

Un portrait énigmatique de l'ancienne collection Henry Prunières

Florence Gétreau

La collection des descendants du musicologue Henry Prunières (Paris 24.5.1886-Nanterre 11.4.1942) conserve un intéressant portrait de facteur de viole¹ (fig. 1) que nous avons eu la bonne fortune de découvrir récemment² lors de notre étude sur « L'image du faiseur d'instruments de musique à la Renaissance »³. Bien vite, nous avons douté de la pertinence univoque de cette identification. En effet, le sévère personnage représenté de face, presque en pied, tient une basse de viole de la main gauche tandis que de la main droite, il maintient un compas entrouvert. Le fond du tableau est sombre et neutre et aucun élément décisif n'indique qu'il s'agit d'un artisan plutôt que d'un musicien théoricien. Le personnage imberbe porte un vêtement qui ne rappelle guère l'habillement d'un artisan : son col blanc à peine visible dépasse d'une longue soutane (?) d'un brun noir à nombreux boutons semi-sphériques. Un manteau très foncé à reflets bleutés la recouvre. Il est bordé, aux manches et au revers, d'une large garniture de fourrure. Cet homme d'âge mûr (il peut avoir environ cinquante ans) porte également une toque brune, cylindrique, souple et profonde que surmonte une sorte d'à-plat rigide de forme auréolée. On remarque aussi que ses mains, très élégantes, sont parées de bagues d'or : à la main droite, l'index porte un anneau serti d'une pierre de couleur corail ; à la main gauche, le pouce un anneau orné d'une pierre noire. Tous ces détails renvoient à un milieu semble-t-il plus élitaires que celui d'un artisan facteur, la soutane pouvant se rapporter, selon la tradition antérieure au XVIII^e siècle, à un ecclésiastique, un médecin ou un homme de justice.

Certes, l'association du compas et d'un instrument de musique semble, au premier abord, évoquer un artisan au travail. On citera ainsi chronologiquement les quelques portraits individuels de facteurs particulièrement caractéristiques où le compas est l'un de leurs

1. Huile sur toile. 0,75 cm x 0,55. Selon les renseignements réunis par M. René Prunières, ce tableau provenait de la collection du comte Pallfy et fut offert à Henry Prunières par la cantatrice tchèque Julia Nassy après un voyage en Autriche entre 1935 et 1937. Très noirci, ce tableau avait semblé tout d'abord représenter un violiste avant qu'un premier nettoyage ne permette de découvrir la présence d'un compas (et non d'un archet) dans la main droite du personnage. M. Giner y Pantoja, conservateur au département des Peintures du musée du Prado avant guerre, ami de la famille, pensait que l'œuvre pouvait provenir de Naples et appartenir à « l'école espagnole des ports ».

2. Notre sincère gratitude s'adresse à M. René Prunières qui nous a permis d'étudier cette œuvre dans les meilleures conditions et a mis à notre disposition un ektachrome réalisé après sa toute récente restauration, en 2000.

3. Florence GETREAU, « L'image du faiseur d'instruments de musique à la Renaissance », *Imago Musicae*, XVI/XVII, 1999/2000, pp. 117-136.

attributs. Symbolisant l'art des proportions indispensable à la conception de l'instrument, il confère à ces gens de métier un statut qui dépasse le savoir-faire manuel puisqu'il touche à l'intellect. Le portrait de Gaspar Duiffoprucar (1514-1570 ou 71), gravé à Lyon en 1561 par Pierre Woieiriot⁴, propose la première et la plus célèbre apparition de cet outil dans les mains d'un artisan luthier identifié. Mais Gaspar Duiffoprucar est exceptionnel par son origine, son statut social, sa réputation, sa production. Comme nous l'avons dit ailleurs⁵, son portrait est celui d'une véritable individualité. De l'homme, il montre à la fois les caractères physiques, l'activité (symbolisée par l'outillage et la profusion de sa production), le rang social (le costume est celui d'un grand bourgeois), la personnalité et la notoriété. La marque au fer du luthier est indiquée dans une couronne de laurier placée au dessus du personnage, dans la lettre de la gravure et sur les instruments représentés, comme pour insister sur l'unicité inviolable de la production du facteur. La répétition de ce monogramme est l'indice d'une nouvelle conscience de l'individualité, caractéristique propre au portrait à partir de la Renaissance.

Moins connu, un tableau anonyme, conservé au Liceo musicale de Bologne, représente, un siècle plus tard, le facteur d'orgues Antonio Colonna (*ca.* 1600-1666), actif à Bologne dès 1620⁶ (fig. 2), en Émilie et en Vénétie. Le facteur est représenté devant l'un de ses instruments, tenant le compas d'une main et de l'autre le schéma proportionnel d'un sommier d'orgue. Selon John Koster, l'inscription peinte sur le tableau permet d'identifier le facteur⁷ et surtout de dater le portrait après 1661, date à laquelle le fils du modèle, Giovanni Paolo Colonna (1637-1695) fut nommé organiste à San Petronio de Bologne. J. Koster étudie, dans ce même volume, un autre portrait de facteur⁸, celui de Karl Joseph Riepp (1710-1775) (fig. 3). Originaire d'Ottobeuren en Allemagne du sud, il fut actif en France de 1736 à 1752 (notamment à Dijon où il fut aussi marchand de vin). Son portrait semble avoir été exécuté en 1774 par Andreas Brügger, peintre attiré de l'abbaye de Salem, près du lac de Constance, et dernier lieu d'exercice⁹ du facteur.

4. Cf. *supra* John KOSTER, *The Compass as Musical Tool and Symbol*, p. 000 [à compléter à l'impression]

5. F. GETREAU, *op.cit.*, p. 130-132 ; voir aussi Albert POMME DE MIRIMONDE, *Musique et astrologie*, Genève Minkoff, 1977, p. 53.

6. Sur la biographie de ce facteur, voir Oscar MISCHIATTI, « Colonna », *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXVII, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1982, pp. 245-253.

7. « ANTONIO COLONNA DETTO DAL CORNO VENEZIANO ORGANARO PADRE DI GIO PAOLO COLONNA » : Antonio Colonna dit « du cor », vénitien, facteur d'orgues, père de Giovanni Paolo Colonna.

8. Cf. *supra*, J. KOSTER, *op. cit.*, p. 000 [à compléter à l'impression]

9. Sur ce facteur, voir les différentes études de Pierre-Marie GUERITEY, notamment *Karl Joseph Riepp, facteur d'orgues à Dijon (1710-1775)*, notice pour l'exposition à la chapelle de l'oratoire, Beaune, 3 décembre 1988-20 janvier 1989, pp. 9-11, reprod. ; *Le grand orgue de la cathédrale Saint-Bénigne de Dijon. 1745-1995*, Dijon, Euromuses/Les amis de l'Orgue de la Cathédrale, 1995, pp. 41-42, reprod. en pleine page. Voici les

Dans le domaine de la lutherie, il convient de citer le portrait anonyme, quelque peu maladroit et naïf, peint vers 1800 (?) en France (?). Il représente un luthier non identifié (fig. 4)¹⁰. Ce tableau appartenait aux collections de l'administration du Conservatoire de musique de Paris. On peut supposer que pour y être conservé (comme beaucoup de portraits des directeurs successifs ou des professeurs), ce portrait de luthier (unique dans cette institution) devait probablement concerner le premier fournisseur de cette école, en l'occurrence Nicolas Lupot. Un argument conforte cette hypothèse : en arrière plan de cette composition, on distingue la silhouette d'un dôme qui ressemble étrangement à celui de Crémone. À sa base, on distingue un blason composé d'une cheville d'accord de violon, d'un trusquin de luthier, d'un compas et de l'inscription « Stradi[...] ». Le luthier, en vêtements communs (manteau simple, carré d'étoffe noué autour du cou, bonnet rayé caractéristique des années révolutionnaires), tient un manche de violoncelle dont l'extrémité fait office de talon. Il pose de manière quelque peu ostensible un compas sur la mortaise du cheviller. Autant d'indices qui penchent en faveur de Nicolas Lupot (1758-1824), le « Stradivarius français ». Enfin, un portrait de peu postérieur, peint par Henriette Lorimier en 1805¹¹ (fig. 5), représente avec certitude le fameux luthier immortalisé par l'Abbé Sibire¹², utilise une fois de plus le compas (posé cette fois sur le bord d'un établi, auprès de l'âme du violon et d'un diapason). Nicolas Lupot arbore ici un violon et la pointe aux âmes (symbole du parfait réglage musical) et non plus l'outil de proportion. Voilà, à notre connaissance les seules effigies de facteurs connues aujourd'hui, comportant comme attribut un compas et dont l'identité des modèles est certifiée.

commentaires sur l'utilisation du compas dans ce tableau que P.-M. Guéritey, que nous remercions vivement, a bien voulu nous communiquer : « La feuille de papier étendue sur la table porte le diapason d'un jeu c'est-à-dire un graphique dont la longueur des lignes verticales représente le diamètre de chaque tuyau. La largeur de la bouche du tuyau et la hauteur de celle-ci sont des fractions déterminées du diamètre de chaque tuyau. Avec le compas de proportion, on obtient donc aisément l'une ou l'autre en réglant la position du point d'articulation des branches de telle sorte que la grande ouverture étant la longueur correspondant au diamètre du tuyau, la petite donne la largeur de la bouche ou sa hauteur, selon la proportion choisie [...] La grande ouverture du compas tenu par Riepp est pointée sur la note *do* (C), la proportion de la petite ouverture à la grande est de 0,3 cm (ce qui est plausible pour un tracé réel, mais peut aussi résulter de la fantaisie du peintre). Le geste professionnel a certainement été expliqué par Riepp à l'artiste puisque c'est lui-même qui a écrit les lettres représentant les noms des notes sur le tableau (son écriture est bien connue par les marques qu'il a tracées sur les tuyaux de ses orgues et par sa correspondance) ».

10. Ce tableau est conservé aujourd'hui au musée de la Musique à Paris (Inv. E. 995.6.10). Cf. Florence GETREAU, *Instrumentistes et luthiers parisiens. XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Délégation artistique de la ville de Paris, 1988, reprod. p. 99 et notice n°105 p. 109.

11. F. GETREAU, 1999, *op. cit.*, pp. 133 et 134, reprod. Ce tableau fait partie des collections du musée de la Lutherie de Mirecourt mais est présenté à Paris au musée de la Musique depuis 1997.

12. *La Chélonomie ou le parfait luthier*, Paris, 1806, Chez l'auteur. C'est Nicolas Lupot qui sert d'informateur à cet auteur si original.

Dans le portrait de la collection Prunières, on est en revanche frappé par l'expression méditative du personnage, la concentration affirmée de son regard sur le manche de l'instrument et son fretage dont la disposition semble retenir toute son attention. Pourquoi, d'ailleurs, s'il s'agissait d'un portrait d'artisan, avoir masqué une grande partie de la viole ? Plusieurs détails de sa morphologie restent invisibles à l'observateur, notamment le patron général de sa caisse, la forme de ses ouïes, de son chevalet et de son cordier. Néanmoins les parties représentées ont des caractéristiques indéniablement vénitiennes. On pense aux violes portant le nom d'Antonio Ciciliano¹³ dont deux sont conservées à Bruxelles, trois à Vienne¹⁴, une à Bologne¹⁵. Plusieurs points communs peuvent être observés : épaules très inclinées franchement tombantes, table plus petite que le fond donnant une inclinaison des éclisses très sensible, talon du manche en ressaut « pincé », courbe concave très marquée du profil intérieur du cheviller¹⁶. Remarquons aussi les chevilles cordiformes et la volute en « rouleau », plutôt inattendue (s'agit-il d'un instrument « commun », comme en mentionnent certains inventaires français – ou d'un instrument non achevé – ce qui surprendrait dans les mains d'un homme de cette condition). Nous ne connaissons aucun exemple réel et aucune représentation proposant un tel cheviller. Sa relative maladresse vient-elle du peintre ? Remarquons en tout cas que l'authenticité des instruments d'Antonio Ciciliano auxquels on pense en premier lieu, malgré des examens dendrochronologiques¹⁷, fait l'objet ces dernières années d'une controverse animée qui ne semble pas définitivement apaisée¹⁸. Ces multiples études semblent conforter l'idée que les rares exemples de violes vénitiennes conservés et certifiés sont d'une facture de la fin du XVI^e siècle, tandis que les évidences iconographiques

13. Voir Martin EDMUNDS, « Venetian Viols of the Sixteenth-century », *The Galpin Society Journal*, 1980, pp. 74-91 ; Ian WOODFIELD, *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 127-131 ; Stefano TOFFOLO, *Antichi strumenti veneziani. 1500-1800 : quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Venise, Arsenale Editrice, 1987, pp. 137-141.

14. Voir notamment les trois violes (ténor, basse et grande basse) conservées à Vienne, dont deux proviendraient du château d'Ambras où elles sont inventoriées en 1596 : Julius SCHLOSSER, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Vienne, Kunstverlag Anton Schroll, 1920, p. 64, reproduit planche XVII. 75-77.

15. John Henry VAN DER MEER, *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1993, p. 123, n°120, reproduit J. H. van der Meer fait une analyse critique de cet instrument qu'il pense composite.

16. Cependant la position du manche, la forme du chevillier et de la volute ne sont jamais exactement identiques d'un modèle à l'autre.

17. Karel MOENS, « "Renaissancegamba's" in het Brussels Instrumentenmuseum. Vragen rond toeschrijvingen, verbouwingen en authenticiteit », *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, t. 66, 1995, pp. 219-225. Cet article mentionne les résultats d'analyses dendrochronologiques des trois violes de Vienne, dont les bois de table seraient de 1580, 1586, 1607. Celle de Bruxelles serait d'environ 1560.

18. Cf. Susan ORLANDO (éd.), *Proceedings of the International Symposium on the Italian viola da gamba, Magnano, 29 April-1 May 2000*, en préparation. Voir notamment les communications de Simone ZOPF, « A Study of Three Viols attributed to Antonio Ciciliano », de Karel MOENS, « Problems of Authenticity on sixteenth-century Italian viols » et de Marco TIELLA, « The Ciciliano Viol in Bologna ».

en rapport avec cette école de lutherie¹⁹ peuvent remonter plus tôt dans le siècle, tout en présentant déjà des critères morphologiques qui ne semblent pas avoir essentiellement évolué ultérieurement.

L'indice que constitue la représentation d'un instrument qui semble d'origine vénitienne converge ainsi avec les arguments stylistiques propres à l'art du peintre. D'une mise en page très moderne (le cadrage très serré mais partiel du personnage et d'une partie seulement de son instrument), ce portrait frappe en effet par la simplicité avec laquelle l'artiste présente son modèle sans le moindre élément de décor ou d'architecture. La noblesse de la pose, les gestes très mesurés en rien théâtralisés renforcent cette impression de sobriété et de dignité.

Le rendu des chairs du visage, presque parcheminées, contribuent à une vision chaleureuse et non idéalisée de cet homme mur, celui des matières (la fourrure, le vernis chatoyant des chanfreins du cheviller) et l'analyse quasi-psychologique du visage, renvoient à l'art sensuel plus qu'intellectuel des artistes vénitiens.

Avec Nicole Lallement, que nous remercions d'avoir largement contribué à la mise en perspective de ce tableau du point de vue de l'histoire de l'art, nous ne pouvons que rapprocher cette œuvre des multiples portraits d'hommes exécutés en Italie du Nord (aux alentours de Venise) dans les décennies 1520-1540, par Titien et par son entourage. Du maître, on peut citer par exemple pour la décennie 1520 le *Portrait d'homme (Tomaso Mosti ?)* appartenant à la Galleria Palatina du Palais Pitti de Florence²⁰, *L'homme au gant* du Louvre²¹, un *Portrait de jeune homme* du même musée et un autre conservé à Munich (Alte Pinakothek)²² ; parmi ses œuvres de plus grande maturité, on pense à son *Portrait d'homme ou jeune anglais*²³ ou encore au *Portrait de Benedetto Varchi (1503-1565)*, historien et humaniste, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne²⁴ et peint aux alentours de 1540-1543. Moins posés et moins idéalisés que les portraits florentins de la même génération,

19. Voir par exemple de Bonifazio DI PITATI (ca. 1487-1553), *Banquet d'un homme riche avec sa cour*, Venise, Accademia ; ou Michele DI LUCCA DEI COLTELLINI (ca. 1480- ca. 1543), *Le couronnement de la Vierge dans le ciel*, Ferrare, Sainte Marie de la Consolation. On retiendra aussi, quoique tardif et contemporain semble-t-il des premiers instruments conservés, l'instrument vu de dos représenté dans l'œuvre de TITIEN, *Venus et Cupidon avec un joueur de luth*, Cambridge, Fitzwilliam Museum (ca. 1565).

20. Voir le catalogue d'exposition *Titian. Prince of Painters*, Venise, Palazzo Ducale, 2 juin-7 octobre 1990, Washington, National Gallery, 28 octobre 1990-27 janvier 1991, Munich, Prestel, 1990, p. 187, n°16. L'œuvre est datée par la critique entre 1520 et 1526.

21. *Titian, op. cit.*, 1990, p. 190, n°17. Voir aussi le catalogue d'exposition *Le siècle de Titien*, Paris, Grand Palais, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 424, n°54.

22. *Le siècle de Titien, op. cit.*, p. 425, n°55 et p. 422, n°53.

23. *Titian, op. cit.*, 1990, p. 248, n°35. Œuvre datée vers 1540-45.

24. *Titian, op. cit.*, 1990, p. 250, n°36.

ils présentent leur modèle à mi-corps, avec un décor réduit au minimum, dans une semi pénombre et le plus souvent avec un attribut ou les signes extérieurs de son rang social.

Outre Titien, deux artistes vénitiens au moins méritent d'être cités, même si leurs portraits d'hommes sont plus théâtralisés et d'une expression plus extériorisée : Paris Bordone (1500-1571), avec notamment son *Portrait dit de Jérôme Krafftier* (musée du Louvre)²⁵, et Giovanni Calcar (*ca.* 1510-*ca.* 1546), avec celui de *Melchior von Brauweiler*²⁶. Tous deux sont datés après 1540 et ont en commun une imposante notation architecturale, une position recherchée des mains mettant en valeur attributs et bagues ornées, un regard fixé sur le spectateur. Même si l'auteur du tableau Prunières n'est pas un artiste de premier plan, on retrouve aussi chez lui maintes réminiscences des œuvres tardives de Lorenzo Lotto (1480-1557), artiste longtemps éclipsé par la renommée de Titien qui œuvra à la fois à Venise et à Bergame. Un *Portrait d'homme avec compas et rouleau de papier*, provenant de la collection du marquis Vincenzo Giustiniani, aujourd'hui conservé à Berlin (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie)²⁷, daté par la critique entre 1530 et 1540, est d'une inspiration très proche de notre tableau : l'imposant personnage tout vêtu de noir, dans lequel on pense pouvoir reconnaître l'architecte Serlio, ami du peintre, se détache sur un fond brun abstrait. Il tient un grand compas de la main droite et de la gauche, ornée d'une bague, un rouleau de papier. Il fixe le spectateur avec une gravité significative, liée sans doute au message que semble désigner l'index de la main droite. Deux autres portraits plus tardifs dans l'œuvre de Lorenzo Lotto doivent encore retenir notre attention : le *Portrait de gentilhomme aux gants* (Milan, Pinacoteca di Brera)²⁸, qui représente probablement Liberale da Pinedel en 1543, a en commun avec l'homme à la viole qui nous occupe, la présentation à mi-corps sur un fond neutre, l'âge déjà certain du modèle, le costume sombre et élégant, quelques accessoires « distinctifs d'un gentilhomme » dont une bague en or. Peter Humphrey note que le personnage se différencie des modèles de Titien par sa pose tendue, la sensibilité et le caractère introspectif. Autant de traits que l'on retrouve dans le portrait de *Febo da Brescia*, conservé dans le même musée, exécuté également en 1543²⁹. La touche sensible, mettant en valeur la délicatesse de la doublure et des parements de fourrure, l'élégance des mains ornées de bagues, s'accorde à la profondeur de l'expression, le modèle exprimant plus une « introspection morose » qu'une « réserve hautaine ».

25. *Le siècle de Titien*, *op. cit.*, p. 587, n°179.

26. *Idem*, p. 589, n°181.

27. Silvia DANESI SQUARZINA, *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, Milan, Electa, 2001, pp. 238-241.

28. *Lorenzo Lotto. 1480-1557*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Réunion des musées nationaux, 1998, pp. 204-205, n°45.

29. *Idem*, pp. 206-208.

Rien d'étonnant donc, si Jean Habert, conservateur au département des Peintures du Louvre, suggérait de prospecter parmi les artistes ayant travaillé autour de Venise, à Brescia et Bergame. C'est dans ces cercles en effet que l'on trouve de nouvelles convergences. Girolamo di Romano, dit Romanino (Brescia, 1484/1487-après 1562), dans un *Portrait d'ecclésiastique* conservé au musée national de Budapest, propose un personnage à mi-corps, cadré très serré à la hauteur des avant-bras. En dehors du visage au regard fixe, l'attention est portée sur les mains en train d'écrire. Le grand manteau orné d'un col de fourrure rappelle également notre personnage. À Bergame, enfin, on ne peut négliger l'œuvre plus tardive de Giovanni Battista Moroni (1523-1578). Ses différentes effigies de vieillards, sorte de variation autour d'un même motif (un fauteuil, de profil vers la gauche, toujours identique, aux bras terminés par une volute et à la garniture retenue par de gros boutons cylindriques ; un personnage âgé dévisageant le spectateur sans complaisance et s'interrompant dans la lecture d'un ouvrage), trouvent une sorte d'apothéose dans le *Portrait de Giovanni Bressani (1590-1560)* (Edimbourg, National Gallery of Scotland), poète bergamasque, admirateur d'Érasme³⁰ et constitue une sorte de descendance au portrait Prunières.

Le style pictural de ce portrait valide donc l'hypothèse d'une origine vénitienne ou des régions proches et d'une exécution dans la décennie 1530-1540. Qui, dans ces conditions, pouvait s'être intéressé à la question des proportions du frettage de la viole de gambe, si l'on admet que le personnage représenté est plutôt un savant, un homme de savoir intellectuel, qu'un créateur manuel ? Sachant combien Venise devient un centre primordial pour l'édition musicale dans la première moitié du XVI^e siècle, l'hypothèse surgit très naturellement de relier ce portrait avec la double publication de Silvestro di Ganassi (Venise 1492- ?) : sa *Regola Rubertina*, « ched insegna. Sonar de viola de archo » [Venise, 1542] et sa *Letitione Seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti, Laquale tratta dell'effetto della corda falsa giusta e media et il ponere li tasti con ogni rasone prattica, et ancora lo acordar ditto violone con la diligentia con veniente in diverse maniere et accomode ancora per quelli che sonano la viola senza tasti con una nuava tabulatura de lauto...* [Venise ? 1543].

Quel autre traité vénitien de la première moitié du siècle s'intéresse-t-il aussi précisément à la disposition des frettes sur le manche de la viole ? C'est bien dans cette *Letitione Seconda* (fig. 6) que l'on trouve un diagramme des proportions entre longueurs

30. Cette fois le vieil homme, assis sur le même fauteuil, est tourné vers la droite. La profusion de livres, feuilles imprimées et accessoires, n'enlève rien à la densité du regard porté par le modèle sur son spectateur.

vibrantes et emplacement des frettes sur un manche de viole. Il devient alors très séduisant d'imaginer que le personnage un peu âgé, d'une certaine noblesse et tout absorbé dans sa réflexion géométrique puisse être tout simplement Silvestro Ganassi. Monsieur Armando Fiabane³¹ a bien voulu nous ouvrir les dossiers de ses recherches biographiques dans les archives vénitiennes. Silvestro Ganassi né à Venise en 1492 d'un émigré bergamasque du nom d'Antonio, lequel avait une boutique de barbier près du « fontego della farina » au Rialto, devient « Piffero del Doge » en 1516. Dans les années 20, naissent ses deux fils : l'un Antonio, fera des études juridiques à Bologne et deviendra docteur en droit « utroque iure » ; l'autre, Giovanni Battista, sera comme son père musicien de la Serenissima Signoria, servira ensuite à la Cour royale de Pologne comme cornettiste virtuose et terminera sa carrière comme secrétaire de l'Ambassade impériale. Silvestro s'éteint dans sa soixante-cinquième année en 1557. Intrigué par le vêtement porté par le personnage du tableau Prunières, M. Fiabane ajoute que Ganassi n'appartenait à aucun ordre canonique. Il a pu fréquenter l'école humaniste du Rialto ou celle de San Marco, dans lequel on recevait aussi un enseignement théologique, mais il resta toujours un bourgeois (« un borghese civile »). Aucun portrait de Silvestro Ganassi n'étant connu à ce jour (à moins que le musicien ne figure parmi les quatre violistes représentés sur la page de titre de sa *Regola Rubertina* : serait-il le personnage de droite, relativement âgé et imberbe ?) (fig. 7), l'énigme de ce beau portrait de théoricien n'est pas encore levée.

31. Que Messieurs Renato Meucci et Stefano Tofollo trouvent aussi l'expression de ma gratitude pour leurs avis éclairés.