

BIS

CD-399 STEREO

digital

LA SERENISSIMA I



LUTE MUSIC IN VENICE 1500-1550

Jakob Lindberg



La Serenissima, "the most serene" Republic of Venice, was also the most powerful secular state in Italy at the beginning of the 16th century. Although the Turkish wars of the 1470s and 1480s had diminished her strongholds in the eastern Mediterranean, Venice had extended her territory westwards across northern Italy and by 1500 this *terra firma* had almost reached Milan.

The geographical position of Venice at the head of the Adriatic gave the Republic a leading rôle in commercial and cultural exchanges between East and West; the spice trade, which had created much of her wealth, continued to flourish despite Vasco da Gama's voyage to Calicut (1497-99) finding a route by sea to India and thus securing some of this important trade for the Portuguese. The commercial importance of Venice was further reinforced by a massive industrial expansion, particularly in textile manufacture.

The French invasion of Italy in 1494 with the aim to reassert their claim to Naples had failed, but it showed the rest of Europe the ease with which the invading forces could march the length of Italy. This whetted the appetite of other ambitious territorial monarchs with the result that between 1494 and 1559 Italy virtually became a battlefield for the French, German and Spanish rulers. Italian cities and towns were rich and offered greater rewards to the victors than other parts of Europe and seeing the wealth of the Venetian empire the French, Hapsburg and Spanish monarchs formed a pact with the Pope in 1508 (the "League of Cambrai") and invaded. Most of the *terra firma* was soon taken; the Spanish reached as far as the lagoons in 1513, but without ships or invasion craft they were unable to take the city itself. Through great diplomatic skills Venetian statesmen eventually managed to split the league (united only by greed), and with the help of Venice's mainland subjects the invaders were gradually turned back. By 1517 Venice had restored nearly all her former possessions.

While other cities suffered greatly from the lootings of the European armies, Venice was never occupied and plundered, so the "Queen of the Adriatic" became a haven for men of ideas who found it increasingly difficult to flourish elsewhere. Thus Venice was established as a centre for renaissance culture. Important traditions in art, music and theatre were formed. Venice also became the most active centre for printing in Italy, and here music printing was first developed.

- 1 Joanambrosio Dalza** 6'45
 1/1. Tostar de corde 1'32 — 1/2. Recercar dietro 0'33
 1/3. Pavana alla venetiana 1'59 — 1/4. Saltarello 1'38 — 1/5. Piva 1'03
- 2 Francesco Spinacino** 4'57
 2/1. Recercare 3'02 — 2/2. Adieu mes amours 1'51 (Josquin des Pres)
- 3 Giovanni Maria da Crema** 4'31
 3/1. Recercar sexto † 1'08 — 3/2. Recercar quinto † 2'02
 3/3. Saltarello ditto la bertoncina † 0'37 — 3/4. Saltarello ditto el giorgio † 0'37
- 4 Vincenzo Capirola** 9'38
 4/1. Recercar sexto 4'04 — 4/2. Balletto 1'33
 4/3. De tous biens pleine 2'20 (Hayne van Ghizeghem)
 4/4. La Spagna 1'29
- 5 Francesco da Milano** 11'04
 5/1. Fantasia (33) 2'45 — 5/2. Recercar (51) 2'52
 5/3. Recercar (16) 0'57 — 5/4. Fantasia (64) 2'40 — 5/5. Fantasia (28) 1'38
- 6 Vincenzo Capirola** 8'57
 6/1. Et in terra 2'45 ('Pange lingua' by Josquin des Pres)
 6/2. Qui tollis 2'42 ('Pange lingua' by Josquin des Pres)
 6/3. Padoana † 3'22
- 7 Giovanni Maria da Crema** 4'51
 7/1. Recercar decimoquinto 2'19 — 7/2. Mon amy (Mathieu Gascongne) 1'02
 7/3. Entre mes bras 1'23
- 8 Francesco Spinacino** 3'08
 Bassadans 3'08
- 9 Joanambrosio Dalza** 9'20
 9/1. Tostar de corde † 1'23 — 9/2. Recercar dietro † 0'48
 9/3. Calata ala spagnola † 2'06 — 9/4. Pavana alla ferrarese † 2'19
 9/5. Saltarello † 1'39 — 9/6. Piva † 1'03

Jakob Lindberg, Six course lute in G / Bass lute in D †

The numbering of the pieces by Francesco da Milano comes from Arthur Ness: *The Lute Music of Francesco Canova da Milano (1497-1543)* (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1970)

By 1500 the lute was already a sophisticated instrument with six courses or pairs of strings: one single top string, two courses tuned in unison and three tuned in octaves. It was plucked with the right hand fingers, a technique that seems to have been developed during the 15th century. While the earlier plectrum technique was mainly suitable for rapid scale passages and fully strummed chords, the new finger style technique enabled lutenists to play complex contrapuntal music. This together with the fact that the lute was a portable instrument made it the most popular solo instrument of the Renaissance.

Soon after music printing had been invented publications of lute music began to appear in Venice. The first of these was Francesco Spinacino's *Intabulatura de Lauto* published in two volumes by Ottaviano Petrucci in 1507. Apart from being the earliest printed lute tabulature, it is the first published collection entirely dedicated to instrumental music and it was followed in 1508 by the Jewish lutenist Giovanni Maria da Crema's *Intabulatura di Lauto, Libro Tertio* (now lost) and Joanambrosio Dalza's *Intabulatura de Lauto, Libro Quarto*. The repertoire of this early Italian lute music can be divided into three categories: dances, intabulations of vocal music and free forms. This last category includes *tastar da corde* and *ricercari* and while both seem originally to have served a prelude function, the *ricercari* increasingly became vehicles for displaying lutenists' virtuosity and compositional skill.

Dances dominate **Joanambrosio Dalza's** lute book of 1508. These are mostly arranged in suites with the sequence Pavana — Saltarello — Piva, and the two played on this recording (*alla venetiana* and *alla ferrarese*) appear in many different keys in Dalza's print. The music is idiomatically written and the melodic clarity combined with the harmonic simplicity make it appealing to the listener. The dances do however demand a very fluent right hand technique and although they are clearly meant to be played with the fingers, traces of plectrum technique can be found, particularly in some of the quick scale passages and in the full chords.

The rhythmic vitality of Dalza's dances is in sharp contrast to the much freer introductory pieces. These *tastar da corde* (which could perhaps be translated as "trying the strings") are mainly chordal with some linking scale passages and each of the two recorded here leads to a *recercar dietro* based on related musical material. A "Calata ala spagnola" can be heard in the last group of pieces and here Dalza makes effective use of a drone-like accompaniment under a simple but attractive melody.

Francesco Spinacino was known for his great skill in playing the lute and the three pieces on this recording demonstrate his mastery of the main compositional forms available to the 16th century lutenists. The *recercare* is much longer than the ones by Dalza and makes frequent use

of sequences and mood changes, giving it an improvisatory character. In the intabulation of Josquin's "Adieu mes amours" Spinacino sometimes departs from the counterpoint in the original four-part *chanson* but still manages to retain the beauty of the vocal model. The piece is decorated with florid embellishments, a common way for the lutenists to show instrumental skill as well as to make up for the relative lack of sustain on the lute. The "Bassadans" is one of only two dances in Spinacino's book. The famous 15th century tune "Il Re di Spagna" forms the basis for this splendid cantus firmus dance in which a continuous flow of fast running notes weaves around the slow "La Spagna" tenor.

Giovanni Maria da Crema was another prolific composer for the lute during the early Renaissance. Apparently a Jew who was converted to Christianity he worked for many illustrious patrons, including the Gonzaga family in Mantova, Pope Leo X in Rome and the Doge in Venice. A curious account in Sabba da Castiglione's *Ricordi* has an amusing reference to his skill as a lutenist. The writer is describing a man with very bad manners and says "...when he eats he only uses his fingers and they move so quickly that not even Italian lutenists can match their speed, except possibly for Gian Maria the Jew." Seven of the pieces in Giovanni Maria's book published in Venice in 1546 are recorded here including three *recercari*, two intabulations of *chansons* and two short *saltarelli*. The first group is performed on a large bass lute in D, while "Recercar decimoquinto", "Mon amy" and "Entres mes bras" are played on a smaller lute in G.

Only very few manuscripts of Italian lute music survive from the first half of the 16th century and one rare example is now in the Newberry Library in Chicago. It was compiled around 1517 by a Venetian dilettante and contains music by his teacher, the Brescian lutenist **Vincenzo Capirola** (1474-after 1548). After a preface with some interesting notes on lute technique and on stringing and fretting there are 42 compositions. In the margins of about a third of these lute pieces there are beautiful miniature paintings of pastoral scenes and rare animals. The writer explains: "desiring that this almost divine book written by me will be preserved forever, I, Vidal have adorned it with such noble paintings, so that if it should be owned by somebody who is lacking musical understanding, he would keep it for the beauty of the pictures."

Like most 16th century lutenists Capirola was influenced by vocal music of the time and a substantial part of his output consists of intabulations of works by Josquin, Ghizeghem, Obrecht and others. "De tous bien plaine" belongs to this category. It was one of the most popular songs around 1500 and Capirola's florid arrangement retains the three-part writing of

Hayne van Ghizeghem's *rondeau*. "Et in terra" and "Qui tollis" on the other hand are slightly freer adaptations. The vocal model is the *Credo* from Josquin's mass *Pange Lingua* and although Capirola follows the original closely the ornamentation is highly individual and the four-part texture is often thinned out to make a more idiomatic lute transcription. (Vidal's copy contains a number of errors which have been corrected in this performance.)

While there are many traits of originality in Capirola's intabulations, the true stature of the composer is found in his *ricercari* and in his dances. Here he combines a lyrical style with a wonderful ability to explore different sounds on the lute. "Recercar sexto" begins, typically, with a scale passage and the pointed rhythm of the opening leads to a burst of quick notes which is then followed by a more contemplative section in two parts. There is frequent use of sequences in this as in most of his *ricercari* and the homophonic passage with four-part chords alternating high and low on the lute is particularly beautiful.

Three of Capirola's dances are recorded here. The "Balletto" borrows its tune from a popular melody "Tentarola" and we can see the composer's inventiveness in the middle phrase where the two upper parts are moving in strict parallel thirds over a simple bass, a feature which only reappears in lute music much later. "La Spagna" is a cantus firmus dance and like the "Bassadans" by Spinacino is based on the tenor "Il Re di Spagna", while the "Padoana" seems to consist of newly composed material. Here the player is required to tune the sixth course down a tone, and in one place to "split" the third course. The resulting double pedal point effect is a startling example of Capirola's radical style and is unparalleled in music of the time.

The most admired lutenist in Italy during the 16th century was **Francesco Canova da Milano** (1497-1543). His contemporaries called him "il divino" and there are many accounts of his phenomenal performing skill. *Ricercari* (or *Fantasia* as they were often called) constitute the major part of Francesco's work and many of these, including the five played here, were first published in Venice. They show a mature style and a highly developed contrapuntal technique and while some are slow and reflective others are much more extrovert and full of virtuosic display.

Francesco spent most of his working life in the service of the Pope but it is possible that he was among the many musicians of the papal establishment who fled Rome in 1527 (during the sack of the city by the troops of Emperor Charles V) to take up employment in Venice. It is tempting to speculate that he may have been able to supervise some of the many Venetian editions containing his music. These appeared from 1536 until long after his death and

formed an important part of the lutenists' repertoire in Venice as well as in the rest of Europe. The following account will best describe the effect his music could have on his contemporaries:

"...among other rare pleasures assembled for the delight of the chosen company, was Francesco da Milano, a man who is considered to have attained the end (if such is possible) of perfection in playing the lute well. The tables being cleared, he chose one, and as if tuning his strings, sat on the end of a table seeking out a fantasia. He had barely disturbed the air with three strummed chords when he interrupted conversation which had started among the guests. Having constrained them to face him, he continued with such a ravishing skill that little by little, making the strings languish under his fingers in his sublime way, he transported all those who were listening into so pleasurable a melancholy that — one leaning on his hand supported by his elbow, and another sprawling with his limbs in careless deportment, with gaping mouth and more than half-closed eyes, glued (one would judge) to those strings (of the instrument), and his chin fallen on his breast, concealing his countenance with the saddest taciturnity ever seen — they remained deprived of all senses save that of hearing, as if the spirit, having abandoned all the seats of the senses had retired to the ears in order to enjoy the more at its ease so ravishing a harmony; and I believe (said M. de Ventemille) that we would be there still, had he not himself — I know not how — changing his style of playing with a gentle force, returned the spirit and the senses to the place from which he had stolen them, not without leaving as much astonishment in each of us as if we had been elevated by an ecstatic transport of some divine frenzy."

Jakob Lindberg

Acknowledgement: to Madeleine Inglehearn for advising me on suitable dance speeds for many of the dances on this recording.

La Serenissima, „die friedlichste“ Republik Venedig war am Anfang des 16. Jahrhunderts zugleich Italiens stärkster weltlicher Staat. Obwohl die Türkenkriege in den 1470er und 1480er Jahren seine Kraftfelder im östlichen Mittelmeergebiet verringert hatten, war Venedigs Territorium nach dem Westen quer über Norditalien gewachsen, wobei diese *terra firma* um 1500 beinahe Mailand erreicht hatte.

Venedigs geographische Lage am Nordende der Adria teilte der Republik eine führende Rolle im geschäftlichen und kulturellen Austausch zwischen Ost und West zu: der Gerüzhandel, der viel von seinen Reichtümern geschaffen hatte, blühte weiterhin, obwohl Vasco da Gama 1497-99 nach Calcutta gefahren war, dadurch den Seeweg nach Indien findend und den Portugiesen einen Teil dieses wichtigen Handels sichernd. Venedigs handelsmässige Bedeutung wurde durch eine massive industrielle Entwicklung weiter gestärkt, besonders in der Textilmanufaktur.

Die französische Invasion von Italien 1494, mit dem Ziel, die Ansprüche auf Neapel zu stärken, war misslungen, zeigte aber dem übrigen Europa, wie leicht Invasionstruppen das lange Italien bewältigen konnten. Dies regte den Appetit verschiedener territorial süchtiger Monarchen an, mit dem Ergebnis, dass Italien zwischen 1494 und 1559 geradezu ein Schlachtfeld für die französischen, deutschen und spanischen Herrscher wurde. Die italienischen Städte waren reich und boten den Siegern grössere Belohnungen als andere Teile Europas, und angesichts des Reichtums der Republik Venedig schlossen die Monarchen von Frankreich, Spanien sowie die Habsburger ein Abkommen mit dem Papst (1508, die Liga von Cambrai) zwecks einer Invasion. Ein Grossteil des Landes wurde bald eingenommen. 1513 erreichten die Spanier die Lagunen, aber ohne Schiffe konnten sie die Stadt selbst nicht einnehmen. Durch grosses diplomatisches Geschick konnten die Venezianer allmählich die Liga auseinanderbrechen (die ohnehin nur durch die Gier zusammengehalten wurde), und mit Hilfe der venezianischen Festlandeinwohner wurden die Invasoren zurückgedrängt. Um 1517 hatte Venedig nahezu alle alten Besitzungen zurückgewonnen.

Während andere Städte sehr unter dem Wüten der europäischen Armeen litten, wurde Venedig niemals eingenommen und geplündert. Somit wurde die „Königin der Adria“ eine Freistatt für Personen mit Ideen, die sonstwo schwerlich gedeihen konnten. Dadurch wurde Venedig ein Zentralpunkt der Renaissancekultur. Wichtige Traditionen auf den Gebieten der Kunst, der Musik und des Theaters entstanden. Venedig wurde auch das aktivste Druckereizentrum in Italien, und hier wurde die Kunst des Musikdrucks erstmals entwickelt.

- 1** **Joanambrosio Dalza** **6'45**
 1/1. Tostar de corde 1'32 — 1/2. Recercar dietro 0'33
 1/3. Pavana alla venetiana 1'59 — 1/4. Saltarello 1'38 — 1/5. Piva 1'03
- 2** **Francesco Spinacino** **4'57**
 2/1. Recercare 3'02 — 2/2. Adieu mes amours 1'51 (Josquin des Pres)
- 3** **Giovanni Maria da Crema** **4'31**
 3/1. Recercar sexto † 1'08 — 3/2. Recercar quinto † 2'02
 3/3. Saltarello ditto la bertoncina † 0'37 — 3/4. Saltarello ditto el giorgio † 0'37
- 4** **Vincenzo Capirola** **9'38**
 4/1. Recercar sexto 4'04 — 4/2. Balletto 1'33
 4/3. De tous biens pleine 2'20 (Hayne van Ghizeghem)
 4/4. La Spagna 1'29
- 5** **Francesco da Milano** **11'04**
 5/1. Fantasia (33) 2'45 — 5/2. Recercar (51) 2'52
 5/3. Recercar (16) 0'57 — 5/4. Fantasia (64) 2'40 — 5/5. Fantasia (28) 1'38
- 6** **Vincenzo Capirola** **8'57**
 6/1. Et in terra 2'45 ('Pange lingua' by Josquin des Pres)
 6/2. Qui tollis 2'42 ('Pange lingua' by Josquin des Pres)
 6/3. Padoana † 3'22
- 7** **Giovanni Maria da Crema** **4'51**
 7/1. Recercar decimoquinto 2'19 — 7/2. Mon amy (Mathieu Gascongne) 1'02
 7/3. Entre mes bras 1'23
- 8** **Francesco Spinacino** **3'08**
 Bassadans 3'08
- 9** **Joanambrosio Dalza** **9'20**
 9/1. Tostar de corde † 1'23 — 9/2. Recercar dietro † 0'48
 9/3. Calata ala spagnola † 2'06 — 9/4. Pavana alla ferrarese † 2'19
 9/5. Saltarello † 1'39 — 9/6. Piva † 1'03

Jakob Lindberg, Six course lute in G / Bass lute in D †

Um 1500 war die Laute bereits ein hochentwickeltes Instrument mit sechs Saitenchören oder -paaren: einer einzelnen Obersaiten, zwei unison gestimmten Chören und drei in Oktaven gestimmten Chören. Sie wurde mit den Fingern der rechten Hand gezupft, eine Technik, die sich im 15. Jahrhundert entwickelt zu haben scheint. Während die frühere Plektrumtechnik hauptsächlich für schnelle Skalenpassagen und für voll klingende Akkorde geeignet war, erlaubte es die neuartige Fingertechnik den Lautenisten, komplizierte kontrapunktische Musik zu spielen. Dies und die Tatsache, dass die Laute ein portables Instrument war, machte sie zum beliebtesten Instrument der Renaissance.

Bald nach der Erfindung des Musikdruckes begannen Ausgaben von Lautenmusik in Venedig zu erscheinen. Die erste war Francesco Spinacinos *Intabulatura de Lauto*, 1507 von Ottaviano Petrucci in zwei Bänden herausgegeben. Dies ist nicht nur die früheste gedruckte Lautentabulatur, sondern zugleich die erste veröffentlichte Sammlung, die ausschließlich der Instrumentalmusik gewidmet wurde. 1508 folgte *Intabulatura di Lauto. Libro Tertio* (jetzt verschollen) vom jüdischen Lautenisten Giovanni Maria da Crema, sowie *Intabulatura de Lauto, Libro Quarto* von Joanambrosio Dalza. Das Repertoire dieser frühen italienischen Lautenmusik kann in drei Gattungen aufgeteilt werden: Tänze, Tabulaturen von Vokalmusik und freie Formen. Diese Gattung umfasst auch *tastar da corde* und *ricercari*, und obwohl beide anfangs offensichtlich eine präludiale Funktion hatten, wurden die *ricercari* immer mehr Schaustücke für die Virtuosität und die kompositorischen Fähigkeiten der Lautenisten.

Tänze überwiegen im Lautenbuch von Joanambrosio Dalza (1508). Zumeist erscheinen sie als Suiten in der Reihenfolge Pavana—Saltarello—Piva, und die beiden hier eingespielten (*alla venetiana* und *alla ferrarese*) erscheinen in Dalzas Druck in vielen verschiedenen Tonarten. Die Musik ist idiomatisch geschrieben und ihre melodische Klarheit, zusammen mit harmonischer Schlichtheit macht sie für den Hörer anziehend. Die Tänze verlangen aber eine fortgeschrittene Technik der rechten Hand, und obwohl sie offensichtlich für Fingerspiel gedacht sind, kann man Reste vom Plektrumspiel finden, besonders in einigen der schnellen Tonleiterpassagen und in den volltönenden Akkorden.

Die rhythmische Vitalität der Tänze bei Dalza steht in scharfem Kontrast zu den viel freieren Einleitungsstücken. Diese *tastar da corde* (was vielleicht als „die Saiten probieren“ übersetzt werden könnte) sind hauptsächlich akkordisch mit einigen bindenden Skalenpassagen. Die beiden hier eingespielten führen zu je einem *recercar dietro*, auf verwandtem musikalischem Material gebaut. In der letzten Gruppe hören wir eine „Calata ala spagnola“.

wo Dalza unter eine schlichte aber anmutige Melodie effektiv einen bordunenartigen Bass setzt.

Francesco Spinacino war wegen seiner grossen lautenistischen Fähigkeiten berühmt. Die drei vorliegenden Stücke zeugen von seiner meisterhaften Beherrschung der den Lautenisten des 16. Jahrhunderts zur Verfügung stehenden Kompositionsformen. Das *recercare* ist viel länger als jene von Dalza: hier kommen häufig Sequenzen und Stimmungswechsel vor, wodurch es improvisatorisch wirkt. In der Intabulation von Josquins *Adieu mes amours* entfernt sich Spinacino manchmal vom Kontrapunkt des originalen vierstimmigen *chanson*, aber es gelingt ihm, die Schönheit der Vokalvorlage beizubehalten. Das Stück ist mit blühenden Verzierungen versehen, wodurch die Lautenisten häufig ihr Geschick zutage brachten und gleichzeitig den relativen Mangel an Nachklang auf der Laute verbargen. Der *Bassadans* ist einer von nur zwei Tänzen in Spinacinos Buch. Die berühmte Melodie *Il Re di Spagna* aus dem 15. Jahrhundert ist die Grundlage dieses schönen Cantus-Firmus-Tanzes, wo ein ständiger Fluss von schnellen Tönen den langsamen „La Spagna“-Tenor umspinnt.

Giovanni Maria da Crema war ein anderer produktiver Lautenkomponist der Frührenaissance. Anscheinend war er ein konvertierter Jude, und er arbeitete für viele berühmte Häuser, darunter die Familie Gonzaga in Mantua, Papst Leo X. in Rom und den Dogen in Venedig. Eine sonderbare Passage in Sabba da Castigliones *Ricordi* beschreibt auf amüsante Art sein Geschick als Lautenist. Der Autor sagt hinsichtlich eines Mannes mit sehr schlechten Manieren, dass „...er beim Essen ausschliesslich die Finger verwendet, die sich so schnell bewegen, dass nicht einmal italienische Lautenisten ihre Geschwindigkeit erreichen können, vielleicht mit der Ausnahme von Gian Maria, dem Juden“. Sieben der Stücke aus Giovanni Marias 1546 in Venedig erschienenem Buch sind hier aufgenommen, darunter drei *ricercari*, zwei Intabulationen von *chansons* und zwei kurze *saltarelli*. Die erste Gruppe wird auf einer grossen Basslaute in D gespielt, während *Recercar decimoquinto*, *Mon amy* und *Entre mes bras* auf einer kleineren Laute in G gespielt werden.

Nur sehr wenige Manuskripte italienischer Lautenmusik aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind erhalten, und ein seltenes Beispiel befindet sich in der Newberry Library zu Chicago. Es wurde um 1517 von einem Dilettanten aus Venedig zusammengestellt und enthält Musik von seinem Lehrer, **Vincenzo Capirola** aus Brescia (1474-nach 1548). Nach einem Vorwort mit interessanten Kommentaren über Lautentechnik, Besaitung und Griffe folgen 42 Kompositionen. Am Rande von etwa einem Drittel dieser Lautenstücke sind schöne Miniaturen von Pastoralsszenen und seltenen Tieren. Der Autor erklärt: „da ich wünsche, dass

dieses fast göttliche, von mir geschriebene Buch für ewig erhalten bleiben soll, habe ich, Vidal, es mit derartig edlen Malereien versehen, dass es, falls es in den Besitz von jemandem ohne musikalisches Verständnis kommen sollte, trotzdem wegen der Schönheit der Bilder aufbewahrt werden würde“.

Wie die meisten Lautenisten des 16. Jahrhunderts war Capirola von der Vokalmusik der Zeit beeinflusst, und ein Grossteil seines Schaffens besteht aus Intabulaturen von Werken von Josquin, Ghizeghem, Obrecht und anderen. *De tous bien plaine* gehört in diese Kategorie. Es war um 1500 eines der beliebtesten Lieder, und Capirolas blühendes Arrangement behält den dreistimmigen Satz von Hayne van Ghizeghems *rondeau. Et in terra* und *Qui tollis* sind wiederum freiere Sätze. Das vokale Vorbild ist das *Credo* aus Josquins Messe *Pange lingua*, und obwohl Capirola dem Original dicht folgt ist die Verzierung höchst individuell, und der vierstimmige Satz ist häufig verdünnt, um eine idiomatischere Lautentranskription zu erzielen. (Vidals Kopie enthält einige Fehler, die bei dieser Aufnahme korrigiert wurden.)

Zwar enthalten Capirolas Intabulaturen viele originelle Züge, aber man findet die wahre Grösse des Komponisten in seinen *ricercari* und seinen Tänzen. Hier vereint er einen lyrischen Stil mit einer wunderbaren Fähigkeit, auf der Laute verschiedene Klänge zu erforschen. So beginnt z.B. *Recercar sesto* mit einer Skalenpassage und der punktierte Rhythmus des Anfangs führt zu einem Ausbruch von schnellen Tönen, worauf ein eher kontemplativer Abschnitt in zwei Teilen folgt. In diesem, wie in seinen meisten *ricercari* kommen häufig Sequenzen vor, und besonders schön ist der homophone Abschnitt mit vierstimmigen Akkorden in abwechselnd hoher und tiefer Lage.

Drei von Capirolas Tänzen wurden hier aufgenommen. Das *Balletto* entnimmt sein Thema der beliebten Melodie *Tentarola*, und wir können die erfinderische Gabe des Komponisten in der Mittelphrase sehen, wo die beiden Oberstimmen sich in strikten Terzparallelen bewegen, über einem schlichten Bass, etwas das in der Lautenmusik erst viel später wiederzufinden ist. *La Spagna* ist ein Cantus-Firmus-Tanz und wie Spinacinos *Bassadans* auf dem Tenor *Il Re di Spagna* aufgebaut, während die *Padoana* offensichtlich aus neukomponiertem Material besteht. Hier soll der Spieler den sechsten Chor um einen Ton herunterstimmen und den dritten Chor an einer Stelle „auseinanderbrechen“. Der sich ergebende doppelte Pedaleffekt ist ein erstaunliches Beispiel von Capirolas radikalem Stil und ohne Gegenstück in der damaligen Musik.

Der bewundertste Lautenist in Italien während des 16. Jahrhunderts war Francesco Canova da Milano (1497-1543). Seine Zeitgenossen nannten ihn „il divino“ und es gibt viele Berichte

über seine phänomenale Spielfähigkeit. Die *Ricerari* (oder *Fantasia*, wie sie häufig genannt wurden) machen den Grossteil seines Schaffens aus und viele von ihnen, darunter die fünf hier gespielten, wurden zunächst in Venedig herausgegeben. Sie zeigen einen reifen Stil und eine hochentwickelte kontrapunktische Technik, und während einige langsam und nachdenklich sind, sind andere viel mehr nach aussen gerichtet und voller Virtuosität.

Die meisten Jahre seines aktiven Lebens verbrachte Francesco im Dienste des Papstes, aber vielleicht gehörte er zu den vielen Musikern des päpstlichen Hofes, die aus Rom 1527 flohen (als die Stadt von den Truppen Kaiser Karls V. geplündert wurde) um in Venedig Arbeit zu suchen. Man gerät in Versuchung anzunehmen, dass er einige der vielen Ausgaben seiner Musik in Venedig überwacht hat. Diese erschienen ab 1536 bis lang nach seinem Tode und waren ein wichtiger Teil des Lautenrepertoires in ganz Europa. Der folgende Bericht beschreibt wohl am besten die Wirkung seiner Musik auf die Zeitgenossen:

„...unter den anderen raren Vergnügungen, die der auserlesenen Gesellschaft geboten wurde, war Francesco da Milano, ein Mann von dem man meint, er habe den Schlusspunkt (falls so einer möglich) der Perfektion erreicht in der Kunst, Laute gut zu spielen. Als die Tische freigemacht worden waren, wählte er einen aus setzte sich auf die Tischkante und suchte eine Fantasia aus als ob er die Saiten stimmen würde. Er hatte kaum die Luft mit drei Akkorden in Bewegung gesetzt, als die unter den Gästen begonnene Konversation abbrach. Nachdem er sie dazu gebracht hatte, zu ihm gewendet zu sitzen, setzte er mit einem derartigen Geschick fort und brachte auf seine sublimen Art die Saiten zum Schmelzen, dass er alle Zuhörer in eine so angenehme Melancholie versetzte, dass sie alle Sinne bis auf das Hören verloren — einer lehnte auf seiner Hand, vom Ellbogen gestützt, ein Anderer spreizte mit seinen Gliedern, völlig unbefangen, mit offenem Mund und mehr als halbgeschlossenen Augen, an die Saiten (würde man denken) des Instruments gelehmt, das Kinn auf der Brust, den Gesichtsausdruck in tiefstem Schweigen verbergend — als ob der ganze Geist die anderen Sinne verlassen hätte um sich zu den Ohren zu begeben und so eine wundervolle Harmonie besser geniessen zu können; und ich glaube (sagte M. de Ventemille) dass wir noch alle dort wären, wenn er nicht selbst — ich weiss nicht wie — seinen Spielstil mit sanfter Gewalt geändert hätte, die Sinne dorthin zurückgebracht hätte, wo es sie gestohlen hatte, wobei wir so erstaunt waren, als ob wir von der Ekstase irgend einer göttlichen Raserei erhöht worden wären.“

Jakob Lindberg

La Serenissima, "la très sereine" république de Venise, fut aussi l'état séculier le plus puissant d'Italie au début du 16e siècle. Quoique les guerres des années 1470 et 1480 contre les Turcs eussent diminué ses forteresses à l'est de la Méditerranée, Venise avait étendu ses territoires à l'ouest à travers l'Italie du nord et, en 1500, cette terra firma avait presque atteint Milan.

La position géographique de Venise à la tête de l'Adriatique donna à la république un rôle prépondérant dans les échanges commerciaux et culturels entre l'Est et l'Ouest: le commerce des épices, qui lui avait apporté une grande partie de ses richesses, continua de prospérer en dépit du voyage de Vasco da Gama à Calicut (1497-99) alors qu'il découvrit une route maritime vers l'Inde, obtenant ainsi une partie de ce commerce capital pour les Portugais. L'importance commerciale de Venise fut renforcée davantage par une expansion industrielle massive, particulièrement en manufacture textile.

L'invasion de l'Italie par la France en 1494 dans le but de réaffirmer ses droits à Naples fut un échec mais montra au reste de l'Europe qu'il était facile aux forces d'invasion de marcher du nord au sud d'Italie. Ceci ayant aiguisé l'appétit d'autres monarques territoriaux ambitieux, l'Italie devint pratiquement un champ de bataille pour les souverains français, allemands et espagnols de 1494 à 1559. Les cités et villes italiennes étaient riches et offraient aux vainqueurs un butin plus considérable que les autres parties de l'Europe et, à la vue de la richesse de l'empire vénitien, les monarques de France, de Habsbourg et d'Espagne conclurent un pacte avec le pape en 1508 (la "ligue de Cambrai") et envahirent l'Italie. La majeure partie de la terra firma fut rapidement conquise; les Espagnols se rendirent même jusqu'aux lagunes en 1513 mais, sans le secours de bateaux ou de force d'invasion, ils furent incapables de prendre la ville. Grâce à une grande habileté diplomatique, les hommes d'état vénitiens réussirent à la fin à diviser la ligue (que seule l'avidité unissait) et, avec l'aide des sujets continentaux de Venise, on força graduellement les envahisseurs à faire demi-tour. En 1517, Venise avait retrouvé presque toutes ses anciennes possessions.

Alors que d'autres cités souffrirent beaucoup du pillage des armées européennes, Venise ne fut jamais occupée ni pillée; la "reine de l'Adriatique" devint aussi un havre pour les penseurs qui trouvaient de plus en plus difficile d'avoir du succès ailleurs. Venise fut ainsi reconnue comme un centre de la culture de la Renaissance. D'importantes traditions en art, musique et théâtre y prirent naissance. Venise devint aussi le centre le plus actif d'imprimerie en Italie et c'est là tout d'abord que se développa l'imprimerie de la musique.

- 1** **Joanambrosio Dalza** **6'45**
 1/1. Tastar de corde 1'32 — 1/2. Recercar dietro 0'33
 1/3. Pavana alla venetiana 1'59 — 1/4. Saltarello 1'38 — 1/5. Piva 1'03
- 2** **Francesco Spinacino** **4'57**
 2/1. Recercare 3'02 — 2/2. Adieu mes amours 1'51 (Josquin des Pres)
- 3** **Giovanni Maria da Crema** **4'31**
 3/1. Recercar sexto † 1'08 — 3/2. Recercar quinto † 2'02
 3/3. Saltarello ditto la bertoncina † 0'37 — 3/4. Saltarello ditto el giorgio † 0'37
- 4** **Vincenzo Capirola** **9'38**
 4/1. Recercar sexto 4'04 — 4/2. Balletto 1'33
 4/3. De tous biens pleine 2'20 (Hayne van Ghizeghem)
 4/4. La Spagna 1'29
- 5** **Francesco da Milano** **11'04**
 5/1. Fantasia (33) 2'45 — 5/2. Recercar (51) 2'52
 5/3. Recercar (16) 0'57 — 5/4. Fantasia (64) 2'40 — 5/5. Fantasia (28) 1'38
- 6** **Vincenzo Capirola** **8'57**
 6/1. Et in terra 2'45 ('Pange lingua' by Josquin des Pres)
 6/2. Qui tollis 2'42 ('Pange lingua' by Josquin des Pres)
 6/3. Padoana † 3'22
- 7** **Giovanni Maria da Crema** **4'51**
 7/1. Recercar decimoquinto 2'19 — 7/2. Mon amy (Mathieu Gascongne) 1'02
 7/3. Entre mes bras 1'23
- 8** **Francesco Spinacino** **3'08**
 Bassadans 3'08
- 9** **Joanambrosio Dalza** **9'20**
 9/1. Tastar de corde † 1'23 — 9/2. Recercar dietro † 0'48
 9/3. Calata ala spagnola † 2'06 — 9/4. Pavana alla ferrarese † 2'19
 9/5. Saltarello † 1'39 — 9/6. Piva † 1'03

Jakob Lindberg, Six course lute in G / Bass lute in D †

En 1500, le luth était déjà un instrument raffiné avec six jeux ou paires de cordes: une corde supérieure unique, deux jeux à l'unisson et trois accordés en octaves. Les cordes étaient pincées par les doigts de la main droite, une technique qui semble s'être développée durant le 15^e siècle. Alors que l'ancienne technique du plectre était surtout appropriée à des passages rapides de gammes et à des accords entièrement raclés, la nouvelle technique de style des doigts permettait aux luthistes de jouer de la musique contrapuntique complexe. Ceci associé au fait que le luth était un instrument portatif en fit l'instrument le plus populaire de la Renaissance.

Peu après l'invention de l'imprimerie musicale, des publications de musique pour luth commencèrent à sortir à Venise. La première fut l'*Intabulatura de Lauto* de Francesco Spinacino publiée en deux volumes par Ottaviano Petrucci en 1507. A part d'être la première tablature pour luth à être imprimée, elle est le premier recueil publié à être entièrement dédié à la musique instrumentale et fut suivie en 1508 par l'*Intabulatura di Lauto. Libro Tertio* (maintenant perdue) du luthiste juif Giovanni Maria da Crema et de l'*Intabulatura de Lauto. Libro Quarto* de Joanambrosio Dalza. Le répertoire de cette musique italienne ancienne pour luth peut être divisé en trois catégories: danses, tablatures de musique vocale et formes libres. Cette dernière catégorie comprend les *tastar da corde* et *ricercari* et, alors qu'ils semblent tous avoir eu une fonction de prélude, les *ricercari* devinrent de plus en plus le véhicule de la virtuosité des luthistes et de leurs talents en composition.

Les danses dominent dans le livre de luth de 1508 de **Joanambrosio Dalza**. Elles sont surtout arrangées en suites dans l'ordre de Pavana — Saltarello — Piva et les deux jouées sur ce disque (*alla venetiana* et *alla ferrarese*) apparaissent dans des tonalités différentes dans la version imprimée de Dalza. La musique est idiomatique et la clarté mélodique ainsi que la simplicité harmonique charment l'auditeur. Les danses exigent cependant une technique très accomplie de la main droite et quoiqu'elles soient de toute évidence destinées à être jouées avec les doigts, on peut déceler des traces de technique du plectre, surtout dans des passages rapides de gammes et dans les accords remplis.

La vitalité rythmique des danses de Dalza fait un grand contraste avec les pièces beaucoup plus libres du début. Ces *tastar da corde* (que l'on pourrait peut-être traduire par "Essais sur les cordes") ont une facture principalement d'accords avec certains passages copulatifs de gammes et les deux enregistrés ici mènent à un *recercar dietro* basé sur du matériel musical apparenté. Une "Calata ala spagnola" peut être entendue dans le dernier groupe de pièces et

Dalza utilise ici avec beaucoup d'effet un accompagnement de bourdon sous une mélodie simple mais charmante.

Francesco Spinacino était connu pour sa grande dextérité au luth et les trois pièces sur ce disque démontrent sa maîtrise des principales formes de composition à la disposition des luthistes du 16^e siècle. Le *recercare* est beaucoup plus long que ceux de Dalza et fait souvent emploi de séquences et de changements d'atmosphère lui donnant un caractère improvisatoire. Dans la tablature "Adieu mes amours" de Josquin, Spinacino s'écarte parfois du contrepoint dans la chanson originale à quatre voix mais réussit toutefois à conserver la beauté du modèle vocal. La pièce est décorée d'ornements très chargés, une façon courante pour les luthistes de faire montre de leur habileté instrumentale ainsi que de compenser pour la manque relatif de soutien du luth. La "Bassedans" est une des seules danses du livre de Spinacino. La fameuse mélodie du 15^e siècle "Il Re di Spagna" est à la base de cette danse splendide avec *cantus firmus* où un flot continuuel de notes rapides serpente autour de "La Spagna" en valeurs de notes longues au ténor.

Giovanni Maria da Crema était un autre compositeur fécond pour le luth au début de la Renaissance. Apparemment un juif converti au christianisme, il travailla pour plusieurs protecteurs illustres dont la famille Gonzaga à Mantoue, le pape Léon X à Rome et le doge à Venise. Un curieux récit dans *Ricordi* de Sabba da Castiglione parle avec humour de son adresse comme luthiste. L'auteur décrit un homme aux très mauvaises manières et dit "...il ne mangeait qu'avec les doigts qui bougeaient à une vitesse inégale même par des luthistes italiens, sauf peut-être par Gian Maria le Juif." Sept des pièces du livre de Giovanni Maria publié à Venise en 1546 sont enregistrées ici, dont trois *ricercari*, deux tablatures de chansons et deux brefs *saltarelli*. Le premier groupe est exécuté sur un grand luth basse en ré alors que "Recercar decimoquinto", "Mon amy" et "Entres mes bras" sont joués sur un luth plus petit en sol.

Seulement très peu de manuscrits de musique italienne pour luth de la première moitié du 16^e siècle ont survécu et un rare exemplaire est maintenant conservé à la Newberry Library à Chicago. Il fut compilé vers 1517 par un dilettante et contient de la musique du professeur de celui-ci, le luthiste brescian **Vincenzo Capirola** (1474-après 1548). Après une préface donnant quelques notes intéressantes sur la technique du luth, des cordes et des touchettes, on compte 42 compositions. En marge d'environ un tiers de ces pièces pour luth, on voit de superbes peintures miniatures de scènes pastorales et d'animaux rares. L'auteur explique: "désirant que ce livre presque divin écrit par moi soit préservé à jamais, moi, Vidal, l'ai orné de peintures si

nobles que, même s'il devait appartenir à quelqu'un dénué d'entendement musical, ce dernier le conserverait pour la beauté des images."

Comme la plupart des luthistes du 16^e siècle, Capirola était influencé par la musique vocale de l'époque et une partie substantielle de sa production consiste en tablatures d'œuvres par Josquin, Ghizeghem, Obrecht et autres. "De tous bien plaine" appartient à cette catégorie. C'était une des chansons les plus populaires vers 1500 et l'arrangement chargé d'ornements de Capirola a conservé l'écriture à trois voix du rondeau de Hayne van Ghizeghem. "Et in terra" et "Qui tollis", d'un autre côté, sont des adaptations un peu plus libres. Le modèle vocal est le Credo de la messe Pange Lingua de Josquin et, quoique Capirola suive l'original de très près, l'ornementation est bien individuelle et le tissu à quatre voix est souvent aminci pour devenir une transcription plus idiomatique au luth. (Les erreurs dans la copie de Vidal ont été corrigées dans cette exécution.)

Alors qu'il existe plusieurs traits originaux dans les tablatures de Capirola, la véritable envergure du compositeur est trouvée dans ses *ricercari* et dans ses danses. Il y associe un style lyrique à une merveilleuse habileté à explorer différentes sonorités sur le luth. "Ricercar sesto" commence de façon typique par un passage de gammes et le rythme pointé du début mène à une explosion de notes rapides suivie d'une section plus contemplative en deux parties. L'emploi de séquences est ici fréquent tout comme dans la plupart de ses *ricercari* et le passage homophonique en accords à quatre voix alternant entre l'aigu et le grave du luth est particulièrement beau.

Trois des danses de Capirola sont enregistrées ici. "Balletto" emprunte son air à une mélodie populaire "Tentarola" et on peut voir l'esprit inventif du compositeur dans la phrase du milieu où les deux parties supérieures sont en tierces parallèles strictes sur une basse simple, un trait qui ne réapparaîtra dans la musique pour luth que beaucoup plus tard. "La Spagna" est une danse de *cantus firmus* et, comme la "Bassadans" de Spinacino, est basée sur le ténor "Il Re di Spagna" alors que la "Padoana" semble être composée de matériel nouveau. Le joueur doit ici accorder le sixième jeu un ton plus bas que normal et, à un endroit, séparer le troisième jeu. L'effet de pédale double qui en résulte est un brillant exemple du style radical de Capirola et est inégalé dans la musique de l'époque.

Le luthiste le plus admiré en Italie au 16^e siècle était **Francesco Canova da Milano** (1497-1543). Ses contemporains l'appelèrent "il divino" et il existe plusieurs récits quant à son adresse phénoménale. Les *ricercari* (souvent appelés *Fantasia*) constituent la majeure partie de l'œuvre de Francesco et plusieurs, incluant les cinq joués ici, furent d'abord publiés à Venise.

Ils font montre d'un style mûr et d'une technique contrapuntique très développée; alors que certains sont lents et réfléchis, d'autres sont beaucoup plus extravertis et remplis de dégoisement virtuose.

Francesco fut au service du pape la majeure partie de sa vie active mais il est possible qu'il fût du nombre des musiciens papaux qui s'enfuirent de Rome en 1527 (durant le saccage de la ville par les troupes de l'empereur Charles V) pour prendre un emploi à Venise. Il est tentant de croire qu'il aurait pu surveiller certaines des nombreuses éditions vénitiennes renfermant sa musique. Ces dernières apparurent à partir de 1536 jusqu'à longtemps après sa mort et formèrent une partie importante du répertoire des luthistes à Venise ainsi qu'ailleurs en Europe. Le récit suivant décrira au mieux l'effet que sa musique pouvait avoir sur ses contemporains:

“...entre autres plaisirs de rares choses assemblées pour le contentement de ces personnes choisies, se rencontra Francesco di Milan, homme que lon tient avoir atteint le but (s'il se peut) de la perfection à bien toucher un lut. Les tables levées il en prit un & comme pour tater les acors, se met pres d'un bout de table, à rechercher une fantaisie. Il n'ut esmu l'air de trois pinçades, qu'il ront les discours commencez entre les uns & les autres ... & les ayant contreint tourner visage, la part ou il estoit, continue avec si ravissante industrie, que peu à peu faisant par une sienne divine façon de toucher, mourir les cordes sous ses doigts, il transporte tous ceus qui l'escoutoient, en une si gracieuse melancolie, que l'un, apuiant sa teste en la main soutenue du coude: l'autre, estendu lachement en une incurieuse contenance de ses membres: qui, d'une bouche entr'ouverte & des yeux plus qu'à demi desclos, se clouant (ust on jugé) aus cordes, & qui d'un menton tombé sur la poitrine, desguisant son visage de la plus triste taciturnité qu'on vit onques, demeueroient privez de tout sentiment, ormis de l'ouïe, comme si l'ame ayant abandonné tous les sieges sensitifs, ce fust retirée au bord des oreilles, pour jouir plus à son aise de si ravissante symphonie: & croy (disoit Monsieur de Vintimille) qu'encor y fussions nous, si les mesmes, ne say je comment se ravissant, n'ust resuscité les cordes, & de peu à peu envigourant d'une douce force son jeu, nous ust remis l'ame & les sentimens, au lieu d'ou il les avoit robez: non sans laisser autant d'estonnement à chacun de nous, que si nous fussions relevez d'un transport ectastiq de quelque divine fureur.”

Jakob Lindberg

INSTRUMENTARIUM

Six course lute in G by Michael Lowe, Oxford 1985. Gut bass strings by Gusta Goldschmidt.
Bass lute in D by Peter Lang, London 1979. Gut bass strings by Ivo Magherini.

Recording data: 1988-03-12/14 at Studio BIS, Djursholm, Sweden.

Recording engineer: Siegbert Ernst

Digital editing: Siegbert Ernst

Sony PCM-F1 digital recording equipment, 2 Neumann U89 and 2 Schoeps CMC541
microphones, SAM82 mixer

Producer: Siegbert Ernst

Cover text: Prof. Jakob Lindberg

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover painting: Giorgione (Giorgio Barbarelli, ca.1478-1511): *Schlummernde Venus*
(Gemäldegalerie Dresden)

Back cover picture: Ornamented page from the Capirola Lute Book, courtesy of
The Newberry Library, Chicago.

Type setting: Andrew Barnett

Lay-out: Andrew Barnett

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1988 & 1989, BIS Records AB

Jakob Lindberg was born in Danderyd, Sweden, in 1952. After reading music at Stockholm University he came to London to study guitar and lute at the Royal College of Music. He became increasingly interested in the lute and decided towards the end of his studies to devote himself entirely to this instrument. Since graduating he is now in great demand as a solo lutenist and has given recitals in Europe, Canada, the U.S.A. and Japan. He has made numerous broadcasts for the BBC and Swedish Radio and has also made radio recordings in many other countries. He was selected to succeed Diana Poulton as Professor of Lute at the Royal College of Music in 1979. Jakob Lindberg appears on 14 other BIS records.

Jakob Lindberg wurde 1952 in Danderyd, Schweden, geboren. Nach Musikstudien an der Stockholmer Universität fuhr er nach London, wo er am Royal College of Music Gitarre und Laute studierte. Er interessierte sich immer mehr für die Laute und beschloss gegen Ende seiner Studienzzeit, sich gänzlich diesem Instrument zu widmen. Seit seiner Schlussprüfung ist er ein sehr gefragter Sololautenist. Er ist in Europa, Kanada und den USA sowie in Japan aufgetreten, hat viele Sendungen für den BBC und den Schwedischen Rundfunk gemacht, und hat in vielen anderen Ländern Radioaufnahmen gemacht. Er wurde 1979 zum Nachfolger von Diana Poulton als Lautenprofessor am Royal College of Music in London erwählt. Jakob Lindberg erscheint auf 14 weiteren BIS-Platten.

Jakob Lindberg est né à Danderyd, en Suède, en 1952. Après avoir étudié la musique à l'Université de Stockholm, il partit pour Londres afin d'y travailler la guitare et le luth au Collège Royal de musique. Son intérêt pour le luth ne fit qu'augmenter et, vers la fin de ses études il décida de se vouer entièrement à cet instrument. Depuis l'obtention de son diplôme, il est très demandé comme soliste et a ainsi donné de nombreux concerts en Europe, au Canada, aux Etats-Unis et au Japon. Il a participé à un grand nombre d'émissions pour la BBC et la Radio Suédoise et a également fait des enregistrements à la radio dans plusieurs autres pays. Jakob Lindberg fut choisi pour succéder à Diana Poulton comme professeur de luth au Collège Royal de musique en 1979. Il a également enregistré sur 14 autres disques BIS.





Ornamented page from the Capirola Lute Book,
by courtesy of The Newberry Library, Chicago