

## PREFAZIONE

Il progetto della pubblicazione di una edizione in facsimile del manoscritto a forma di cuore con l'intavolatura per liuto che si trova presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro è stato in origine il proseguimento delle attività del corso di liuto antico alla Schola Cantorum Basiliensis (SCB), attività che hanno avuto inizio alla fine degli anni '80. Grazie alla gentilezza del Professore Antonio Brancati, Direttore della Biblioteca Oliveriana, all'opera di coordinamento di Francis Biggi, e al sostegno del Dr. Peter Reidemeister, Direttore del SCB, il corso di liuto è stato in grado di prendere visione del manoscritto presso la Biblioteca Oliveriana nel 1991. Mentre si attendeva alla preparazione della pubblicazione, siamo venuti a conoscenza di altri documenti che avrebbero dovuto essere inclusi nello stesso volume, il più importante dei quali era il cosiddetto 'Manoscritto Blindhammer' venduto all'asta da Sotheby's alla fine del 1995. A questo punto il libro diventava un lavoro di collaborazione tra due istituti complementari di Basilea, la Schola Cantorum Basiliensis e il Musikwissenschaftliches Institut dell'Università di Basilea.

Malgrado i molti ostacoli presentatisi, è stato il Dr. Reidemeister, con il suo generoso sostegno e la sua ingegnosità, a rendere possibile il progetto che andava dilatandosi sempre più.

Ci sono stati colleghi nel corso dei lavori che si sono impegnati in un dialogo attivo e che sono perciò presenti in queste pagine, in modo speciale Karl-Ernst Schröder e Ralf Mattes. Senza l'occhio critico editoriale e l'utile impegno del Dr. Thomas Drescher, del Dipartimento di Ricerca della SCB, il nostro volume sarebbe ancora un gruppo di schede di elaboratore sepolte da qualche parte nei nostri computers.

La nostra gratitudine si deve anche estendere alle biblioteche che ci hanno cortesemente permesso di pubblicare questi documenti: la Biblioteca Oliveriana di Pesaro (Prof. Antonio Brancati), la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Hofrat D. Günther Brosche), la Landesbibliothek und Muhrardsche Bibliothek della Città di Kassel (Dr. Konrad Wiedemann), la Universitätsbibliothek di Friburgo/Ur., lo Staatsarchiv di Wertheim a. M. (Dr. Volker Rödel), la Staatsbibliothek zu Berlin, la Universitätsbibliothek di Monaco, e la Prose-Bibliothek di Regensburg. I ringraziamenti vanno anche al Dr. Stephen Roe della Sotheby's di Londra per l'aiuto prestato nel contattare la Österreichische Nationalbibliothek nel 1996, al lic. Phil. Philip Zimmermann per il suo aiuto durante un memorabile viaggio a Pesaro, e al fotografo del manoscritto pesarese, Michele Alberto Sereni (Pesaro). I traduttori lic. Phil. Nicoletta Gossen e Kelly Landerkin sono stati indispensabili per assicurare la stesura finale del libro.

Sarebbe impensabile includere un'analisi di un adattamento de "La Spagna" (si veda il terzo Capitolo) senza menzionare Jason Paras, la cui prematura scomparsa a Basilea, nel 1982, ha interrotto la promettente carriera di un suonatore di strumenti ad arco, esperto di contrappunto, brillante improvvisatore e pedagogo ispirato. L'interesse di Jason per "La Spagna" diede inizio a ciò che da allora è divenuta una tradizione della SCB: l'improvvisazione di cantus firmus su questo tenore. Se le melodie potessero avere un Santo Patrono, non ci sarebbe bisogno di cercare nessuno oltre il nostro collega.

Siamo anche debitori ai nostri santi patroni finanziari, cioè la Ernst Göhner Stiftung, la Freiwillige Akademische Gesellschaft (Basel), la Maja Sacher Stiftung e anche la Mary & Ewald E. Bertschmann Stiftung. Senza il loro generoso sostegno non sarebbe stato possibile pubblicare il presente volume.

Si uniscono qui alcuni suggerimenti pratici per l'uso del presente volume. Le fonti sono raggruppate secondo il sistema di intavolatura ed elencate in ordine approssimativamente cronologico all'interno di questi raggruppamenti. Commenti in tedesco-inglese seguono il facsimile di ogni fonte, con appendici, nei punti opportuni, per ulteriori informazioni concernenti le concordanze.

I riferimenti agli studi secondari sul tema vengono fatti mediante abbreviazioni agli studi secondari sul tema, mentre i riferimenti completi si trovano nella bibliografia alla fine del volume. Le fonti dei manoscritti sono date come numero di catalogo che segue ciascuna

abbreviazione bibliotecaria, secondo il RISM e New Grove"2. I riferimenti alle fonti stampate, quando sono menzionati per la prima volta, comprendono il numero di catalogo di Howard Mayer Brown, *Instrumental Music*, oppure, a seconda del caso, le abbreviazioni dal RISM. Queste opere sono state anche incluse nell'elenco delle fonti che si trova alla fine del libro.

Basilea, Dicembre 2002

I Curatori

## I. Introduzione

A cura di Crawford Young

'... mi sono tal' hora da me medesimo merauigliato, come non vi sia stato alcuno (di tanti che nella professione del liuto sonorius quasi diuini) che ci habbi insegnato l'arte & le regole d'intauolare in esso le cantilene, il quale pur di musica di suoni è il meno imperfetto strumento che habbiamo.' 1)

Scrivendo così su *Il Fronimo*, il suo trattato sull'intavolatura, Vincenzo Galilei sembrava non sapere a quanto in là nel tempo risalisse effettivamente l'arte dell'intavolatura di pezzi per liuto. 2) A differenza dei suoi colleghi nordici Sebastian Virdung, Hans Judenkünig e Hans Gerle, Galilei non tentò di tracciare un breve profilo della storia della intavolatura del liuto. 3) E pur includendo una breve discussione sulla 'musica antica', egli non reputò evidentemente degno di stampa far sapere se lui o i suoi contemporanei fossero a conoscenza del repertorio dei liutisti di tre, quattro o cinque generazioni addietro. Quattro secoli e mezzo dopo Galilei, sappiamo che l'arte di suonare assolo polifonici era coltivata al più tardi verso la metà del quindicesimo secolo, eppure non siamo in possesso di fonti sulla intavolatura del liuto prima dell'ultimo decennio di quel secolo. 4)

Quali potrebbero essere alcuni dei motivi di tale divario tra la 'pratica' e le 'fonti scritte', e in qual

1. (Vincenzo Galilei, *Fronimo*, Venezia 1568, 1; traduzione di Carol McClintock, *Fronimo* 27). Galilei usa il termine *cantilene*, tradotto con la parola 'canti'; questi 'canti' stanno a significare "polifonia", sia concepiti originalmente, oppure no, per voci.
2. L'espressione "intavolatura di pezzi" viene qui usata a significare la scrittura di una voce o di voci individuali su un pentagramma. Galilei non sembra essere stato al corrente di precedenti maestri di liuto che abbiano trattato l'argomento della produzione di intavolature (per un elenco dei quali si veda Hiroyuki Minamino, *Lute Treatises*, 176-179); forse il suo commento in questo punto va interpretato come "nessuno ha finora pubblicato l'arte dell'intavolatura in modo così comprensivo come si è fatto in quest'opera".
3. Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basilea 1511 (Brown, 1511<sup>3</sup>); Hans Judenkünig, *Introductio*, Vienna ?1523 (Brown 151?<sup>1</sup>) Hans Judenkünig, *Underweisung*, Vienna 1523 (Brown 1532<sup>1</sup>); Hans Gerle, *Tabulatur*, Norimberga 1533 (Brown 1533<sup>1</sup>); Hans Gerle, *Musica und Tabulatur*, Norimberga 1546 (Brown 1546, nove).
4. L'unico brano esplicito del quindicesimo secolo che documenti l'esecuzione della polifonia su un assolo di liuto fu scritto presumibilmente alla fine degli anni settanta oppure nei primi anni ottanta del quattrocento da Johannes Tinctoris, *Inventione* (traduzione di Anthony Baines, "Tinctoris", 19-25), il quale confermò che alcuni liutisti suonavano pezzi "non solo in due parti, ma anche in tre o in quattro". Per maggiori informazioni relative alla datazione di questa fonte, si veda Ronald Woodley, "Printing and Scope", 245. Le "Tablatures" (intavolature) di David Fallows riassumono, in un articolo molto necessario, ciò che si sapeva intorno alle prime intavolature del liuto fino a tutto il 1977.

modo si può identificare il repertorio dei liutisti del cinquecento? Mentre le più antiche intavolature di organo riguardano la elaborazione di tenori preesistenti oppure composti da poco, una pratica da mettere in collegamento con gli organisti di chiesa, la maggioranza delle primitive intavolature di liuto giunte fino a noi appartengono a un diverso contesto e a un periodo lievemente più tardo. L'uso dell'intavolatura d'organo è documentato da fonti superstiti della seconda metà del quattordicesimo secolo (compreso il manoscritto Gb-Lbl, Add.28850), ma le intavolature più antiche sono quelle degli ultimi decenni del quindicesimo secolo.

Le fonti di musica per tastiera quali le intavolature mensurali/in lettere tedesche ed inglesi del quindicesimo secolo e il *Codex Faenza*, (I-FZc, MS117) dimostrano come 'colorare' o elaborare un dato tenore. 5) Esse sono, tutto sommato, collezioni di esempi di come un organista dovesse 'organizzare' (in latino 'organizare') o provvedere musica in modo estemporaneo. Dove si sarebbe fatto ciò? In primo luogo, nel contesto dell'uso dell'organo nell'ambito delle funzioni religiose. 6) Ma i tastieristi esperti nel servizio liturgico erano anche cantanti esperti e maestri nell'uso di altri strumenti e producevano inoltre anche musica per l'intrattenimento secolare. Molti di questi professionisti molto esperti suonavano anche il liuto, ma evidentemente non avevano bisogno di un sistema di notazione specifico per liuto per annotare il loro repertorio. Perché? D'altronde, questi opere musicali erano spesso trasmesse oralmente, oppure, se trascritte, erano evidentemente molto tipicamente riportate nella forma che chiamiamo intavolatura di tastiera (con la parte superiore nella forma di notazione mensurale e le parti inferiori nella forma di notazione letterale). Non dovrebbe sorprenderci il fatto che un liutista avrebbe letto correntemente l'intavolatura a tastiera, poiché, oltre alle fonti di musica per liuto del sedicesimo secolo che comprendono riferimenti allo stile musicale organistico, esistono parecchi documenti che fanno menzione di liutisti altrimenti conosciuti come organisti. 7)

La scelta del liuto da parte del crescente numero di dilettanti colti ebbe una novella evoluzione alla fine del quindicesimo secolo:

5. così come fanno molte altre fonti di musica con e senza testo che non possono identificarsi per essere state scritte in 'notazione per tastiera'. Le fonti delle intavolature anglo-tedesche sono elencate in Willi Apel, *Keyboard Music*, con l'eccezione del D-Ms. ms. 3725 (*Buxheimer Orgelbuch*); le fonti di notazione italiana sono sia I-FZc,MS 117(*Codex Faenza*) sia i frammenti da I-Pas, S. Giustino, busta 553; F-Ac, MS 187; F-Pn, nouv.acq.fr. 6771; B-Gr, fonds Groenenbriel MS 133.
6. F. Alberto Gallo, *Music*, 75, ha fatto riferimento a un vescovo fiorentino, S. Antonino, la cui *Summa teologica* (1440-1459) condannava l'esecuzione di ballate per organo in chiesa. Non è necessario andare oltre il *Codex Faenza* per trovare parecchi di esempi su come 'suonare le ballate per organo in chiesa'.
7. Si sono trattati in parecchie pubblicazioni gli aspetti della relazione tra il liuto e il repertorio per tastiera nel quindicesimo secolo, si veda per esempio Keith Polk, *German Instrumental Music*, 15. Un esempio precedente di preminente suonatore di parecchi strumenti/cantante sarebbe Francesco Landini, menzionato dato Filippo Villani come suonatore di parecchi strumenti, compreso il liuto; si veda F. Alberto Gallo, *Music*, 128-129.

il proliferare delle intavolature per liuto. Unitamente all'introduzione della stampa, i sistemi di intavolatura basati sulle lettere e sui numeri permisero un maggiore accesso ad un più vasto pubblico di suonatori di liuto non professionisti. Nei secoli quindicesimo e sedicesimo ci fu una enorme crescita di esecuzioni musicali strumentali per dilettanti, ed una corrispondente domanda di opere a stampa di maestri, di antologie e di consigli di esperti. 8)

E' logico che altri liutisti in altri paesi europei usassero sistemi di notazione specificamente diversi, ma in genere affini (secondo la moderna terminologia: intavolature francesi, italiane, napoletane) per provvedere alla stessa domanda; in altre parole, considerare Conrad Paumann (circa 1410 - 1473) come l'unico inventore dell'intavolatura per liuto significa ignorare un più ampio quadro storico. In tal modo l'intavolatura del liuto venne adoperata quando fu alla moda eseguire arrangiamenti di musica polifonica solista sul liuto, cioè quando la domanda degli studenti dilettanti di liuto crebbe a tal punto che la divulgazione di arrangiamenti per liuto da parte dei maestri fu grandemente facilitata da un sistema relativamente semplice, un sistema che non solo rendeva visibili simultaneamente tutte le parti vocali di un'opera polifonica, ma che forniva allo stesso tempo anche indicazioni per la diteggiatura della mano sinistra e della mano destra. L'"invenzione" dell'intavolatura per liuto dovuta a Paumann (se veramente fu dovuta a Paumann, al suo circolo oppure forse convenzionalmente ai liutisti di Norimberga) rifletté la domanda del 'mercato' dei non professionisti di musica solista per liuto con le istruzioni stampate. 9)

Allora le ragioni principali dell'evidente divario tra ciò che conosciamo della pratica del liuto e le corrispondenti fonti di repertorio liutistico prima della fine del quindicesimo secolo sono due: la prima è che i liutisti professionisti del quindicesimo secolo non avevano evidentemente bisogno di nulla più di una notazione mensurale e una cosiddetta "intavolatura a tastiera" per scrivere e divulgare i loro arrangiamenti; la seconda è che l'intavolatura arrivò più tardi perché fu sviluppata come sistema relativamente semplice di notazione per coloro i quali avevano poca o nessuna esperienza con la notazione mensurale o a tastiera, cioè con il sorgere di un vasto mercato di liutisti dilettanti nell'ulti-

8. La maggior parte delle fonti esistenti di musica rinascimentale per liuto erano destinate ad un pubblico di dilettanti, si veda, per esempio, Dinko Fabris, "Instructions". L'ascesa del liuto nel quindicesimo secolo, che continuò in quello successivo, fu dovuta a una molteplicità di fattori: si trattava di un ideale strumento umanistico, che rappresentava la cithara radicata nell'antichità (o strumento colto del *musicus*) e che suggeriva il piacere dei sensi e il *Garden of Dedit* (Giardino delle Delizie); esso aveva anche a che fare con la nostalgica popolarità dell' *amour courtois* e la canzone polifonica e le forme di danza sociale; era molto trasportabile e il suo carattere introspettivo si adattava in modo ideale alla nuova consapevolezza di sé dell'individuo rinascimentale; infine ultima cosa, ma non meno importante, aveva a che fare con la sbocciante industria dei dilettanti musicali colti.
9. Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, fol. Kij v, chiama Paumann l'inventore dell'intavolatura per liuto, cioè, dell'intavolatura tedesca per il liuto a cinque cori; per una recente edizione di Virdung, si veda Beth Bullard, *Virdung*, 156. Per ulteriori informazioni su Conrad Paumann, si veda Franz Krautwurst, "Konrad Paumann in Nördlingen"; id., "Neues zur Biographie Konrad Paumanns"; id., "Bemerkungen"; id., "Konrad Paumann"; si veda anche Keith Polk, *German Instrumental Music*, bibliografia inclusa.

mo decennio del quindicesimo secolo. Se speriamo di trovare un pezzo scritto in notazione specifica per liuto da parte di un suonatore di parecchi strumenti (come Paumann) sarà utile tenere a mente la domanda "cosa stiamo esattamente cercando?" Se vogliamo comprendere gli arrangiamenti per liuto di Paumann, possiamo cominciare col considerare i suoi lavori scritti in intavolatura per organo come versioni generiche adatte, forse con piccole modifiche tecniche, per l'esecuzione e l'arrangiamento con altri strumenti, compreso il liuto. Il materiale sta dinanzi a noi in termini di repertorio e di linguaggio stilistico, ma il fatto che esso non sia stato conservato come "intavolatura per liuto" non deve necessariamente condurci alla conclusione che non abbiamo accesso alla musica per liuto di Paumann e dei suoi contemporanei. Molte composizioni della scuola di Paumann sono sopravvissute nella cosiddetta intavolatura tedesca per organo nel *Buxheimer Orgelbuch* (D-Mbs, Mus. Ms. 3725), e molti di questi "lavori per organo" si possono eseguire su un liuto a cinque o sei cori, così come sono scritti.<sup>10</sup>

La maggior parte delle categorie di lavori che si trovano in seguito nei libri per liuto del Petrucci sono rappresentate in questa collezione: ricercari (praeludia), bassadanze e altre forme di danza, in intavolature ornate di lavori vocali ed elaborazioni su tenori liturgici.

10. Gli scrittori hanno discusso sul pezzo in *Buxheim* (n. 17, fol. 7) intitolato "Jeloymors m. C.C.b. In Cytaris vel etiam In Organis 3um notarum" in merito al titolo, che ha fatto variamente pensare all'indicazione di un mezzo di esecuzione. I suggerimenti per l'interpretazione di questo brano comprendono il seguente: questo pezzo deve essere eseguito col "cittern" (chitarrino) in Eileen Southern, *Buxheim*, 129; il titolo "si riferisce all'esecuzione di questo pezzo con tastiere a corda [oltre agli altri appropriati strumenti a tastiera] in Hans Rudolf Zöbele, *Die Musik des Buxheimers Orgelbuchs*, 149 fn 38; il pezzo "si intende composto per l'arpa oppure per l'organo" in "Instruments and Voices" di Brown, 130 fn 23; un'esecuzione da parte di due liutisti viene suggerita in "Tablatures" di David Fallows, 31-32; il pezzo è "adatto per organo o *cytaris* (il qual termine, dato nel suo contesto tedesco e con l'associazione a Paumann, si riferisce possibilmente al liuto)" nella *German Instrumental Music* di Keith Polk, p. 25, p. 219 fn 45; e a "Norimberga nel tardo cinquecento cithara si traduceva come arpa, il che può essere un'indicazione del significato del titolo 'In Cytaris vel etiam In Organis' nel *Hartmann Schedel* di Martin Kirnbauer, 79 fn 48.

La registrazione in latino potrebbe, tuttavia, essere un'indicazione della grandissima considerazione nella quale il compositore di "Je loe amours" era tenuto (il canto è una ballata 3v di Binchois). L'accoppiamento di *cytaris/organis* si riferirebbe in tal modo al compositore, forse con Dufay (lui e Binchois sono facilmente i meglio rappresentati compositori di canti in *Buxheim*), "primo fra i musicisti" nel senso del brano della Genesi 4:21 (Volgata latina: "et nomen fra tris eius Iubal ipse fuit pater canentium cithara et organo"/"his brother's name was Jubal; he was the father of all those who play the string instrument and the organ"). Lo stesso significato deve leggersi nella ben nota miniatura di Dufay (con l'organo) e Binchois (con l'arpa) che illustra la parte della poesia di Martin le Franc "Le champions des dames" riguardante la musica, dove il brano che si riferisce a Dufay/Binchois segue la strofa che nomina Jubal e "Tubalcayn" come fondatori della musica (F-Pn, f. fr. 12476, fol. 98 riprodotto con una discussione della poesia di Le Franc in *Flemish Music and Society*, 70-72 di Robert Wangermée).

Ulteriori candidati come fonti della musica solista per liuto comprenderebbero le collezioni quali il *Segovia Manuscript* (E-SE, s.s) che contiene elaborazioni di cantus firmus prive di testo in due, tre e quattro voci; molti di questi lavori sono basati su tenori che sarebbero stati ben noti ad un liutista dell'epoca, e mentre un'esecuzione a prima vista di un lavoro in due parti (con un tenore conosciuto) può risultare possibile dal manoscritto, una collezione simile potrebbe più probabilmente essere servita per preparare un'esecuzione a memoria o come indicazione per eseguire una nuova elaborazione su un lavoro preesistente.<sup>11</sup>

A quanto risale veramente la polifonia eseguita su un unico liuto? Il tentativo di spiegare la storia dell'esecuzione della musica polifonica con questo strumento fa sorgere domande che rimangono senza risposta. Cos'è la "musica polifonica"? Una corda di bordone è una voce aggiuntiva? Una occasionale nota fondamentale suonata nell'ottava inferiore rappresenta una specie di parte di tenore? Sono richiesti i tasti per suonare la polifonia? Si può usare il plettro per suonare la polifonia? Qual è la definizione di "liuto"?<sup>12</sup> Ci sono altri strumenti a pizzico sui quali veniva suonata la musica polifonica?<sup>13</sup>

I primi segni dell'evolversi del liuto in strumento adatto alla polifonia cominciano a manifestarsi nel periodo attorno al 1400, perché è allora che si possono vedere tastiere munite di tasti, il cambiamento della posizione di esecuzione da in piedi a seduti, il cambiamento della posizione della mano destra per facilitare la polifonia aprendo la mano, e l'aggiunta di corde inferiori per estendere la portata dello strumento. 14) L'introduzione dello stile di esecuzione col

11. Si veda Michel Morrow, "Fifteenth-Century Lute Music", e Jon Banks, "Segovia Codex".

12. Per un tentativo di differenziare il liuto medievale/principio del rinascimento dal chitarrino (gittern), si veda Crawford Young, "Zur Klassifikation"; anche id., "Laute und Lautenmusik", e id., "Lute, Gittern & Citole".

13. La differenza fisica tra le raffigurazioni trecentesche dei liuti e dei chitarrini (gitterns) è spesso minima (la misura relativa dello strumento può essere simile; la forma a cavaliere è di solito diversa), ma i chitarrini (gitterns) sono raffigurati con i tasti, i liuti senza tasti. Questo porta a chiedersi se i pezzi polifonici fossero eseguiti sul chitarrino (gittern) nel quindicesimo e forse nel quattordicesimo secolo. Lo scrivente non conosce alcuna fonte storica che suggerisca ciò, benchè, ciò può essersi talvolta e da qualche parte verificato, essendo fisicamente possibile.

14. In un curioso brano ne "Il Vaporetto", scritto da Simone Prudenziali attorno al 1410-15, viene citata una ballata di Antonio Zagara di Teramo "Deduto sey a quel che may non fusti" eseguita sulla "vivola" e non è interamente da escludere una possibile interpretazione del brano con riferimento ad una intavolatura eseguita sulla "viola", cioè la viola da mano (una elaborazione strumentale di questo pezzo è il No. 26 nel *Codex Faenza*); si veda Santorre Debenedetti, 'Sollazzo' e il 'Saporetto', 110.

L'espressione 'aprire la mano' è qui usata a significare sia estendere il mignolo, spesso per stabilizzare la mano sia estendere anche il medio e l'anulare. E' raro che si mostri il primo dito esteso, poiché esso serve a reggere il plettro con il pollice. Per quella che può essere una descrizione di tasti su un liuto risalente a molto lontano nel tempo, si veda Crawford Young "Lute, Gittern & Citole", Pl. 25.2; lo stesso articolo contiene ulteriori informazioni sullo sviluppo del liuto nell'alto Medio Evo.

dito va di pari passo con questi sviluppi, in primo luogo come un modo di eseguire simultaneamente due o più voci sullo strumento. Detto ciò, la descrizione di un liuto suonato con il plettro non esclude affatto la polifonia come possibilità di qual genere di musica stesse eseguendo il soggetto. 15)

Chi erano alcuni dei liutisti preminenti del quindicesimo secolo? Dopo un breve commento in merito alla superiorità degli esecutori tedeschi, Tinctoris ha diviso i liutisti in due gruppi, quelli che eseguono musica polifonica in ensemble (in modo specifico in duo), e quelli che eseguono la polifonia a solo sul liuto. Riguardo a quest'ultima categoria, egli fa menzione di due maestri dello stile polifonico, "Orbus ille Germanus" (quel tedesco cieco), plausibilmente riferendosi a Conrad Paumann, e "Henricus Carolo Burgundionum duci fortissimo", che presumibilmente era Henry Bouclers, elencato come liutista nei registri dei conti della corte di Borgogna nel 1467-1468. Lionel de la Laurencie ha suggerito che "Bouclers" era una corruzione dei nomi tedeschi "Böcklin" o "Bücklin", ma Tinctoris insinua che quest'uomo non era tedesco, poiché l'altro liutista è definito come "quel tedesco". 16)

Egli era anche chiamato "Bouclin" e "Beuchel" e aveva un fratello, Leynart, anche lui all'epoca al

E' stato evidentemente non il liuto (dopo l'organo), bensì l'arpa, il primo strumento che ha sviluppato un repertorio polifonico come strumento solista nel tardo Medio Evo. In riferimento alla seconda metà del quattordicesimo secolo, Craig Wright scrisse in "Music at the Court of Burgundy", p. 124, che " in quest'epoca, l'arpa sembra avere occupato lo stesso rango che il liuto doveva acquisire un secolo dopo: era lo strumento ascoltato da principi e re nei loro momenti più intimi (...) gli arpisti del tardo Medio Evo avevano accesso alle stanze private dei governanti di quel tempo". Le ricerche di Wright hanno rivelato che nel Maggio del 1392 l'arpista della corte borgognona Baude Fresnel (Baude Cordier) comprò una "grande harpe double" (una grande arpa doppia) sulla quale si sarebbero potute suonare due o più parti. Fresnel/Cordier avrebbe conosciuto un altro arpista-cantante virtuoso dello stesso periodo, Jacob de Senleches, il compositore della famosa virelai "La harpe de melodie". Richard Locqueville, maestro dei coristi della Cattedrale di Cambrai all'epoca in cui Dufay vi stava portando a termine la sua formazione, come Locqueville prima di lui, era un altro preminente arpista-cantante-compositore attivo in questi anni; un musicista che fece la sua formazione come corista, al pari di Locqueville, sapeva anche eseguire la polifonia sull'organo. Non sembra ragionevole ritenere che musicisti di tale eccelsa fama non eseguissero occasionalmente pezzi polifonici sull'arpa.

15. Praticamente senza alcuna eccezione, i moderni resoconti sullo sviluppo della tecnica iniziale di esecuzione sul liuto tendevano a ultrasemplificare la questione o con il plettro (= esecuzione monofonica) o con le dita (= esecuzione polifonica). Il suggerimento di una tecnica plettro-e-dita, oppure pizzicando con le dita, resta per la maggior parte degli autori e anche dei suonatori enigmaticamente non fattibile ("Durante gran parte del quindicesimo secolo il liuto fu suonato con il plettro e quindi era uno strumento monofonico" afferma Howard Mayer Brown in "Instruments and Voices", 100-101; "Il mutamento della tecnica rinascimentale del liuto che ebbe luogo dal 1550 al 1575 (...) rese possibile l'esecuzione simultanea di varie voci polifoniche su corde non adiacenti", 114 scrive Hiroyuki Minamino in "Trasformazione e Intavolatura". Si veda il Capitolo II più sotto sulla intavolatura di Pesaro per vedere se tale fonte contenga pezzi da eseguire col plettro.

16. Oppure il fatto che egli fosse impiegato alla corte borgognona rendesse la sua vera nazionalità meno importante per il Tinctoris. Riguardo all'idea che Bouclers sia un nome tedesco alterato, si veda Les Liutistes, 14, di Lionel De la Laurencie.

servizio del Duca come liutista. 17) Ci può essere stato un terzo fratello della stessa famiglia, poiché un Conrat Bouclin fu impiegato come liutista dal Vescovo di Liegi nel 1648. 18) Insieme con un Wouter (Gaultier) van Berchem, il Duca Carlo aveva tre liutisti al suo servizio a partire dal 1647, l'anno della sua ascensione al ducato, e per loro ordinò tre liuti da un liutaio tedesco. La consegna, nel 1469, di questi liuti provenienti dalla Germania fu eseguita da "un mercante tedesco Molhans" (si veda sotto) che può essere stato il famoso liutista Albrecht Morhanns (si veda sotto). Nel 1489, e forse anche in precedenza, Morhanns era il liutista di Massimiliano, poiché nel 1488 l'Arciduca Massimiliano inviò un liuto in dono alla corte borgognona a favore di Lyenart, presumibilmente ancora in servizio presso quella sede. 19)

L'affermazione avanzata da Virdung che fu Paumann ad inventare l'intavolatura per liuto era un altro modo di dire che egli riteneva che il suonatore di parecchi strumenti fosse il più antico solista preminente di liuto, opinione evidentemente condivisa dal Tinctoris tre decenni prima. All'epoca dell'uscita del libro di Virdung, apparve in Italia un'altra pubblicazione che concordava col fatto che l'esecuzione solista sul liuto si fosse sviluppata per la prima volta in Germania, come scrisse Paolo Cortese nel 1510:

'si trovano anche nella stessa categoria (della musica strumentale) quegli strumenti che somigliano a certe barche veloci e sono ritenuti deliziosi da ascoltare. Poiché una ben digitata varietà di suoni con ripetizioni, pause (oppure: cadenze?), dinamica e miscelatura (oppure: combinazione di parti vocali?) sono squisitamente dolci e prontamente goduti dall'orecchio. Questa reputatissima arte esecutoria è stata risuscitata specialmente dai musicisti della nostra generazione e viene riconosciuta secondo il suo sapiente adattamento e la sua struttura. Si è detto che questa arte venne dapprima praticata da Balthasar e Joannes Maria Germanus, il quale combinò le diminuzioni dello stile più antico nel registro superiore al fine di ricavare un suono più pieno. Prima di loro, infatti, quando questa nuova maniera di esecuzione polifonica, che riempie l'orecchio con perfetta dolcezza, era ancora sconosciuta, Pietrobono e altri come lui eseguivano frequentemente diminuzioni di rigo di cantus (20

17. Jeanne Marix, *Historie*, 108

18. Edmond van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, 370; si veda anche Hiroyuki Inamino, "Conrad Paumann", 292-293; l'articolo di Minarmino contiene anche ulteriori riferimenti bibliografici sulla questione dell'identità di Bouclers.

19. L'identificazione di Morhanns con Molhans mi è stata suggerita da Martin Kirnbauer (si veda il V Capitolo).

20. Paolo Cortese, *De cardinalatu*, fol. 73 r + v; "Atque in hunc quoque numerum illa genera referuntur / quae quasi leborum quorundam similia uideri possunt / quaeque maxime iucunda aurium mentione iudicantur : nam illi certi digitorum cursus / tum iteratio / tum conclusio / tum uocum extenuatio & quasi interductio facile in hominum mentes irreperere exquisita suauitate solent : quod quidam genus scientius est / a / nostris artis terminatione renouatum / cognitumque primum quomodo structum & nexum posset sonandi celebrari genus / idque primum Balthasar & Ioan nem Mariam Germanos instituisse ferunt / quo simplex antiquorum per hyperboleon iteratio ab hypate singulorum coagmentatione iungeretur / ex eaque effloresceret symphonia sociata ditior : antea enim Petrus Bonus Ferrariensis & hi qui a beo manarunt / frequenter / per hyperboleon iteratione uteban-



Paumann suonò "plusieurs instrumens" 21) alla presenza del Duca di Borgogna a Landshut nel 1454, e suonò "de ogne instrumeti" a Ferrara e a Mantova nel 1470. 22) Nato attorno al 1410, egli deve aver padroneggiato il liuto presumibilmente ad una giovane età, e non si fa uno sforzo di immaginazione pensando che suonasse intavolature soliste su un liuto a cinque cori. 23)

Altri tedeschi in grado di suonare diversi strumenti possono essere ritenuti possibili liutisti polifonici solisti ad iniziare dagli anni attorno al 1420/1430. Keith Polk cita il caso di un certo Hans Kratzer, elencato nei registri di paga della città di Norimberga in qualità di "organista" nel corso di un anno (1425), "lautenslaher" l'anno dopo, e suonatore di "videl" nel 1430.24) Johannes Lupi, cappellano del Duca Federico IV d'Austria dal 1431, e più tardi organista presso la Cattedrale di Trento, lasciò due liuti ai colleghi nel suo testamento redatto attorno al 1455, secondo quanto riferisce Reinhard Strohm. 25) Lo stesso autore cita anche due ulteriori nomi: Nicolaus Kromsdorfer (morto nel 1488; organista, liutista, cantore del Duca Sigismondo dal 1463) educato come cantante e organista in polifonia sacra, ma conosciuto anche come liutista, e Nicolaus Schefer, "un tedesco liutista e cantante di Ferrara" che presumibilmente è lo stesso individuo noto sotto il nome di "Niccolo Tedesco cantor et pulsator" elencato nei registri di paga ferraresi dal 1436 al 1466.26)

Ulteriori informazioni in merito all'impiego di liutisti solisti attorno alla metà del secolo proviene da un documento pubblicato da Reinhard Strohm come un "piccolo estratto non pubblicato da un normale conto di una casa principesca" tenuto dal Duca Albrecht IV d'Austria per le sue spese destinate all'intrattenimento musicale durante i suoi viaggi tra

tur 7 nec dum erat cognitus hic singulorum colligandorum modus / quo maxime aurium expleri sensus / cumulate suavitate potest : [...]" (facsimile in Nino Pirrotta, "Music and Cultural Tendencies", 149-150; per un'altra traduzione in inglese si veda pp 153-154) Non ci sono ulteriori notizie di un "Balthasar Germanus"; per una possibile identificazione di Joannes Maria Germanus, si veda più sotto.

21. Jeanne Marix, *Historie*, 72.

22. Il brano tratto da un passo inedito della cronaca mantovana di Andrea Schivenoglia è stato riprodotto e tradotto in "Frottola", 13 di William Faser.

23. Questo è stato indicato a stampa da Keith Polk in *German Instrumental Music*, 25. E' parimenti logico presumere che Paumann non fu il solo a praticare questo tipo di esecuzione sul liuto in questo periodo.

24. Si veda Keith Polk, *German Instrumental Music*, 14-15. Polk cita un altro caso come quello di Kratzer, i musicisti di corte borgognoni Jean Fernandez e Jean Cordoval: nei registri di pagamento della corte essi sono elencati come liutisti nel 1433, come suonatori di viella nel 1436 e nel 1437, e come *joueurs de bas instruments* (suonatori di strumenti bassi) nel 1445 e nel 1499 (op. cit., 13).

25. Si veda Reinhard Strohm, *Rise of European Music* (La Nascita della Musica europea), 255.

26. Reinhard Strohm, *Rise of European Music*, 550; Lewis Lockwood, *Ferrara*, 315-318. Si può notare che "pulsator" significa normalmente "organista" e che l'organo sembra spesso essere stato il denominatore comune per la maggior parte dei suonatori di parecchi strumenti. In questa sede si pensa anche a uno dei primi esempi relativamente ben documentati di questo tipo di esecutori, Baude Fressel, attivo alla corte di Borgogna sia come arpista sia come organista negli anni attorno al 1380 e 1390 (Craig Wright, *Music at the Court of Burgundy*, 124-126).

Il 1443 e il 1446.<sup>27)</sup> Durante questo periodo si effettuarono cinque pagamenti per assumere un liutista solista (sempre preso a prestito da un'altra corte), oltre a menestrelli di 'musica dal suono alto'. E' impossibile sapere con certezza cosa suonavano questi liutisti, e se essi erano esecutori solisti oppure se si fosse fornito un non nominato tenorista per il loro concerto; eppure sembra plausibile che i pezzi polifonici solisti sarebbero stati eseguiti come parte del repertorio. I liutisti ben conosciuti, presumibilmente solisti, del periodo successivo a Paumann comprendevano "Artus Lautenschlager Maister" (Albrecht Morhanns, chiamato Artus von Enntz Wehingen, liutista di Massimiliano dal 1486; nato negli anni attorno al 1460, oppure in precedenza? ),<sup>28)</sup> Adolf Blindhamer (nato tra il 1465 e il 1480), Giovanni Angelo Testagrossa (1470-1530),<sup>29)</sup> Giovanni (Gian) Maria Alemanni Giudeo (Ebreo) (nato attorno al 1460-1465?),<sup>30)</sup> Marco Dall'Aquila (nato attorno al 1480?) e Felix Hungersperger. Gian Maria Alemanni riveste un particolare interesse in quanto può essere lo stesso liutista menzionato da Paolo Cortese come uno dei primi esecutori della polifonia sul liuto (vedere sopra), ma un "Zuan Maria zudio" appare palesemente anche in un documento del 1523 come suonatore col plectro: 'c'era Zuan Maria zudio con i suoi tre compagni e tutti suonarono il liuto a quattro, lui stesso meravigliosamente con il plectro.<sup>31)</sup> Inoltre egli può essere lo stesso liutista citato da Dürer come uno dei tre "besten" (migliori), e autore del perduto libro del liuto di Petrucci (si veda il V Capitolo).

Nei tardi anni 70, 80 e 90 del quattrocento, ciascuno dei tre fratelli di una famiglia di Augsburg di nome 'Schubinger' ebbe fama in Italia e in Germania come professionista degli strumenti alti e bassi: Michel (bombarda, "viole", liuto), Augustein (trombone, cornetto, liuto; si sa che passò il mese di Giugno 1489 a ferrara in compagnia di "Joane Maria che suona il liuto" cioè, Gian Maria Alemanni), e Ulrich (trombone, liuto, "viole".<sup>32)</sup> Di pari talento erano due ben noti frottolisti di Verona, Bartolomeo Tromboncino (trombone, liuto, cantante e Michele Pesen-

27. Reinhard Strohm, *Rise of European Music*, 309-313

28. Per ulteriori informazioni su Morhanns si veda il V Capitolo sul manoscritto Blindhamer a Vienna. Se Morhanns era il "marchand allemand" (mercante tedesco) alla corte di Borgogna nel 1469, allora la sua data di nascita si sita attorno al 1440 o anche prima.

29. Arthur Ness si riferisce al Testagrossa come liutista preferito da Beatrice e Isabella d'Este" che "guidò la prima formazione musicale di Francesco (da Milano)"; si veda Arthur J. Ness, *Francesco da Milano*, 2.

30. Per ulteriori pubblicazioni su Gian Maria Alemanni si veda H.C. Slim "Gian and Gian Maria"; anche William Prizer, "Frottola", 12 e 17-18; e Anthony M. Cummings, "Gian Maria Giudeo".

31. "Fra li quali vi fu Zuan Maria zudio con tre sui compagni che sonavano di lauto a quattro, e lui con la pena mirabilmente." Marino Snudo, *I Diari*, vol. 44, col. 216, in cui si trova la descrizione di un'esecuzione per Papa Adriano VI; si veda anche William Prizer, "Frottola", 12 e 17-18.

32. Da una lettera di Michel Schubinger a Lorenzo de' Medici; si veda Bianca Becherini, "Relazioni", 86-112. Non è chiaro se i fratelli Schubinger fossero liutisti solisti o in ensemble o tutte e due le cose; si veda Keith Polk, "Schubinger"; id., *German Instrumental Music*, 76-77

ti (bombarda, liuto, cantante). 33) Altri liutisti di questa generazione, a noi noti attraverso opere conservatesi, sono Hans Judenkünig (nato attorno al 1450 oppure più tardi) e Vincenzo Capirola (nato nel 1474); Joan Ambrosio Dalza e Francesco Spinacio, date di nascita sconosciute, non possono essere stati tanto più giovani di Capirola. Mentre ci sono molti vuoti nell'identificazione del repertorio di maestri quali Morhanns (alias Artus), Blindhamer, Hungersperger, Testagrossa e Gian Maria Alemanni, le fonti liutistiche più antiche (comprese quelle presentate in questa edizione) forniscono indizi che sono di ausilio nella ricerca. Questi uomini, tra di loro alcuni dei più famosi liutisti che precedono la generazione di Francesco da Milano (nato nel 1497), raggiunsero la maggiore età e impararono il mestiere negli ultimi decenni del quindicesimo secolo.

Possiamo ora tornare alla categoria di Tinctoris riguardo ai liutisti che suonavano in duo, il formato di esecuzione tipo nel quindicesimo secolo. Il primo esponente di questo stile, per una sorprendente concordanza di relazioni giunte fino a noi, dovrebbe essere il liutista alla corte ferrarese Pietrobono, la cui carriera è relativamente ben documentata.. Pietrobono de Burzellis (?1417-1497), residente alla corte degli Este, descritto dal Duca Francesco Sforza di Milano nel 1456 come "soprattutto nel suonare il liuto [...] crediamo che non abbia eguali al mondo," era uno dei più famosi musicisti del secolo in Italia. 34) Secondo un certo numero di documenti in cui sono descritte le sue esecuzioni (compresa una citazione di Tinctoris), Pietrobono si esibì in esecuzioni da virtuoso sulla "lyra" (in latino umanistico termine generico per "liuto") accompagnato da un "tenorista".35) Egli era uno dei sei liutisti elencati nei registri di pagamento a Ferrara negli anni dal 1416 al 1499; Pietrobono e quattro degli altri sono elencati come "dal Chitarrino" (gittern), il che suggerirebbe che una funzione principale di questi suonatori, Pietrobono compreso, era quella di suonare la parte superiore di un arrangiamento polifonico sul chitarrino (gittern) con accompagnamento di un liuto o di un altro strumento delicato. 36) Un ulteriore documento, un contratto per un accordo di insegnamento datato 1465, pattuisce che Pietrobono insegnerà al soggetto l'"arte della musica sul cytharino", dando

33. si veda William Prizer, "Lutenists at Manta", 7-9.

34. Si veda Lewis Lockwood, *Ferrara*, 101. La classificazione di Pietrobono operata da Tinctoris non esclude la possibilità che egli possa aver eseguito anche intavolature soliste; egli avrebbe certamente conosciuto l'opera di Paumann e degli altri strumentisti tedeschi.

35. Lockwood, *Ferrara*, 98-108; si veda anche F. Alberto Gallo, *Music in the Castle*, 86-135, e Keith Polk, *German Instrumental Music*, 25-27

36. Si veda Lewis Lockwood, *Ferrara*, Appendix V, 315-328, per un elenco dei documenti di pagamento. L'unico liutista della corte estense a cui non ci si riferisce come "dal Chitarrino" (gittern) era Niccolo tedesco cantor et pulsator" (presumibilmente Nicholas Schlifer oppure Schefer). Questo suonatore tedesco, evidentemente stimatissimo poiché fu onorato come "un altro Orfeo" in una medaglia del 1457, conservò un posto nei registri di pagamento degli Este per trent'anni, dal 1436 al 1466; si veda Lewis Lockwood, *Ferrara*, 315-318, e André Pirro, *Historie*, 154.

ulteriore prova della specializzazione di Pietrobono in questo particolare strumento.<sup>37)</sup>

E' interessante, perciò, che Tinctoris il quale con tutta probabilità avrebbe visto Pietrobono esibirsi in duo (possibilmente con Francesco Malacise) attorno al 1470, ne parli come di un suonatore di "lyra" e non della "guiterra".<sup>38)</sup> Una possibile spiegazione potrebbe essere che il termine "lyra" viene qui usato in senso generico piuttosto che specifico da Tinctoris per la definizione della sua classificazione. Tinctoris si riferisce in ogni modo più specificamente a "Guiterra" : 'c'è lo strumento inventato dai catalani, che alcuni chiamano la *guiterra* e altri la *ghiterne*. Deriva ovviamente dal liuto, poiché ha la forma di una tartaruga, sebbene più piccola, ed ha la stessa disposizione delle corde (relativa accordatura) e metodo di esecuzione.'<sup>39)</sup> La credibilità di questa spiegazione circa l'origine catalana dello strumento è rafforzata da Mariacarmen Gomez, la quale pubblicò nel 1992 documenti che fanno luce sulle carriere di Rodrigo de la guitarra ed altri suonatori di chitarrino (*gittern*) alla corte aragonese. <sup>40)</sup>

Rodrigo de la guitarra può essere stato uno dei primi esponenti di ciò che fu più tardi esemplificato da Pietrobono: un suonatore di chitarrino (*gittern*) che eseguiva musica polifonica come parte di un duo, e che forse eseguiva anche la polifonia su un chitarrino (*gittern*) solista. <sup>41)</sup> L'importanza del chitarrino (*gittern*) nei duo cinquecenteschi sul liuto oppure sugli strumenti delicati è ben stabilita dalle ricerche di Gomez, Brown, e Polk fra gli altri, e il corpus di fonti dell'iconografia musicale conferma la presenza di questo strumento attraverso l'Europa du-

37. si veda Lewis Lockwood, *Ferrara*, 106-107

38. si veda Lewis Lockwood, *Ferrara*, Appendix V, 315-328, e Howard Mayer Brown, "St. Augustine", 44-45.

39. "Quinetiam instrumentum illud a Catalanis inventum: quo ab aliis ghiterra: ab aliis ghiterna vocatur: ex lyra prodisse manifestissimum est: hec enim ut leutum (licet eo longe minor sit) et formam testudineam: et chordarum dispositionem atque contactum suscipit" (Anthony Baines, "Tinctoris", 23).

40. Secondo Mariacarmen Gomez, "alcuni precursori" , "egli (Rodrigo) fu il primo musicista da camera della famiglia reale aragonese a suonare il chitarrino (*gittern*) e il liuto invece dell'arpa, come avveniva più solitamente". Al pari di Pietrobono, Rodrigo è menzionato insieme con un altro musicista (il suo tenorista?) "Diego", anch'egli suonatore di liuto negli anni dal 1424 al 1427. Un'altra coppia descritta come 'menestrelli di corda' ("ministrero de cuerda") erano Pedro Alfonso de Sevilla e suo figlio Juan Alfonso, sono documentati dal 1413 al 1423. Altri documentati suonatori di chitarrino (*gittern*) comprendono Juan de Palencia (alla corte di Enrico III di Castiglia nel 1405), Alfonso de Carrion, Alfonso de Toledo; Martin de Toledo, e Alfonso de Penafiel.

41. A voler essere chiari, questa proposta non significa necessariamente che tali suonatori non abbiano mai suonato musica monofonica, o da soli o in ensemble. Una registrazione di pagamento a tre menestrelli per aver suonato "quaterne e arpa" alla presenza di Filippo il Temerario a Bruges nel 1375 potrebbe suggerire che questi strumenti possano essere stati usati in un duo alla corte borgognona. Dal 1368 si trova una registrazione di pagamento di un suonatore assolo di chitarrino (*gittern*) che si esibì alla presenza di Filippo il Temerario. Riferimenti forniti da Wright in merito al "chitarrino moresco" (*giterne moresche*) fin dagli anni attorno al 1350 potrebbero suggerire che la corte aragonese stesse seguendo una tendenza francese (oppure borgognona?). Si veda Craig Wright, *Music at the Court of Burgundy*, 18, 26, 27, 31 e 44.

rante il quindicesimo secolo.<sup>42</sup>) Questa presenza iconografica è ulteriormente avvalorata dalla testimonianza di due strumenti esistenti: il primo, un chitarrino ("quintern") che si pensa esser stato costruito a Norimberga verso la metà del quindicesimo secolo, e che si trova attualmente nella collezione della Fondazione Wartburg di Eisenach. Questo esemplare ben conservato manifesta uno stupefacente livello di abilità artigianale del legno, eppure esso è anche uno 'strumento da suonatore' che mostra evidenti tracce di usura da plettro sulla tavola armonica.<sup>43</sup>) Il secondo, della fine del quattordicesimo secolo e recentemente venuto alla luce a Elbląg (Polonia), fu evidentemente gettato via prima del suo completamento a causa di una fenditura non riparabile al cavigliere.<sup>44</sup>)

La continua preminenza del chitarrino (gittern) alla corte estense a metà del quindicesimo secolo rende piuttosto sconcertante l'osservazione di Tinctoris: 'il ghitte è usato rarissimamente a causa della sottigliezza del suo suono. Quando l'ho udito in Catalogna esso era usato molto più spesso dalle donne, per accompagnare canzoni d'amore, che dagli uomini'.<sup>45</sup>) Forse egli si riferisce alla

42. Mariacarmen Gomez, "Some precursors" (Alcuni precursori"); Howard Mayer Brown, "St. Augustine"; Keith Polk, *German Instrumental Music*, 22-24 e 42-44.

43. E' molto allettante fare congetture sulla possibile relazione norimberghese tra l'"Hans Ott" iscritto nel *Lochamer Liederbuch* (Libro dei canti Lochamer) (D-Bsb, Mus. Ms. 40613) e di qui un possibile possessore del libro, una fonte le cui opere di 'tastiera' si trovano benissimo sul liuto a cinque cori oppure sul chitarrino (gittern) a cinque cori e l'"Hans Ott" il cui nome si trova nell'etichetta all'interno del chitarrino (quintern) di Wartburg. Questa possibile relazione tra il nome nel *Lochamer Liederbuch* e il chitarrino (quintern) è citato in Martin Kirnbauer, *Hartmann Schedel*, 78.

E' difficile ignorare l'occasione di citare un paragone, in termini di abilità tecnica nel lavoro del legno, tra i due autentici strumenti a pizzico precedenti il sedicesimo secolo che sono sopravvissuti al chitarrino (quintern) di Wartburg e il cosiddetto chitarrino (gittern) di Warwick Castle (= Citole), attualmente posseduto dalla British Library. Le fotografie più particolareggiate finora pubblicate del chitarrino (quintern) di Wartburg si trovano in Werner Not & Klaus G. Beyer, *Die Wartburg*, 178-179. Lo strumento di Warwick Castle viene mostrato, fra altri luoghi, in Mary Remnant "A Medieval Gittern". L'autore è profondamente indebitato alla "Fondazione Wartburg" di Eisenach e in particolare a Wolfgang Wenke, restauratore della collezione di strumenti della Fondazione Wartburg, che gentilmente ha dedicato molte ore del suo tempo a un'entusiasta discussione/esame del chitarrino (quintern) di Wartburg. A partire dal 2001, lo studio definitivo di questo unico tesoro culturale è in attesa di realizzazione.

Sull'argomento degli strumenti sopravvissuti della famiglia del liuto, vi è un liuto a cinque cori un tempo appartenuto a Laurence Witten II (quindi chiamato talvolta "il liuto Witten" attualmente nella collezione dello Shrine to Music Museum (Museo del Tempio della Musica) a Vermilion, South Dakota. Per quanto ne so non è stata stabilita una datazione definitiva per questo strumento, ma secondo me non è stato costruito prima degli inizi del sedicesimo secolo, più probabilmente non prima della metà del sedicesimo secolo. Si veda Friedmann Hellwig, "Lute-making" (La Fabbricazione del Liuto); Mark Schlenz, *Shrine to Music Museum*, 47; Crawford Young, "Lute, Gittern & Citole", 365.

44. per una descrizione di questo strumento, si veda Crawford Young, "Lauten und Lautenmusik"; Crawford Young & Martin Kirnbauer "Latrine".

45. "Ghitte autem usus: propter tenuem ejus sonum: rarissimus est. Ad eamque multo sepius Catalanas mulieres carmina quaedam amatoria audivi concinere: quam viros quicquam ea personare." (Anthony Baines, "Tinctoris", 25)

pratica con influenze napoletane e aragonesi piuttosto che alla composizione della musica nel Nord, o possibilmente il chitarrino (gittern) non incontra il suo favore perché troppo simile a uno dei suoi due strumenti esplicitamente preferiti, la ribeca. E ancora, Pietrobono può essersi concentrato di più sul liuto in età avanzata, malgrado la lista dei pagamenti si riferisca a lui come quello "dal Chitarrino" (gittern) proprio fino al 1494.

Nessuna composizione o arrangiamento conosciuti del Pietrobono, in notazione mensurale o in intavolatura, sopravvivono, eppure sappiamo da Lippi Brandolini nel 1473 che egli sapeva suonare sulla sua lyra 'qualsiasi canto cantato in Britannia, e in Francia, non meno favorito dalle Muse, e i supplichevoli lamenti di Spagna nelle sue selvagge contrade, e i canti della seria Italia'.<sup>46</sup>) Vent'anni più tardi, un certo Don Acteon Mauri fu inviato dal Marchese di Mantova a studiare con Pietrobono a Ferrara: Egli scrisse due lettere al Marchese dichiarando che il maestro gli aveva insegnato "Vivi lieto e non temere", "L'ocelo da le rame d'oro" e "Sol' a me la tua partita" come pure due versioni di "Scaramella".<sup>47</sup>) William Prizer ha identificato i primi due modelli vocali, ma "Sol' a me la tua partita" rimane non identificata, come i particolari arrangiamenti di "Scaramella". Scaramella è naturalmente ben nota come una canzone popolare italiana del quindicesimo secolo sulla quale Josquin, Compère e almeno un compositore anonimo fecero adattamenti musicali. E' interessante che Hans Gerle (*Musica Teusch*, 1532) usa un adattamento di Scaramella come esempio di come fare una intavolatura per il liuto. In merito al repertorio per duo di Pietrobono e del suo tenorista, il campo di scelta è veramente vasto: i canti secolari (cantati con accompagnamento e versioni strumentali, polifoniche e monofoniche, dal periodo attorno al 1430-1490) di stili internazionali o indigeni italiani, forme di danza, lodi, mottetti strumentali, elaborazioni di cantus firmus al di sopra di un tenore liturgico, movimenti di massa o sezioni di questi, ecc.

Le intavolature del liuto furono adottate quando l'esecuzione di arrangiamenti di musica polifonica sul liuto solista vennero di moda, cioè quando la domanda dei liutisti dilettanti fu tale che la divulgazione di arrangiamenti per liuto da parte dei maestri venne molto facilitata da un sistema relativamente semplice utilizzabile senza conoscenze pregresse di notazione musicale mensurale. Allo stesso tempo, il sistema dava una risposta conveniente in merito a qualsiasi problema di diteggiatura, compreso quanto a lungo si dovevano lasciar suonare certe note. Le intavolature giunte fino a noi sembrano essere, con poche eccezioni, documenti didattici, e mentre rappresentano ovviamente la base delle nostre conoscenze della musica storica per liuto, non dovrebbero forse essere prese come

46. "Quaecumque a Musia dilecta Britannia, cantat, et quae non Musis Gallia grata minus, quaeque gemis latis supplex Hispania terris, quaeque gravis concinit Italia, [...]" (Aurelio Brandolini, *Libellum*; si veda F. Alberto Gallo, *Music*, 124-125.

47. Lewis Lockwood, *Ferrara*, 107. Per uno sguardo più particolareggiato alle lettere di Don Acteon, si veda William Prizer, "Frottole", 23-27.

testimonianze letterali di quali note i liutisti professionisti suonavano durante le loro esecuzioni. I manoscritti e i frammenti contenuti nella presente edizione, fino a quando si possono ragionevolmente datare, coprono approssimativamente un periodo dal 1470 al 1525. Un elenco attuale completo delle prime intavolature del liuto e fonti correlate da questa epoca si trova nella tabella. Non è lo scopo del presente lavoro presentare tutte le fonti in facsimile (come si vede dalla tabella, alcune sono già state pubblicate; le fonti presentate in facsimile sono stampate in grassetto) ma piuttosto fornire una scelta di fonti inedite in facsimile con un commento. Con la presente edizione in facsimile, sono a disposizione come strumento di ulteriori studi i più importanti documenti relativi al liuto dal tardo quindicesimo agli inizi del sedicesimo secolo. L'inizio di questo periodo della durata di mezzo secolo viene così a trovarsi attorno a cento anni avanti la prima pubblicazione di *Fronimo*, il metodo di intavolatura /contrappunto del 1568; e chissà, forse negli anni attorno al 1460 si possono essere sentiti simili conversazioni tra un maestro e il suo allievo come quelle che abbiamo letto in Galilei: 48)

Eumatius: '[...] d'una a sei voci dello Striglio che hieri si cantò in Palazzo, la qual fu di maniera lodata, ch'io ne volsi copia, con animo poi di pregharui la metteste a mia requisitione nel liuto, & la ho meco, & piacendoui mi farete fauore con vostra comodità, a intauolarla; per ch'io credo ch'ella non sia per piacer meno, sonata tanto più di man vostra.

Fronimo: Non potia le non piacere venendo da si raro ingegno qual è quello dello Striglio, oltre che nell'intauola la vi prometto vsarui tutte le buone osseruazioni, che a tale arte veramente si conuengono [...]. L'intauolare la Musica negli strumenti, è intesa da molti diversamente, non di meno io la tengo (ancora che da pochi sia conosciuta l'ascosa sua bellezza & difficoltà ) vn'arte giuditiosissima, oltre alla quale si ricerchi non solo d'essere buon cantore, & ragione uol contrappuntista; ma d'esser ancora ragione uol Musico ò Theorico che ci vogliamo dire,"

48. (Vincenzo Galilei, *Fronimo*,) 8.

Fonti dell'Intavolatura per liuto italiana e francese

- Frammenti di intavolatura Bologna (I-Bu, Ms. 596. HH prima del 1500 o circa 1540 (49)
- Manoscritto di Pesaro** (I-PESo, Ms. 1144) circa 1500
- Frammenti di intavolature Venezia (I-Vnm, Lat. 336, coll. 1581, fol.1) circa 1500 (50)
- Francesco Spinacino, Intabulatura de Lauto, Libro primo e secondo, Venezia: Petrucci 1507 (51)
- [Giovan Maria Alemanni, Intabulatura de Lauto, Libro terbio, Venezia: Petrucci 1508] (51)
- Joan Ambrosio Dalza, Intabulatura de Lauto, Libro quarto, Venezia: Petrucci 1508 (53)
- Franciscus Bossiniensis, Tenori e contrabbassi in tabulati, Venezia: Petrucci 1509 (54)
- >Thibault-Tabulatur< (F-Pn, Rés. Vmd. Ms. 27) circa 1510 (55)
- Franciscus Bossiniensis, Tenori e contrabbassi in tabulati, Libro secondo, Fossombrone: Petrucci 1511 (56)
- >**Tabulatur von Peter Falk**< (CH-Fcu, Cap. Rés. 527 [olim: Falk Z 105] circa 1513
- >Compositione de Misser V. Capirola< (USA-Cn, Case MS VM C. 25) circa 1517 (57)
- Frottole de Misser B. Tromboncino & de Misser M. Cara, Venezia: Antico & Giunta 1520 (58)

Fonti dell'Intavolatura per liuto tedesca

- >**Königsteiner Leiderbuch**< (D-Bsb, Ms. Germ. Qu. 719) 1470-1473
  - Diagramm im Regensburger Traktat** (D-Rp, Ms. Th. 98 4°) circa 1470
  - Kasseler >Collum Lutine**< (D-Kl, 2° Ms. Math. 31) fine del 15° secolo
  - Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel: Furter 1511 (59)
  - Arnolt schlick, *Tabulaturen Etlicher lobgesang*, Mainz: Schöffler 1512 (60)
  - Hans Judenkünig, Utilis & compendiararia introductio [Vienna: Singriener ?1523] (61)
  - Hans Judenkünig, Ain schone kunstliche underweisung, Vienna: Singriener 1523 (62)
  - >Lautenbüchlein des Jakob Thurner< (A-Wn, Cod. 9704) circa 1523 (63)
  - >**Rechen-&Tabulaturbuch von Jotg Wiltzell**< (D-Mu, 4° ms. 718 [1524]
  - >**Blinhamers Lautentabulatur**< (A - Wn, Mus. Hs. 41950) circa 1525
  - >Lautentabulatur des Stephan Craus< (A - Wn, Mus. Hs.18688 [1526-40]
  - Deutsche Lautentabulatur (PL - Kj, Mus. Ms. 40154) tardi anni 1520-1530
  - Martin Agricola, *Musica Instrumentalis deudsch*, Wittemberg: Rhaw 1528/29 (64)
  - 49 Facsimile in David fallows, >Tablatures, Pl. 3-6
  - 50 Facsimile in Don Harràn, >In Pursuit of Origins< Pl. A p. 221/ e in Don Harràn, >Intorno a un codice veneziano<, Pl. 1, p.24.
  - 51 Facsimile Genève & Paris: Minkoff 1978.
  - 52 Perduto.
  - 53 Faksimile/facsimile Genève: Minkoff 1980.
  - 54 Faksimile/facsimile Genève: Minkoff: 1977.
  - 55 Faksimile/facsimile Genève: Minkoff 1981.
  - 56 Faksimile/facsimile Genève: Minkoff 1982.
  - 57 Faksimile/facsimile Firenze: S.P.E.S 1981 (Archivium Musicum, Collana di testi rari).
  - 58 Faksimile/facsimile Francesco Luisi, Forttole, 9 (Titolo), 67 (Indice), 123-146.
  - 59 Faksimile/facsimile Kassel & Bärenreiter 1970.
  - 60 Faksimile/facsimile Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1977.
  - 61 Faksimile/facsimile Köln: Becker 1996.
  - 62 Faksimile/facsimile Köln Becker: 1996.
  - 63 Faksimile/facsimile Rudolf Flotzinger (Hg), *Lautenbüchlein*.
  - 64 Faksimile/facsimile Hildesheim, etc: Olms 1985.
- Prefazione