, and 15 are aligned with the first, second, third, and fourth measures of the system, respectively.

Handwritten musical score on four staves. The notation includes various note values, rests, and clef changes. The top staff is a treble clef, the second staff is a bass clef, the third staff is a treble clef, and the bottom staff is a bass clef. The notes and rests are written in a cursive, handwritten style.

92.

(B. fa b mi.)

[32

1 6
1 5

6

1 6
5

1 6
1 5 | 1 7
1 4

5

7

7 8

7 5
3 1

1 7
5
4
2

1 7
1

1 6
1 5
1 3

1 6
1 5
3

1 6
1 5
3

5

6

5 1

6

5 1 6

5 1 6

7

6

7 1 6

1 7 1 6

Handwritten musical score on four staves. The notation includes notes, rests, and various symbols. At the top right, there is a circled '2' and a circled '1'. The first staff contains notes with stems and some accidentals. The second staff has notes with stems and some accidentals. The third staff has notes with stems and some accidentals. The fourth staff has notes with stems and some accidentals. There are some handwritten annotations and symbols throughout the score, including a circled '2' and a circled '1' at the top right, and some symbols like '6', '67', '68', '69', '70', '71', '72', '73', '74', '75', '76', '77', '78', '79', '80', '81', '82', '83', '84', '85', '86', '87', '88', '89', '90', '91', '92', '93', '94', '95', '96', '97', '98', '99', '100'.

.C. sol fa ut.

[.32v

The first system of the musical score consists of three staves: a bass staff at the bottom, a treble staff in the middle, and another bass staff at the top. The top bass staff contains a sequence of notes with fingerings: 1 3, 3, 6, 6 1, 1 6, 1 5, 1 7, 1 3. The middle treble staff contains notes with accidentals: a flat (b) and a natural (n). The bottom bass staff contains notes with accidentals: a flat (b), a natural (n), a flat (b), a flat (b), and a flat (b). There are two large curved lines (brackets) under the bottom bass staff, one spanning the first two measures and another spanning the last two measures.

The second system of the musical score consists of three staves: a bass staff at the bottom, a treble staff in the middle, and another bass staff at the top. The top bass staff contains a sequence of notes with fingerings: 6 4, 1 6, 5 4, 1 7, 4 2, 4 4, 4 6, 6 4. The middle treble staff contains notes with accidentals: a flat (b) and a natural (n). The bottom bass staff contains notes with accidentals: a flat (b), a natural (n), a flat (b), a flat (b), a flat (b), a flat (b), and a flat (b). There are two large curved lines (brackets) under the bottom bass staff, one spanning the first two measures and another spanning the last two measures.

Handwritten musical score on four staves. The notation includes notes, rests, and various symbols such as "6 7" and "6 7 3" written above the staves. The first staff has a circled key signature at the beginning. The second staff has a circled key signature at the end.

3 2

3

(C: sol fa ut.)

[33]

C. sol. vi. Maggiore.

Handwritten musical score for C. sol. vi. Maggiore. The score is written on four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The third and fourth staves are also in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'ff'. There are also some handwritten annotations and symbols, including a circled 'f' at the beginning of the second staff and a circled 'ff' at the beginning of the third staff. The score is enclosed in a rectangular border.

o
o
o
o
o
o

C. sol fa ut. Maggiore.

[33v

5 5 6 6 16 16 15 17
13 6 6 16 16 15 17

7 6 16 5 7 4 2 14
4 4 4 4 15 2 2

The image shows a handwritten musical score on a page with a rectangular border. The score consists of four staves of music, written from right to left. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes, rests, and various markings such as accidentals and dynamic markings. The first staff has a circled treble clef and a circled key signature. The second staff has a circled treble clef and a circled key signature. The third staff has a circled treble clef and a circled key signature. The fourth staff has a circled treble clef and a circled key signature. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. There are also some markings that look like '4' or '7' below the notes. The page number '69' is written at the bottom right.

(C. sol fa ut. Magglore.)

[34

Musical score for the first system, consisting of three staves: a bass staff, a treble staff, and another bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first staff contains a sequence of notes with fingerings: 6, 4, 2, 6, 4, 3, 7, 5, 3, 6, 5, 6, 1, 6, 5, 5, 1, 6, 1, 6, 5, 7, 6, 7, 6, 6, 7, 1, 6. The second and third staves contain corresponding notes and rests.

Musical score for the second system, consisting of three staves: a bass staff, a treble staff, and another bass staff. The music continues from the first system. The first staff contains a sequence of notes with fingerings: 1, 7, 5, 4, 2, 5, 6, 5, 6, 5, 1, 6, 5, 1, 6, 5, 7, 6, 7, 6, 6, 7, 1, 6. The second and third staves contain corresponding notes and rests.

Handwritten musical score for three staves. The notation includes notes, accidentals (sharps and flats), and fingerings (numbers 1-4). The text "L' SOL RE." is written above the middle staff. The score is enclosed in a rectangular box.

D. la sol re.

[34v

5 3 5 6 6 6 1 6 1 6 1 5 5 7

1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3

7 6 1 6 5 7 4 2 4 4 2 4 4 2 6

1 4 4 4 4 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4

Handwritten musical score on three staves. The top staff contains a sequence of notes with rhythmic markings. The middle staff contains a sequence of notes with rhythmic markings and some accidentals. The bottom staff contains a sequence of notes with rhythmic markings. The score is enclosed in a rectangular border.

o

(D. la sol re.)

Musical score for exercise 135, measures 1-10. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Accents and slurs are present. Measure 10 contains a double bar line.

Measure	Fingering
1	6 4 3
2	7 5 3
3	6 5
4	1 6 5
5	1 5 4 3
6	1 6 5
7	1 5 3
8	1 6 5
9	7 6
10	1 7 6

135

Musical score for exercise 135, measures 11-20. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Accents and slurs are present. Measure 20 contains a double bar line.

Measure	Fingering
11	1 7 5 4 2
12	5 6
13	5 6 1
14	5 6 1 6
15	5 1 6
16	7 1 6
17	7 6
18	1 7 6
19	1 7 6
20	1 7 6

Handwritten musical score for guitar, system 35 V. The score consists of four staves. The top staff is a single melodic line with notes and rests. The second staff contains a complex chordal texture with many notes and some accidentals. The third staff is a bass line with notes and rests. The bottom staff is a single melodic line with notes and rests. The system is enclosed in a rectangular box.

.E. la fa.

[.35v

The first system of the musical score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes with fingerings: 1 3, 5, 3, 6, 6, 1, 1 6, 1 3, 7, 7. The bass staff contains notes with fingerings: 5, 3, 6, 6, 1 6, 1 3, 7, 7. There are also some notes with '8' markings in the treble staff.

The second system of the musical score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains notes with fingerings: 6, 1 6, 5, 7, 4, 1 4, 1 4, 6. The bass staff contains notes with fingerings: 4, 4, 4, 5, 2, 2, 2, 4. There are also some notes with '8' markings in the bass staff.

Handwritten musical score on four staves. The lyrics are in Persian and appear to be a form of Sema or a similar sacred text. The notation includes notes, rests, and bar lines. The lyrics are:

سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی
 سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی
 سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی
 سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی سَوَدِی

(E: la fa.)

f.36

Musical score for the first system, measures 1-8. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notes and fingerings are as follows:

Measure	Treble Staff	Bass Staff
1	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
2	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
3	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
4	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
5	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
6	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
7	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
8	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)

Musical score for the second system, measures 9-16. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notes and fingerings are as follows:

Measure	Treble Staff	Bass Staff
9	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
10	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
11	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
12	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
13	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
14	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
15	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)
16	G4 (1), A4 (2), B4 (3)	G3 (1), F3 (2), E3 (3)

Handwritten musical score on four staves. The notation includes notes, rests, and accidentals. The word "D. & mi." is written above the second staff. The score is enclosed in a rectangular border.

D. & mi.

A handwritten musical score consisting of four staves. The notation is written in black ink on a white background. The first staff (top) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes, some with stems and beams, and rests. The second staff (second from top) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains notes with stems and beams, and rests. The third staff (third from top) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains notes with stems and beams, and rests. The fourth staff (bottom) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains notes with stems and beams, and rests. The notation is somewhat stylized and appears to be a personal or working draft.

(E: la mi.)

[37

The first system of music consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a series of notes: a whole note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign, a quarter note A4 with a sharp sign, a quarter note B4 with a sharp sign, a quarter note C5 with a sharp sign, a quarter note B4 with a sharp sign, a quarter note A4 with a sharp sign, a quarter note G4 with a sharp sign, and a whole note G4 with a sharp sign. The bass staff contains a series of notes: a whole note G3, followed by a quarter note G3, a quarter note F3 with a flat sign, a quarter note E3 with a flat sign, a quarter note D3 with a flat sign, a quarter note C3 with a flat sign, a quarter note B2 with a flat sign, a quarter note A2 with a flat sign, and a whole note G2 with a flat sign. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes in the bass staff are grouped with parentheses.

The second system of music consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a series of notes: a whole note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign, a quarter note A4 with a sharp sign, a quarter note B4 with a sharp sign, a quarter note C5 with a sharp sign, a quarter note B4 with a sharp sign, a quarter note A4 with a sharp sign, a quarter note G4 with a sharp sign, and a whole note G4 with a sharp sign. The bass staff contains a series of notes: a whole note G3, followed by a quarter note G3, a quarter note F3 with a flat sign, a quarter note E3 with a flat sign, a quarter note D3 with a flat sign, a quarter note C3 with a flat sign, a quarter note B2 with a flat sign, a quarter note A2 with a flat sign, and a whole note G2 with a flat sign. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes in the bass staff are grouped with parentheses.

The image shows a handwritten musical score on four staves. The notation includes various notes, clefs, and annotations. The first staff begins with a treble clef and a circled key signature of one flat (B-flat). The second staff has a circled treble clef and a circled key signature of one flat. The third staff has a circled treble clef and a circled key signature of one flat. The fourth staff has a circled treble clef and a circled key signature of one flat. The score is annotated with various symbols, including a large '2' and 'ms.' at the top, and several '6' and '7' symbols. The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

F. fa ut.

[37v

1 5
1 3

5 3

6

1 6

1 6

1 5

1 7

6

1 6
4

5 4

7 5

1 7
5

4 2

1 4
2

1 4
2

6
4 2

6
4 3

(F: fa ut.)

[38

7 3 3
5 6 5
1 6 5
1 5 6 5 4
1 6 5
1 5 3
1 6 5
7 5 4 2

5 6 5
1 5 6 5 4
1 6 5
1 7 6
1 7 6
7 6

3. Zwei Majoren.

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics written below it. The second staff is a piano accompaniment line with chords and some melodic fragments. The third and fourth staves are further accompaniment parts, possibly for a second instrument or voice. The score is written in a historical style with various musical notations including clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Lyrics for the top staff:
 Ich hab' dich lieb
 Ich hab' dich lieb
 Ich hab' dich lieb
 Ich hab' dich lieb
 Ich hab' dich lieb
 Ich hab' dich lieb
 Ich hab' dich lieb
 Ich hab' dich lieb
 Ich hab' dich lieb
 Ich hab' dich lieb

F. fa ut. Maggiore.

[38v

Musical score for the first system of 'F. fa ut. Maggiore.' The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The treble staff begins with a circled '8' and the text 'accord. = fa ♯'. The bass staff has a circled '8' below the first measure. The system is divided into eight measures by vertical bar lines. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 5, 6, 1, 1, 6, 1, 1, 5, 1, 7, 1. The notes are: Measure 1: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 2: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 3: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 4: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 5: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 6: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 7: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 8: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2). Brackets are placed under the bass staff in the first and second measures.

Musical score for the second system of 'F. fa ut. Maggiore.' The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The system is divided into eight measures by vertical bar lines. Fingerings are indicated by numbers 6, 4, 1, 6, 4, 5, 4, 5, 7, 5, 5, 1, 7, 5, 4, 2, 1, 4, 2, 6, 4, 2. The notes are: Measure 1: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 2: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 3: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 4: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 5: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 6: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 7: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2); Measure 8: treble (F#4, A4), bass (F#2, A2). Brackets are placed under the bass staff in the seventh and eighth measures.

(F. fa ut. Maggiore.)

[39

6 7 4 7 6 1 6 1 6 1 6 1 6 1 6 6

4 5 3 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3

1 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6

1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3

1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3

G. Sol re vi.

The image shows a handwritten musical score on three staves. At the top, the text "G. Sol re vi." is written. The first staff starts with a circled "G" and contains several measures of music with notes and accidentals (flats and sharps). The second staff continues the notation with slurs and some accidentals. The third staff also contains musical notation with slurs. The handwriting is somewhat cursive and appears to be a personal transcription or study score.

.G. sol re ut.

[139v

The first system of the musical score consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, including a double bar line. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Above the treble staff, there are two measures of rhythmic notation: the first measure has a '5' above a '13' (likely indicating a 13-measure phrase), and the second measure has a '5' above a '1' (likely indicating a 1-measure phrase). The system concludes with a double bar line and a '7' above a '1'.

The second system of the musical score continues from the first system. It features two staves (treble and bass clef) with a melodic line and a bass line. The treble staff includes fingerings: circled numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above notes, with dashed lines indicating fingerings for subsequent notes. The bass staff includes fingerings: circled numbers 1, 2, and 3 are placed below notes, with dashed lines indicating fingerings for subsequent notes. Above the staves, there are two measures of rhythmic notation: the first measure has a '6' above a '4', and the second measure has a '5' above a '7'. The system concludes with a double bar line and a '6' above a '2'.

G. Sol. Tra. III. Maggiore.

The musical score is written on four staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes and rests, with some notes marked with a '3' above them. The second staff begins with a bass clef and contains notes and rests. The third and fourth staves are a pair of staves, likely for a keyboard instrument, with notes and rests. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and ornaments.

.G. sol re ut. Maggiore.

140v

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F#361, G361, A361,

Handwritten musical score on three staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Arabic script. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score consists of 12 measures.

Lyrics (from top to bottom):

و
 و
 و
 و
 و
 و
 و
 و
 و
 و
 و
 و

(G: sol re ut. Maggiore.)

[41

Musical score for the first system, measures 1-10. The score is written for treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure 10 includes a trill marked with 'x' and 'o'.

Musical score for the second system, measures 11-20. The score continues with treble and bass staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure 20 includes a trill marked with 'x' and 'o'.

Allegro

A handwritten musical score consisting of four staves. The notation is written in black ink on a white background. The top staff begins with a treble clef and a circled 'F' indicating the key signature. The music is written in a style that appears to be a sketch or a study, with various notes, rests, and dynamic markings. The second staff from the top has a circled 'F' at the beginning. The third and fourth staves continue the musical notation. The word 'Allegro' is written above the first staff. The notation includes various note values, rests, and some markings that could be figured bass or performance instructions.

.A. la mi re.

[41v

Musical score for the first system, measures 3-7. The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 3, 5, 6, 6, 6, 6, 15, and 7 are indicated above the staves. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes beamed together. A large slur is present under the first measure.

Musical score for the second system, measures 7-14. The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 7, 6, 16, 5, 7, 17, 2, and 14 are indicated above the staves. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes beamed together. A large slur is present under the first measure.

The image shows a handwritten musical score on a page with a dark horizontal smudge at the top. The score is organized into three systems, each consisting of two staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The first system on the left contains a single staff with a series of notes. The second system in the middle consists of two staves with notes and rests, and a circled '2' at the beginning. The third system on the right also consists of two staves with notes and rests, and a circled '2' at the beginning. The page number '101' is printed at the bottom right.

[42

(A. la mi re.)

Musical score for the first system. The treble staff contains a melodic line with a slur over the final two notes. The bass staff contains a bass line with a slur over the final two notes. Chord diagrams are placed above the treble staff, and fingerings are indicated by numbers 1-5.

Chord diagrams and fingerings for the first system:

- Measure 1: $\begin{matrix} 16 \\ 14 \\ 2 \end{matrix}$
- Measure 2: $\begin{matrix} 16 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$
- Measure 3: $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$
- Measure 4: $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$
- Measure 5: $\begin{matrix} 16 \\ 5 \end{matrix}$
- Measure 6: $\begin{matrix} 16 \\ 15 \\ 4 \end{matrix}$ (with a slur over the last two notes)
- Measure 7: $\begin{matrix} 16 \\ 15 \end{matrix}$
- Measure 8: $\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$

Musical score for the second system. The treble staff contains a melodic line with a slur over the final two notes. The bass staff contains a bass line with a slur over the final two notes. Chord diagrams are placed above the treble staff, and fingerings are indicated by numbers 1-5.

Chord diagrams and fingerings for the second system:

- Measure 1: $\begin{matrix} 16 \\ 15 \\ 3 \end{matrix}$
- Measure 2: $\begin{matrix} 17 \\ 5 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$
- Measure 3: $\begin{matrix} 5 \\ 6 \end{matrix}$
- Measure 4: $\begin{matrix} 5 \\ 1 \end{matrix}$
- Measure 5: $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$
- Measure 6: $\begin{matrix} 16 \\ 5 \end{matrix}$
- Measure 7: $\begin{matrix} 16 \\ 5 \\ 16 \end{matrix}$
- Measure 8: $\begin{matrix} 7 \\ 6 \end{matrix}$
- Measure 9: $\begin{matrix} 7 \\ 6 \end{matrix}$
- Measure 10: $\begin{matrix} 16 \\ 17 \\ 1 \end{matrix}$
- Measure 11: $\begin{matrix} 6 \end{matrix}$

A handwritten musical score for guitar, consisting of four staves. The notation includes various chords and melodic lines. The first staff (top) features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several chords, including a B-flat major triad (Bb3), a B-flat major dyad (Bb3), and a B-flat major dyad (Bb3). The second staff (second from top) features a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several chords, including a B-flat major triad (Bb3), a B-flat major dyad (Bb3), and a B-flat major dyad (Bb3). The third staff (third from top) features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several chords, including a B-flat major triad (Bb3), a B-flat major dyad (Bb3), and a B-flat major dyad (Bb3). The fourth staff (bottom) features a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several chords, including a B-flat major triad (Bb3), a B-flat major dyad (Bb3), and a B-flat major dyad (Bb3). The score is annotated with various symbols, including a large 'B' at the top left, a circled 'B' at the top right, and various chord symbols like 'Bb3', 'Bb3', and 'Bb3'. There are also some handwritten notes and markings throughout the score.

B. fa.

[42v

The first system of the musical score consists of three staves: a bass staff on the left, a treble staff in the middle, and another bass staff on the right. The treble staff contains a series of chords, with some notes marked with a 'b' (flat). The bass staves contain a sequence of numbers: 5 1 3, 5 3, 6 1, 6, 1 6 1 7, 6 6, 1 5 1, and 7. The numbers are arranged in a way that suggests a specific rhythmic or melodic pattern, possibly representing a sequence of notes or intervals.

The second system of the musical score consists of three staves: a bass staff on the left, a treble staff in the middle, and another bass staff on the right. The treble staff contains a series of chords, with some notes marked with a 'b' (flat). The bass staves contain a sequence of numbers: 1 6 4, 5 4, 7 5, 4 2, 1 4 2, 6 4 2, 6 4 1 3, and 1 7 5 6. The numbers are arranged in a way that suggests a specific rhythmic or melodic pattern, possibly representing a sequence of notes or intervals.

Handwritten musical score consisting of four staves. The top staff is a single melodic line. The second staff is a bass line with chords. The third and fourth staves are a two-part setting of the bass line, with the third staff containing more complex chordal textures. The notation includes notes, rests, and various musical symbols.

(J.B. fan.)

17 5 4
6 5
#6 5 | 1 7
6 5 | 1 5 | #4
1 6 | 1 5 | #4
1 6 | 1 5 | 3
1 6 | 1 5 | 3
1 6 | 1 5 | 3
1 6 | 1 5 | 3
7 5 4 2

[43

5 6 5 1 6 5 1 6 5 1 6 1 7 1 6 1 7 1 6 7 6 7 #6

Handwritten musical score consisting of four staves. The top staff contains notes with accidentals (sharps and flats) and some numbers. The second staff has a circled key signature 'B' and '2 b mi.' written above it. The third and fourth staves contain rhythmic notation with stems and beams.

B. fa b mi.

[A3v

The first system of the musical score consists of three staves: a bass staff on the left, a treble staff in the middle, and another bass staff on the right. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings: 3, 5, 6, 6, 1 6, 1 6, 1 5, 7. The treble staff contains notes with a sharp sign (F#) and an 8va marking. The right bass staff contains notes with a sharp sign (F#) and an 8va marking. There are curved lines under the first and last measures of the right bass staff.

The second system of the musical score consists of three staves: a bass staff on the left, a treble staff in the middle, and another bass staff on the right. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings: 7, 6, 1 6, 5, 7, 4, 1 4, 1 6. The treble staff contains notes with a sharp sign (F#). The right bass staff contains notes with a sharp sign (F#). There are curved lines under the first and last measures of the right bass staff.

Handwritten musical score on four staves. The top staff contains a sequence of chords. The second staff has a circled treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff contains a sequence of chords. The bottom staff has a circled treble clef and a key signature of one sharp (F#). The number '44' is written at the end of the bottom staff.

(B. la b mi.)

1 6
4 3
6
1 6 5
6 1 5
1 6 1 5 1 7 4
6 1 5 3
1 6 1 5 3
1 7 3 4 2

[44

On comprend
que l'auteur aurait
du écrire l'accord
en question deux
cases plus hautes,
comme l'accord à la
droite de celui-ci.

5 6 5 6 5 1 6 7 6 7 1 6 1 7 1 6

Handwritten musical score on three staves. The top staff contains a circled 'F' and the text 'C. 506. 2. 11. 1.'. The middle and bottom staves contain musical notation with various notes and rests.

.C. sol fa ut.

[44v

1 3 5 3 6 6 1 1 6 1 5 1 1 7 1 7 1 1

6 4 1 6 4 5 4 1 7 4 7 5 5 4 2 1 4 2 1 4 6 4 4 2

Handwritten musical score consisting of three systems of staves. The notation is a form of Persian musical notation, likely Sema' notation, which uses numbers and symbols to represent pitch and rhythm. The lyrics are written in Persian script below the staves. The first system has one staff. The second system has two staves. The third system has two staves. The lyrics are:
سیستم اول:
سیستم دوم:
سیستم سوم:
The score is enclosed in a rectangular border.

(C: sol fa ut.)

[45

6 4 1 3 6 5 1 6 5 6 1 5 1 7 1 5 4 1 7 5 3 6 1 5 1 3 1 6 1 5 1 3 1 6 1 5

7 5 4 4 2 5 6 5 6 5 1 6 5 1 6 5 1 7 1 6 1 7 6 7 6

The image shows a handwritten musical score on three staves. The title "D. 12. sol. re." is written at the top. The first staff contains a series of notes with stems, some marked with "H" and "R". The second staff contains notes with stems and some marked with "H" and "R". The third staff contains notes with stems and some marked with "H" and "R". There are various musical notations, including a circled "12" at the beginning of the first staff and a circled "12" at the beginning of the second staff. The notes are arranged in a sequence across the staves, with some notes having stems pointing up and others pointing down. The handwriting is in black ink on a white background.

D. la sol re.

[45v

3 5
6 1 3
6 1 3
6 1 3
6 1 3
6 1 3
7 1 3
7 1 3

6 4
1 6 4
5 4
5 4
5 4
4 2
1 4 2
1 6 2
6 3
6 3

The image shows a handwritten musical score on three staves. The notation is highly stylized and includes various symbols and numbers. The top staff begins with a circled treble clef and contains several measures with notes and rests. The middle staff also starts with a circled treble clef and features a series of notes, some with numbers like '7' and '6' written below them. The bottom staff contains rhythmic markings and numbers, including '4.6.' at the end. The entire score is enclosed in a rectangular border.

(1D. la sol re:)

Beauf unea daria
le ualle

[46

Musical score for the first system. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, and 4. A slur is present under the piano accompaniment in the fifth measure.

Musical score for the second system. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, and 4. A slur is present under the piano accompaniment in the eighth measure.

.E. la mi.

[.46v

Musical score for the first system. It consists of a treble clef staff and a lute tablature staff. The tablature staff contains fret numbers: 3, 5, 6, 6, 6, 6, 7, 7. The treble staff contains musical notation corresponding to these fret numbers.

Musical score for the second system. It consists of a treble clef staff and a lute tablature staff. The tablature staff contains fret numbers: 6, 4, 6, 4, 5, 4, 7, 4, 5, 4, 2, 2, 4, 2, 6, 4, 2. The treble staff contains musical notation corresponding to these fret numbers.

The image shows a handwritten musical score on three staves. The notation is somewhat idiosyncratic, featuring various notes, accidentals, and symbols. The top staff begins with a circled treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly whole notes, with some half notes and quarter notes. The middle staff contains more complex notation, including many notes with accidentals (sharps, flats, naturals) and some notes with stems pointing downwards. The bottom staff continues the notation with similar note values and accidentals. The handwriting is clear but appears to be a personal or working draft. The paper is aged and has some dark spots.

(II: la ml.)

[47

Musical score for the first system, measures 1-10. The notation includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The melody line consists of quarter notes and eighth notes. The bass line includes fingerings such as 1 4 2, 6 5, 1 6 5, 1 5 6, 1 5 6, 1 5 6, 7, 6, 7, 1 6 1 7, and 1 6. A double bar line is present after measure 5. A fermata is placed over the final note of measure 10.

Musical score for the second system, measures 11-20. The notation includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The melody line continues with quarter and eighth notes. The bass line includes fingerings such as 7, 5, 4, 2, 5, 6, 5, 6, 5, 1 6, 5, 1 6, 7, 6, 7, 1 6 1 7, and 1 6. A double bar line is present after measure 15.

Risoluzione di 7e. e 6e. Legate et Unite.

[147v

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a bass clef, the middle is a treble clef, and the bottom is a bass clef. The music is written in a style with notes and stems, and includes figured bass notation below the bottom staff. The figures are: 7, 6, 7, 1 6, 1 7, 6, 1 6, 1 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 1 6, 1 7, 6, 7, 6. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some beamed eighth notes. There are several accidentals, including flats and naturals.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a bass clef, the middle is a treble clef, and the bottom is a bass clef. The music is written in a style with notes and stems, and includes figured bass notation below the bottom staff. The figures are: 7, 1 6, 1 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 1 6, 1 7, 6, 7, 6. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some beamed eighth notes. There are several accidentals, including flats and naturals.

Handwritten musical score consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8.

(Ritollone...)

1 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 1 6 7 1 6 7

[.48

1 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 1 6 7 6

The image shows a handwritten musical score on three staves. The notation is highly stylized and appears to be a form of shorthand or a specific dialect of musical notation. The top staff begins with a circled clef and contains several measures with notes and symbols like '7 6' and '7 6 6'. The middle staff also starts with a circled clef and contains notes and symbols such as '7 6', '7 6 6', '7 6 6', '7 6', and '7 6 6'. The bottom staff contains notes and symbols including '7 6', '7 6', '7 6', and '7 6'. The notation is dense and occupies most of the page.

(Resolution...)

[.48v

17 1 16 7 6 7 16 17 16 7 6 7 6 17 6

7 6 7 16 7 16 7 6 7 16

A handwritten musical score consisting of four staves. The top staff is a single melodic line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains eight measures of music, each starting with a fermata over a whole note. The notes are: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The second staff is a multi-measure rest for 8 measures, indicated by a large '8' and a bracket. The third staff is a multi-measure rest for 8 measures, indicated by a large '8' and a bracket. The bottom staff is a multi-measure rest for 8 measures, indicated by a large '8' and a bracket. The entire score is enclosed in a hand-drawn rectangular border.

(Resolutions...)

[149v

The first system of music consists of three staves. The top staff is a bass clef with a single note G4. The middle staff is a treble clef with notes G4, A4, B4, and C5. The bottom staff is a bass clef with notes G4, A4, B4, and C5. Figured bass notation is placed below the bottom staff: 7, 1 6, 7, 6, 7, 6, 1 7, 1 6, 7, 6, 1 7, 7, 6, 7, 6, 1 7, 1 6, 7, 1 6, 7, 1 6.

The second system of music consists of three staves. The top staff is a bass clef with notes G4, A4, B4, and C5. The middle staff is a treble clef with notes G4, A4, B4, and C5. The bottom staff is a bass clef with notes G4, A4, B4, and C5. Figured bass notation is placed below the bottom staff: 1 7, 6, 7, 6, 1 7, 1 6, 7, 6, 1 7, 6, 7, 6, 1 7, 7, 6, 7, 6, 1 7, 6.