Francesco

Spinacino

Joan Ambrosio

Dalza

Lute Music

from Ottaviano Petrucci's
Collections (Venice 1507 & 1508)

Paolo Cherici

Recording: December 1999, Pugnano, Pisa (Italy)
Recording producer & digital editing: Sigrid Lee & Roberto Meo
Booklet editor: Susanne Lowien
Layout: Joachim Berenbold
Translations: Peter Weber (deutsch) / Sigrid Lee (English) / Nina Bernfeld (français)
Cover photo: Michael Baumgartner (www.michaelbaumgartner.de)
℗ 2000 © 2011 MusiContact GmbH, Heidelberg, Germany
CD manufactured by Sony DADC – Made in Austria

Francesco Spinacino

(fl 1507)

Joan Ambrosio Dalza

(fl 1508)

Lute Music

from Ottaviano Petrucci's collections

»Intabulature de Lauto, Libro primo & secondo«, Venezia 1507
(works by Francesco Spinacino)

»Intabolatura de Lauto, Libro quarto«, Venezia 1508
(works by Joan Ambrosio Dalza)

Paolo Cherici
lute, vihuela

Joan Ambrosio Dalza (fl 1508)

1	Calata ala spagnola ⁎	2'50
2	Ricercar ⁎	0'36
3	Patientia ognun me dice ⁎ *(anon.)*	3'04
4	Calata ala spagnola ditto terzetti ⁎	1'51
5	Tastar de corde col suo Ricercar dietro ⁎⁎	2'24

Francesco Spinacino (fl 1507)

6	Haray tre amours *Libro II* ⁎⁎ *(Ha traitre amours, Johannes Stockem)*	1'43

Joan Ambrosio Dalza

7	Ricercar ⁎⁎	1'08

Francesco Spinacino

8	Adiu mes amours *Libro I* ⁎⁎ *(Adieu mes amours, Josquin des Prez)*	2'43

Joan Ambrosio Dalza

9	Pavana alla venetiana, Saltarello e Piva ⁎⁎	4'03
10	Tastar de corde ⁎⁎	0'48

Francesco Spinacino

11	Jay pris amours *Libro I* ⁎⁎ *(anon.)*	2'23
12	Ricercare *Libro I* ⁎	0'59
13	La Bernardina de Josquin *Libro I* ⁎	1'14

Joan Ambrosio Dalza

14	Laudato Dio *(anon.)* ⁎⁎	1'20
15	Caldibi castigliano ⁎	1'23
16	Tastar de corde col suo Ricercar dietro ⁎	1'24

Francesco Spinacino

17	Ricercare *Libro I* ⁎	2'26
18	Malor mebat *Libro II* ⁎⁎ *(Malor me bat, Johannes Ockeghem)*	2'41

Joan Ambrosio Dalza

19	Calata dito zigonze ⁎⁎⁎	1'56
20	Poi che volse la mia stella ⁎⁎ *(Bartolomeo Tromboncino)*	1'51
21	Ricercar ⁎⁎	0'31

Francesco Spinacino

22	Ave Maria de Josquin *Libro I* ⁎⁎	2'44

Joan Ambrosio Dalza

23	Tastar de corde ⁎⁎ col suo Ricercar dietro	2'34

Francesco Spinacino

24	Bassadans *Libro I* ⁎⁎	3'18
25	Ricercare *Libro I* ⁎⁎	1'39
26	Ricercare *Libro I* ⁎	1'40
27	La stanghetta *Libro II* ⁎ *(Jacob Obrecht or Gaspar v. Weerbecke)*	2'01

Joan Ambrosio Dalza

28	Calata ala spagnola ⁎	1'16

Francesco Spinacino

29	Ricercare *Libro I* ⁎⁎	2'19
30	Ricercare *Libro I* ⁎⁎	1'39
31	Ricercare *Libro II* ⁎⁎	1'18

Joan Ambrosio Dalza

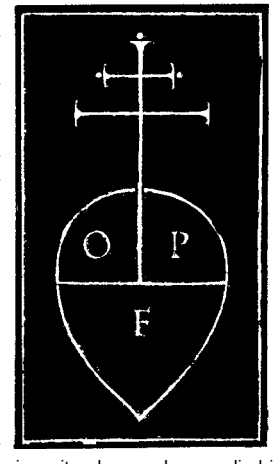
32	Poi che il ciel contrario adverso ⁎⁎ *(Bartolomeo Tromboncino)*	2'53
33	Tastar de corde col suo Ricercar dietro ⁎	2'45
34	Pavana alla ferrarese, Saltarello e Piva, Ricercar detto coda ⁎	5'58

⁎ *vihuela* in A *(Giuseppe Tumiati, Milano 1995)*
⁎⁎ *lute* in G *(Paul Thomson, London 1981)*
⁎⁎⁎ *lute* in F *(Ivo Magherini, Rome 1992*

Francesco Spinacino · Joan Ambrosio Dalza

Lautenmusik aus Ottaviano Petruccis Sammlungen

Die Anfänge des Notendrucks liegen am Ende des 15. Jahrhunderts. Durch diesen Fortschritt erfährt die Musik einen bemerkenswerten Bedeutungszuwachs im sozialen Leben, da nun ein ausgedehnterer und intensiverer Austausch zwischen dem Komponisten und den Ausführenden (wie auch den Hörern) möglich ist. Nach den ersten unsicheren Versuchen zu Anfang des 16. Jahrhunderts wurde die Technik des Notendrucks verbessert, der sich dank der Arbeiten Ottaviano Petruccis (1466-1539) als grundlegendes Instrument zur Musikverbreitung durchsetzte.



Am Hof des Herzogs Guidobaldo I. von Urbino wendete der im nahen Fossombrone geborene Petrucci sich der Kunst des Druckens zu, die sich um diese Zeit auch in Italien ausbreitete, ausgehend von den Erzeugnissen der Druckerwerkstätten jenseits der Alpen, vor allem in Deutschland. Um 1490 zog Petrucci nach Venedig, wo er ein neues Druckverfahren entwickelte, das auf einem dreistufigen Druck basierte: zuerst die Linien, dann die Noten und schließlich der Text. Die Ergebnisse dieses drucktechnischen Vorgehens kann man schon in seiner ersten Veröffentlichung bewundern, der *Harmonice Musices Odhecaton*, die 1501 erschien, nachdem er 1498 von der Signoria Venedigs das Privileg zum Druck von Musikbüchern erhalten hatte. Die graphische Gestaltung dieser Sammlung, die 96 polyphone Kompositionen der wichtigsten franko-flämischen Komponisten der Zeit enthält, steht (wie seine späteren Sammlungen) wegen ihrer Schönheit und Präzision in der gesamten Geschichte des Musikdrucks völlig einzigartig da, ein bis heute unerreichtes Modell der Eleganz und Perfektion. Petrucci druckte vor allem Vokalkompositionen, aber die Instrumentalmusik klammerte er deswegen nicht aus. Erstmals in der Musikgeschichte publizierte er vier Bände mit Lautenmusik, dem damals am meisten geschätzten Instrument, und bewies damit seinen Pioniergeist, mit dem er die künftige Entwicklung des Musikverlagwesens genau erkannt hatte.

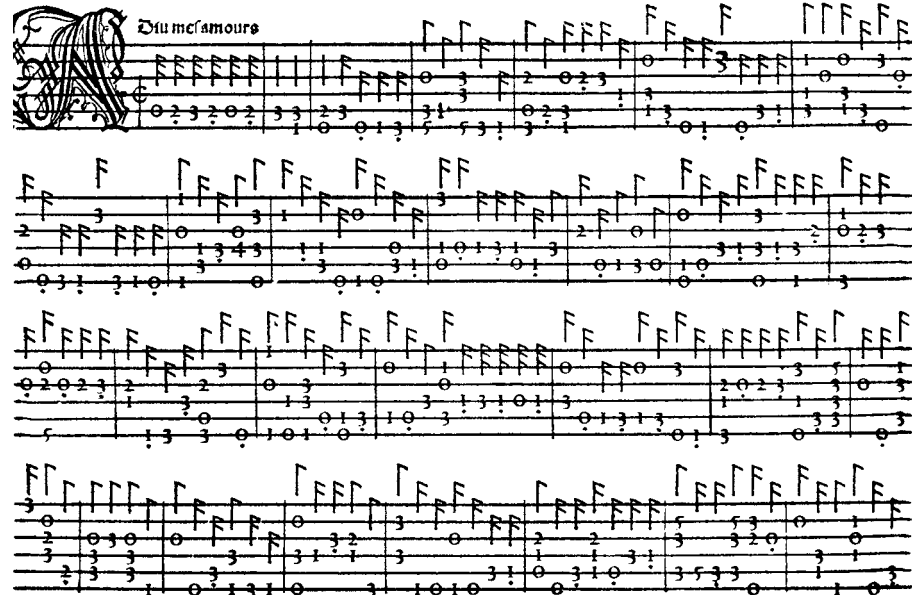
Über Francesco Spinacino und Joan Ambrosio Dalza, die Autoren der 1507 und 1508 bei Petrucci veröffentlichten Tabulaturen, weiß man fast nichts. Über Spinacino ist bekannt, dass er wie Petrucci aus Fossombrone stammte und seine Ausbildung vermutlich in den Marken genossen hat, einem

Umfeld mit vielfältigen musikalischen Inspirationen, besonders auf dem Gebiet der Lautenmusik. Im Vorwort zu diesem ersten Band finden wir die folgenden Verse zum Lob Spinacinos von einem gewissen Christophorus Pierius Gigas Forosemproniensis, die auf die Bedeutung seines Namens anspielen (lat./it. „spina“: Dorn): *Est natura quidem Spinis non omnibus una / Tacta rosa que fert pungere na(m)q(ue) solet / Non hes spina manu(s) ledit sed concitat aures / Mellifluo cantu Threicia(que) Lyra / Orpheus hac quo(n)d(am) cu(m) co(n)iuge ditem / Immites parcas spina movere potest* (Nicht alle Dornen sind gleicher Art / Die Rose will und wird stechen, wenn man sie berührt / Dieser Dorn hingegen verletzt die Hand nicht, sondern berauscht das Ohr / Mit honigsüßem Gesang und thrakischer Lyra / Konnte Orpheus einst Mitleid für sein Weib bei Pluto / Und den schrecklichen Parzen durch diesen Dorn erregen).

Auch von Joan Ambrosio Dalza kennen wir nur die Geburtsstadt Mailand, eine musikalisch sehr aktive Stadt, in der vor allem das Lautenspiel und die damit in engem Zusammenhang stehende Kunst der *frottola* gepflegt wurde. Es sei daran erinnert, dass auch weitere wichtige Lautenspieler aus Mailand stammen, insbesondere Francesco da Milano und Pietro Paulo Borrono da Milano. Sowohl Spinacino wie Dalza werden schließlich zusammen mit anderen wichtigen Lautenspielern ihrer Zeit in dem Gedicht *Il Monte Parnasso* (ca. 1520) von Philippo Oriolo da Bassano erwähnt.

Die beiden Sammlungen mit Stücken, die häufig eine virtuose Instrumentaltechnik voraussetzen und eine vollständige Beherrschung der lautenspezifischen Ausdrucksmöglichkeiten erfordern, enthalten hingegen ein ganz und gar verschiedenes Material hinsichtlich der Konzeption und des Stils der Kompositionen. Spinacino zieht die Vokalkompositionen der franko-flämischen Schule vor (Josquin, Brumel, Ockeghem, Ghiselin etc.), wobei er nicht nur *Chansons* für die Laute adaptiert, sondern auch geistliche Stücke, die größtenteils aus Petruccis *Harmonice Musices Odhecaton* stammen. Diesen Vokaltranskriptionen lässt er 27 *Ricercari* folgen, die wahrscheinlich mit den Vokalkompositionen in Verbindung gestellt wurden, für die sie als Präludien, Interludien oder Postludien dienen konnten. Dalza hingegen beschäftigt sich vor allem mit der Sphäre der Tanzmusik, wobei er in sein Werk besonders Tänze aufnimmt, die in enger Verbindung zu den Volkstraditionen standen. In rhythmisch kontrastierende Sätze aufgeteilt *(pavana, saltarello* und *piva)*, bilden diese Tänze bereits richtiggehende Suiten.

Im Werk Spinacinos und Dalzas sehen wir so in zwei Bänden alle Formen dargestellt, die zu dieser Zeit *en vogue* waren. Beide verfolgen dabei unterschiedliche Ziele: einerseits soll die Welt der „kultivierten“ Musik illustriert werden, die zu der Zeit von Komponisten dominiert wurde, die von der anderen Seite der Alpen stammten, auch wenn sie an italienischen Höfen arbeiteten, und andererseits wird versucht, die Stimmungen der höfischen und volkstümlichen Musik einzufangen und dabei innerhalb der flämischen Tradition einen Freiraum zu öffnen, in dem die italienische Musik ihre Wiedergeburt erleben könnte, was dann auch tatsächlich wenig später gelang. Dalza wählt



deshalb unter den Vokalstücken keine *chansons*, sondern *frottole* (z.B. *Poi che volse la mia stella*), die erste authentisch italienische Vokalform, die den Weg zum Madrigal vorbereitet.

Trotz der Gegenüberstellung von Musikformen und Stilen ergänzen sich die Werke von Spinacino und Dalza perfekt, da sie das Ideal der Musikkultur der Renaissance teilen, welches im übrigen die gesamte Kunst jener Epoche kennzeichnet: eine ästhetische Weltanschauung auf der Suche nach Ausgewogenheit und dem Menschen angemessenen Proportionen, unterstützt von handwerklichem Können auf allerhöchstem Niveau.

Aus diesem Grund habe ich mich bei der Abfolge der Stücke für eine Reihenfolge entschieden, die die reziproken musikalischen Verquickungen der beiden Repertoires verdeutlicht. Die *ricercari* und die *tastar de corde* (nicht im Takt notierte Prälu-

dien, denen häufig die passenden *ricercari* folgen) wurden hauptsächlich als Vor- oder Nachspiele zu Vokalstücken und Tänzen verwendet. Dem liegt die Vorstellung eines großen Freskos zugrunde, das in verschiedenen Episoden zum Ausdruck kommt, die jeweils von einer besonderen Situation erzählen. Die Tänze drücken eine Euphorie aus, die mitunter fast orgiastisch wird; obwohl sie am Hof praktiziert wurden, entfesseln sie eine Lebensenergie, die an Gesten und Motive der Volksfeste erinnert. Die Tabulaturen der Vokalstücke dagegen strahlen eine Haltung aus, die in einigen Fällen nüchtern und streng wirkt *(Ave Maria, Malor mebat)*, in anderen bewegt und leicht *(La Bernardina)*.
In diesen Kompositionen kommt kraftvoll die kluge, komplexe und zugleich ausgeglichene Kompositionsweise der Flämischen Schule zum Ausdruck, die in der Instrumentalfassung durch den Gebrauch von Diminutionen noch flüssiger dargestellt wird. Das *ricercare* bietet den Anlass, die Möglichkeiten eines Instruments wie in der Improvisation zu erforschen, ohne formale oder strukturelle Einschränkungen – auf der Suche nach einer musikalischen Identität (it. „ricercare": suchen). Dieses Ziel wird auf immer neuen Wegen erreicht, wenn auch mit wiederkehrenden Elementen. So haben einige *ricercari* einen diskursiven Charakter, andere sind – teils in toccatenhaftem Stil – in verschiedene kontrastierende Abschnitte unterteilt. Andere scheinen eher als eine Abfolge von Kadenzen, während es noch weitere gibt, die an die rhythmischen Muster der flämischen Vokalpolyphonie erinnern. Völlig originell erscheinen schließlich die *tastar de corde* Dalzas mit ihren oft verwendeten Akkorden mit Fermaten, über deren rhythmische Ausführung der Interpret entscheiden kann, wobei ein Gefühl von Spannung und der Weite entsteht.
In der vorliegenden Aufnahme wurden drei verschiedene Instrumente verwendet: eine Vihuela in A, eine Laute in G und eine Laute in F. Die Absicht war, den unterschiedlichen Klangfarben und Tonumfängen Ausdruck zu verleihen, die in dieser nicht für ein spezifisches, in Größe und Stimmung definiertes Instrument, sondern für eine komplette Instrumentenfamilie konzipierten Sammlung möglich sind. Obwohl die Vihuela nicht zur Lautenfamilie gehört, war sie doch ein der Laute nahestehendes Instrument, weil sie die gleiche Stimmung hat. Sie war vor allem in Spanien verbreitet, aber zahlreiche Musik- und Bildquellen bezeugen ihre Präsenz auch in Italien. Daher habe ich es für zusätzlich interessant gehalten, einige Stücke auf diesem Instrument zu spielen (besonders die Tänze von Dalza, die ausdrücklich auf die spanische Musik zurückweisen). Bei der Entscheidung, welche Stücke mit welchem Instrument ausgeführt werden sollten, wurden sowohl technische wie musikalische Kriterien herangezogen (so wurden z. B. rhythmisch besonders prägnante Stücke vorwiegend mit der Vihuela eingespielt, weil sie einen brillanteren Klang hat, während moderatere oder ausdrucksstarke Stücke auf der Laute in G und in E ausgeführt wurden).
Die Transkriptionen von Vokalwerken wurden mit den Originalen verglichen und es wurden Fehler ausgemerzt, die eindeutig nichts mit der Bearbeitung für Laute zu tun hatten, entsprechend der Vokalfassung.

Paolo Cherici

It is only toward the end of the 15th century that musical printed editions came into use, an event which notably increased the presence of music in social life, making it possible for there to be a more extensive and capillary relationship between a composer and the musician performing his music. After the first halting attempts, printing techniques at the beginning of the 16th century were refined and the printed edition became the primary means of dissemination, thanks to the work of Ottaviano Petrucci (1466-1539).

He was born in Fossombrone, and at the ducal court of Guidobaldo I in nearby Urbino he turned his interests to the art of printing which had begun spreading to all of Italy after its success north of the Alps, primarily in Germany. Petrucci set up shop around 1490 in Venice and began elaborating a new system of printing based on a triple impression: first the lines, then the notes and finally, the text. The results of this printing process could already be seen in his first publication, *Harmonice Musices Odhecaton*, which appeared in 1501 after permission had been granted in 1498 by the *Signoria* of Venice to print music books. The collection contains 96 polyphonic compositions by the major Franco-Flemish composers of the epoch, as do Petrucci's successive editions. Its beauty and precision make it the most magnificent and extraordinary example in the entire history of musical prints and it stands out even today as an unrivaled model of elegance and perfection. Petrucci printed primarily vocal music but did not ignore instrumental works. With an authentic pioneer spirit and the perfect understanding of what the future developments of music publishing would be, he undertook, for the first time in the history of music, the publication of four entire volumes of music for lute, the instrument which at that moment had gained an immense popularity.

Almost nothing is known of Francesco Spinacino and Joan Ambrosio Dalza, the authors of the tablatures which appeared in 1507 and 1508. We know that Spinacino was from Fossombrone, like Petrucci, and that he was probably educated in the Marches, a region of Italy rich in musical stimuli, and having a particular interest in the lute. In the preface to Book I, we find the following verses in praise of Spinacino, the work of a certain Christophorus Pierius Gigas Foroseproniensis (alluding to the Latin/Italian meaning of "spina": thorn): *Est natura quidem Spinis non omnibus una / Tacta rosa que fert pungere na(m)q(ue) solet / Non hes spina manu(s) ledit sed concitat aures / Mellifluo cantu Threicia(que) Lyra / Orpheus hac quo(n) d(am) cu(m) co(n)iuge ditem / Immites parcas spina movere potest* (Not all thorns have the same nature / The rose, wishing to prick, is accustomed to doing it when touched / This thorn

to the contrary does not wound the hands, but enflames the ears / With such sweet singing like honey and with the Thracian Lyra / Orpheus at one time with this thorn could move Pluto to compassion / And the ferocious fates for his own Eurydice).

The only thing we know about Joan Ambrosio Dalza is his Milanese provenence. Milan was an important city for music and, specifically, the Frottola, a form of music closely bound to the lute. Several important lutenists were natives of that city – Francesco da Milano, Pietro Paulo Borrono da Milano. Both Spinacino and Dalza are cited in the poem by Philippo Oriolo da Bassano, *Il Monte Parnasso* (ca. 1520) together with other important lutenists from the same period.

From an instrumental point of view the two collections demonstrate complete mastery of the technical resources of the lute, presenting many virtuoso pieces. They each contain musical material that is different from the other in concept and compositional style. Spinacino favors the vocal production of the Franco-flemish School (Josquin, Brumel, Ockeghem, Ghiselin, etc), transcribing for lute both chansons and sacred motets, most of which appear in Petrucci's *Harmonice Musices Odhecaton*. Following the transcriptions of vocal compositions, there are 27 *ricercari* which are probably meant to be related to the vocal pieces and which could be used as preludes, interludes or postludes. Dalza on the other hand addresses himself to the dance world, inserting mostly dances having to do with folk traditions. Laid out in rhythmically contrasting movements *(pavana, saltarello* and piva), such dances make up real suites. n the works of Spinacino and Dalza all the different kinds of pieces in fashion at that time are represented in these two volumes which follow two radically different paths. The one illustrates the world of courtly music monopolized by northern European composers who were, however, employed at the Italian courts. The other gives voice to music with moods inspired by both courtly and folk traditions, intent on finding an opening within the Flemish tradition through which Italian music can once more come to the forefront. In fact, this would shortly come to pass. Interestingly, Dalza uses as vocal models not the Franco-flemish *chanson*, but the *frottola (Poi che volse la mia stella, Poi che'l ciel contrario, Laudato Dio* and *Patientia)*, the first authentically Italian vocal form paving the way for the *Madrigale*.

The two collections are complementary, vastly different; it is impossible to understand Italian instrumental music of this period without considering both of them. At the same time, there is a continuity between the two that allows one to listen to both without any real sense of fracture. In fact, even with the juxtaposition of genres and musical styles, the works of Spinacino and Dalza can be perfectly integrated, sharing as they do the ideals of Renaissance musical culture – and of the other arts as well – the aesthetic search for balance and "human" proportions, supported by their highly skilled craftsmanship.

This is why I have, in the programming of this recording, chosen to focus on the reciprocal musical relationship between the two repertories. The *ricercari* and the *tastar de corde* (unmeasured preludes, often followed by their relative *ricercari*) have been utilized primarily as preludes or postludes to vocal pieces and dances. The idea is that of a large fresco, articulated in various episodes, each of which narrates a specific situation. In this way, the dances express a sort of euphoria with some almost orgiastic moments, and although they were performed at court, they let loose a vital energy recalling gestures and movements out of a peasant feast. The tablatures of vocal or instrumental works on the other hand emanate an expressive demeanour that can at times be austere and severe *(Ave Maria, Malor me bat)* or light and agile *(La Bernardina)*.

In these compositions the refined, complex but balanced musical writing of the Flemish School comes out forcefully, and is rendered more instrumentally fluid through the use of diminutions. The *ricercare* is the moment for exploring the instrument and moves, as in an improvisation, without formal and structural limitations, seeking (ricercare is Italian for "to search for") a musical identity. This is accomplished in a different way every time, though with recurring elements. Some *ricercari* are discursive, others have contrasting, sometimes toccata-like sections. Others are more like a series of cadences; still others use rhythmic patterns that recall the Flemish polyphonic style. Dalza's *tastar de corde* are highly original, with frequent chords with *fermatas*, leaving decisions about rhythm to the performer, and creating a feeling of suspension and space.

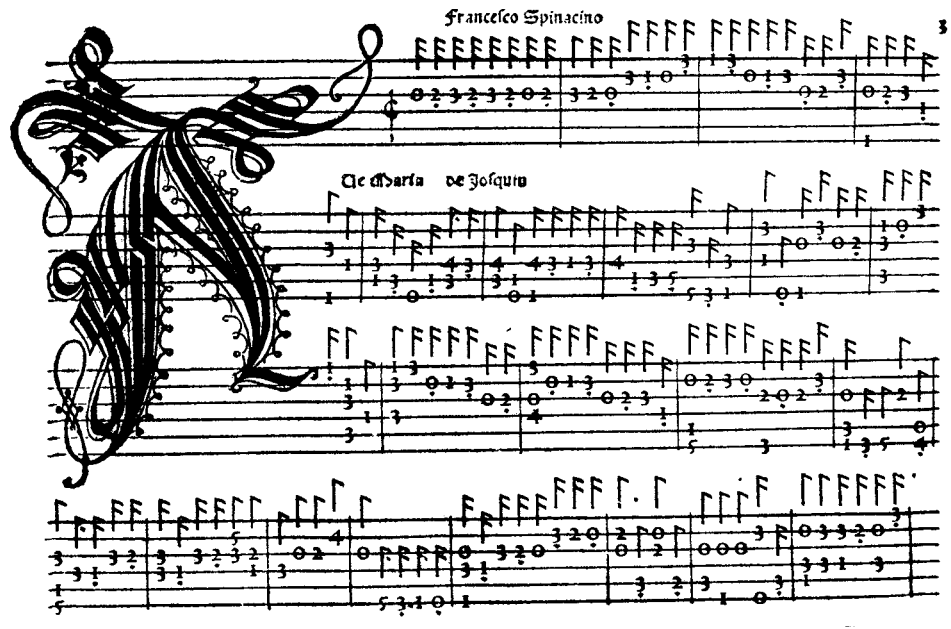
I have used three different instruments for this recording: a *vihuela* in A, a lute in G and a lute in F. The idea was to make the most of the rich range of colours and tessitura existing in a repertory that was not dedicated to one specific instrument but to a family of instruments. The *vihuela* is not part of the lute family, but it is a close relative, having the same tuning. It was primarily popular in Spain, but its presence in Italy is documented in numerous musical and iconographical sources. It seemed one more reason to perform some of the pieces on this instrument (particularly the dances of Dalza, which explicitly recall Spanish music). I have employed both musical and technical criteria in relegating the various compositions to one instrument or another – often I have preferred to play clearly rhythmical pieces on the *vihuela* because of its brilliance, while more moderate or expressive pieces have felt more appropriate to the lute. I have compared the lute transcriptions of vocal pieces to the original versions and when there have been errors clearly not having to do with the adaptation to the lute, I have corrected them, according to the vocal version.

Paolo Cherici

C'est seulement à la fin du XVIème siècle que l'imprimerie fait son apparition dans le domaine de la musique, un évènement qui augmente remarquablement la présence de la musique dans la vie sociale, rendant possible un rapport plus étendu et une plus grande capillarité entre les compositeurs et leur public. Après les premières tentatives incertaines, dans les premières années du Cinquecento l'impression de la musique consolide les techniques et s'impose comme le moyen fondamental pour la diffusion musicale grâce à l'œuvre d'Ottaviano Petrucci (1466-1539).

Né à Fossombrone, Petrucci, à la cour de Guidobaldo I, duc d'Urbino, se pencha sur l'art typographique qui commençait à se diffuser en Italie à la suite des résultats produits par les ateliers transalpins, en particulier allemands. A partir de1490 environ, il s'établit à Venise où il élabore un nouveau système d'impression basé sur l'impression triple : d'abord la portée, puis les notes et enfin le texte. Les fruits mûrs de ce procédé typographique sont déjà apparents dans sa première publication, l'*Harmonice Musices Odhecaton,* parue en 1501 après avoir obtenu en 1498 de la Seigneurie de Venise le privilège de pouvoir imprimer des livres de musique. L'aspect graphique de ce recueil, qui contient 96 compositions polyphoniques des plus importants compositeurs franco-flamands de l'époque, ainsi que l'aspect des recueils qui suivirent, est le plus extraordinaire et stupéfiant de l'histoire de l'impression musicale par sa beauté et sa précision, restant encore aujourd'hui un modèle inégalé d'élégance et de perfection. Petrucci donna surtout à l'imprimerie de la musique vocale, sans négliger la musique instrumentale, promouvant pour la première fois dans l'histoire de la musique, avec un esprit authentique de pionnier et démontrant avoir parfaitement compris le développement futur de l'édition musicale, la publication de 4 volumes de musique pour luth, soit l'instrument qui jouissait de la plus grande faveur à ce moment.

On ne sait presque rien de Francesco Spinacino et Joan Ambrosio Dalza, les auteurs des tablatures en question apparues respectivement en 1507 et 1508. Spinacino est originaire de Fossombrone, comme Petrucci, et qu'il s'est donc probablement formé dans l'environnement musical des Marches, environnement riche en stimuli musicaux et particulièrement orienté vers le luth. Dans la préface du Livre I on trouve les vers suivants à l'éloge de Spinacino, œuvre d'un certain Christophorus Pierius Gigas Forosemproniensis (faisant allusion à la signification du mot latin/italien « spina » : épine) : *Est natura quidem Spinis non omnibus una / Tacta rosa que fert pungere na(m)q(ue) solet / Non hes spina manu(s) ledit sed conctat aures / Mellifluo cantu Threicia(que) Lyra. / Orpheus hac quo(n) d(am) cu(m) co(n)iuge ditem / Immites parcas spina movere potest.* (Toutes les épines n'ont pas



la même nature / La rose, qui désire piquer, est habituée à le faire lorsqu'elle est touchée / Cette épine par contre ne blesse pas les mains, mais enflamme les oreilles / Avec un chant doux comme le miel et la Lyra Tracia. Un temps, Orphée avec cette épine pouvait apitoyer Pluton / Et les Parques féroces pour son Euridice).

Les seules données biographiques sur Joan Ambrosio Dalza concernent son origine, Milan, ville musicalement active en ce qui concerne la pratique du luth, en plus de celle de la *frottola*, très étroitement liée au luth. Il faut aussi rappeler que dans la zone de Milan virent le jour d'autres luthistes importants, en particulier Francesco da Milano et Pietro Paulo Borrono da Milano. Tant Spinacino que Dalza sont cités dans le poème de Philippo Oriolo da Bassano

Il Monte Parnasso (1520 environ), tout comme d'autres luthistes de la même époque.
Les deux recueils qui manifestent, derrière l'aspect musical, une parfaite maîtrise des ressources techniques du luth, nous présentant de nombreux morceaux virtuoses, contiennent chacun un matériel musical complètement différent de conception et de style de composition. Spinacino privilégie la production vocale de l'école franco-flamande (Josquin, Brumel, Ockeghem, Ghiselin etc.), élaborant au luth tant des chansons que des pièces sacrées, parus dans le *Harmonice Musices Odhecaton* publiée par Petrucci. Ces transcriptions vocales sont suivies par 27 *ricercari*, qu'on peut sans doute mettre en relation avec les mêmes pièces vocales, auxquelles ils feraient office de préludes, interludes ou postludes. Dalza, lui, se tourne surtout vers le monde de la musique de danse, en introduisant dans son œuvre surtout des danses fortement connotées dans leur lien à la tradition populaire. Divisées en mouvements rythmiquement contrastés *(pavana*, *saltarello*, et *piva)* ces danses constituent déjà de véritables *suites*.
Dans l'œuvre de Spinacino et Dalza on voit ainsi représentées toutes les formes en vogue à l'époque réunies en deux volumes qui poursuivent des buts radicalement différents : d'un côté illustrer le monde de la musique « cultivée » qui était monopolisée à l'époque par les compositeurs transalpins bien qu'opérant dans les cours italiennes, de l'autre côté donner voix aux humeurs de la musique d'inspiration courtoise et populaire avec le but évident d'ouvrir la voie dans la tradition flamande à la renaissance musicale italienne, ce qui se réalisa en effet peu après. Tant et si bien que Dalza choisit comme pièces vocales à tabler non des chansons, mais bien des *frottole* (par ex. *Poi che volse la mia stella),* c'est à dire la première forme vocale authentiquement italienne qui ouvrira la voie au madrigal.
De la profonde différence entre les deux recueils découle pourtant leur complémentarité, dans le sens qu'il est impossible de comprendre le sens de la musique instrumentale italienne de cette période sans les considérer tous les deux et constater qu'un rapport de continuité émerge qui permet l'écoute des deux répertoires sans véritable fracture. En effet, même dans l'opposition des genres et des styles, les œuvres de Spinacino et de Dalza s'intègrent parfaitement parce qu'elles partagent les idéaux de la culture musicale de la renaissance, qui sont en fait les mêmes qui unissent l'art de l'époque : une conception esthétique orientée vers la recherche de l'équilibre et des proportions « à mesure d'homme » et soutenue par des compétences artisanales de très haut niveau.
Pour cette raison j'ai constitué une succession de morceaux complètement libérée de l'exigence d'incorporer les compositions appartenant au même auteur en faveur d'une alternance qui fournit une hypothèse sur les implications musicales réciproques vérifiables dans les deux répertoires. Ainsi, les *ricercari* ont été utilisés avant tout comme préludes aux pièces vocales et aux danses, ainsi que les *tastar de corde*, préludes non mesurés, souvent suivis des *ricercari* correspondents. La démarche est celle de tracer un parcours

d'écoute homogène qui contienne cependant les diverses suggestions qui se matérialisent dans la musique de cette époque, comme s'il s'agissait d'une unique grande fresque en plusieurs épisodes, ayant chacun sa propre situation de narration. Ainsi les danses correspondent à un mouvement d'euphorie à caractère presque orgiaque, et bien qu'elles fussent pratiquées à la cour aussi, elles dégagent une énergie vitale qui renvoie aux gestes et mouvements de fêtes populaires ; par contre des tablatures de pièces vocales ou instrumentales émane une contenance expressive qui selon les cas atteint des caractères d'austérité et de sévérité *(Ave Maria, Malor mebat)* ou d'agilité et de légèreté *(La Bernardina).*
C'est dans ces compositions qu'émerge avec force l'écriture musicale d'école flamande savante, complexe et équilibrée en même temps, rendue structurellement plus efficace par l'emploi de diminutions. Le ricercare par contre est le moment de l'exploration des possibilités instrumentales et avance, poussé à la recherche (it. « ricercare » : rechercher), par une urgence d'improvisation, libre de tout lien formel d'une identité musicale qui se réalise de façon différente à chaque fois, bien qu'avec des éléments récurrents : ainsi certains *ricercari* présentent un caractère discursif, d'autres s'articulent en plusieurs sections contrastantes à l'allure de "toccata", d'autres sont un peu plus que des mouvements cadençants, et d'autres encore évoquent des jeux rythmiques de l'école franco-flamande. Les *tastar de corde* de Dalza sont originaux grâce à l'atmosphère claire et en suspens, rendue par de fréquents accords couronnés qui confèrent à l'interprète le pouvoir de dessiner une allure rythmique.
Dans cet enregistrement nous avons utilisé trois instruments différents : une *vihuela* en la, un luth en sol et un luth en fa. Le but est de donner voix à la riche gamme de timbres et de tessitures qui trouvait son expression dans un répertoire conçu non pour un instrument en particulier, défini par ses dimensions et son accordage, mais pour une famille d'instruments. La *vihuela*, sans appartenir à cette famille, était pourtant un instrument similaire au luth en vertu de son accordage identique. Répandue surtout en Espagne, de multiples sources musicales et iconographiques témoignent sa présence en Italie, ce qui présentait un intérêt supplémentaire à exécuter certains morceaux sur cet instrument (en particulier les danses de Dalza qui renvoient explicitement à la musique espagnole). La distribution des morceaux entre les différents instruments a été faite selon des critères techniques et musicaux (par exemple les morceaux rythmiquement marqués ont été réalisés de préférence à la *vihuela* en raison de sa sonorité plus brillante, et les morceaux plus modérés ou expressifs au luth en sol et en mi).
En ce qui concerne les transcriptions vocales, elles ont été comparées aux originaux pour vérifier d'éventuelles discordances non dues à la réélaboration de la composition ou à des exigences d'allure instrumentale. Dans certains cas des erreurs évidentes sont apparues, qui ont été corrigées en récupérant la version vocale originale.

Paolo Cherici

Booklet PC 10256
(Klebeseite)