

# UN MANUSCRIT ITALIEN POUR LUTH DES PREMIÈRES ANNÉES DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

par G. THIBAUT

*Directeur de la Société de Musique d'Autrefois*

Dans l'introduction si documentée qui figure en tête de son édition des *Compositione di Meser Vincenzo Capirola*, le grand historien Otto Gombosi déplorait que la musique de luth du début du XVI<sup>e</sup> siècle fût encore « un territoire peu connu de la carte musicologique ». Il notait qu'en Angleterre « aucune source manuscrite ou imprimée n'était apparue avant 1560; que dans les Flandres, il avait fallu attendre 1545 pour que les premières éditions de Phalèse visent le jour; qu'en Espagne, les œuvres de vihuela ne commençaient à être publiées qu'en 1536 et qu'aucun manuscrit plus ancien ou même contemporain ne nous était parvenu; qu'en France, Attaignant ne nous avait donné ses recueils de danses et de chansons qu'à partir de 1529; qu'en Allemagne enfin, s'il existait des éditions dès les premières années du siècle (Schlick, 1511, Virdung, 1512, Judenkünig, 1515-1519 et 1523) les manuscrits, eux, étaient postérieurs à 1550 » (1). Et il ajoutait : « En Italie, la situation est encore plus extrême; les livres de luth de Petrucci » — deux de Francesco Spinacino en 1507, un de Joan Ambrosio Dalza en 1508, deux de Franciscus Bossinensis en 1509 et 1511 — « sont les plus anciens spécimens de musique pour luth, suivis, vers 1521, d'un recueil florentin de *Frottole* pour chant accompagné de luth dû à Bartolomeo Tromboncino et à Marchetto Cara (2). Puis, après une longue interruption, paraissent, en 1536, trois (3) livres de tablature; ce ne sera qu'après dix années de silence encore, qu'en 1546, le flot commencera... ».

---

(1) *Compositione di meser Vicenzo Capirola...* ed. O. Gombosi, Publications de la Société de Musique d'Autrefois, t. I, Neuilly-sur-Seine, 1955, p. XXVIII.

(2) Florence, Bibl. del Conservatorio, B. 3803.

(3) Deux tablatures de luth de *diversi autori*, publiées l'une à Milan, chez Casteliono, l'autre à Venise chez Marcolini da Forli et un recueil de *Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano...* édité à Venise, chez Scotto.

L'on ne connaissait donc, avant la découverte des œuvres de Capirola, aucun manuscrit italien pour luth antérieur à 1540; ce recueil, en nous révélant ce qu'était la musique pour instruments à cordes pincées vers 1520, présentait pour nous un intérêt essentiel : celui d'être le chaînon qui relie les œuvres publiées par Petrucci à celles de 1536.

Il nous a été donné de trouver à Florence (4), sans que nous ayons pu obtenir des renseignements précis sur son origine, une tablature de luth manuscrite (obl. de 227 mm. × 163 mm.), notée à l'italienne par chiffres, qui, sans avoir la beauté ou l'importance historique du recueil de Capirola, n'en mérite pas moins de retenir notre attention. C'est en effet, semble-t-il, le plus ancien des manuscrits pour luth qui nous soit parvenu : à son répertoire ne figurent pas d'œuvres aussi tardives que celles de Brumel ou de Févin, mais des motets et des danses d'Isaac, des chansons de Hayne, de Busnois ou de Gilles Mureau, des *frottole* de Tromboncino et de Cara; les filigranes du papier, rares et toujours coupés en deux, permettent cependant d'identifier l'arbalète entourée d'un cercle que l'on retrouve sur un papier de Venise en 1501 et sur un de Rome en 1505 (5). Quel fut le possesseur de ce recueil ? Ses premiers feuillets, qui auraient pu nous donner une indication, ont disparu; au cours de l'ouvrage, rien ne révèle la personnalité de celui à qui il appartient, le même sans doute, qui écrivit les pièces. Il semble que l'on puisse attribuer à ce manuscrit une origine vénitienne, si l'on tient compte de la graphie: *Zoveneti* pour *Giovinetti*, *Zonto* pour *Giunto*, etc... et aussi du fait que, sur des feuillets restés blancs (25<sup>v</sup> à 33<sup>v</sup>) a été copiée, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, une *Canzon* de Giovanni Gabrieli. Incomplet de onze feuillets au début, de deux autres (fol. 34 et 35) au cœur même du volume, sans doute mutilé à la fin — il s'arrête au fol. 55 — ce manuscrit contient quand même plus de cent-dix pièces classées en deux séries; l'une, la plus brève — du fol. 12<sup>r</sup> au fol. 25<sup>r</sup> — comprend des œuvres pour luth seul : des danses, des *ricercari*, des transcriptions d'œuvres vocales, tandis que la seconde — du fol. 36<sup>r</sup> au fol. 55<sup>v</sup> — groupe des accompagnements.

Au haut d'un feuillet (36<sup>r</sup>), on peut lire : *Tenori da sonar e cantar sopra il lauto ...* et l'auteur ou le copiste a ajouté, après ces mots, une petite croix et l'invocation *Pie Jesu, protege*.

En fait, nous ne sommes pas ici en présence de parties de tenor seul, mais bien d'une réduction, d'une mise en tablature des deux voix inférieures, selon un usage courant à l'époque; à partir du fol. 53<sup>v</sup>, il est écrit en tête des pièces *Tenor et contra*. Nous connaissons trois recueils imprimés (6) de ces *Te-*

(4) Chez Leo S. Olchski.

(5) C.M. BRIQUET, *Les filigranes, dictionnaire historique des marques du papier...*, Genève, 1907, n<sup>os</sup> 743 (Venise, 1501) et 748 (Rome, 1505).

(6) Les livres I et II de Franciscus Bossinensis, publiés par Petrucci à Venise en 1509 et 1511 (voir Claudio SARTORI, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Florence, 1948, n<sup>os</sup> 45 et 46), et celui qui a paru sans nom d'éditeur, s.l.n.d., dont nous avons déjà parlé plus haut, note 2.

Ave maria    Gratia plena    in us uen    benedicta tu    in mulierib;    Er bene

4	4	2	0		4		0	4	2	2	2	2	2	2	2	4	4	2	2
102			2	22		22	4	2	0	2	4	2			2	2			
2	023	23					4			2	3	2	2	2	2	2	2	2	2
			0	023			00			2	3	2	0	2	2	3	3	2	2

dictus    fructus uentris tui yhs    sancta maria    Mater dei    Ora pro nobis

4	2	0			00	22		4	4	2	0	2	0	0	0	2	4	4		2	0	0	2
2	2	2	2	0	02		00	00	22		00	2	2	2		0	2	2	4		0	2	2
0	3									3	3	3	3	2	3	2	3			3	2		

or peccatoribus:    nunc a in boca mortis    reflexe    224    amē

2								2	0	2	4		4	2		2	2	4	0	2		0	2	4	4
3	2	0	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	2	0	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

Fortuna desparat

3	2	3						3	2	3																
0	2	0						0	2	0																

I. Ave Maria [B. Tromboncino]. Ms. Tl. 1, fol. 52<sup>o</sup>. Bibliothèque G. Thibault.

*norì e bassi* (ou *contrabassì*) *intabulati*, mais il leur est toujours joint un *sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*; notre manuscrit, seul, n'a pas de *superius* noté; pas de paroles non plus copiées au-dessus de la tablature, sauf, et c'est là un fait curieux, dans un seul cas: celui d'un *Ave Maria* (fol. 52<sup>r</sup>) dont le texte — qui, semble-t-il, devrait être connu de tous — est intégralement et soigneusement calligraphié (7).

L'habitude de jouer les parties de tenor et de contra sur un luth ou une viole était si répandue à la fin du xv<sup>e</sup> et au début du xvi<sup>e</sup> siècle, qu'il semble presque inutile de citer des textes faisant allusion à ce mode d'exécution; dans un poème mythologique, *Il Viridario*, de Filoteo Achillini (8), il est question d'une nymphe qui « *in braccio ha uno instrumento, canta, e col suon si fa tenor e contra* », ou, ailleurs, d'Ariane qui, en présence de Thésée, chante seule « *ma col leuto fa tenor e contra* ».

Nous tenterons plus loin de déterminer à quels principes a obéi l'auteur en mettant en tablature les deux parties graves d'une pièce vocale; ce que nous pouvons dire, dès maintenant, c'est que les œuvres libres de notre manuscrit — ou les transcriptions pour luth seul, ou celles pour chant accompagné — paraissent dues à la même main et qu'elles ne sont empruntées à aucun des recueils connus jusqu'à ce jour, ni à celui de Dalza (9), ni à ceux de Spinacino (10) ou de Bossinensis (11).

Nous sommes en présence de transcriptions ou d'œuvres originales, écrites sans doute par un « professionnel », ce qui distingue nettement ce petit livre des volumes imprimés, en général destinés à des amateurs (12). Pour utiliser notre tablature il fallait être un musicien exercé qui, s'il s'accompagnait lui-même, devait savoir de mémoire et la mélodie et les paroles des chansons italiennes ou françaises — selon le cas —; s'il s'agissait seulement pour lui de soutenir de quelques accords un chanteur ou un joueur d'instrument, en admettant que ceux-ci disposent d'un autre texte, la connaissance de la ligne du dessus, de « l'air », demeurait indispensable. De plus, l'exécutant n'avait pas à sa disposition le repère habituel aux luthistes, celui de la barre de mesure; la notation de ce manuscrit est, au point de vue rythmique, infiniment moins précise que celle des recueils publiés par Petrucci; pas de signes de valeurs au dessus de la portée — sauf dans les quatre dernières pièces; encore semblent-ils avoir été

(7) Nous nous trouvons en présence d'un cas analogue dans *l'Odhecaton*, Petrucci, Venise 1501, Cl. SARTORI, *ouvr. cité*, n° 1, où toutes les pièces n'ont qu'un incipit tandis que la première, aussi un *Ave Maria*, est la seule à porter quelques paroles.

(8) Cité par B. DISERTORI, dans *La Frottola nella Storia della Musica*, Cremona, 1954, pp. LV et LVI.

(9) Cl. SARTORI, *ouvr. cité*, n° 43.

(10) *Ibid.*, n°s 30 et 31.

(11) *Ibid.*, n°s 45 et 46.

(12) Caractéristique à ce sujet est la *Regola per quelli che non sanno cantare* en tête des deux livres de Francisco Spinacino; voir dans ce volume même, p. 77, l'article de Daniel HEARTZ, *Les premières instructions pour le luth*.

ajoutés plus tard, avec une encre plus foncée —; seuls les points sous les chiffres, indiquant les temps faibles (13), permettent de mettre en avant des hypothèses ayant un caractère de vraisemblance. Si, dans le cas d'œuvres à la carrure nettement marquée comme des danses (14), ou dans celui de transcriptions de pièces vocales connues (15), il est relativement aisé de retrouver le rythme exact, la tâche s'avère plus délicate quand il faut « mesurer » une pièce libre comme un *ricercare*. Parfois plusieurs solutions paraissent possibles sans qu'aucun élément permette de faire pencher la balance en faveur de l'une plutôt que de l'autre. Mais un point nous paraît maintenant acquis : cette tablature exige trop de science musicale pour avoir été celle d'un amateur; la simplicité de son aspect, l'absence d'ornementation — seuls, des initiales clairement dessinées et de petits motifs géométriques à la fin de chaque pièce, révèlent le soin avec lequel elle a été copiée — la correction de l'ensemble des textes, nous inclinent à penser qu'elle a été l'instrument de travail d'un de ces *cantori al liuto* (16), compositeurs, chanteurs et exécutants tout à la fois, si appréciés dans l'Italie du Nord, en particulier à Mantoue, à Ferrare, à Venise. Ainsi, par la personnalité du possesseur, s'expliquerait le fait qu'il ait été inutile de noter les rythmes avec précision, comme aussi d'écrire le « *canto figurato* » au-dessus de la tablature; n'oublions pas que l'usage de fixer ce genre d'œuvres par écrit est alors très récent, que le chant accompagné fut longtemps un art improvisé, fugitif; notre manuscrit ne devait servir que d'aide-mémoire. Quel sera donc ici le rôle du musicien ? A la fois, celui d'un Joan Ambrosio Dalza, d'un Francisco Spinacino et d'un Franciscus Bossinensis : comme ses trois contemporains, il composera des *ricercari*; comme Dalza et Spinacino, il écrira des danses, œuvres personnelles aussi, sur des *cantus firmi* connus et réduira pour son instrument, traité en soliste, des pièces vocales; comme Bossinensis, il transformera en chant accompagné certaines de ces mêmes œuvres et d'autres encore, conservant sans doute, selon l'usage, le *superius* sous sa forme originale, adaptant au luth les deux parties graves. Ce recueil, du fait qu'il a été écrit par et pour un luthiste, qu'il a été maintes fois feuilleté — ce dont témoignent les coins de page usés — du fait aussi qu'il porte des indications d'exécution : *risforciato* (folio 41<sup>r</sup>), *dui volte questo* (fol. 46<sup>v</sup>), du fait qu'il conserve des exercices : des *botte*, paraît plus proche de nous, moins impersonnel qu'un livre imprimé, destiné à un public plus étendu; nous voyons à quels auteurs vont les préférences du musicien, les pièces qu'il choisit, celles sur lesquelles il revient pour en donner une seconde version, celles qu'il développe avec une sorte de plaisir verbal, celles auxquelles il ne veut « ni ajouter, ni oster »; par ce qu'il nous révèle d'humain, ce modeste ouvrage devient, pour nous, précieux.

(13) *Art. cité*, p. 83.

(14) Voir notre *appendice musical*. nos 3, 19 et 106.

(15) *Ibid.*, nos 102 et 110; 105.

(16) Voir Nanie BRIDGMAN, « La frottola et le madrigal en Italie », à paraître dans l'*Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, Gallimard.

\*  
\*\*

Voyons maintenant très rapidement quel est le contenu de cette tablature dans son ensemble, car il ne peut être question ici de l'examiner en détail; le recueil s'ouvre, nous l'avons dit, par des pièces pour luth seul; six *ricercari*, quatre danses, huit transcriptions d'œuvres vocales, auxquelles il nous faut encore ajouter une *Calata* glissée vers la fin du volume (fol. 52-53) parmi plus de quatre-vingts accompagnements de frottole (17), deux de laude (18), deux de chansons françaises (19), un de motet (20).

Si les œuvres où la personnalité de l'auteur se fait le mieux sentir : *ricercari* et danses, sont, pour nous, les plus attrayantes, les transcriptions d'œuvres vocales dans le cas présent, ont un intérêt tout particulier : celui d'être un précieux élément de datation. La simple lecture des *incipit* indique que le répertoire de notre *cantor al liuto* est très antérieur à celui de Capirola; pas une des *frottole* qu'il a si soigneusement notées ne figure dans les recueils d'Antico, de Sambonettus ou de Caneto, pas plus, d'ailleurs, que dans les adaptations au clavier de 1517. Nous en trouvons les originaux vocaux soit dans des manuscrits de la fin du xv<sup>e</sup> siècle ou des toutes premières années du xvi<sup>e</sup> (Basevi 2441, Rés. Vm<sup>7</sup> 676, ou Panciaticchi 27), soit dans les imprimés de Petrucci mais seulement dans ceux antérieurs à 1510, aucun emprunt n'étant fait aux livres X et XI (1512 et 1514). Dix-sept de nos frottole appartiennent au Livre I de 1504, trois au livre II, cinq au livre III, cinq au livre IV (dont une deux fois), six au livre V, sept au livre VI, quatre au livre VII des années 1505 à 1507, une seulement au livre IX de 1509; veuillez m'excuser de céder ainsi au goût du jour pour les statistiques, mais ces quelques chiffres me paraissent indiquer avec une certaine précision l'époque à laquelle notre recueil a pu être formé; les deux chansons françaises, *Amors, amors* [*trop me fiers de tes dars*], de Hayne, et *Ge ne fay plus, je ne dis, ne escrips* — attribuée dans certaines sources à Gilles Mureau, dans d'autres à Busnoys — sont toutes deux très connues; elles sont, sans doute, antérieures à 1480 et ont été publiées dans l'*Odhecaton* dès 1501 comme l'ont été deux autres œuvres célèbres réduites ici pour le luth : la *Morra* et le *Benedictus* d'Heinrich Isaac. Quant aux auteurs de frottole, ce sont Bartolomeo Tromboncino et Marchetto Cara qui sont le plus largement représentés avec quatorze et six pièces respectivement, Philippe de Lurano avec quatre, Francesco Varoter avec trois, Michael Pesenti et Capriolo avec une seulement.

Il semble donc difficile, après avoir fait ces quelques remarques, d'admettre que notre recueil ait été constitué après 1510; son contenu est trop différent de celui du livre de Capirola — écrit, semble-t-il, vers 1517 — trop voisin de

(17) Du n<sup>o</sup> 21 au n<sup>o</sup> 99 (incl.) plus les n<sup>os</sup> 103 et 107.

(18) N<sup>os</sup> 102 et 110.

(19) N<sup>os</sup> 105 et 106.

(20) N<sup>o</sup> 109.

celui du manuscrit Bibl. Nat. Rés. Vm<sup>7</sup> 676 décrit par Nanie Bridgman, daté de 1502, pour que l'on ne soit pas tenté de le rapprocher plutôt de celui-ci que de celui-là. Personnellement, je crois cette tablature de la première décade du xvi<sup>e</sup> siècle et ce serait le plus ancien manuscrit de luth que nous connaissions.

Un mot des œuvres elles-mêmes : il est difficile de parler des *ricercari* tant que nous ne saurons pas quel est leur rythme exact : il n'est pas aisé, déjà, de se mettre d'accord sur le mode de transcription quand figurent des barres de mesures et des hastes; que faire, quand on ne dispose ni des unes ni des autres ? Un « *ricercar di Benedictus* », qui peut donc servir de prélude ou de postlude au motet d'Isaac, utilise librement à l'intérieur d'un tissu contrapuntique simple et un peu lâche les notes essentielles de l'œuvre sans les traiter pour autant en *cantus firmus*.

## EXEMPLE 1

The musical score for Example 1 consists of seven staves. The first five staves (I-V) are in treble clef and contain a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. Staff I is marked with a Roman numeral 'I'. Staff V includes the instruction 'sic!' above the staff. The sixth staff is labeled 'Pavana regia' and the seventh staff is labeled 'Bass'. The 'Bass' staff is in bass clef and contains a simple, slow-moving bass line with long note values. The 'Pavana regia' staff is also in bass clef and contains a more active bass line.

Les danses — deux pavanés, deux basses-dances, une *Calata* — sont des œuvres originales, certaines écrites avec une sorte de désinvolture, qui leur donne l'allure d'une improvisation. La première, la *Pavana regia* (13<sup>r</sup>) est, en fait, une « paduana alla venetiana », de même substance mélodique que les cinq de Joan Ambrosio Dalza, très nettement apparentée à la dernière (voir exemple I) (21), mais la basse est différente malgré un début semblable.

Cette pavane est, comme chez Dalza, suivie d'un *saltarello* à 3/8 et d'une piva à 12/8, liés entre eux par une même mélodie exposée avec de légères variantes au superius, ce qui n'est pas courant à l'époque (22). L'autre pavane (23) est d'un caractère tout différent : un long ruban se déroule sagement pendant trois mesures — la carrure de la danse nous permet d'en retrouver le rythme — pour aboutir sur la quatrième à deux accords bien frappés; le procédé est simple, la mélodie alerte, le résultat plein d'allant et de gaieté.

Quant aux basses-dances, ce sont encore deux *Spagna* : l'une connue d'Otto Gombosi et publiée par lui (24), porte d'ailleurs ce titre (19<sup>v</sup>), tandis que l'autre (15<sup>r</sup>) s'intitule discrètement *Basa danza*; dans la première, un même *cantus firmus* est énoncé simultanément à la basse et au superius, mais il est presque dissimulé dans les arabesques volubiles du dessus; dans l'autre, au contraire, sous forme de tenues, il chemine lentement de la basse au dessus tandis que de longs traits d'octaves, de dixièmes même, qui rappellent plus le style de clavier que celui du luth, s'élancent au-dessus ou en dessous, traçant de larges zébrures.

Enfin, une forme de danse que nous ne connaissions que par le livre de Dalza, une *Calata*, est introduite ici (25); il en existe, vous le savez, deux types: la *calata italiana* et la *calata alla spagnola*; c'est à ce dernier genre que se rattache celle de notre recueil : elle semble construite sur le même *cantus firmus* que deux de celles de Dalza : Nos 7 et 11 (fol. 47<sup>v</sup> et 50<sup>r</sup>) avec un rythme analogue — 6/8 —. Ce qui lui confère un style à part, c'est la seconde partie, sorte de « ground », de pédale, la même note étant répétée au superius au cours des quatre sections de quatre mesures, tandis que la mélodie est clairement énoncée à la basse; c'est le seul exemple que nous connaissions de cette disposition, mais peut-être parmi les spécialistes des danses en est-il qui ont déjà eu l'occasion de rencontrer une écriture semblable.

Enfin, les transcriptions de pièces vocales, qu'il s'agisse d'œuvres religieuses ou profanes, françaises ou italiennes, sont, dans l'ensemble, d'un style remarquable : si l'on compare la version du *Benedictus* d'Isaac de notre luthiste

(21) Pour permettre de saisir aisément cette parenté, nous avons dans l'ex. 1, ajouté au tableau publié par Otto Gombosi, p. LXII de sa préface à l'édition des *Composizioni di Vincenzo Capirola* (voir note 1) le superius et la basse de notre *Pavana regia*, ramenés aussi au ton d'ut.

(22) Voir plus loin, pp. 60-63.

(23) Publiée p. 63.

(24) Préface citée, pp. LV et LVI.

(25) N° 104, fol. 53<sup>v</sup>; publiée p. 65.



avec celle de Spinacino, l'on s'aperçoit que moins ornée, elle est cependant mieux adaptée à l'instrument; notre auteur connaît toutes les finesses de son métier, ne craint pas d'utiliser de longues suites de dixièmes pour donner de la clarté après un passage touffu et animé; il sait aussi varier les formules cadencielles :



Souvent il suggère la polyphonie plutôt qu'il ne l'écrit et apporte beaucoup plus de soin à la marche des parties que ne le fait Spinacino. Dans les *frottole*, si simples d'harmonie, il relie discrètement les diverses voix entre elles, créant, grâce à la continuité des lignes, une impression de plénitude.

Il serait intéressant de comparer la transcription pour luth de *Ge ne fai plus* (26) contenue dans notre recueil avec celle pour clavier de Leonhard Kleber, mais une étude des deux styles nous entraînerait trop loin.

Passons donc aux accompagnements qui constituent la seconde partie de l'ouvrage; quoique n'en possédant pas le « canto figurato » nous avons pu reconstituer, grâce à d'autres sources, la plus grande partie des œuvres; les originaux vocaux d'une vingtaine de *frottole* nous manquent encore ... mais il ne semble pas impossible de les retrouver. Treize *frottole* sont communes à notre manuscrit et au livre I de Bossinensis, trois au livre II du même auteur : c'est dire que le répertoire, malgré quelques points communs, est très différent. Il reste bien entendu que notre « cantor al liuto » puise parfois aux mêmes sources que Bossinensis mais que ses « arrangements », ses adaptations sont toujours personnelles et qu'elles révèlent cette connaissance des « ficelles » du métier que nous avons déjà remarquée dans les œuvres pour luth seul. Un « Ave Maria » (27) de Tromboncino est une « laude » dans l'esprit de celle publiée par M. Disertori d'après le recueil II de Bossinensis (28); plus nue, plus dépouillée, elle est émouvante par sa simplicité d'expression. Dans toutes ces pièces, le transcritteur ne conservera que trois voix, abandonnant systématiquement l'*altus* qui, d'ailleurs, avait souvent été ajouté à une œuvre originale à 3.

Enfin, deux chansons françaises au luth sont préservées ici (29) : ce sont les seuls témoins que nous possédions d'un art dont nous savions qu'il était pratiqué bien avant qu'Attaingnant ne publie en 1530 son premier livre de chant accompagné; l'écriture de ces deux pièces, celle d'*Amors, amors*, surtout, traduit fidèlement l'esprit de la polyphonie, respectant ses recherches de

(26) Fol. 16 v°, n° 7.

(27) Fol. 52 r°, n° 102.

(28) 20 *Recercari da sonar nel lauto... trascritti... da B. Disertori*, Milano, éd. Suvini Zerboni, 1954, *Se mai permaraveglia...*, p. 17.

(29) N°s 105 et 106 : *Amors, amors* [trop me fiers de te dars] d'après Hayne et *Ge ne fay plus* d'après G. Mureau ou Busnois, publ. pp. 71 et 74.

style, ses voix imbriquées tout en les colorant subtilement; à côté de cette richesse sans surcharge, la version pour luth seul de Spinacino paraît sèche, « indigente » même (30). L'emploi des marches harmoniques qu'affectionne Isaac, fréquent ici, est un élément de plus qui nous incline à dater notre manuscrit des premières années du xvi<sup>e</sup> siècle.

Les transcriptions des *frottole* mériteraient une étude étendue à laquelle nous ne pouvons nous livrer au cours d'une brève communication : nous nous y attacherons plus tard lors de la publication intégrale du manuscrit. Il nous semble que ce que nous avons déjà dit suffit à révéler l'intérêt de ce petit recueil; il nous apporte l'écho de chants au luth libres comme des improvisations, qui résonnaient à Venise (31), œuvres fugitives destinées à disparaître aussitôt créées, qu'un modeste « cantor al liuto » a fait parvenir jusqu'à nous.

#### CONTENU DE L'OUVRAGE

Il est impossible, quand il s'agit d'une tablature manuscrite originale, d'établir à proprement parler une liste de concordances; nous nous bornerons donc à indiquer ici les pièces vocales qui ont servi de base à notre auteur pour ses transcriptions de chansons françaises, de *laude*, de motets, de *frottole*. Quand celles-ci se trouvent dans un des onze livres de *Frottole* publiés par Petrucci de 1504 à 1514, nous mettrons le chiffre romain du volume sans qu'il soit précédé d'aucun sigle, les chiffres arabes qui le suivent étant ceux des folios, et nous n'indiquerons pas d'autres sources.

Nous ne dresserons pas de liste de manuscrits, ni d'imprimés anciens, nous contentant de nous reporter à celle qui figure à la fin de l'article de Nanie Bridgman (nous la désignerons par *Bridg.*) : *Un manuscrit italien du début du XVI<sup>e</sup> siècle à la Bibliothèque nationale (Département de la musique, Rés. Vm<sup>7</sup> 676)* dans *Annales Musicologiques*, Paris, 1953, t. I, pp. 191 et suiv.; nous en adopterons les sigles, en y ajoutant seulement le livre II de Franciscus Bossinensis : *Bossinensis* <sup>2</sup>.

Pour tous les imprimés de Petrucci, nous renvoyons, sous le sigle *Sartori*, à l'ouvrage essentiel qu'est celui de Claudio Sartori : *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Florence, 1948. Aux deux articles de D. Plamenac figurant dans la liste *Bridg.*, vient s'en joindre un troisième, paru depuis dans les *Annales Musicologiques*, t. II, 1954 : *The Second Chansonnier*

(30) Voir celle d'*Amors, amors*, libro II, fol. 22 v<sup>o</sup> et celle de *Je ne fay plus*, pour deux luths, Libro I, fol. 21.

(31) Ainsi que le rapporte Andrea Calmo, *Le Lettere*, éd. V. Rossi, Torino, 1888, p. 295 : « portavamo i nostri lauti in barca, cantando barzelette per Caral Grande... ».

(32) Signalons toutefois que les mss. \*P. 559, \*P. 560 et \*P. 607 appartiennent au fonds ital. et non au fonds fr. de la Bibl. nat.

of the *Biblioteca Riccardiana : Plamenac*<sup>3</sup> et *A postscript to the Second Chansonier ... dans Annales Musicologiques*, t. IV, 1956, *Plamenac*<sup>3 bis</sup>.

Dans ce même numéro des *Annales* se trouve aussi un complément à l'article de Nanie Bridgman : *Bridgman*<sup>bis</sup>.

Dans la liste des publications modernes, il convient d'introduire *Le Frottole*, édition intégrale des trois premiers livres de Petrucci transcrits par G. Cesari, Crémone, 1954, que nous désignerons par *Cesari* et l'ouvrage fondamental sur les *laude*, K. Jeppesen, *Der mehrstimmige italienische Laude um 1500*, 1935, indiqué par Jep. I, ainsi qu'un article du même auteur paru dans les *Acta Musicologica* de 1939, t. XI, p. 81, *Lieber einige unbekannte Frottolen-handschriften*.

Enfin, sous le sigle *Einst*, nous désignons *The Italian madrigal*, de A. Einstein, Princeton, 1949.

CONTENU DU MANUSCRIT	ORIGINAUX VOCAUX	OBSERVATIONS
1. 12 <sup>o</sup> Non mi negar signora.	Egerton 3051, 51 <sup>o</sup> -52 <sup>o</sup> .	Cf. <b>86</b> . Barzeletta de Serafino Aquilano.
2. 12 <sup>o</sup> Recerchar.		
3. 13 <sup>o</sup> Pavana regia. 13 <sup>o</sup> Saltarelo. 14 <sup>o</sup> Piva.		
4. 14 <sup>o</sup> Già fui lieto hor gionto e il merce	VI, 51 <sup>o</sup> -52 <sup>o</sup> .	<i>Sartori</i> , <b>25</b> .
5. 14 <sup>o</sup> Mora [Isaac].	<i>Bridg.</i> , <b>33</b> .	Cf. <i>Spinacino</i> , I, 13.
6. 15 <sup>o</sup> Basa danza [Spagna].		Cf. <i>Gombosi</i> <sup>2</sup> , pp. xxxvi et ss. Cf. <i>Spinacino</i> , I, 28 <sup>o</sup> .
7. 16 <sup>o</sup> Ge ne fai plus [Busnoys ou Gilles Mureau].	<i>Plamenac</i> <sup>3</sup> , n <sup>o</sup> 2; <i>Plamenac</i> <sup>3bis</sup> , p. 262, et <i>Hewitt</i> , n <sup>o</sup> 8.	Cf. <b>106</b> , <i>Sartori</i> 1; <i>Hewitt</i> , p. 235; Cf. <i>Spinacino</i> I, 11, (pour 2 luths).
8. 17 <sup>o</sup> Non pigliar tanto ardimento [B. Tromboncino].	V, 12.	Cf. <b>41</b> , <i>Sartori</i> , <b>24</b> .
9. 17 <sup>o</sup> Recerchar.		
10. 18 <sup>o</sup> Recerchar.		
11. 19 <sup>o</sup> Recerchar.		
12. 19 <sup>o</sup> Spagna.		Publ. <i>Gombosi</i> <sup>2</sup> , p. LV.
13. 20 <sup>o</sup> Recerchar di benedictus.		
14. 21 <sup>o</sup> Benedictus [Isaac].	<i>Bridg.</i> <b>68</b> et <i>Bridg.</i> <sup>bis</sup> p. 260.	Cf. <b>109</b> . <i>Sartori</i> 1. Cf. <i>Spinacino</i> , I, 13, <i>Hewitt</i> , p. 379.
15. 22 <sup>o</sup> Andar.		
16. 22 <sup>o</sup> Se mi ami come dici.		
17. 22 <sup>o</sup> Recerchar.		
18. 24 <sup>o</sup> Ochij dolci hove prendesti. [Francesco Varoter].	II, 13 <sup>o</sup> -14 <sup>o</sup> .	Cf. <b>78</b> . <i>Sartori</i> , <b>17</b> ; <i>Cesari</i> , p. 55.

CONTENU DU MANUSCRIT	ORIGINAUX VOCAUX	OBSERVATIONS
19. 25 <sup>ro</sup> Pavana.		Publ. plus loin, p. 63.
20. 25 <sup>vo</sup> De si de no de si del tuo bisogno di [Marchetto Cara]. 36 <sup>ro</sup> Tenori da sonar e cantar sopra il lauto. + Pie Jesu, protege.	I, 14 <sup>vo</sup> -15 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 16; <i>Cesari</i> , p. 12. Cf. <i>Bossinensis</i> , I, 36 <sup>vo</sup> .
21. 36 <sup>ro</sup> Se di fede io vengo a meno [M. Cara].	I, 8 <sup>vo</sup> -9 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 16; <i>Cesari</i> , p. 7. Cf. <i>Bossinensis</i> , I, 31.
22. 36 <sup>ro</sup> Scopri lingua il ciecho ardore [B. Tromboncino].	I, 16 <sup>vo</sup> -17 <sup>ro</sup> ; <i>Bridg.</i> , 101.	<i>Sartori</i> , 16; <i>Cesari</i> , p. 14. Cf. <i>Bossinensis</i> , I, 55 <sup>vo</sup> -56 <sup>ro</sup> .
23. 36 <sup>vo</sup> Creda pur chi creder volle.		
24. 36 <sup>vo</sup> O che pena, o che dolore.		
25. 36 <sup>vo</sup> Io non vedo ne mi sento.		
26. 37 <sup>ro</sup> Passerò la vita mia.	VI, 39 <sup>vo</sup> -40 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 25.
27. 37 <sup>ro</sup> Doi pensier sempre combate.		
28. 37 <sup>ro</sup> Del partir è gionto l'hora.	V, 27.	<i>Sartori</i> , 24.
29. 37 <sup>ro</sup> Non ti spiaqua diva mia.		
30. 38 <sup>ro</sup> [Ah!] partiale e cruda morte. [B. Tromboncino].	I, 28 <sup>vo</sup> -29 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 16; <i>Cesari</i> , p. 23.
31. 38 <sup>ro</sup> Benché amor mi faza torto	I, 26 <sup>vo</sup> -27 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 16; <i>Cesari</i> , p. 22. Cf. <i>Bossinensis</i> , I, 36 <sup>vo</sup> .
32. 38 <sup>vo</sup> Non pensar che mai ti lassa. [D. Pelegrinus Cesena].	IX, 40 <sup>vo</sup> -41 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 44.
33. 38 <sup>vo</sup> Poi che (il) ciel contrario et ad-verso. [B. Tromboncino].	I, 21 <sup>vo</sup> -22 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 16; <i>Cesari</i> , p. 18. Cf. <i>Bossinensis</i> , I, 38 <sup>vo</sup> .
34. 39 <sup>ro</sup> Zoveneti, andiamo al prato...		
35. 39 <sup>ro</sup> Patientia ogniun'mi dice.	<i>Bridg.</i> 11.	
36. 39 <sup>ro</sup> La morte tu me dai.		
37. 39 <sup>vo</sup> Più non posso hormai soffrire.		
38. 39 <sup>vo</sup> Perchè dona me hai lassato.		
39. 39 <sup>vo</sup> Non più tardar de contentar me.		
40. 39 <sup>vo</sup> Se le picol il dun che te ho donato.		
41. 40 <sup>ro</sup> Non pigliar tanto ardimento. [B. Tromboncino].	V, 12.	Cf. 8.
42. 40 <sup>ro</sup> Sel mi è grave il tuo partire. [B. Tromboncino].	I, 19 <sup>vo</sup> -20 <sup>ro</sup> ; <i>Bridg.</i> , 103.	<i>Sartori</i> , 16; <i>Cesari</i> , p. 16.
43. 40 <sup>vo</sup> Amoreto mio bello.		
44. 40 <sup>vo</sup> Si ben dixi, donna mia.		
45. 40 <sup>vo</sup> Non è stil già di natura Che lo amor hodie si trova.		

CONTENU DU MANUSCRIT	ORIGINAUX · VOCAUX	OBSERVATIONS
46. 41 <sup>ro</sup> Che serà de la mia vita.	Egerton, 3051, 30 <sup>vo</sup> -32 <sup>ro</sup> .	Barzeletta d'Angelo Poliziano.
47. 41 <sup>ro</sup> Pocha pace e molta guerra. [Trombetino].	V, 31 <sup>vo</sup> -32 <sup>ro</sup> ; <i>Bridg.</i> , 92.	<i>Sartori</i> , 24.
48. 41 <sup>vo</sup> Gia fui lieto hor giunto e il meye.	VI, 51 <sup>vo</sup> -52 <sup>ro</sup> .	Cf. 4.
49. 41 <sup>vo</sup> Io son lieto nel aspecto.	VII, 50 <sup>vo</sup> -51 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 18.
50. 42 <sup>ro</sup> Vale, diva, vale in pace. [B. Tromboncino].	I, 20 <sup>vo</sup> -21 <sup>ro</sup> .	Cf. 66 ; <i>Sartori</i> , 16 ; <i>Cesari</i> , p. 17. Cf. <i>Bossinensis</i> , II, 52 <sup>vo</sup> .
51. 42 <sup>ro</sup> Non me posso partir Che me hai tropo ligato.		<i>Sartori</i> , 25 ; Barzeletta de Galeotto del Carretto, 1497.
52. 42 <sup>ro</sup> Lassa, dona, i dolci sguardi. [B. Tromboncino].	VI, 22 <sup>vo</sup> -23 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 25 ; Barzeletta de Galeotto del Carretto, 1497.
53. 42 <sup>vo</sup> Ben e dura la mia sorte.		
54. 42 <sup>vo</sup> Tempo e hormai de ricovrar'te.	<i>F</i> 2441, 11 <sup>vo</sup> -12 <sup>ro</sup> .	
55. 43 <sup>ro</sup> Naque al mondo per amar te. [B. Tromboncino].	III, 5 <sup>vo</sup> -6 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 18 ; <i>Cesari</i> , p. 96.
56. 43 <sup>ro</sup> Grida el cielo e il mondo tuto.	Sous le titre: <i>Ardar el ciel</i> , III, 46 <sup>vo</sup> -47 <sup>ro</sup> , <i>Bridg.</i> , 108.	<i>Sartori</i> , 18 ; <i>Cesari</i> , p. 127.
57. 43 <sup>vo</sup> A ma dona spietata li rai novi e dolci amanti.	V, 41 <sup>vo</sup> -42 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 24.
58. 43 <sup>vo</sup> Se non me ami a che stentarme.	V, 28 <sup>vo</sup> -29 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 24.
59. 44 <sup>ro</sup> Sel ti piace darmi aiuto.		
60. 44 <sup>ro</sup> Deffecerunt dona hormai. [M. Cara].	I, 4 <sup>vo</sup> -5 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 16 ; <i>Cesari</i> , p. 4.
61. 44 <sup>vo</sup> Quanto più io crido aiuto, tanto più son tormentato.		
62. 44 <sup>vo</sup> Dolce amoroso focho.	V, 32 <sup>vo</sup> -33.	<i>Sartori</i> , 24 ; Cf. <i>Bossinensis</i> , II, 40 <sup>vo</sup> .
63. 45 <sup>ro</sup> Tu te lamenti a torto. [Michael Pesenti].	I, 47 <sup>ro</sup> .	Ode de Tebaldeo. <i>Sartori</i> , 16 ; <i>Cesari</i> , p. 37.
64. 45 <sup>ro</sup> Di te penso notte e giorno.		
65. 45 <sup>vo</sup> Poi che a tal conduto me hai.	II, 35 <sup>vo</sup> -36 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 17 ; <i>Cesari</i> , p. 73.
66. 45 <sup>vo</sup> Vale, diva, vale in pace.	I, 20 <sup>vo</sup> -21 <sup>ro</sup> .	Cf. 50, <i>Sartori</i> , 16 ; <i>Cesari</i> , p. 17. Cf. <i>Bossinensis</i> , II, 52 <sup>vo</sup> .
67. 46 <sup>ro</sup> Poi che zonto il tempo e il locco. [F. di Laurana].	VI, 16 <sup>vo</sup> -17 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 25.
68. 46 <sup>ro</sup> Oimé lo capo, oimé la testa. [M. Cara].	Sous le titre <i>Oimé el core</i> , I, 2 <sup>vo</sup> -3 <sup>ro</sup> , <i>Bridg.</i> , 4.	<i>Sartori</i> , 16 ; <i>Cesari</i> , p. 3 ; Cf. <i>Bossinensis</i> , I, 32 <sup>ro</sup> .

CONTENU DU MANUSCRIT	ORIGINAUX VOCAUX	OBSERVATIONS
69. 46 <sup>vo</sup> Non val aqua al mio gran focho. [B. Tromboncino].	I, 17 <sup>vo</sup> -18 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , <b>16</b> ; <i>Cesari</i> , p. 15. Cf. <i>Bossinensis</i> , II, 24.
70. 46 <sup>vo</sup> Cade ogni mio pensier, Cade ogni speme. [B. Tromboncino].	VII, 54 <sup>vo</sup> -55 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , <b>33</b> . Cf. <i>Bossinensis</i> I, 10.
71. 46 <sup>vo</sup> Se le carte me son contra. [Fr. Varoter].	VI, 27 <sup>vo</sup> -28 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , <b>25</b> .
72. 46 <sup>vo</sup> Pietà, cara signora. [M. Cara].	I, 14 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , <b>16</b> ; <i>Cesari</i> , p. 12. Cf. <i>Bossinensis</i> I, 47.
73. 47 <sup>vo</sup> Pietà, cara signora. [M. Cara].		Id.
74. 47 <sup>vo</sup> A la fè si a la fè bona.	III, 50 <sup>vo</sup> -51 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , <b>16</b> ; <i>Cesari</i> , p. 19.
75. 47 <sup>vo</sup> De per Dio non me far torto. [B. Tromboncino].	I, 23 <sup>vo</sup> -24 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , <b>18</b> ; <i>Cesari</i> , p. 131. Cf. <i>Bossinensis</i> , II, 53 <sup>ro</sup> .
76. 47 <sup>vo</sup> Vana Speranza mia Che mai non viene, Vano soccorso mio, Quanto sei tardo... [Philippus Lurano..].	IV, 8 <sup>vo</sup> -9 <sup>ro</sup> .	Strambotto; <i>Sartori</i> , <b>19</b> .
77. 47 <sup>vo</sup> La dolce diva mia Che del mio mal si ride ...	IV, 46 <sup>vo</sup> -47 <sup>ro</sup> .	Ode. Cf. <b>81</b> ; <i>Sartori</i> , <b>19</b> .
78. 48 <sup>vo</sup> Ochii dolci ove prendesti. [Francesco Varoter].	II, 13 <sup>vo</sup> -14 <sup>ro</sup> .	Cf. <b>18</b> . <i>Sartori</i> , <b>17</b> .
79. 48 <sup>vo</sup> Desperato vo morire.		
80. 48 <sup>vo</sup> Vivero paziente e forte. [Phi. de Lurano].	III, 8 <sup>vo</sup> .	<i>Sartori</i> , <b>18</b> ; <i>Cesari</i> , p. 99.
81. 48 <sup>vo</sup> La dolce diva mia Che del mio mal si ride.	IV, 46 <sup>vo</sup> -47 <sup>ro</sup> .	Cf. <b>77</b> ; <i>Sartori</i> , <b>19</b> .
82. 48 <sup>vo</sup> Io moro e vedo chiaro.		
83. 48 <sup>vo</sup> Ascoltame madona.	IV, 40 <sup>vo</sup> -41 <sup>ro</sup> . Sous le titre <i>Scollatime Madonna</i> .	Ode. <i>Sartori</i> , <b>19</b> .
84. 49 <sup>vo</sup> Perso(n)ho in tuto hormai la vita Che me sento il cor mancare... [M. Cara].	II, 31 <sup>vo</sup> -32 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , <b>19</b> ; <i>Cesari</i> , p. 116.
85. 49 <sup>vo</sup> <i>Idemque duj medesimi numeri</i> (Variations sur le n° 84.)		
86. 49 <sup>vo</sup> Non me negar signora.	Egerton, 3051, 51 <sup>vo</sup> -52 <sup>ro</sup> .	Cf. <b>1</b> . Barzeletta de Serafino Aquilano.
87. 49 <sup>vo</sup> Hai dispietato tempo Contrario a ogni ben mio. [P. Zanin].	Sous le titre : <i>O dispietato...</i> , VII, 61 <sup>vo</sup> .	<i>Sartori</i> , <b>33</b> . Cf. <i>Bossinensis</i> , I, 15 <sup>vo</sup> -16 <sup>ro</sup> .

CONTENU DU MANUSCRIT	ORIGINAUX VOCAUX	OBSERVATIONS
88. 49 <sup>vo</sup> Apri le orecchie un pocho.		Cet incipit serait-il celui d'un poème de Bartolomeo Cavassico, <i>Apri un pocho le orecchie, scognosente</i> ? Cf. 97.
89. 49 <sup>vo</sup> La mia donna mi ha lassato.		
90. 50 <sup>vo</sup> O mia spietata sorte Che de ogni ben mi priva.	IV, 42 <sup>vo</sup> -43 <sup>ro</sup> .	Ode; <i>Sartori</i> , 19.
91. 50 <sup>vo</sup> Lo amor, donna, ch'io ti porto Voluntier voria scoprire.	VII, 18 <sup>vo</sup> .	<i>Sartori</i> , 33; publ. dans <i>Einstein</i> , III, n° 5.
92. 50 <sup>vo</sup> Cum pianto e cum dolore.	IV, 41 <sup>vo</sup> -42 <sup>ro</sup> .	Ode; <i>Sartori</i> , 19. Cf. <i>Bossinensis</i> , I, 6 <sup>ro</sup> , <i>Bossinensis</i> , II, 20 <sup>ro</sup> .
93. 50 <sup>vo</sup> Donna de altri più ch'a mia.	VI, 29 <sup>vo</sup> -30 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 25.
94. 50 <sup>vo</sup> O fortunata caza.		
95. 50 <sup>vo</sup> Desperato me ne moro.		
96. 50 <sup>vo</sup> A dio siate che me ne vo. Cum mia dolgia occulta in petto...	VI, 40 <sup>vo</sup> -41 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 25. Cf. 88.
97. 51 <sup>ro</sup> Apri le orecchie un pocho.		
98. 51 <sup>ro</sup> Nasce lo aspro mio tormento, Donna mia sol per mirarti. [Francesco Varoter]	II, 9 <sup>vo</sup> -10 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 17; <i>Cesari</i> , p. 52. Cf. <i>Bossinensis</i> , I, 18.
99. 51 <sup>ro</sup> Poi che per fede manca La mia vita ad hora, ad hora... [A. Capreolus].	I, 55 <sup>vo</sup> .	<i>Sartori</i> , 18; <i>Cesari</i> , p. 43. Cf. <i>Bossinensis</i> , I, 41 <sup>vo</sup> .
100. 51 <sup>ro</sup> Botte.		
101. 51 <sup>ro</sup> Botte.		
102. 52 <sup>ro</sup> Ave Maria, gratia plena... [B. Tromboncino].		Cf. 110; <i>Sartori</i> , 39.
103. 52 <sup>ro</sup> Fortuna desperata.	<i>Bridg.</i> , 17.	Cf. <i>Spinacino</i> , II, 38 <sup>vo</sup> (pour 2 luths).
104. 53 <sup>ro</sup> Calata.		
105. 53 <sup>ro</sup> Amors, amors. (tenor e contra). [Hayne].	<i>Hewitt</i> , n° 9.	<i>Sartori</i> , 1; <i>Hewitt</i> , p. 237. Cf. <i>Spinacino</i> , II, 22 <sup>vo</sup> .
106. 54 <sup>ro</sup> Ge ne fay plus. (tenor e contra) [Busnoys ou Gilles Mureau].	<i>Plamenac</i> <sup>3</sup> , n° 2 et <i>Plamenac</i> <sup>3b4s</sup> , p. 262. <i>Hewit</i> n° 8. <i>F.</i> 2441.	Cf. 7; <i>Sartori</i> , 1; <i>Hewitt</i> , p. 235.
107. 54 <sup>ro</sup> Fame, donna, el mio dovere. (tenor e contra).		
108. 54 <sup>ro</sup> S'el me grato il tuo tornare. (tenor e contra). [Ph. de Lurano].	I, 53 <sup>vo</sup> -54 <sup>ro</sup> .	<i>Sartori</i> , 18; <i>Cesari</i> , p. 41. Cf. <i>Bossinensis</i> , I, 35.
109. 55 <sup>ro</sup> Benedictus. (tenor e contra). [Isaac].		
110. 55 <sup>ro</sup> Ave Maria. (tenor e contra). [B. Tromboncino].	<i>Bridg.</i> 68 et <i>Bridg.</i> <sup>b4s</sup> , p. 260.	Cf. 14, <i>Sartori</i> , 1; <i>Hewitt</i> , p. 379. Cf. <i>Spinacino</i> , I, 13. Cf. 102; <i>Sartori</i> , 39.

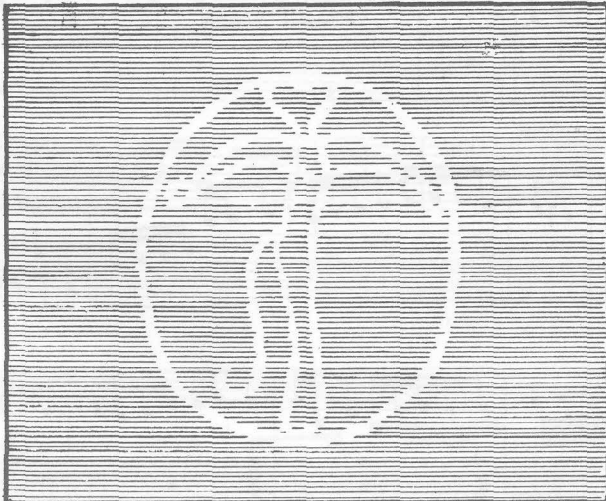
## TABLE ALPHABETIQUE

A dio siate ch'io me ne vo .....	96
[Ah !] partiale e cruda morte .....	30
A la fè si a la fè bona .....	74
A ma dona spietata, li rai novi e dolci amanti .....	57
Amors, amors .....	105
Amoreto mio bello .....	43
Andar .....	15
Apri le orecchie un pocho .....	88 et 97
Arda ( <i>voir</i> Grida) .....	
Ascoltame madona .....	83
Ave Maria .....	102 et 110
Basa danza .....	6
Botte .....	100
Botte .....	101
Benchè amor mi faza torto .....	31
Benedictus .....	14 et 109
Ben e dura la mia sorte .....	53
Cade ogni mio pensier, cade ogni speme .....	70
Calata .....	104
Che serà de la mia vita .....	46
Creda pur chi creder volle .....	23
Cum pianto e cum dolore .....	92
Deffecerunt dona hormai .....	60
Del partir è gionto l'hora .....	28
De per Dio non me far torto .....	75
De si de no de si del tuo bisogno .....	20
Desperato me ne moro .....	95
Desperato vo morire .....	79
Di te penso notte e giorno .....	64
Doi pensier sempre combate .....	27
Dolce amoroso focho .....	62
Donna de altri più ch'a mia .....	93
Fame dona el mio dovere .....	107
Fortuna desperata .....	103
Ge ne fai plus .....	7
Ge ne fay plus .....	106
Già fui lieto .....	4
Giovinetti ... ( <i>voir</i> Zoveneti) .....	
Grida el ciello e il mondo ( <i>voir</i> Arda) .....	56



Hai dispietato tempo (voir O dispietato) .....	87
<i>Idemque dui medesimi numeri</i> (voir 84) .....	85
Io moro e vedo chiaro .....	82
Io non vedo ne mi sento .....	25
Io son lieto nel aspecto .....	49
La dolce diva mia .....	77 et 81
La mia donna mi ha lassato .....	89
La morte tu me dai .....	36
Lassa dona i dolci sguardi .....	52
Lo amor, donna, ch'io ti porto .....	91
Mora .....	5
Naque al mondo per amarte .....	55
Nasce lo aspro mio tormento .....	98
Non è stil già di natura che amor hodie si trova .....	45
Non me negar signora (voir aussi 1) .....	86
Non me posso partir che me hai troppo legato .....	51
Non mi negar signora (voir aussi 86) .....	1
Non pensar che mai ti lassa .....	32
Non più tardar de contentar me .....	39
Non pigliar tanto ardimento .....	8 et 41
Non ti spiaqua diva mia .....	29
Non val aqua al mio gran focho .....	69
O che pena, o che dolore .....	24
Ochij dolci hoev predesti .....	18 et 78
O dispietato tempo .....	87
O fortunata caza .....	94
Oimè lo capo, oimè la testa .....	68
O mia spietata sorte .....	90
Passero la vita mia .....	26
Partiale (voir [Ah!] partiale...) .....	
Patientia ogniun mi dice .....	35
Pavana .....	19
Pavana regia .....	3a
Perchè dona me hai lassato .....	38
Perso(n) ho in tuto hormai la vita .....	84
Pietà cara signora .....	72 et 73
Più non posso hormai soffrire .....	37
Piva .....	3c
Pocha pace e molta guerra .....	47
Poi chè a tal conduto me hai .....	65
Poi chè il ciel contrario et adverso .....	33
Poi chè per fede manca .....	99
Poi chè zonto il tempo e il loco .....	67

Quanto più io crido aiuto .....	61
Recerchar .....	2, 9, 10, 11, 17
Recerchar di benedictus .....	13
Saltarelo .....	3 <sup>b</sup>
Scoltatime, madonna (voir Ascoltame) .....	
Scopri lingua il ciecho ardore .....	22
Se di fede io vengo a meno .....	21
Se le carte me son contra .....	71
Se le picol il dun che te ho donato .....	40
S'el me grato il tuo tornare .....	108
Sel mi è grave il tuo partire .....	42
Sel ti piace darmi aiuto .....	59
Se mi ami come dici .....	16
Se non me ami a che stentarme .....	58
Si ben dixi donna mia .....	44
Spagna .....	12
Tempo e hormai de ricovrarte .....	54
Tu te lamenti a torto .....	63
Vale, diva, vale, pace .....	50 et 66
Vana speranza mia che mai non viene .....	76
Vivero paziente e forte .....	80
Zoveneti andiamo al prato .....	34



Filigrane du manuscrit

TRANSCRIPTIONS

Pavana regia

Nº 3

*Il. 1, fol. 13<sup>r</sup>*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a treble clef, and the lower staff is in a bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of the early 16th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

accordature en sol

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves in the same key signature and time signature as the first system. The upper staff shows a continuation of the melodic line with various rhythmic values, and the lower staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves in the same key signature and time signature as the first system. The upper staff shows a continuation of the melodic line with various rhythmic values, and the lower staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features two staves in the same key signature and time signature as the first system. The upper staff shows a continuation of the melodic line with various rhythmic values, and the lower staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The fifth system of musical notation continues the piece. It features two staves in the same key signature and time signature as the first system. The upper staff shows a continuation of the melodic line with various rhythmic values, and the lower staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The sixth system of musical notation continues the piece. It features two staves in the same key signature and time signature as the first system. The upper staff shows a continuation of the melodic line with various rhythmic values, and the lower staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.



The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

### Saltarello

The second system, titled "Saltarello", consists of six systems of two staves each. The upper staff continues with a lively eighth-note melody, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The piece maintains the same key signature of two flats and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with some slurs and accents.

## Piva

fol. 14<sup>r</sup>

Musical score for 'Piva', fol. 14<sup>r</sup>. The score is written in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The first system consists of two measures. The second system consists of two measures. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the treble clef, with a bass line of quarter notes and rests.

## Pavana

N<sup>o</sup> 19Tl.1, 25<sup>r</sup>

Musical score for 'Pavana', N<sup>o</sup> 19, Tl.1, 25<sup>r</sup>. The score is written in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The first system consists of two measures. The second system consists of two measures. The third system consists of two measures. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the treble clef, with a bass line of quarter notes and rests. Vertical dashed lines indicate the end of measures.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a melody of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff features a more active melody with eighth notes and some sixteenth-note passages. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The third system of musical notation shows the melody in the treble staff moving through various rhythmic patterns. The bass staff accompaniment includes some chordal textures.

The fourth system of musical notation features a more complex melodic line in the treble staff, including some sixteenth-note runs. The bass staff accompaniment remains consistent.

The fifth and final system of musical notation concludes the piece. The treble staff melody ends with a final note, and the bass staff accompaniment provides a clear ending with a final chord.

## Calata

N<sup>o</sup> 104

Tl. 1. fol. 53

The image displays a three-system musical score for a piece titled "Calata". Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system is marked with a circled number "(1)" above the treble staff. The second system is marked with the word "Finis" above the treble staff. The third system concludes the piece. Vertical dashed lines indicate bar boundaries. Below the grand staves, there are two rows of tablature, each with five lines and square fret markers.

(1) La tablature, par erreur, donne ré (3 au lieu de 2)



Finis

Finis

a = Tl. 1, fol. 52<sup>r</sup>b = Tl. 1, fol. 55<sup>r</sup>N<sup>os</sup> 102 et 110

## Ave Maria

d'après  
[B. Tromboncino]

A - - - - ve Mar - i - a, Gra - - - - ti - a ple - na, Do - mi -

accordatura en sol

accordatura en la

(1)

Detailed description: This system contains the first two systems of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. Below it are two systems of lute tablature, labeled 'a' and 'b'. The first system of tablature is for a lute tuned in G (accordatura en sol), and the second is for a lute tuned in A (accordatura en la). The tablature consists of six-line staves with rhythmic notation and accidentals. A circled number '1' is placed above a note in the second system of tablature 'a'.

nus te - - - - cum, Be - ne - dic - - ta tu in - - - -

Detailed description: This system contains the second two systems of the musical score. The top staff continues the vocal line with lyrics. Below it are two systems of lute tablature, labeled 'a' and 'b', continuing the accompaniment for the lute in G and A tunings respectively.

(1) erreur d'interligne : 4 entre 1<sup>re</sup> et 2<sup>me</sup> ligne au lieu d'entre 2<sup>me</sup> et 3<sup>me</sup>

mu - li - e - ri - bus Et be - ne - ne - dic -

tus fruc - tus ven - tris tu - - - - i

(2)

(2) appoggiatura qui n'existe pas dans la version vocale, ni dans la 2<sup>m</sup>e transcription

Jhe - sus Sanc - ta Ma - ri - a Ma -

a

b

(3)

ter De - i o - - -

a

b

(3) Les quatre notes entre crochets sont illisibles sur le manuscrit.

ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus Nunc et in

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus Nunc et in'. The middle staff, labeled 'a', is the right-hand piano part. The bottom staff, labeled 'b', is the left-hand piano part. Vertical dashed lines indicate the alignment of notes across the staves.

ho ra mor - - - - - tis

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'ho ra mor - - - - - tis'. The middle staff, labeled 'a', is the right-hand piano part. The bottom staff, labeled 'b', is the left-hand piano part. Vertical dashed lines indicate the alignment of notes across the staves.

nos - træ A - men.

Finis (Doit-on ici jouer la fin de la première version?)

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'nos - træ A - men.'. The middle staff, labeled 'a', is the right-hand piano part. The bottom staff, labeled 'b', is the left-hand piano part. Vertical dashed lines indicate the alignment of notes across the staves. A circled number '(4)' is written above the bass line in the second measure of this system. The system concludes with the instruction 'Finis (Doit-on ici jouer la fin de la première version?)'.

(4) Le texte porte 2 au lieu de 0

Fl. I, 53<sup>v</sup>  
N° 105

## Amors, amors...

[d'après Hayne]

A - mors, a - mors trop me fiers de

tes

dars Ne sçay se c'est d'ar - ba - -

les - - tes ou

(1)

(2)

(1) Le texte porte *do*.

(2) Le sol est indiqué sur ce temps (sous le *fa*) nous croyons qu'il y a là une erreur.

d'arcs Mais de dou - - - leurs me

sens au vif ac - - - tainct Et

croy se bref n'est mon grief mal es - - -

- - - tainct, Aul - tre - ment voys par -

tels ————— cru

elz ————— soul - - - - dars.

Amors, amors trop me fiers de tes dars  
 Ne sçay se c'est d'arbalestes ou de arcz  
 Mais de doulleur me sens au vif actaint  
 Et croy, se bref n'est mon grief mal estainct  
 Aultremen voys par telz cruelz soudars

Car en tout temps de mon ardent feu me ars  
 Par quoy ne puis durer en milles pars  
 Tant ay de gref dont ne suis de ame plaint  
 Amours, amours, *trop me fiers de tes dars*  
 Ne sçay se c'est d'arbalestes ou d'arcz.

Dy moy pourquoy telz tormens me dépars  
 Ou que l'ame du corps ne me dépars  
 Sans que aye le cueur d'angoisses sy actaint  
 Que a paine sçay tant suis d'ennuy estrainct  
 S'il est entier ou s'en as fait deux pars.

Amors, amors trop me fiers de tes dars



## Ge ne fay plus

Tl. 1., fol. 54  
N° 106

[ d'après Busnois ou Gilles Mureau ]

Je ne fay plus je ne \_\_\_\_\_

accordature en la

dis \_\_\_\_\_ ni \_\_\_\_\_ n'es \_\_\_\_\_ crips En main es-

crips L'on trou \_\_\_\_\_ ve ra \_\_\_\_\_ mes re \_\_\_\_\_ gres-

(1) Le ms. porte 0 sur la 3<sup>me</sup> corde; c'est, croyons-nous, sur la seconde qu'il faut le placer: soit ré au lieu de sol.

et mes plains De par

mes

plains Ou le moins mal que je puis le des - - -

crips.

\*\* Le ms. porte ré ré do, par suite d'une erreur de ligne.

Ge ne fay plus, je ne diz, ne escripz,  
En mains escripz  
L'on trouvera mes regres et mes plains  
De larmes plains  
Ou le moins mal que je puis, les descripz.

Toute ma joye est de soupirs escrips  
En dueil et cris  
Il est a naistre cil a qui je m'en plains  
Ge ne fay plus, *ne ne dis, ne escrips,*  
*En mains escrips,*  
*L'on trouvera mes regres et mes plains.*

Si mes sens ont aucuns doulx motz rescriptz  
Ils sont parscriptz  
Je passe temps par desers et par plains,  
Et là me plains.  
D'aulcunes gens plus traistres quant escriis.

Ge ne fay plus, je ne diz, ne escripz,