Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 1 (1972)

Artikel: La technique de transcription au luth de Francesco Spinacino

Autor: Meylan, Raymond

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835382

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.12.2025

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

La technique de transcription au luth de Francesco Spinacino

Raymond Meylan

Le préjugé défavorable qui s'attachait au Moyen-Age au *cantor* comparé au *musicus* semble se perpétuer de nos jours dans l'esprit des musicologues à l'égard des interprètes comparés aux théoriciens. Les problèmes ouverts de la *musica ficta* sont le plus souvent abordés à travers les avis des théoriciens de la musique, celui du rôle de l'improvisation à travers les critiques des compositeurs, partiellement justifiées, mais formulées au moment du déclin de cet art. C'est ainsi que Francesco Spinacino, le premier luthiste dont l'œuvre nous soit parvenue, est jugé en quelques lignes par Benvenuto Disertori[1], sans que les caractéristiques de son style n'aient été mises en évidence, sans que sa méthode de décoration n'aie été formulée:

«... senso cromatico meno coerente, ma acerbo e di gusto ritardatario in confronto alla sensibilità più protesa dell'inventore primo, il Des Près» (p. 75, à propos de *Fortuna d'un gran tempo*, Liber Primo, nº 5 = Odhecaton nº 74);

«... modo primitivo di ornamentazione, elementare e petulante ...» (p. 76);

«... esempio raramente superato di contrappunto senza riguardi ...» (p. 77);

«... tranquilla incuria di dissonanze ed attriti» (p. 77); ces trois dernières citations à propos des pièces dites «à deux luths»;

«... l'arte liutistica della diminuzione era allora tuttavia immatura e in fase sperimentale» (p. 78).

Une telle attitude ne facilite pas l'approche des faits musicaux. Avant de juger un interprète, et surtout un interprète d'il y a bientôt un demi-millénaire, il convient d'analyser son œuvre en détail, de fixer son apport de transcripteur. Renoncer *a priori* à son témoignage, c'est vouloir le séparer de la pratique de son temps. Ce n'est pas raisonnable si l'on pense aux carrières des grands musiciens, à ces échanges continuels qui assuraient une certaine universalité de style.

Un luthiste reflète dans une certaine mesure la vie réelle de la musique de son époque, aussi, jusqu'à ce qu'on aie trouvé des contradicteurs parmi ses pairs, il convient de le prendre au sérieux. C'est avec cette hypothèse de travail que j'envisage d'analyser la technique de transcription de Spinacino.

*

1 Benvenuto Disertori, *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*, Milano 1964 (ci-après: *Frottole*).

Son œuvre consiste en deux livres de luth:

I. «Intabulatura de Lauto, Libro primo», Petrucci, Venise, le 27 février 1507.
II. «Intabulatura de Lauto, Libro secondo», Petrucci, Venise, le 31 mars 1507.

Un troisième livre, aujourd'hui perdu, lui a été parfois attribué, mais il s'agit d'une œuvre de Giovanni Maria Alemani, comme en témoigne le *Regestrum B* de la Bibliothèque Fernando Colón à Séville[2].
Au sujet des luthistes précédant Spinacino dans l'histoire, on n'a que des indications biographiques, comme pour Pietrobonno de Ferrare[3], ou quelques pièces isolées, comme l'arrangement de la chanson de Binchois *Je loue amours* par Conrad Paumann, qui apparaît dans le Buxheimer Orgelbuch (nº 17) sous le titre *Jeloymors. M. C. C. b.* et pourvue de l'indication *In Cytaris vel etiam In Organis trium notarum.*
Spinacino ne nous donne donc pas la plus ancienne musique pour le luth, mais seulement la première tablature propre à l'instrument. Dans l'ensemble des deux livres, les 81 pièces se répartissent en 27 compositions de Spinacino: les *Recercare*, et 54 arrangements de pièces instrumentales ou vocales, tirées le plus souvent des premières publications de Petrucci[4].
On peut classer les auteurs représentés dans ce choix par ordre chronologique approximatif: Vincenet, Caron, Morton (†1475), Urreda (avec une chanson datée de 1476), Busnois (†1492), Hayne, Ockeghem (†1495), Stokem, Ghiselin, Obrecht (†1505), Alexander Agricola (†1506), Tadinghen, Weerbecke († après 1509), Isaak (†1517), Brumel († vers 1520), Josquin (†1521).
Si l'on excepte peut-être Vincenet et Morton, ces auteurs étaient tous contemporains de Spinacino. Cette collection a donc toutes les chances de présenter un écho de la pratique musicale d'une certaine génération.

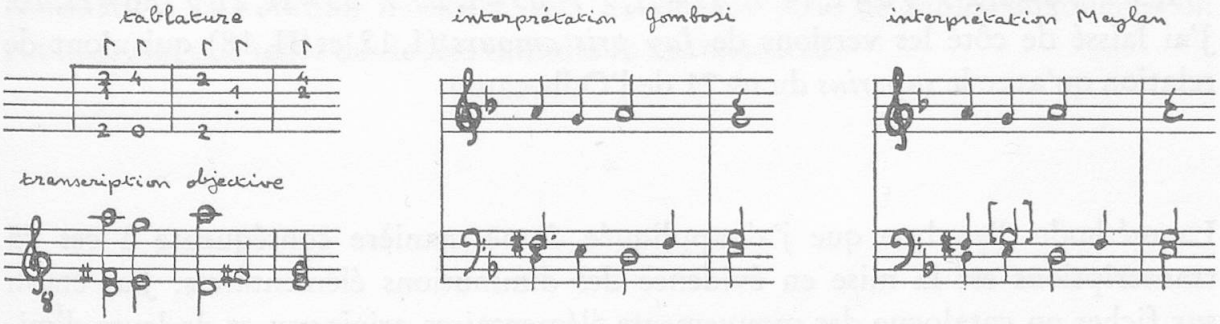
*

Afin d'orienter cette analyse vers la définition de la pratique de l'ornementation improvisée, il convient de faire abstraction de quelques éléments techniques ne se rapportant qu'au luth: la répétition des notes (pour en animer la durée), qui provient de la brièveté des sons du luth, et les changements d'octave, qui sont moins sensibles sur le luth, du fait que les chœurs de cordes se composent, dans le grave de l'instrument, de deux cordes accordées en octave. A part ces faits,

2 Cf. Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600*, Cambridge (Mass.) 1965, 14 (ci-après: *Instumental Music*).
3 Cf. Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon*, vol. II, Leipzig 1900, 117–118.
4 Cf. Brown, *Instrumental Music*, 12–14.

somme toute insignifiants, la transcription peut présenter: le texte polyphonique intégral, des omissions, des adjonctions, des transformations.
Les adjonctions sont aussi bien harmoniques que mélismatiques. Le remplissage des accords reflète l'ancienne technique du plectre, dans la mesure où l'on peut toucher les cordes successivement, sans devoir excepter un chœur de cordes intermédiaire (Voir *Le sovenir*, II, 9, mesures 1, 3, 4 etc.). Les adjonctions mélismatiques se distinguent à leur tour en deux catégories: les diminutions, c'est-à-dire l'ornementation d'une partie du contrepoint original, distincte du reste de la polyphonie; les ponts, c'est-à-dire la liaison mélismatique d'une note d'une partie comme le *ténor* avec une note d'une autre partie, par exemple le *superius*. En principe on peut comparer les diminutions aux gloses des instruments monodiques (violes, flûtes, voix) et les ponts à la technique des instruments jouant l'ensemble du tissu polyphonique (orgue, clavecin).
Du fait des ponts, il est illusoire de chercher une notation continue de la polyphonie dans une transcription moderne des tablatures de luth. Otto Gombosi a essayé de le faire[5], mais il complique parfois l'image de la musique d'une manière peu convaincante.
Certaines omissions relèvent de l'idée de l'équivalence des octaves. En effet une note d'un mélisme peut être omise si elle apparait dans une autre partie, même à une autre octave. Voici un exemple évident de note ainsi sous-entendue, pris dans la tablature de Capirola : *Allez regretz* (Hayne) nº 21, p. 62, mesures 8–9 de la tablature = mesure 4 du nº 57 de l'Odhecaton.

Exemple 1



*

Les transformations de la polyphonie originale posent un problème précis. Pour les apprécier, il faudrait savoir exactement à partir de quel document Spinacino a fait sa transcription. Cette filiation est impossible à établir dans tous les cas.

5 Otto Gombosi, *Compositione di meser Vincenzo Capirola*, Neuilly-sur-Seine 1955 (ci-après: *Capirola*).

On peut seulement signaler par des divergences l'éloignement probable d'une source polyphonique d'avec sa transcription pour luth. A titre d'exemple je cite la pièce *Le sovenir* (II, 9) dont l'original de Morton est conservé entre autres dans le Chansonnier de Copenhague[6]. La transcription pour luth altère la forme-même en pratiquant des «écrasements» des mesures originales; ainsi la mesure 3 de l'original, comportant trois semibrèves n'en a que deux dans la transcription, les mesures 9 et 10 cinq au lieu de six. De tels faits ne se produisent jamais dans les transcriptions que Spinacino a faites de pièces de l'Odhecaton (en exceptant deux suppressions: Odh. 81, mesure 42, qui répète l'harmonie de la mesure précédente, et Odh. 85, mesure 36, de silence).

C'est pourquoi je me propose d'analyser la technique de Spinacino sur la base des 25 pièces adaptées de l'Odhecaton, en postulant que le luthiste s'est servi de ce document même, ce qui est vraisemblable, étant données les relations étroites de Spinacino et de Petrucci et le temps relativement court qui sépare la parution de l'Odhecaton de celle des livres de luth.

En dressant la liste des pièces étudiées, je donne le numéro de l'Odhecaton, celui du livre de luth, puis celui de la pièce.

Pièces à quatre parties: 14 = I, 18 / 40 = II, 19 / 42 = II, 6.

Pièces à quatre parties avec utilisation partielle de l'*Altus* chez Spinacino: 2 = II, 2 / 4 = I, 19 / 9 = II, 17.

Pièces à quatre parties avec l'*Altus* laissé de côté chez Spinacino: 8 = I, 11 / 20 = I, 9.

Pièces à trois parties: 43 = II, 27 / 44 = I, 13 / 47 = II, 26 / 48 = II, 16 / 49 = II, 28 / 54 = I, 17 / 56 = II, 23 / 60 = I, 21 / 62 = II, 25 / 63 = II, 13 / 74 = I, 5 / 76 = I, 2 / 78 = I, 14 / 81 = II, 7 / 83 = I, 20 / 85 = II, 21 / 86 = II, 10.

J'ai laissé de côté les versions de *Jay pris amours* (I, 12 et II, 18) qui n'ont de relation qu'avec le *superius* du nº 21 de l'Odhecaton.

*

La méthode d'analyse que j'ai appliquée d'une manière conséquente à ces 25 transcriptions est la mise en évidence des diminutions élémentaires. J'ai établi sur fiches un catalogue des mouvements élémentaires originaux et de leurs diminutions. Pour les comparer il était nécessaire d'abandonner la notation musicale et de chercher une notation des intervalles successifs indépendante de leur position dans l'échelle des sons. La notation de la tablature convient à cet exercice et suggère la symbolisation chiffrée chromatique pourvue d'un signe négatif pour les mouvements descendants. Nous aurons:

6 Cf. Knud Jeppesen, *Der Kopenhagener Chansonnier*, Leipzig 1927, 37.

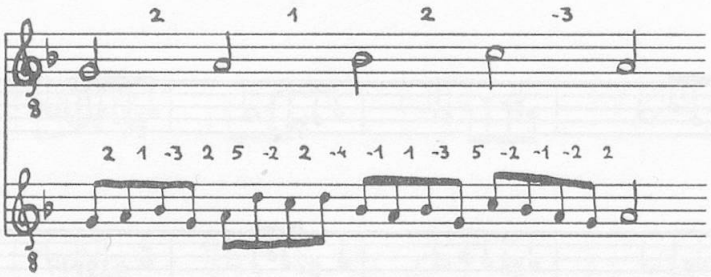
1 = seconde mineure ascendante
–3 = tierce mineure descendante
5 = quarte juste ascendante
–7 = quinte juste descendante
x = septième mineure ascendante
$\dot{x}$ = septième majeure ascendante
$-\ddot{x}$ = octave descendante

Cette définition d'une mélodie par la suite de ses intervalles successifs correspond aux opérations arithmétiques, addition et soustraction, qu'on devrait faire pour trouver, sur une seule corde de luth, les chiffres successifs de la tablature. Elle nécessite aussi une notation annexe du rythme.

Exemple 2

Intervalles originaux

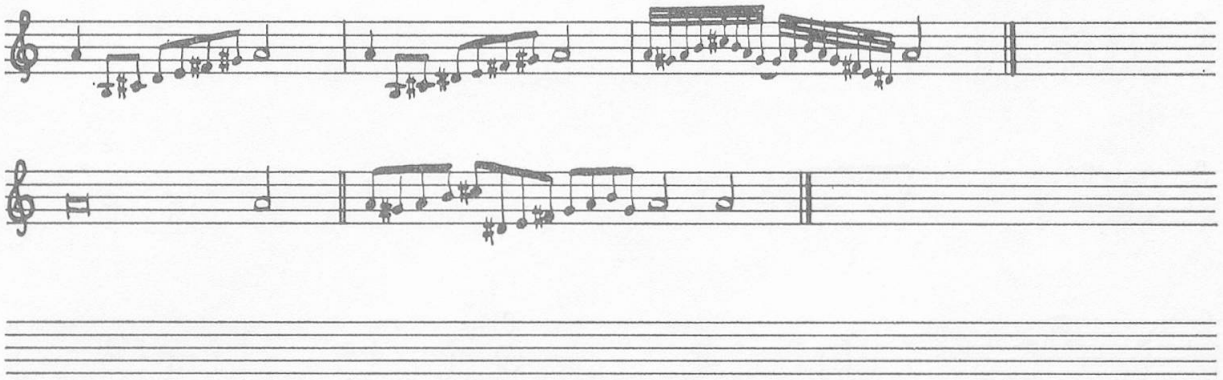
Diminutions



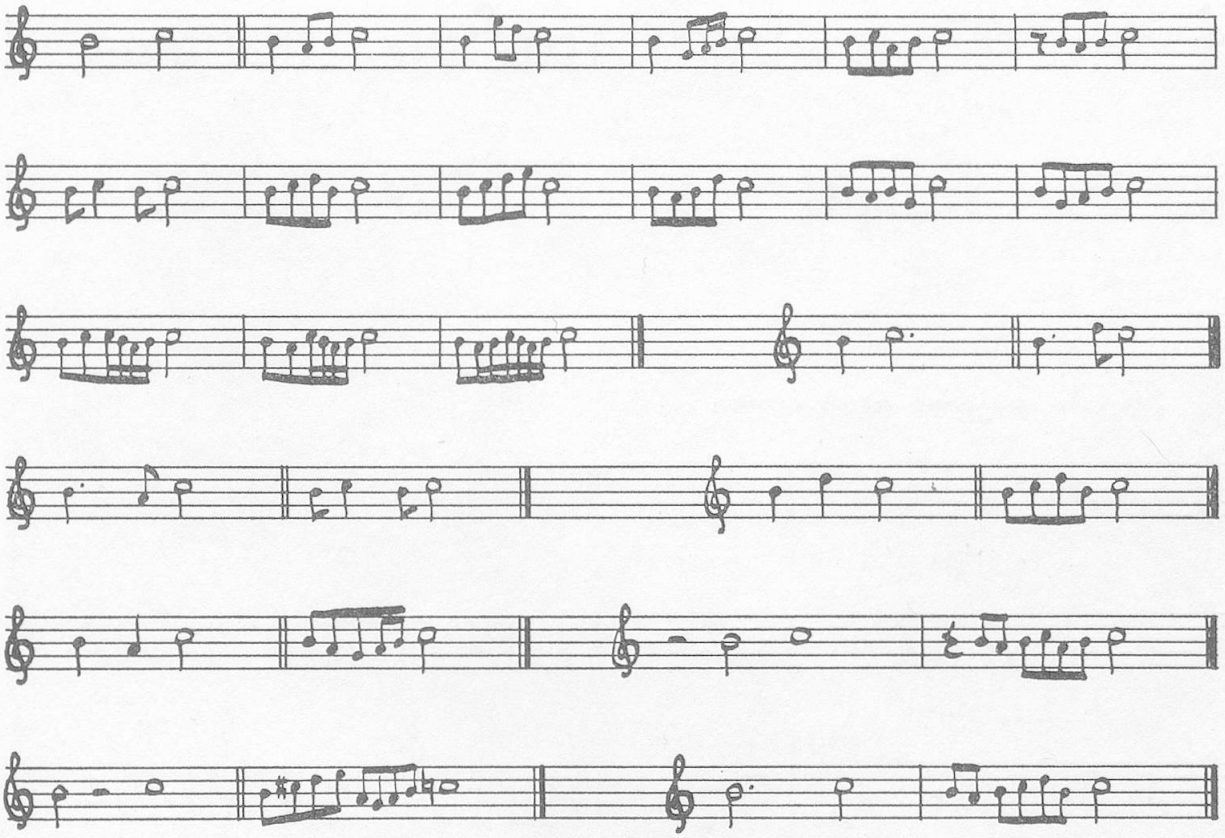
Les diminutions ne concernent pas toujours des mouvements élémentaires, comme dans cet exemple. Elles se superposent souvent à des mouvements complexes qui sont déjà dans l'original des ornementations. Les diminutions se classent donc en simples et composées. L'organisation de ce matériel peut se faire par intervalles élémentaires croissants, et pour chaque intervalle en allant du simple au composé. Revenant à la notation musicale, cela donne une série de tables auxquelles on peut ajouter une table des levées initiales et des cadences.

A Diminutions classées selon l'intervalle mélodique de la partie originale

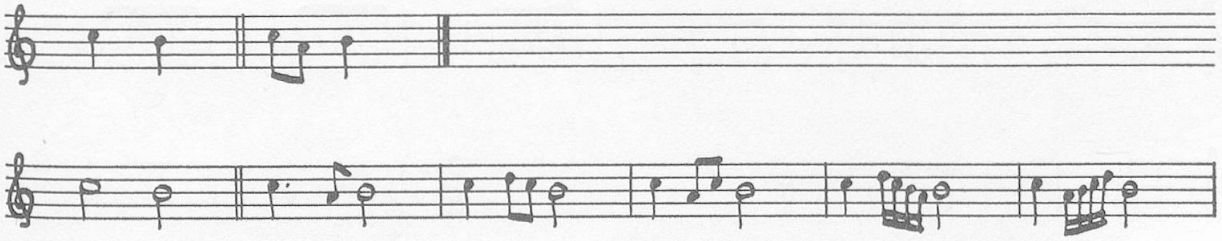
Unisson

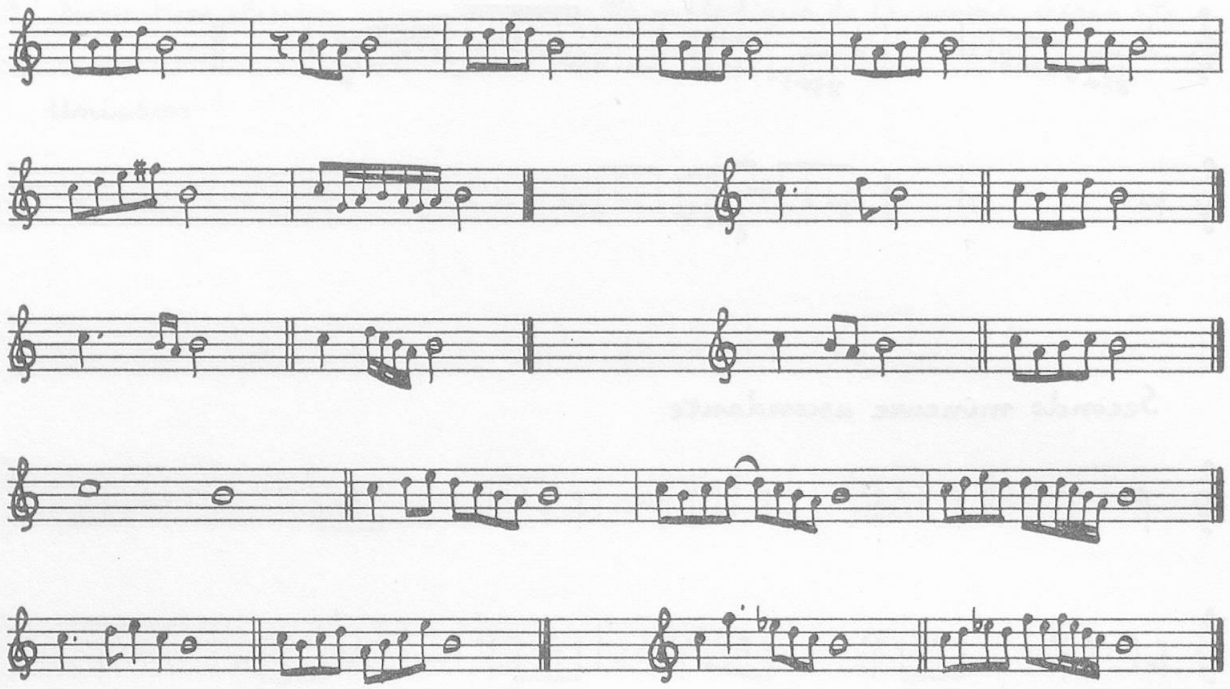


Seconde mineure ascendante

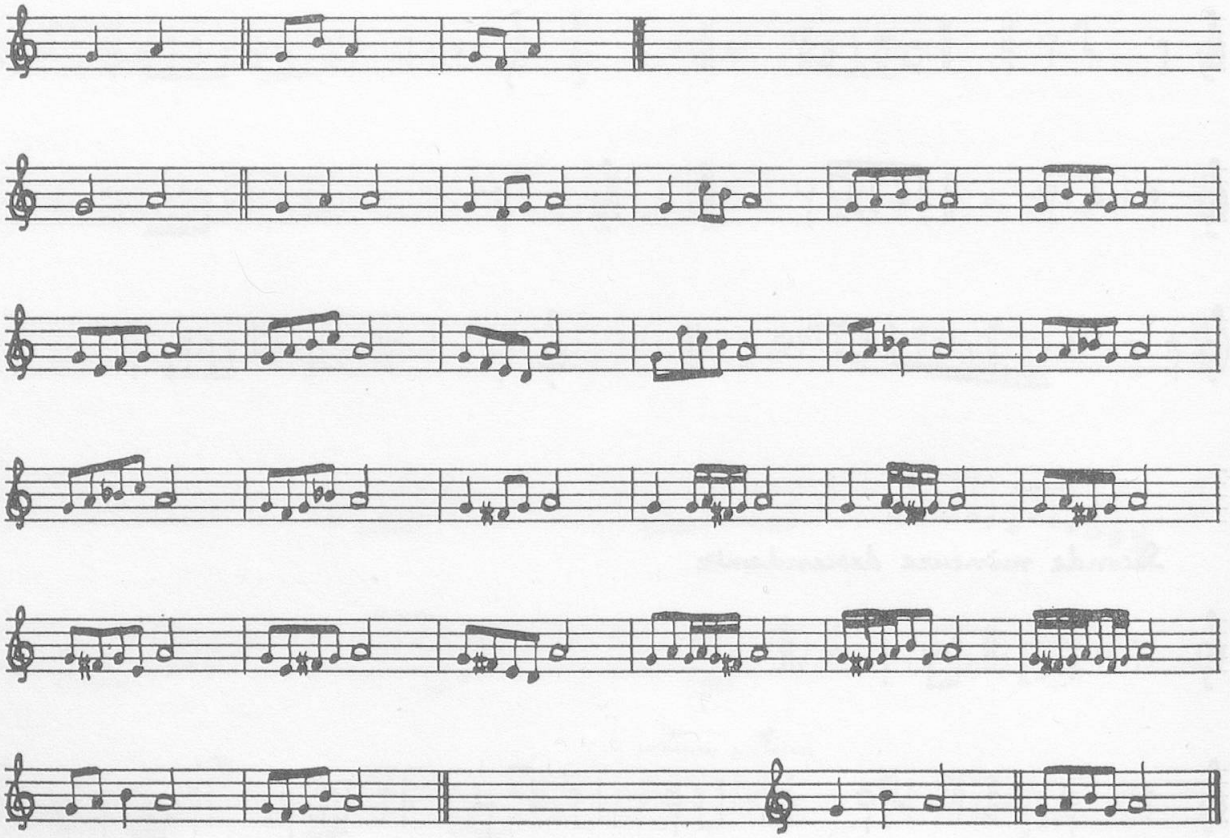


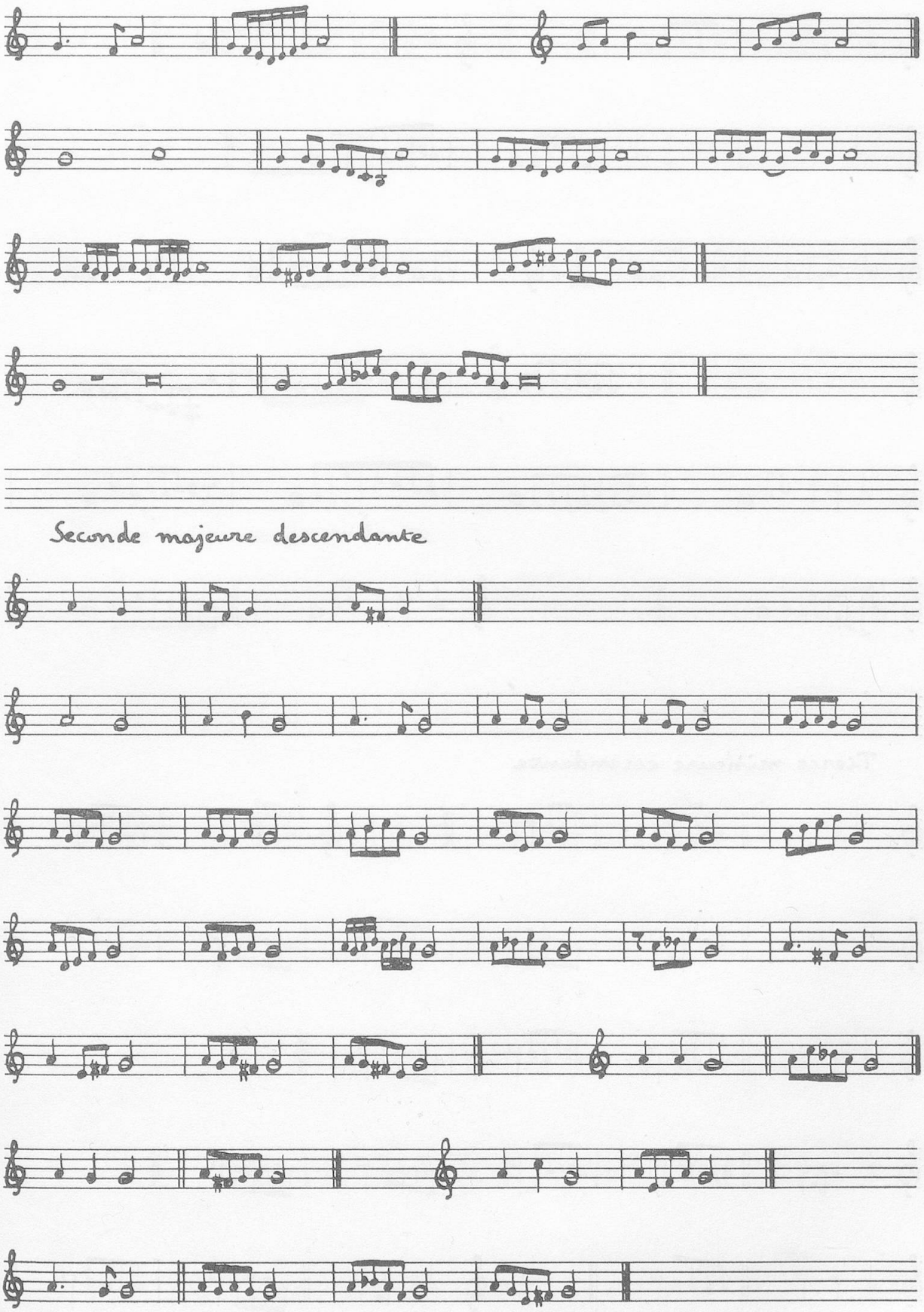
Seconde mineure descendante



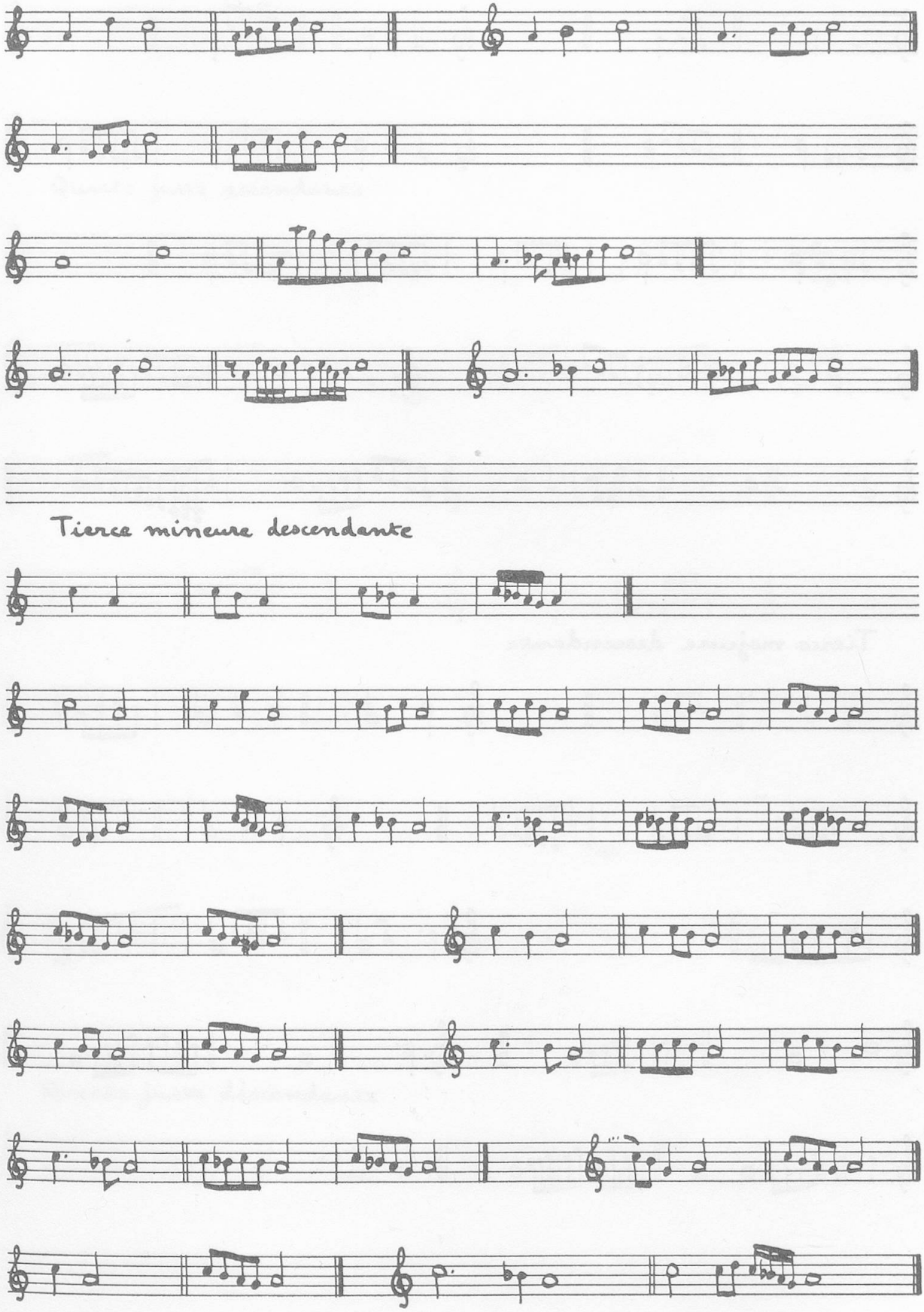


Seconde majeure ascendante

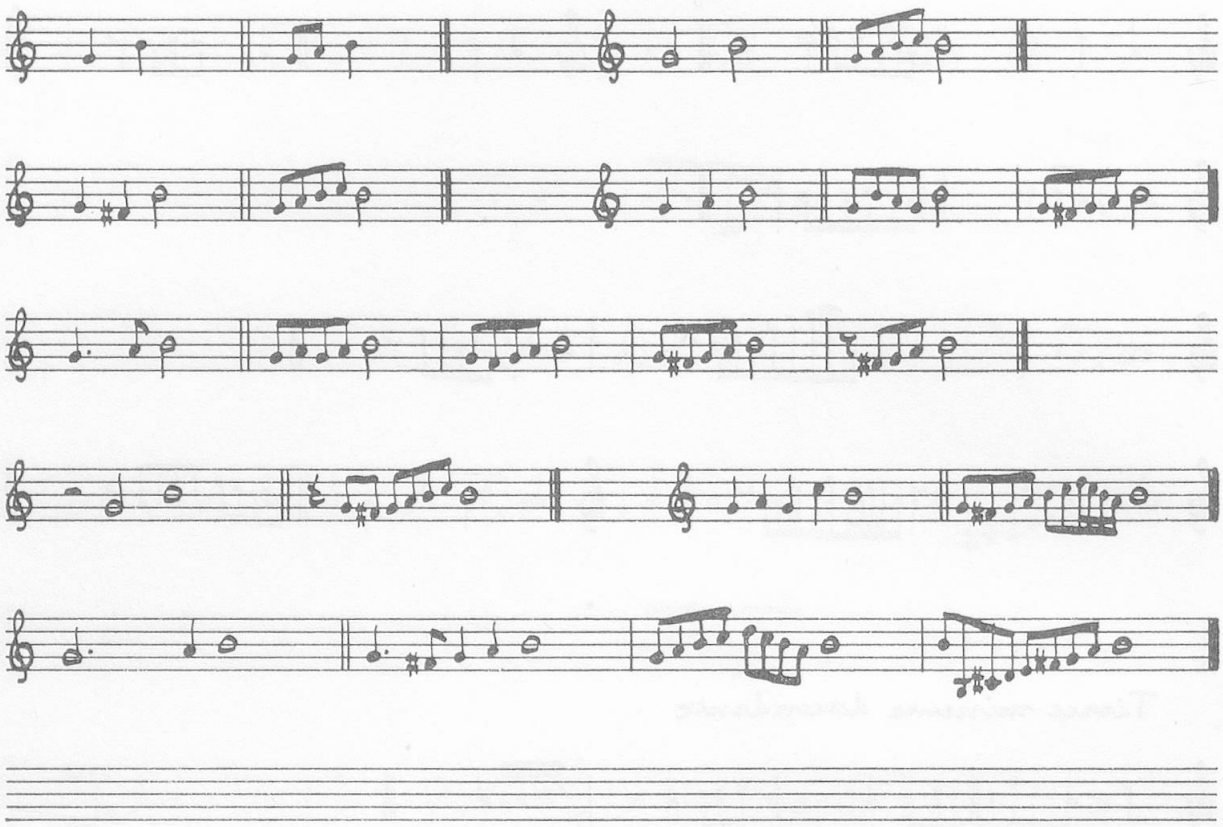



Seconde majeure descendante

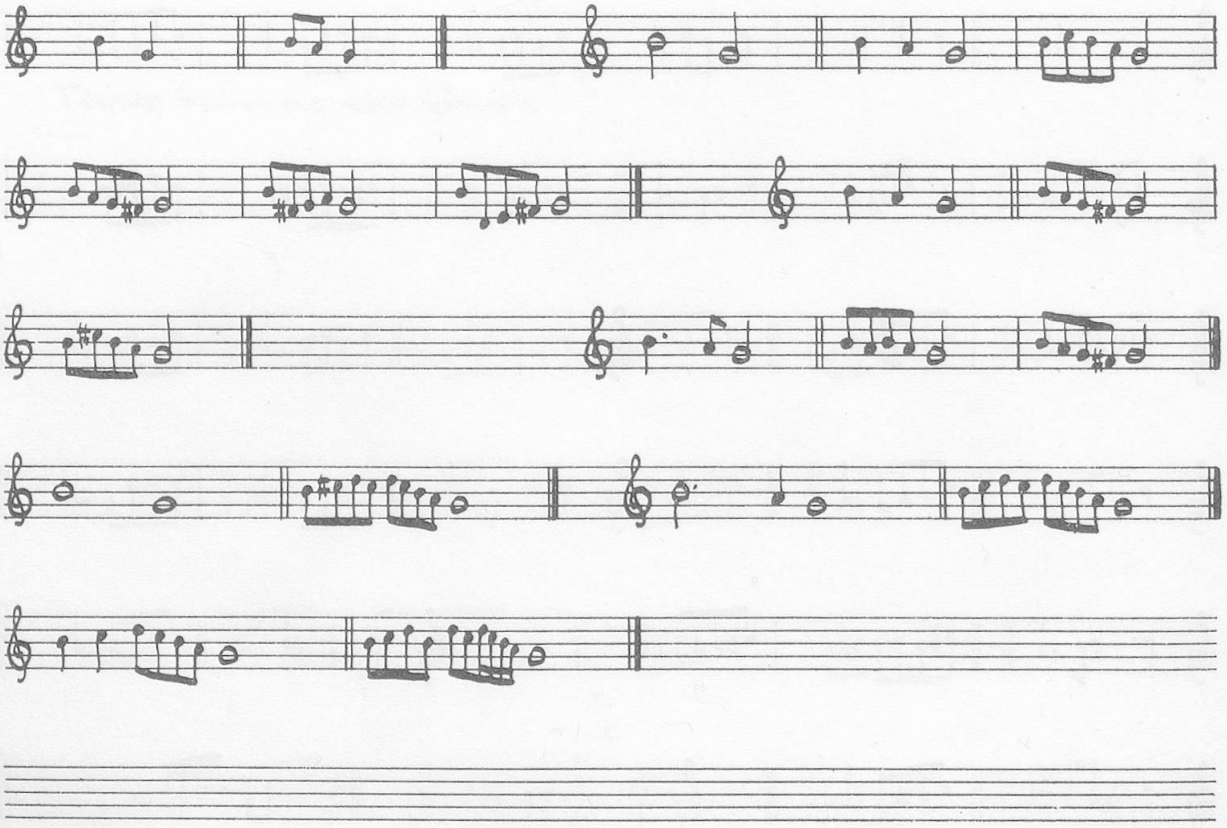
Tierce mineure escendante


Tierce mineure descendante

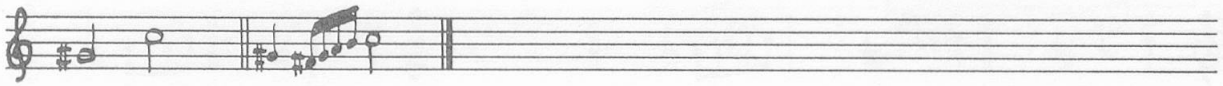
Tierce majeure ascendante

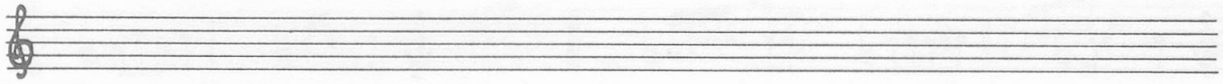


Tierce majeure descendante

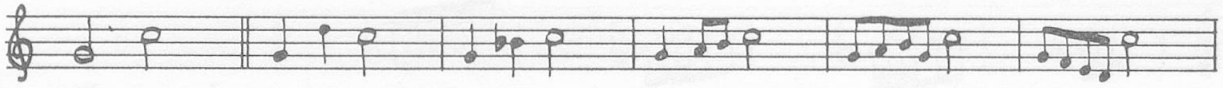


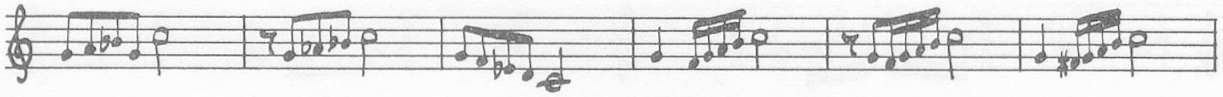
Quarte diminuée ascendante

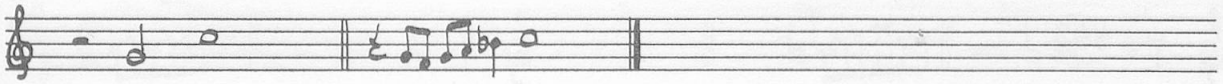


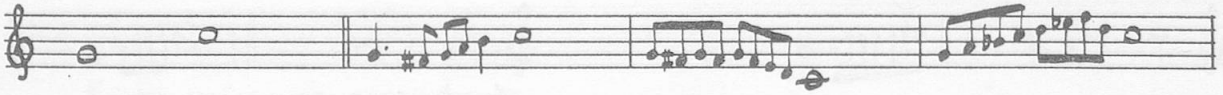


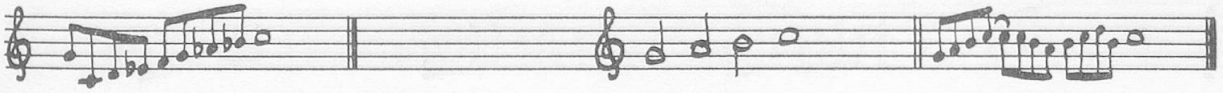
Quarte juste ascendante

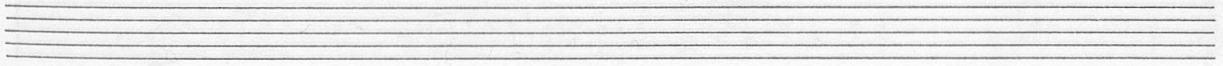




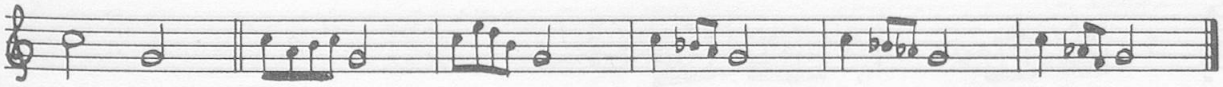


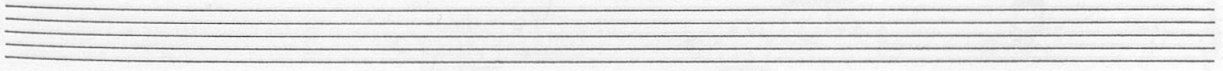


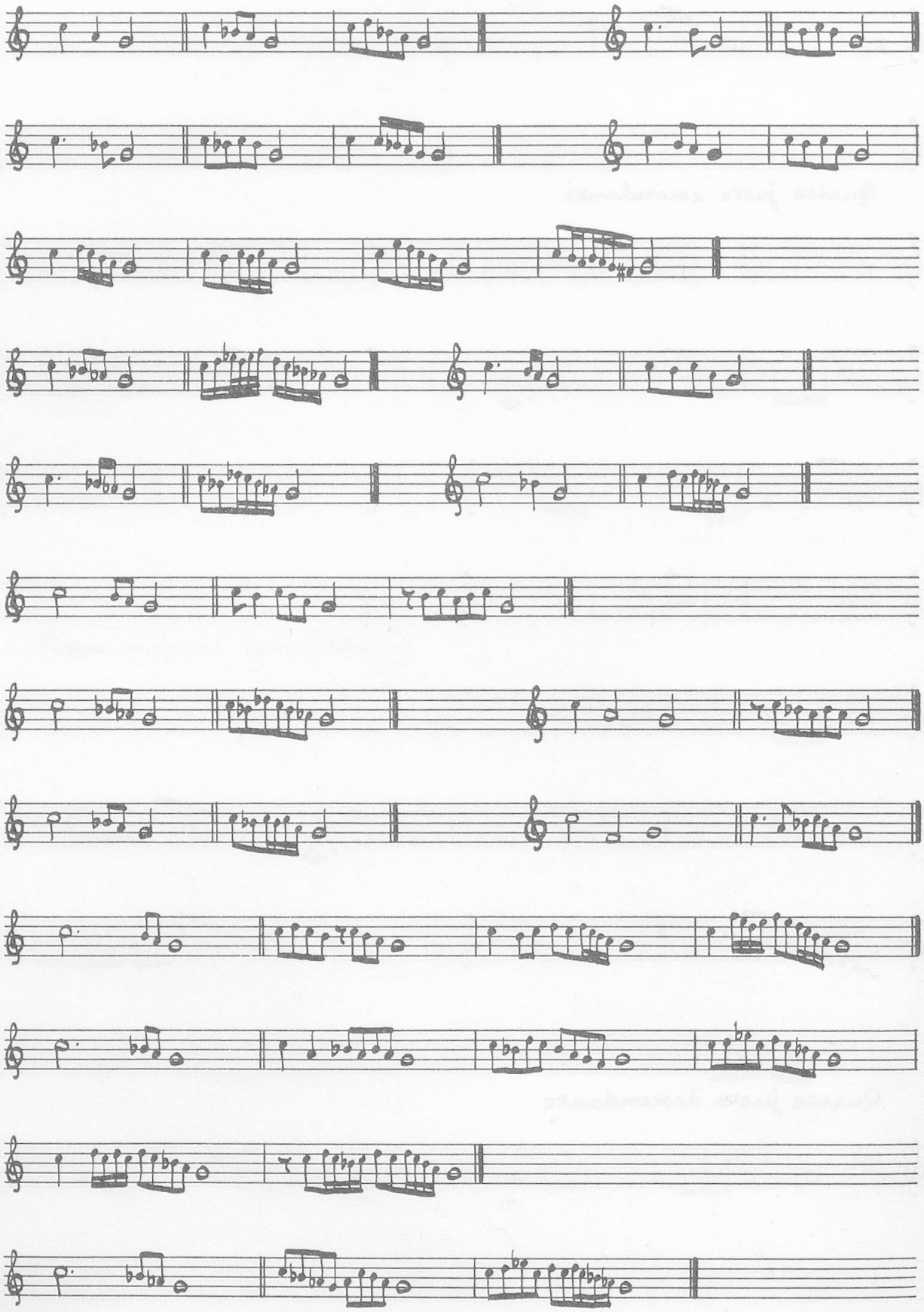




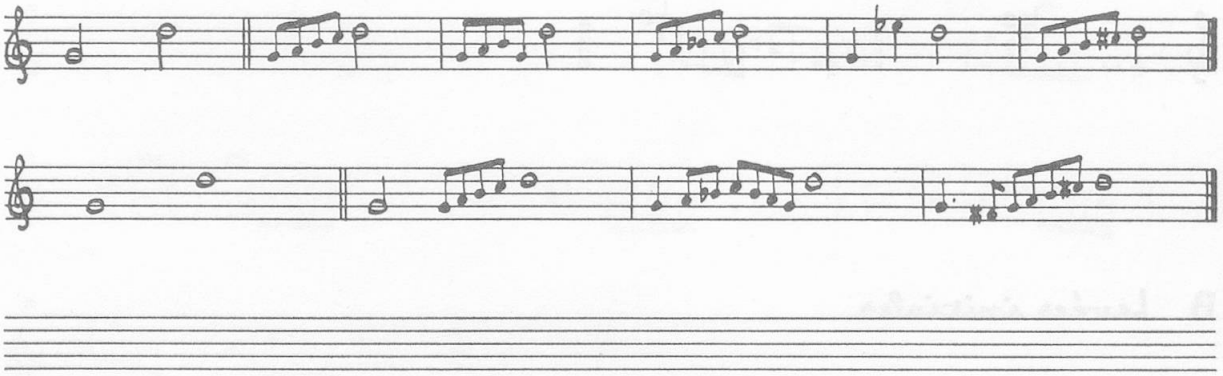
Quarte juste descendante



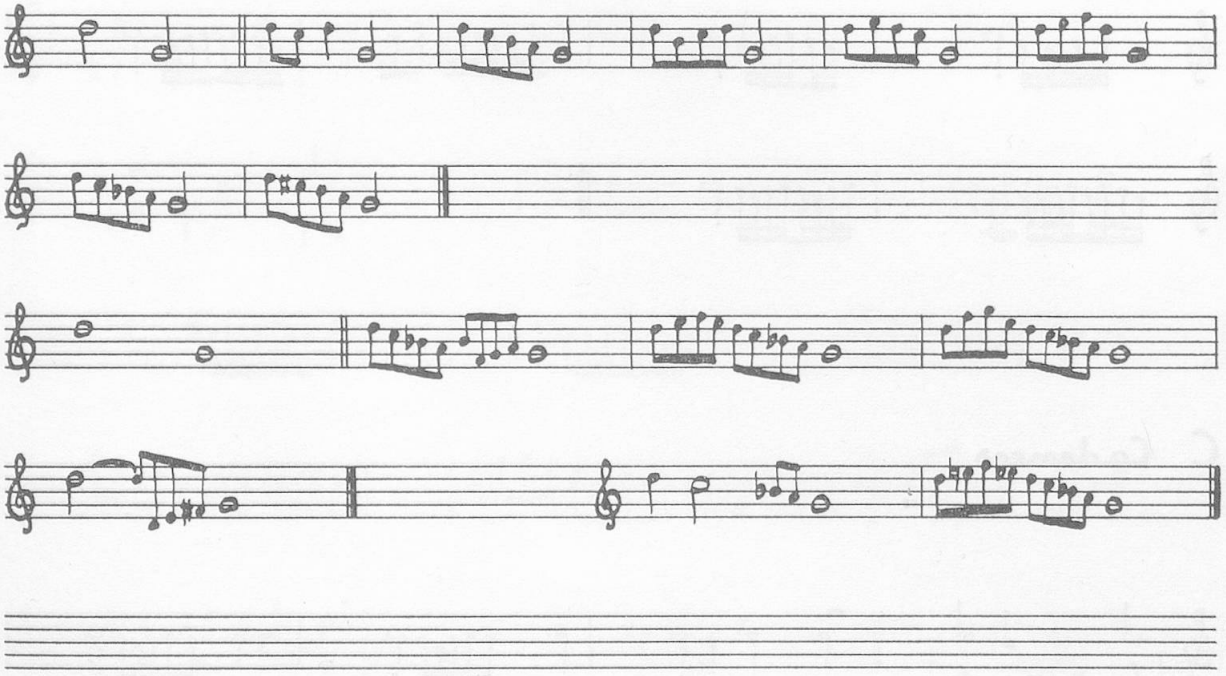




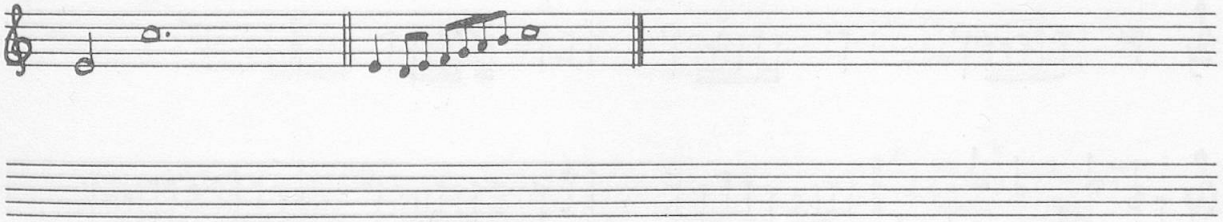
Quinte juste ascendante



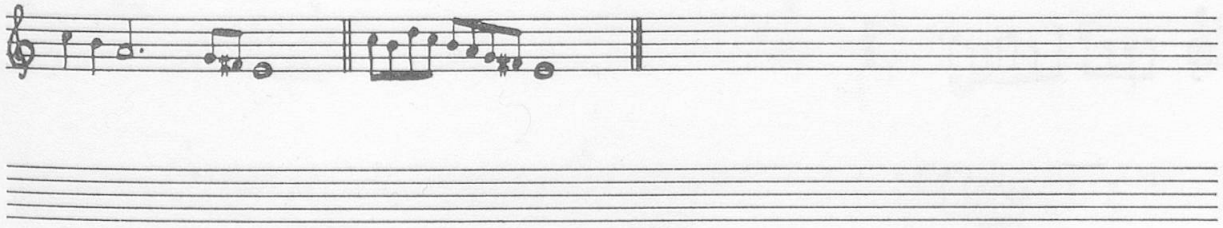
Quinte juste descendante



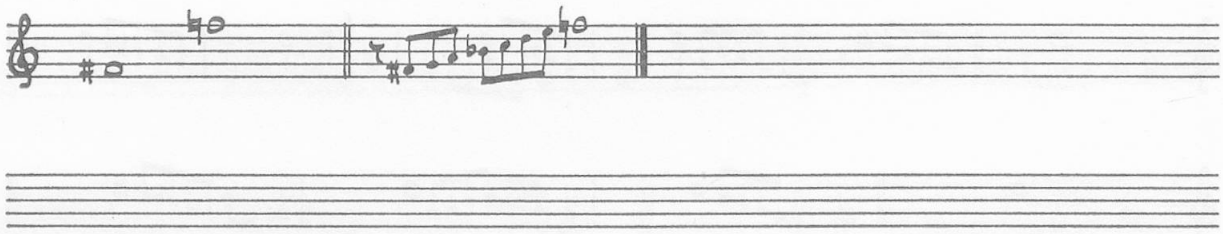
Sixte mineure ascendante



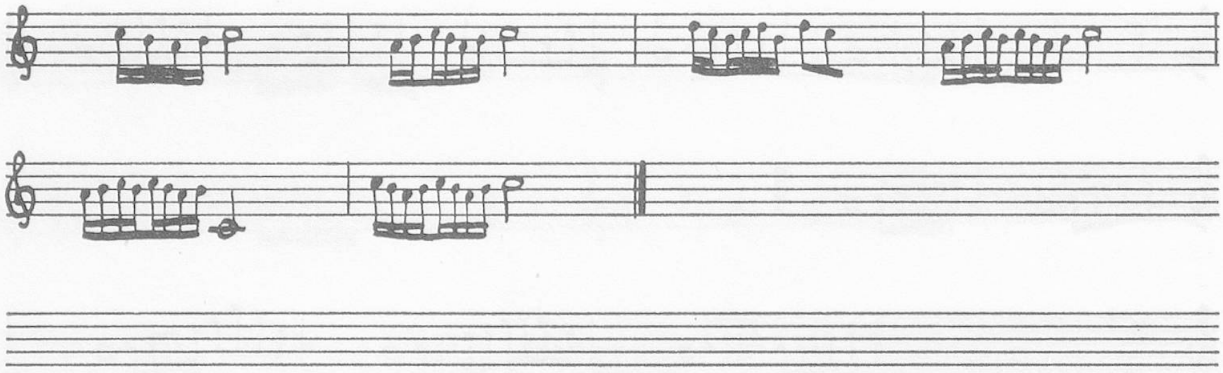
Sixte mineure descendante



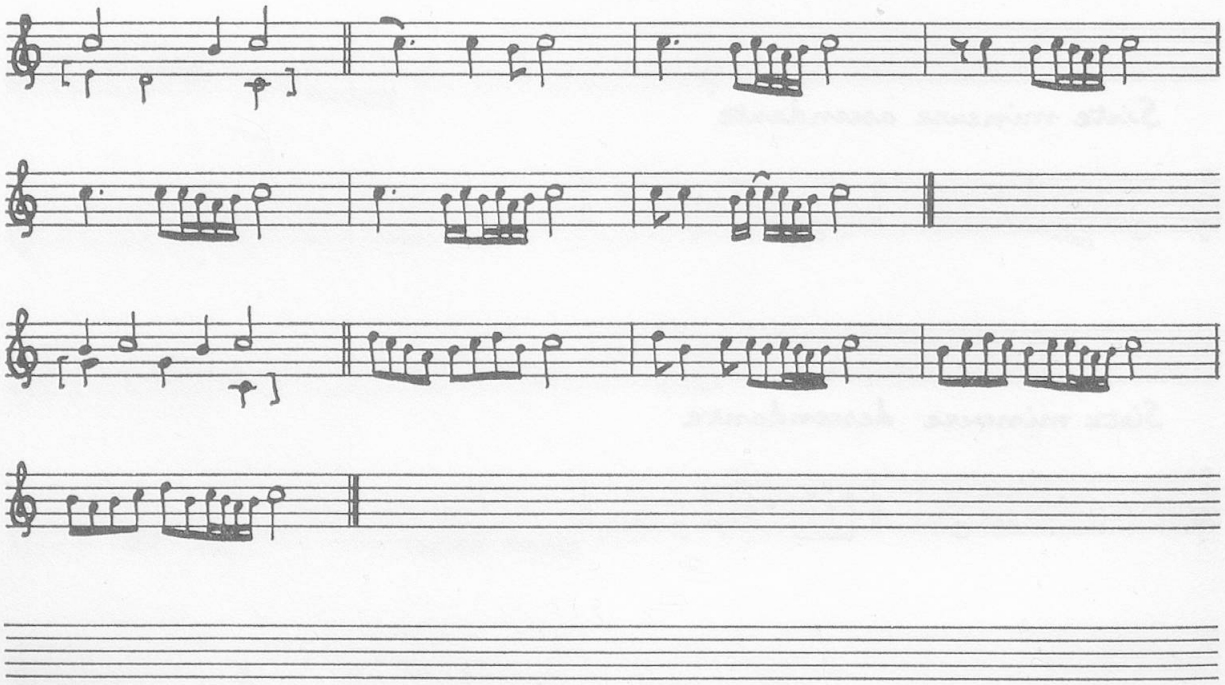
Octave diminuée ascendante

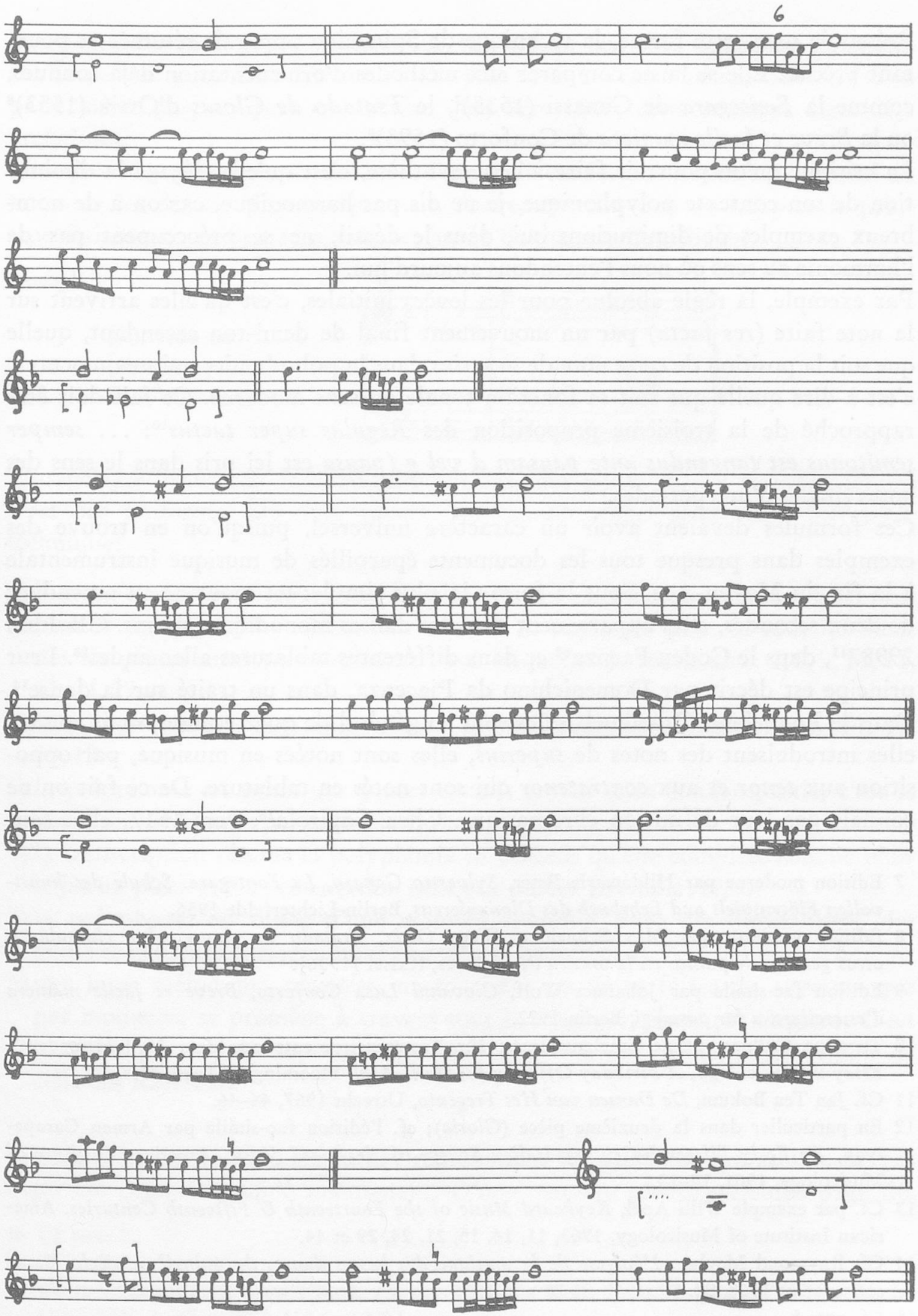


B Levées initiales



C Cadences




6

Présentée sous cette forme, la technique de Spinacino apparaît résumée et pourtant précise. Elle se laisse comparer aux méthodes d'ornementation déjà connues, comme la *Fontegara* de Ganassi (1535)[7], le *Tratado de Glosas* d'Ortiz (1553)[8] ou la *Breve et facile maniera* de Conforto (1593)[9].

La critique qu'on pourrait faire à cette synthèse, c'est qu'elle dégage la diminution de son contexte polyphonique, je ne dis pas harmonique, car on a de nombreux exemples de diminutions qui, dans le détail, ne se préoccupent pas de l'harmonie au sens où nous l'entendons aujourd'hui.

Par exemple, la règle absolue pour les levées initiales, c'est qu'elles arrivent sur la note faite (*res facta*) par un mouvement final de demi-ton ascendant, quelle que soit la position de cette note de *superius* dans la polyphonie; quinte ou octave, c'est-à-dire quelle que soit sa fonction tonale au sens moderne. Ce fait doit être rapproché de la troisième proposition des *Regulas super tactus*[10]: ... *semper semitonus est tangendus ante pausam d vel g* (*pausa* est ici pris dans le sens des notes finales d'une période).

Ces formules devaient avoir un caractère universel, puisqu'on en trouve des exemples dans presque tous les documents éparpillés de musique instrumentale à la fin du Moyen-Age. Sous la forme la plus simple: un mouvement ascendant de deux secondes, elles apparaissent dans les danses monodiques du ms. GB–Lbm 29987[11], dans le Codex Faenza[12] et dans différentes tablatures allemandes[13]. Leur principe est décrit par Domenichino da Piacenza, dans un traité sur la danse[14]. Dans le Buxheimer Orgelbuch, elles sont en général de quatre notes, mais comme elles introduisent des notes de *superius*, elles sont notées en musique, par opposition aux *tenor* et aux *contratenor* qui sont notés en tablature. De ce fait on ne connait pas leur définition chromatique. Chez Capirola[15], vers 1517, elles sont

7 Edition moderne par Hildemarie Peter, *Sylvestro Ganassi, La Fontegara. Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuierens*, Berlin-Lichterfelde 1956.

8 Edition moderne par Max Schneider, *Diego Ortiz, Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Kassel [1936].

9 Edition fac-simile par Johannes Wolf, *Giovanni Luca Conforto, Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, Berlin 1922.

10 Theodor Göllner, „Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert", *Essay in Musicology, A Birthday Offering for Willi Apel*, Bloomington 1968, 75ss.

11 Cf. Jan Ten Bokum, *De Dansen van Het Trecento*, Utrecht 1967, 44–46.

12 En particulier dans la deuxième pièce (*Gloria*); cf. l'édition fac-simile par Armen Carapetyan, *An Early Fifteenth-Century Italian Source of Keyboard Music*, American Institute of Musicology, 1961, 12–15.

13 Cf. par exemple Willi Apel, *Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries*, American Institute of Musicology, 1963, 11, 14, 15, 21, 24, 29 et 44.

14 Cf. Raymond Meylan, *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*, Berne et Stuttgart 1968, 90.

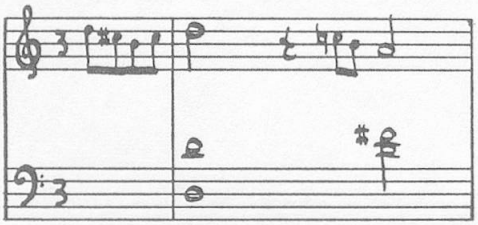
15 Cf. note 5.

beaucoup plus rares (dans 9 pièces sur 42), tandis que chez Spinacino 19 pièces sur 25 en sont pourvues. Comme 25 ans plus tard, à Venise même, Ganassi[16] n'en parle même pas, on peut en déduire que, vers 1507, cette pratique était déjà archaïsante.

Une question ouverte est de savoir si l'usage de ces formules était traditionnel au point de les définir chromatiquement. Autrement dit, doit-on adopter le principe d'altération de Spinacino aux levées du Buxheimer Orgelbuch?

Exemple 4

Damadame
(Buxheimer
Orgelbuch no. 3)



L'usage que Spinacino fait des diminutions, des ponts et des transformations n'est pas uniforme. On peut classer ses transcriptions selon une hiérarchie technique:

1) le *tenor* et le *contratenor* sont simplement mis en tablature, comme le feront bientôt Bossinensis[17] et Neusidler[18]. C'est la technique pour le luth inférieur des six pièces dites «à deux luths», sur lesquelles je reviendrai: I, 8, 9, 10, 11, 12; II, 29.
2) la polyphonie est transcrite dans sa totalité, sans ornementations: I, 14; II, 13, 19.
3) la polyphonie est ornée par places et tour à tour dans chaque partie, c'est le cas le plus fréquent: par exemple I, 18.
4) la transcription résume la polyphonie en accords qu'elle complète comme pour le jeu au plectre; l'ornementation isole une partie. Exemple: II, 9.
5) la polyphonie est ornée d'une manière continue, avec des diminutions, des ponts et quelques passages monophoniques. Exemple: II, 7.
6) une ligne mélodique continue, ne touchant les notes faites du *superius* que par moments, se promène à travers tout le tissu polyphonique original. C'est la technique du luth supérieur des pièces dites «à deux luths», très voisine de celle des *Recercare*.

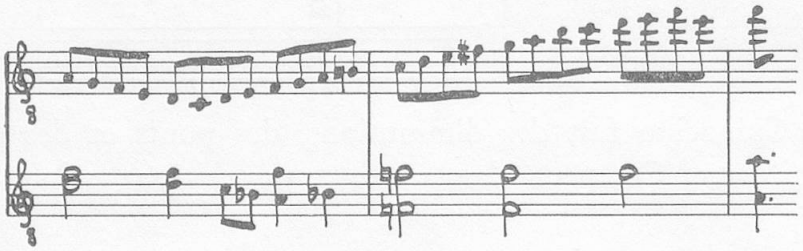
*

Les six pièces dites «à deux luths» représentent un problème qui semble ne pas avoir été compris jusqu'à maintenant. D'une manière générale chaque page des

16 Cf. note 7.
17 Cf. note 1.
18 Cf. la version de *La mora* d'Isaac, éd. par Johannes Wolf, *Heinrich Isaac, Weltliche Werke*, DTÖ XIV, 1, Wien 1907, 152 (no. 17b).

livres de Spinacino présente quatre lignes de tablature. Pour les six pièces en question, les deux parties sont placées l'une au-dessous de l'autre, case pour case (pour ne pas dire mesure pour mesure), la seconde toujours précédée de l'indication *Tenor* et dispensée du signe initial de mesure. L'accord des luths est identique. Ces pièces ont jusqu'ici été considérées comme des duos instrumentaux, et leur notation comme une sorte de partition. Comme tels, ces arrangements sont musicalement insupportables. Je ne parle pas seulement des dissonances sans intérêt, qui font chercher longtemps leur cause dans une erreur fondamentale de lecture, (par exemple I, 8 mesures 2 et 3): mais aussi de ces parallèlismes fortuits,

Exemple 5



même bien sonnants, qui laissent voir des doubles emplois (par exemple I, 12, mesures 5 et 6). On ne peut pas concevoir qu'une telle «musique» provienne du même musicien que toutes les autres adaptations des livres de Spinacino, spécialement en considérant, dans les transcriptions pour une seul luth, les transformations et les adjonctions harmonisantes que Spinacino apporte parfois à l'original polyphonique et qu'on peut toutes comprendre comme une recherche de sonorité harmonieuse:

II, 19 = Odh. 40, mesure 6	:	*la* pour éviter *sol* contre *fa*,
ibid., mesure 32	:	*do* pour éviter *sol* contre *fa*,
ibid., mesure 43	:	*la* pour éviter *sol* contre *fa*,
I, 14 = Odh. 79, mesure 36	:	*si* pour éviter *sol* contre *fa dièse*,
I, 5 = Odh. 74, mesures 1 à 5	:	harmonisation arbitraire.

Lorsque Spinacino, ne se contentant plus de transcrire et d'orner, intervient comme critique et prend des libertés vis-à-vis du texte original, c'est dans le sens d'un musicien qui commence à concevoir l'harmonie. Ses *Recercare*, qui sont des compositions libres, montrent à quel point son imagination repose sur des éléments harmoniques simplifiés. Le dernier *Recercare* du premier livre (I, 38) est une pièce assez développée (326 mesures) comportant des sections monophoniques, des sections polyphoniques avec beaucoup de suites de dixièmes (mesures 13 à

23) et des cadences stéréotypées. Ce qui est particulier à cette pièce, c'est l'éventail des tonalités qu'elle touche, et justement le fait qu'on puisse parler de tonalités au sens moderne: de *do* majeur (cadences aux mesures 12, 160 et 310), de *mi bémol* majeur (mesure 55) et même de *fa dièse* mineur (cadence à la dominante à la mesure 123, c'est-à-dire accord majeur sur *do dièse*). C'est pourquoi je cherche à donner un autre sens à ces six pièces dites «à deux luths». Je propose de considérer chacune des deux parties comme une pièce pour soi: les pièces du luth supérieur comme des élaborations très libres, ornant l'ensemble du tissu polyphonique original, préfigurant les diminutions pour *viola bastarda* d'Orazio Bassani[19] et de Vicenzo Bonizzi[20]; celles du luth inférieur comme des ténors et contraténors mis en partition et destinés à accompagner le *superius* chanté, selon la technique du chant au luth dont les livres de Bossinensis sont les exemples bien connus[21], mais non les premiers en date si l'on considère le manuscrit vénitien anonyme de la collection G. Thibault[22].

*

La conscience harmonique de Spinacino, telle qu'on peut l'observer dans ses *Recercare*, ne permet pas de le considérer comme un compositeur audacieux, un inventeur de rudesses qui auraient fait les délices d'un Béla Bartók[23]. Lorsque, dans ses transcriptions de pièces de l'Odhecaton, Spinacino écrit des successions surprenantes, je ne pense pas non plus qu'il s'agisse d'inhabiletés; je vois là plutôt le témoignage fidèle d'une pratique des altérations à laquelle nos habitudes plus récentes nous empêchent de croire. Mais cet aspect de la contribution de Spinacino ne peut être traité dans ces pages. Je me propose d'y revenir dans un prochain article. Ce que je tiens à dire encore ici, c'est que les transcriptions modernes de pièces de Spinacino, dont nous disposons chez Schering[24], Davison & Apel[25], Gombosi[26] et Disertori[27] comprennent beaucoup d'erreurs de lecture

19 Ernest T. Ferand, *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik*, Köln 1956, 63ss. (*Das Musikwerk*).

20 Ernest T. Ferand, *op. cit.*, 38ss.

21 Cf. note 1.

22 Geneviève Thibault, „Un manuscrit italien pour luth des premières années du XVIe siècle", *Le luth et sa musique*, Paris 1958, 43–76.

23 Cf. Benvenuto Disertori, *Frottole*, 77.

24 Cf. *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, 62.

25 Cf. *Historical Anthology of Music*, Cambridge (Mass.) 1946, 101.

26 Cf. *Capirola*, pag. LIs.

27 Cf. *Frottole*, en particulier pag. 180–183 pour *Fortuna per te crudele* (I, 21) avec 17 fautes pour la tablature et 30 pour la partition de l'original; et encore pag. 232–237 pour *Mater patris et filia* (II, 25) avec 21 fautes pour la tablature et 20 pour la partition.

ou d'impression et que, de ce fait, un jugement défavorable risque de se former contre Spinacino. Il convient de contrôler ces publications avant de conclure, car notre luthiste nous ouvre peut-être une porte sur la réalité chromatique et décorative de la pratique musicale dans la seconde moitié du quinzième siècle.