

DULCIMER

PAUL BEIER

Il Cavaliere del Liuto  
Musiche di - Music by - Musique de  
LAURENCINUS ROMANUS



PAUL BEIER



  
stradivarius  
DULCIMER  
STR 33447  
DIGITAL  
RECORDING



## IL CAVALIERE DEL LIUTO

Laurencinus Romanus

(1550 ca - 1608)

alias:

Lorenzino, Eques Romanus, The Knight of the Lute, The most famous and Divine Laurencini of Rome

1	Fantasia Laurencini (JB)	1' 17"
2	Romanesca di Lorenzino (C.J.)	2' 03"
3	Praeludium Laurencini (JB)	2' 19"
4	Susanne un jour transposito Laurencini (JB, PR, C.J.) (Canzone francese di Orlando di Lasso)	5' 31"
5	Pass' e mezo Laurencini in G sol re ut per b molle (JB)	2' 29"
6	Praeambulium equitis ovvero Laurencinj civis Romanj (PH, JB)	2' 22"
7	Fantasia Equitis Romani (JB)	3' 13"
8	Galliarda Equitis Romani (JB)	2' 24"
9	Praeludium Laurencini (JB)	2' 02"
10	Fantasia Laurencini (JB)	3' 08"
11	Anchor che co 'l partire (JB) (Madrigale di Cipriano de Rore)	4' 03"
12	Galliarda eiusdem (JB)	1' 39"
13	Fantasia di Lorenzino (C.J., JB)	4' 10"
14	Galliarda eiusdem (JB)	3' 18"
15	Praeludium Laurencini (JB)	2' 01"
16	Galliarda Laurencini (JB)	1' 56"
17	Branle de Laurencin (JB, PH)	2' 15"
18	Tiento over Tochata L. (C.J.)	1' 27"
19	Praeludium Laurencini (JB)	1' 00"

20	Vestiva i colli Transposito Laurencini (JB, C.J.) (Madrigale di Giovanni Pierluigi da Palestrina)	4' 55"
21	Gagliarda del Cavagliere (PR)	2' 13"
22	Tochata dal Lorenzino (C.J.)	1' 29"
23	Così le chiome Transposito Laurencini (JB, C.J.) (Seconda parte del Madrigale di Giovanni Pierluigi da Palestrina)	4' 37"
24	Praeludium Laurencini (JB)	1' 25"
25	Fantasia Laurencini (JB)	1' 48"
26	Galliarda Laurencini (JB)	2' 06"
27	Praeambulium Laurencini (JB)	1' 52"
28	Fantasia Laurencini (JB)	1' 29"
29	Galliarda Bella Laurencinj (PH)	2' 44"
30	Courante 12. Laurentzini (GF)	2' 02"

## PAUL BEIER

liuto - lute - luth

Fonti / Sources:

JB: Jean-Baptiste Besard, *Thesaurus Harmonicus Divini Laurencini Romani*, Cologne 1603

GF: Georg Fuhrmann, *Testudo Gallo-Germanica*, Nürnberg 1615

PH: Wolfenbüttel, Phillip Hainhoffer Lautenbuch

PR: Como, Biblioteca Comunale, *Libro di sonate diverse di Pietro Paolo Raymonda*

CJ: Cracow, Biblioteca Jagiellonska, Mus. Ms. olim-Berlin 40032

Ringraziamenti / Thanks / Remerciements:

Rev. Giuseppe La Torre della Comunità Evangelica di Sotto Porta

Andrea Dandolo

Franco Pavan

Strumento / Instrument: Klaus Jacobsen, 1985

Registrazione / Recording / Enregistrement: Chiesa di S. Martino, Bonda (Svizzera), 24 - 28/10/1994

Direzione artistica / Music supervision / Direction artistique: Marco Fodella

Elaborazione musicale / Music editions / Edition musicales: © Paul Beier

Tecnico del suono / Recording engineer / Prise de son: Roberto Chinellato

Fotografia / Photo: Luca Maresca, Milano

Copertina / Cover / Couverture: Pietro Paolo Rubens, *Ritratto di Gio. Carlo Doria a cavallo*, 1606

THESAURVS HARMONICVS  
DIVINI

LAVRENCINI  
ROMANI, NEC NON PRAE-  
STANTISSIMORVM MUSICORVM,  
QVI HOC SECVLO IN DIVERSIS

PARTIBVS EXCELLVNT, SELECTISSIMA  
OMNIS GENERIS CANTVS IN TESTV-  
DINE MODVLAMINA CONTINENS.

*NOVVM PLANE, ET LONGE EXCELLENS OPVS, IN GRATIAM LI-  
beralis huius facultatis excolutorum, quanta fieri potuit diligencia, methodo, & facilitate, ex varieg-  
is partium auctororum scriptis (quorum nomina proxima à praefatio ne paginæ referentur) in  
hoc volumine congregatum, & decem libris (quorum quilibet per seulatate me-  
lodiae genus complectitur) descriptum. Per*

IOANNEM BAPTISTAM BESARDVM VESONTINVM, ARTIVM  
liberalium excolutorem, & Musicæ peritissimam.

Additus est Operis extremitati de modo in testu sine studendi libellus, in gratiam  
iudicium ab eodem auctore conccriptus.

*Qui Latine Nesti profert, & spiritum nec  
Spernit, in humana ad rationem habet.*



COLONIAE AGRIPPINAE,

Excudebat Gerardus Graebenbruch, sumptibus auctoris

Anno redemptionis M. DC. LII.

*Cum gratia, & privilegio Sac. Caf. Mathei. ad decennium.*

By the time Jean Baptiste Besard published his monumental collection of lute tablature, *The-saurus Harmonicus*, in Cologne in 1603, its dedicatee, the "divine" **Laurencinus Romanus** (Lorenzino, in Italian) must have been one of the most famous lutenists in all of Europe. He had already achieved international stature by the early 1590's, where he is described in a treatise by the Spaniard Sebastiano Raval as "Universal nel Mondo". By 1615 his music had been given pride of place in prestigious anthologies of lute music published by Robert Dowland and Georg Fuhrmann, as well as in over twenty other books and manuscripts from every corner of the European continent. Ernst Gottlieb Baron remembers him in his eighteenth century *History of the Lute*, and he even receives an entry in J. G. Walther's musical dictionary of 1732. Yet he remains for us, at four hundred years distance, one of the most difficult figures in the history of the lute to decipher. Even his one name, "Lorenzino", is the subject of controversy: was it his surname, a nickname or a diminutive (little Lawrence)? At some point he seems to have discarded it altogether in favor of the even more enigmatic // *Cavaliere del Liuto*, the Knight of the Lute. Few scraps of biographical information have survived. The first glimpse of a lutenist named Lorenzino dates from 1570 and 1571: he is identified as being in the service of Cardinal Ippolito d'Este in Rome and Tivoli. To have been professionally engaged at this time, he may have been born sometime around 1550, if not earlier. Next, we have one "Lorenzino Bolognese" cited as "cantore" at the court of

Ottavio Farnese in Parma between 1573 and 1586. It would be nice to think of this as our man, as Parma was home during this period to one of the greatest Italian lutenists of the second half of the sixteenth century, the Neapolitan Fabrizio Dentice, who was employed by the Farnese as musical organizer, lute virtuoso, and *gentiluomo di corte*. This identification was first proposed by the Italian musicologist Dinko Fabris, and the only inconvenience arises with that little appendage "Bolognese" (the famous Lorenzino is almost always identified as being from Rome) and the fact that he is listed as a singer and not a lutenist. Well, musicians of the Renaissance were not limited, as nowadays, to one speciality - Dentice, too, was noted to have had a fine singing voice in his youth. And as to the former difficulty, Lorenzino may well have been born in Bologna and acquired the reputation as a "Roman" composer through his association with that city later on, a situation comparable to that of his close contemporary Luca Marenzio, the "Roman" madrigalist actually born in tiny Coccaglio, near Brescia. In 1586, the very year, incidentally, that "Lorenzino Bolognese" left Parma, a lutenist identified as the "Cavaliere del Liuto" entered the service of the Roman Cardinal Montalto Peretti. This Cavaliere is also found at the Montalto palace in the years 1593 and 1602 and he died there on the 23rd of September, 1608. What evidence is there, if any, for thinking that Lorenzino and the Cavaliere del Liuto are the same person? Along with his substantial collection of music, Besard published a treatise on lute playing, based on

Lorenzino's teachings, in which he relates that the lutenist was christened *Eques Auratus* (Golden Knight) in Rome. This may refer to the prestigious title of Knight of the Golden Spur, conferred by the Pope himself, in which case Lorenzino would have had good reason to call himself the Cavaliere del Liuto, and it may be that he began using this *nom de plume* after a certain point in his career, presumably during the 1580's. And it might explain why there often exists, in printed as well as manuscript sources, works listed separately by both Lorenzino and the Cavaliere. Yet a certain amount of doubt persists. Besard, who seems to have known the lutenist well, lists two quite separate individuals in the index of his *Thesaurus* as Laurencinus Romanus and Eques Romanus (i.e. the "Knight of Rome"). Yet one of the pieces he ascribes to Eques Romanus (track 6 of the present recording) is given back to Lorenzino in the huge and exquisitely designed manuscript made for Phillip Hainhofer, Besard's friend and companion during their studies in Rome. In fact, the title of this piece in the Hainhofer lute book cleverly plays on both names: *Præambulum equitis overo Laurencinj civis Romanj*. Likewise, the beautiful intabulation of *Susanne un Jour*, ascribed to Lorenzino by Besard (track 4), is given to the "Cavagliere" in Pietro Paolo Raymondo's small but professional lute book in Como. The situation is further complicated by the fact that a lutenist named Lorenzini is still found in Cardinal Del Monte's villa in Rome in the 1620's, well after the death of the Cavaliere. Of course there is nothing to prevent numerous lutenists named Lorenzino from having

coexisted (can we include the important Roman composer and lutenist Lorenzo Allegri in this category?), or, for that matter, a plethora of Knights of the Lute.

Ultimately, the historical material at hand is insufficient to resolve the problem of Lorenzino's identity, and it may be that he himself made an effort to keep his identity something of a secret. Again, we are reminded of his possible mentor in Parma, Fabrizio Dentice, who, like Lorenzino, was loath to see his own compositions for lute collected or printed (only a handful survive), and who seems to have felt that being seen as a professional musician did not accord well with his status as a member of the nobility. We have to decide, in the end, on the basis of musical style and sheer intuition, whether or not to consider the works ascribed to the various Lorenzinos, Laurencinis and Knights of the Lute to be by the same person. The present recording comes from my own conviction that, to a large extent, they are indeed and that, taken as a whole, the corpus of music involved here reveals a composer whose style is both original and unique, of a quite astonishing modernity when compared to the music of other important contemporary lutenists, and is entirely in keeping with the extraordinary reputation and lavish praise accorded to its author for over a hundred years after his death.

Having said this, it is of course necessary to add that one cannot uncritically accept everything ascribed to one of these pseudonyms as being by the one-and-only Lorenzino; every piece must undergo an evaluation both

musical and historical. For example, I have not included here the well known "Fantasia Laurencini" published by Besard and reprinted in London with the impressive heading "Composed by the most famous and Divine, Laurencini of Rome", in Robert Dowland's important anthology of 1610, *Varietie of Lute Lessons*. In fact, this piece, whose style bears little resemblance to other Lorenzino fantasias, was probably not by him. It had already been published in 1584 in the second edition of Vincenzo Galilei's *Fronimo Dialogo*, attributed to a "Florentine gentleman" whose initials were "B.M." On the other hand, the lovely anonymous intabulation of *Anchor che co'l partire* which is found amongst a group of vocal intabulations by Lorenzino in Besard's anthology, and which bears some of the typical characteristics of Lorenzino's style, has been included.

While there are other, similar problems of attribution in Besard's *Thesaurus*, this tome nevertheless contains nearly half of the known compositions by Lorenzino, and in any effort to reconstruct his repertoire it must necessarily form the basis. The other sources represented on this recording are Italian, or have a close Italian connection (the one exception being the charming Courante, found only in Germany, which ends the program). The most interesting of these is a manuscript formerly housed in Berlin which has recently surfaced in Cracow after having been thought destroyed during World War II. This huge collection is, I believe, thoroughly permeated with Lorenzino's influence and is the closest thing we have to

the historical figure: it probably dates from the early 1590's and was compiled in Rome or Naples. In it is found the central repertoire around which Besard and most other Lorenzino sources revolve: masterful and virtuoso transcriptions of famous madrigals and *canzoni francesi*, a great variety of dance forms with virtuoso *ritornelli*, fantasias in the classical renaissance tradition and, what was perhaps one of Lorenzino's trademarks, numerous short preludes, toccatas and "tientos".

Although short introductory-like toccatas or "tastar de corde" ("touching the strings", as they were sometimes called) are known since the very first lute prints of Petrucci at the beginning of the sixteenth century, Lorenzino was the first lutenist to have cultivated them extensively as a central part of his repertoire. The fantasia, in which Lorenzino also reveals himself to be a master, was inextricably associated with the classical art of renaissance polyphony, burdened with a century of development by such legendary figures as Francesco da Milano, Perino Fiorentino and Dentice. But in his preludes and toccatas Lorenzino was able to break free of this tradition and develop a uniquely instrumental style that displays an advanced and often radical harmonic language, making him into one of the most important precursors of the early seventeenth century style of Frescobaldi and Giovanni Gerolamo Kapsperger.

In his dance music, Lorenzino takes full advantage of the tendency in this period to elaborate the basic, simple dance forms of the Renaissance, particularly the *Pass'e mezo*,

Romanesca and Galliard, into highly sophisticated and artistic conceptions. Lorenzino's Galliards, in particular, are always developed in surprising directions subtly mutating the original dance form. The Romanesca, for instance, (track 2 on this recording) shows his genius for form: its three variations are based, not on the original eight bar Romanesca pattern, but on a skillfully constructed variant of seven bars length. Lorenzino's penchant for experimentation also leads him to embrace the new dance forms, such as the Branle and the Courante (tracks 17 and 30), which were beginning to find their way into Italy from the north. His versions of these dances are among the most extended and beautiful to be found anywhere on the continent.

In Lorenzino's day, perhaps the true art of the lutenist was measured, not in his ability to write ingenious dance variations, nor even in the invention he might display in fantasias which were, after all, acknowledged to be only in "imitation" of vocal music, rather, it was measured in his ability to transcribe and interpret real vocal polyphony on the lute, especially the compositions of the greatest masters of the age such as Cipriano de Rore, Orlando di Lasso and Pierluigi da Palestrina. And it was precisely in this ability that Lorenzino must have established his preeminence in the eyes of contemporaries. For Lorenzino's vocal transcriptions are indeed the crowning achievement in an art form, the vocal *intabulation*, that pretty much died out after his death. By transgressing very explicit and codified rules of intabulation set out in such classic treatises as

Gallei's *Fronimo*, by freely manipulating and rewriting the vocal material in order to shape it into a truly idiomatic and expressive medium for the lute, Lorenzino was better able than any of his peers to realize what Gallei set out as perhaps the ultimate goal of vocal intabulation: "endeavor with your sound judgment to represent not only what [the composer of the vocal model] said, but what more often he would have liked to have said."

A final word about the instrument used on this recording. Lorenzino lived in an age in which the lute was undergoing rapid transformation from the six-course variety, used throughout the sixteenth century, to the ten- through fourteen-course lutes and archlutes that became common from the beginning of the seventeenth century. We learn of Lorenzino's interest in the newfangled instruments from another of the period's great lutenists, Alessandro Piccinini. In his treatise on lute playing of 1623, Piccinini boasts of having had one of the archlutes he invented "come into the hands of the Cavalier del Liuto, who used it always, infinitely relishing that invention." Piccinini's first archlute may have had only ten courses, for, at any rate, this is the maximum number of courses found in a work by Lorenzino. Thus, I have recorded the present program on a ten course instrument strung entirely with gut strings. The bass strings are made of "loaded" gut, a recent innovation by the Italian chemist Vincenzo Peruffo that may well approximate the sound of the lute strings used in the early seventeenth century, about which, alas, we still know very little.

Paul Beier



THESAURI HARMONICI  
LIBER PRIMVS,

## VARIA DIVERSORVM

AVTHORVM IN OMNIBVS FERE TONIS

*Praeludia complectens.*

Quando, nel 1603, Jean Baptiste Besard pubblicò a Colonia il *Thesaurus Harmonicus*, la sua monumentale collezione di intavolature per liuto, il "divino" **Laurencinus Romanus** (Lorenzino), a cui il libro era dedicato, doveva essere uno dei più famosi liutisti in tutta Europa. La sua statura internazionale risulta già dai primi anni '90 del Cinquecento, quando lo spagnolo Sebastiano Ravallo definiva "Universal nel Mondo". Entro il 1615 la sua musica aveva occupato il posto d'onore in prestigiose antologie per liuto pubblicate da Robert Dowland e da Georg Fuhrmann, così come in una ventina di altri libri e di manoscritti d'ogni angolo del continente Europeo. Nel diciottesimo secolo venne ricordato da Ernst Gottlieb Baron nella sua *Storia del Liuto*, e nel 1732 fu persino citato nel dizionario musicale di J. G. Walther. Tuttavia, per noi, a quattrocento anni di distanza, egli rimane una delle figure più difficili da decifrare nella storia del liuto. Persino quel suo unico nome, "Lorenzino", è oggetto di controversia: si tratta di un cognome, di un diminutivo o di un soprannome? A un certo punto sembra poi che egli l'avesse scartato in favore del persino più enigmatico *Il Cavaliere del Liuto*.

Pochi riferimenti biografici sono sopravvissuti. Nel 1570 e nel 1571 troviamo la prima menzione di un liutista di nome Lorenzino al servizio del Cardinale Ippolito d'Este, a Roma e a Tivoli; per poter già essere ingaggiato professionalmente a quelle date, egli avrebbe potuto nascere intorno al 1550, se non prima. In seguito, abbiamo un "Lorenzino Bolognese" citato come "cantore" alla corte di Ottavio Farnese, a Parma, tra il 1573 e il 1586; ci piacerebbe poterlo identificare con il nostro liutista, perché Parma

durante questo periodo ospitava anche un altro fra i più grandi liutisti italiani della seconda metà del Cinquecento, il napoletano Fabrizio Dentice, che era alle dipendenze dei Farnese come organizzatore musicale, virtuoso di liuto, e *gentiluomo di corte*. Questa suggestiva identificazione è stata proposta per la prima volta dal musicologo italiano Dinko Fabris; qualche dubbio potrebbe sorgere dalla qualifica di "bolognese" (del famoso Lorenzino in genere si diceva che fosse romano) e dal fatto che questo musicista sia elencato come cantante, e non come liutista. Ebbene, i musicisti del Rinascimento non erano limitati, come accade oggi, ad una specializzazione: Dentice stesso, da giovane, era lodato per la sua bella voce. Ed in quanto all'altra perplessità, Lorenzino avrebbe potuto essere di origini bolognesi ma aver acquisito la reputazione di compositore "romano" più tardi, attraverso la sua associazione con quella città: una situazione analoga a quella del suo contemporaneo Luca Marenzio, il madrigalista "romano" che in realtà era nato nella piccola Coccaglio, vicino a Brescia. Nel 1586, proprio quando il "Lorenzino Bolognese" lasciò Parma, un liutista identificato come il "Cavaliere del Liuto" entrò al servizio del Cardinale romano Montalzo Peretti. Questo Cavaliere si ritrova nel palazzo del Montalzo anche negli anni 1593 e 1602, e lì morì il 23 settembre del 1608.

Che cosa può far ritenere che Lorenzino e il Cavaliere del Liuto fossero la stessa persona? Insieme alla sua imponente collezione di musiche, Besard pubblicò un trattato sull'arte di suonare il liuto, basato sugli insegnamenti di Lorenzino, in cui egli riferisce che il liutista era stato nominato *Eques Auratus* a Roma. Si tratta-

va forse del titolo prestigioso di Cavaliere dello Speron d'Oro, conferito dal Papa in persona, nel qual caso Lorenzino avrebbe avuto una buona ragione per farsi chiamare "il Cavaliere del Liuto", e può darsi che iniziasse a usare questo pseudonimo dopo un certo punto della sua carriera, presumibilmente durante gli anni '80 del Cinquecento. E ciò potrebbe spiegare perché molte fonti, sia stampate sia manoscritte, elenchino separatamente le opere di Lorenzino e quelle del Cavaliere. Tuttavia un certo margine di dubbio persiste. Besard, che sembra aver conosciuto bene il nostro liutista, nell'indice del suo *Thesaurus* elenca *Laurencinus Romanus* ed *Eques Romanus* (cioè Cavaliere Romano) come due individui ben distinti. Tuttavia uno dei brani che egli ascrive a *Eques Romanus* (in questo disco, la traccia n. 6) è restituito a Lorenzino nell'imponente manoscritto, squisitamente decorato, realizzato per Phillip Hainhofer, amico e compagno di studi di Besard a Roma. Nel libro di liuto di Hainhofer, infatti, il titolo di questo pezzo gioca destralmente su entrambi i nomi: *Preambulum equitis overo Laurencin civis Romanj*. Similmente, la bellissima intavolatura di *Susanne un Jour*, attribuito da Besard a Lorenzino (traccia n. 4) è ascritto al "Cavaliere" nel piccolo, ma professionale libro di liuto di Pietro Paolo Raymond, conservato a Como. La situazione è ulteriormente complicata dal fatto che un liutista di nome Lorenzini si trova ancora nella villa romana del Cardinal Del Monte negli anni '20 del Seicento, parecchio tempo dopo la morte del Cavaliere. Naturalmente nulla vieta la coesistenza di numerosi liutisti di nome Lorenzino (possiamo includere l'importante compositore e liutista Lorenzo Alle-

gri in questa categoria?) o, se è per quello, una pletera di Cavalieri del Liuto.

In definitiva, il materiale storico disponibile è insufficiente a risolvere il problema dell'identità di Lorenzino, e può essere che egli stesso abbia cercato di renderla un po' misteriosa. Ancora, ci si ricorda di Fabrizio Dentice (suo possibile mentore a Parma), restio, come Lorenzino, a vedere le proprie composizioni per liuto raccolte o stampate (ne sopravvive solo un piccolo numero), e che sembra ritenesse che esser visto come un professionista della musica non s'accordasse bene con la sua appartenenza alla nobiltà. Dobbiamo decidere, alla fine, sulla base dello stile musicale e della pura intuizione, se i brani musicali attribuiti ai vari Lorenzini, Laurencini e Cavalieri del Liuto vadano considerati come opere della stessa persona, o no. Questa registrazione nasce dal mio personale convincimento che, di massima, sia così e che, nell'insieme, questo corpus di musiche riveli un compositore dallo stile originale e unico, di una modernità sorprendente se confrontato alle musiche di altri importanti liutisti contemporanei, e giustifichi pienamente la straordinaria fama e la prodigalità di lodi accordate al suo autore per più di cent'anni dopo la sua morte.

Detto questo, naturalmente va aggiunto che non si può accettare acriticamente qualunque cosa attribuita a uno di questi pseudonimi come se fosse di un unico e solo Lorenzino: ogni brano deve sottostare a una valutazione sia musicale, sia storica. Per fare un esempio significativo, non fa parte del programma di questo disco uno dei pezzi più conosciuti come "opera di Lorenzino"; si tratta di un brano pubblicato come "Fantasia Laurencini" da Besard e rilanciato nel 1610 a

Londra da Robert Dowland che, nel suo *Varietie of Lute Lessons*, lo indica come "Composed by the most famous and Divine, Laurencini of Rome". Tuttavia, questa fantasia, che assomiglia poco alle altre fantasie di Lorenzino, probabilmente non è sua, tanto più che, nella seconda edizione del *Fronimo Dialogo* di Vincenzo Galilei, del 1584, compare con l'attribuzione a un nobile fiorentino identificato dalle iniziali "B.M." D'altra parte, ho invece incluso la bella intavolatura anonima di *Anchor che co'l partire*, che nel libro di Besard si trova in mezzo a un gruppo di madrigali intavolati da Lorenzino, e che ne condivide alcuni tipici tratti stilistici.

Nel libro di Besard si trovano altri problemi attribuiti di questo genere, ma poiché esso contiene più della metà dei brani attribuiti a Lorenzino deve essere necessariamente la base di partenza per cercare di ricostruirne il repertorio. Per questa registrazione, ho utilizzato anche fonti manoscritte, italiane o con una stretta connessione con l'Italia (l'unica eccezione vale per l'affascinante Courante, che conclude il programma, che si trova solo in una fonte tedesca). Il più interessante fra questi manoscritti, un tempo ospitato a Berlino e che si credeva fosse stato distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale, è tornato alla luce a Cracovia recentemente: questa ampia collezione è, io credo, completamente permeata dall'influsso di Lorenzino ed è quanto di più vicino alla figura storica che noi possediamo essendo stata compilata probabilmente a Roma o a Napoli agli inizi degli anni '90 del Cinquecento. In essa si trova il nucleo centrale del repertorio attorno a cui ruotano Besard e la maggior parte delle altre fonti di Lorenzino: trascrizioni magistrali e

virtuosistiche di famosi madrigali e canzoni francesi, una grande varietà di forme di danza con ritornelli virtuosistici, fantasie nella classica tradizione rinascimentale e, il che forse era uno dei "marchi di fabbrica" di Lorenzino, numerosi brevi preludi, toccate e "fientos".

Benché brevi toccate introduttive (o "tastar de corde", come talvolta erano chiamate) fossero note fin dalle primissime stampe per liuto di Petrucci agli inizi del Cinquecento, Lorenzino fu il primo liutista ad averle coltivate estensivamente come una parte centrale del suo repertorio. La fantasia, nella quale, pure, Lorenzino si rivela un maestro, era associata inestricabilmente con la classica arte della polifonia rinascimentale, arricchita da un secolo di sviluppo da parte di figure leggendarie come quelle di Francesco da Milano, Perino Fiorentino e Dentice. Nei preludi e nelle toccate, invece, Lorenzino riuscì a liberarsi da questa tradizione e a sviluppare uno stile unicamente strumentale che mostra un linguaggio armonico avanzato e spesso radicale, che lo rende uno dei più importanti precursori dello stile primo-seicentesco di Frescobaldi e di Giovanni Gerolamo Kapsperger. Nella musica di danza, Lorenzino partecipa alla nuova tendenza di arricchire le basilari, semplici forme di danza del Rinascimento, particolarmente il Pass'e Mezzo, la Romanesca e la Gagliarda, trasformandole in composizioni altamente sofisticate e artistiche. Le Gagliarde di Lorenzino, in particolare, si sviluppano sempre in direzioni sorprendenti e mutano sottilmente il modello originale. La Romanesca (in questa registrazione, traccia n. 2) mostra il suo genio per la forma: le tre variazioni sono basate, non sullo schema originale della Romanesca, in otto

battute, ma su una variante abilmente costruita su sette battute. La propensione di Lorenzino per la sperimentazione lo porta anche ad adottare le nuove forme di danza che cominciavano a diffondersi in Italia dal Nord, come il Branle (traccia n. 17) e la Courante (traccia n. 30). Le sue versioni di queste danze sono tra le più estese e belle di tutto il continente.

All'epoca di Lorenzino, la vera arte del liutista forse non era tanto misurata dalla sua abilità nello scrivere ingegnose variazioni di danze, né persino dall'inventività che egli sapeva dispiegare nelle fantasie (che, dopo tutto, erano viste solo come "imitazioni" della musica vocale); piuttosto, era misurata dall'abilità di trascrivere e interpretare vera polifonia vocale sul liuto, specialmente le composizioni dei più grandi maestri dell'epoca come Cipriano de Rore, Orlando di Lasso e Pierluigi da Palestrina. Ed è precisamente in questa abilità che Lorenzino deve aver stabilito la propria preminenza agli occhi dei contemporanei. Perché le trascrizioni di Lorenzino sono davvero i più alti ragguagliamenti in una forma d'arte, l'intavolatura di musica vocale, che dopo di lui non ebbe più molto da dire. Pur trasgredendo le molto esplicite e codificate regole di intavolatura esposte in trattati classici come il *Fronimo* di Galilei, manipolando liberamente e riscrivendo il materiale vocale per trasformarlo in un linguaggio davvero idiomatico ed espressivo sul liuto, Lorenzino non ebbe pari nel realizzare ciò che Galilei stesso aveva definito come forse l'estremo obiettivo dell'intavolatura per liuto di musica vocale:

*"Notate, un'altra volta quando vorrete intavolare qual si voglia cantilena, esaminare prima molto bene qual sia stata l'intentione del Compositore di essa, et di poi cercate con il vostro sano giudizio d'intender non solo quello che dice, ma ben spesso quello che ha voluto dire".* Un'ultima parola sullo strumento usato per questa registrazione. All'epoca di Lorenzino il liuto subiva rapidi mutamenti dalla varietà a sei cori, usata per tutto il sedicesimo secolo, ai liuti e arciliuti da dieci a quattordici cori che divennero comuni dall'inizio del Seicento. Veniamo a sapere dell'interesse di Lorenzino per queste novità da un altro dei grandi liutisti di questo periodo, Alessandro Piccinini. Nel suo trattato sull'arte di suonare il liuto del 1623, Piccinini vanta che uno degli arciliuti che aveva inventato "...capitò alle mani del Cavalier del Liuto, il qual sempre l'adoperò gustando infinitamente tal invenzione...". Il primo arciliuto di Piccinini potrebbe aver avuto soltanto dieci cori, perché, in ogni caso, questo è il numero massimo di cori che si trovi in un'opera di Lorenzino. Così, ho registrato questo programma su uno strumento a dieci cori interamente montato con corde di budello. Le corde basse sono di budello "appesantito", una recente invenzione del chimico italiano Vincenzo Peruffo che potrebbe approssimarsi al suono delle corde per liuto usate all'inizio del diciassettesimo secolo, a proposito del quale, purtroppo, sappiamo ancora molto poco.

Paul Beier

Traduzione di Mariagrazia Carlone

*Susanna del Cavaliere*

Da / from / de  
 Libro di sonate diverse di Pietro Paolo Raymond  
 (Susanne un jour, track 4)

En 1603, lorsque Jean Baptiste Besard publia à Cologne le *Thesaurus Harmonicus*, son extraordinaire collection de tablatures de luth, le "divin" **Laurencinus Romanus** (Lorenzino), dédicatoire du livre devait être l'un des luthistes les plus fameux de toute l'Europe. Sa renommée internationale apparaît déjà à la fin des années 90 du 16<sup>e</sup> siècle lorsque l'espagnol Sebastiano Raval le désignait comme "Universal nel Mondo". Avant 1615 des pièces qu'il avaient composées, avaient été mises à l'honneur en paraissant dans des recueils pour luth prestigieux publiés par Robert Dowland et Georg Fuhrmann ainsi que dans une vingtaine d'autres livres ou manuscrits provenant de tous les coins du continent. Au 18<sup>e</sup> siècle il fut mentionné par Ernst Gottlieb Baron dans son *Histoire du Luth* et, en 1732 il fut même cité dans le dictionnaire de la musique de J. G. Walter. Malgré tout cela, à quatre siècles de distance, il demeure un des personnages les plus énigmatiques de l'histoire du luth. Son nom unique même est controversé, s'agit-il d'un nom, du diminutif ou d'un surnom? Il semble aussi qu'à un certain point il ne l'ait plus employé pour adopter celui encore plus mystérieux de *Chevalier du Luth*. Il nous reste peu de traces de lui. En 1570 et 1571, un luthiste au nom de Lorenzino est mentionné pour la première fois; il est au service du cardinal Ippolite d'Este, à Rome et à Tivoli. Pour pouvoir exercer professionnellement à cette période, on peut supposer qu'il soit né vers 1550, si non auparavant. Ensuite, nous avons un certain "Lorenzino Bolognese", cité en qualité de chantre à la cour de Ottavio

Farnese à Parme, entre 1573 et 1586. On aimerait pouvoir l'identifier à notre luthiste, car Parme, justement dans cette période, donnait l'hospitalité à Fabrizio Dentice, très grand luthiste italien de la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle. Ce dernier était organisateur de la musique, virtuose du luth et *gentilhomme de cour* des Farnèses. Cette séduisante hypothèse a été proposée pour la première fois par le musicologue italien Dinko Fabris. Quelques doutes peuvent surgir néanmoins à propos de la qualification de "bolognese" (Lorenzino étant connu comme "romain") ainsi que la présentation du musicien comme chanteur et non comme luthiste. Mais on sait que les musiciens de la Renaissance ne se contentaient pas, comme il advient souvent aujourd'hui, de toucher à une seule spécialisation. Dentice lui-même, lorsqu'il était jeune, avait été loué pour sa belle voix. Quant à l'autre grief, Lorenzino aurait très bien pu être d'origine bolognese et avoir acquis ensuite sa réputation de compositeur "romain" par son long séjour dans cette ville. Une situation analogue à celle qui s'est produite pour son contemporain Luca Marenzio, madrigaliste "romain" né en réalité à Coccaglio, dans les environs de Brescia. En 1586, au même moment où "Lorenzino Bolognese" quitta Parme, un luthiste au nom de "Cavaliere del Liuto" entra au service du Cardinal romain Montalto Peretti. Ce même Chevalier se trouvait dans le palais des Montalto dans les années 1593 et 1602 et il y mourut le 23 septembre 1608. Qu'est-ce qui peut nous faire supposer que Lorenzino et le Chevalier du Luth soient la même personne?



Avec son imposante collection de pièces de musique, Besard publia un traité sur l'art de jouer du luth basé sur l'enseignement de Lorenzino où il précise que ce luthiste avait été nommé *Eques Auratus* à Rome. Il est possible qu'il s'agisse du titre prestigieux de Chevalier de l'Epron d'Or, titre conféré par le Pape en personne; en ce cas Lorenzino aurait pu vraisemblablement se faire appeler "Le chevalier du luth" et il est aussi possible qu'il ait commencé à se servir de ce pseudonyme lorsqu'il sentit qu'il était arrivé à un certain point de sa carrière, peut-être justement dans les années 80 du 16<sup>e</sup> siècle. Ce qui expliquerait le fait que nos sources soit imprimées soit manuscrites présentent souvent séparément les œuvres de Lorenzino et celles du Chevalier du luth. En tous cas, il reste une marge de doute. Besard, qui semble avoir bien connu notre luthiste, cite dans l'index de son *Thesaurus* soit *Laurencinus Romanus* soit *Eques Romanus* (C'est à dire Chevalier romain) en tant que personnes différentes. Mais une des pièces qu'il attribue à *Eques Romanus* (trace n° 6 de notre disque) est ensuite rendue à Lorenzino dans son important manuscrit superbement décoré et réalisé pour Philip Hainhofer, camarade d'études et ami de Besard à Rome. Dans ce livre de luth, en effet, le titre de la pièce fait allusion aux deux noms: *Preambulus equitis overo Laurencini civis Romanj*. De même, la magnifique tablature de *Susanne un jour*, pièce attribuée par Besard à Lorenzino (trace n° 4) et par contre assignée au "Cavagliere" par Pietro Paolo Raymond, dans son petit traité très complet conservé à Como.

Cette situation se complique encore par le fait que l'on retrouve un autre luthiste au nom de *Lorenzino* auprès du palais de plaisance du Cardinal del Monte vers 1620, plusieurs années après la mort du *Cavaliere*. Rien n'empêche naturellement de croire à la coexistence de plusieurs luthistes appelés Lorenzino (et pourquoi ne pas y inclure le fameux compositeur et luthiste Lorenzo Allegri?) ou d'autre part on peut supposer une multitude de Chevalliers du Luth.

Tout compte fait, les sources historiques dont nous disposons ne nous permettent pas de résoudre le problème de l'identité de Lorenzino, et il est possible que lui-même ait voulu la rendre sciemment énigmatique. Et on se rappelle encore de Fabrizio Dentice (peut-être son mentor à Parme), qui refusa, tout comme Lorenzino, de recueillir ou publier ses compositions pour luth (il n'en reste qu'un petit nombre). Il semble qu'il n'aimait pas être considéré un professionnel de la musique, car cela s'accordait mal avec son état de noble. A la fin, c'est par intuition et en nous basant sur un certain style musical que nous pouvons décider si les pièces attribuées aux différents Lorenzini, Laurencini et Chevalliers du Luth sont ou ne sont pas des œuvres de la même personne. Cet enregistrement se développe sur ma conviction personnelle qu'en ligne générale ce soit ainsi et que, dans l'ensemble, ce corpus de musique nous décèle le style d'un compositeur unique et original, d'une modernité surprenante si on le compare aux autres luthistes de quelque renom de son époque.

Ceci justifie à plein titre son extraordinaire renommée et la prodigalité des louanges qu'on lui accordait encore cent ans après sa mort. Il va sans dire qu'on ne peut naturellement accepter sans réserve n'importe quelle œuvre attribuée à l'un de tous ces pseudonymes comme s'il s'agissait automatiquement toujours du même Lorenzino: chaque pièce devra être évaluée d'un point de vue soit musical, soit historique. Un exemple signifiant du choix accompli pour le programme de ce disque, nous est donné par l'exclusion d'une des pièces les plus connues étant attribuée généralement à Lorenzino.

Il s'agit un morceau publié par Besard comme "Fantasia Laurencini" et repris à Londres en 1610 par Robert Dowland dans son *Varietie of Lute Lessons* où il précise que la musique est "Composed by the most famous and Divine, Laurencini of Rome". Malgré ces références, cette fantaisie qui ressemble si peu aux autres fantaisies de Lorenzino n'est probablement pas de lui, hypothèse qui nous est confirmée par la deuxième édition, de 1584, du *Fronimo Dialogo di Vincenzo Galilei* où la pièce est attribuée à un noble florentin aux initiales "B.M.". Par contre nous avons choisi une très belle tablature anonyme, *Anchor che co 'l partire* qui se trouve parmi d'autres madrigaux écrits par Lorenzino dont elle partage certains traits typiques de style.

Le livre de Besard comporte d'autres cas qui posent des problèmes d'attribution mais comme il embrasse plus de la moitié des pièces attribuées à Lorenzino, on est obligés de le considérer comme point de départ si l'on veut

reconstruire son répertoire. Pour cet enregistrement, j'ai aussi utilisé des sources manuscrites, italiennes ou en relation directe avec l'Italie (seule exception pour la séduisante Courante à la fin de notre programme, qui a été retrouvée exclusivement en Allemagne). Le plus intéressant de ces manuscrits a été retrouvé à Cracovie depuis sa disparition de Berlin, où on le croyait détruit pendant la Deuxième Guerre mondiale. Cette vaste collection est à mon avis entièrement influencée par Lorenzino. Elle est aussi le témoignage le plus direct à notre disposition sur le personnage historique, car elle a été rédigée vraisemblablement au début des années 90 du 16<sup>e</sup> siècle à Rome ou à Naples. C'est là que l'on trouve le noyau central du répertoire qui a inspiré Besard et une grande partie des autres sources de Lorenzino: il s'agit de transcriptions magistrales et pleines de virtuosité de fameux madrigaux et des chansons françaises, une grande variété de danses avec refrains élaborés, fantaisies de la plus pure tradition renaissance et de courts préludes, toccatas et "lentos", ce qui était peut-être l'un des "signes de fabrication" de Lorenzino.

Bien que de brèves toccatas d'introduction (appelés aussi "tastar de corde") fussent déjà connues depuis les premières publications de musique pour luth de Petrucci au début du 16<sup>e</sup> siècle, Lorenzino fut le premier luthiste qui les cultiva en manière extensive, comme une partie centrale de son répertoire. La fantaisie, un autre domaine où Lorenzino se révèle maître, était à l'époque étroitement liée à la

forme classique de la polyphonie renaissance; durant un siècle des figures légendaires telles que celles de Francesco da Milano, Perino Fiorentino et Dentice avaient travaillé sur cette forme. Dans ses préludes et ses toccatas Lorenzino réussit à se dégager de cette tradition et à développer un style purement instrumental qui dénote un langage harmonique avancé et souvent même radical, ce qui fait de lui l'un des plus importants précurseurs du style du début du 17<sup>e</sup> siècle, de Frescobaldi et de Giovanni Gerolamo Kapsperger.

Pour la musique de danse, Lorenzino participe à la nouvelle tendance d'enrichir les formes simples et essentielles des danses de la Renaissance, surtout le "Pass'e mezzo", la Romanesca et la Gaillarde en les transformant en compositions artistiques très sophistiquées. Les Gaillardes de Lorenzino, particulièrement, se développent toujours dans des directions surprenantes et s'éloignent subtilement du modèle original. La Romanesca (trace n° 2 de notre disque) dénote son génie de la forme: les trois variations ne se basent plus sur le schéma original de huit mesures mais sur une variante savamment construite sur sept mesures. Le penchant de Lorenzino pour l'expérimentation fit qu'il adopta aussi de nouvelles formes de danse qui commençaient alors à s'affirmer en Italie du Nord comme le Branle (trace n° 17) et la Courante (trace n° 30). Les versions qu'il donne de ces danses sont parmi les plus étendues et les plus belles de tous le continent.

Du temps de Lorenzino, l'art du luthiste n'était peut-être pas principalement estimé par sa

capacité d'écrire des variations de danses recherchées ni même l'esprit d'imagination qu'il savait déployer dans ses fantaisies (qui, après tout, n'étaient vues que comme "imitations" de la musique vocale), mais on considérait plutôt la capacité du musicien de transcrire et d'interpréter de la vraie polyphonie vocale sur le luth, et spécialement les compositions des grands maîtres de l'époque comme Cipriano de Rore, Orlando di Lasso et Pierluigi da Palestrina. C'est justement dans ce domaine que Lorenzino dut occuper un rang prééminent aux yeux de ses contemporains. Car les transcriptions de Lorenzino sont vraiment le point culminant d'une forme d'art, la tablature de musique vocale, qui n'eut plus d'autres grandes expressions après lui. Tout en transgressant les règles de tablature strictes et claires que l'on trouvait dans des traités classiques comme le *Fronimo* de Galilei, en manipulant librement et en réécrivant son matériel vocal pour le transformer en un langage vraiment idiomatique et expressif pour luth, Lorenzino ne connut son pareil dans la réalisation pratique de ce que Galilei même avait indiqué comme l'objectif extrême de la tablature de luth de la musique vocale: *"Rappelez-vous, si vous voulez entabler n'importe quel chant, d'examiner d'abord très bien quelle était l'intention de son compositeur, et ensuite essayez par votre jugement de comprendre non seulement ce qu'il dit, mais aussi, bien souvent, ce qu'il a voulu dire"*.

Un dernier mot sur l'instrument utilisé pour cet enregistrement. A l'époque de Lorenzino le luth était en train de subir des modifications

rapides, notamment la croissance du nombre des chœurs du luth de six, nombre employé pendant tout le 16<sup>e</sup> siècle, à dix et jusqu'à quatorze chœurs pour les luth et les archiluths au début du 17<sup>e</sup>. Alessandro Piccinini, un autre grand luthiste de cette période nous rapporte l'intérêt de Lorenzino envers ces nouveautés. Piccinini écrit en 1623 dans son traité sur l'art de jouer du luth que l'un des archiluth qu'il avait inventés "...*tomba dans les mains du Chevalier du Luth qui l'employa dorénavant toujours car cette invention lui plaisait grandement...*". Il est possible que le premier archiluth de Piccinini

n'ait eu que dix cordes car c'est là le nombre maximal de chœurs que l'on trouve dans les œuvres de Lorenzino. J'ai ainsi joué pour ce disque un instrument à dix chœurs entièrement monté de cordes de boyau. Les cordes basses sont en boyau "alourd", une invention récente du chimiste italien Vincenzo Peruffo, et donnent un son qui s'approcherait de celui des cordes de luth employées au début du 17<sup>e</sup> siècle, un son qui est, malheureusement, encore peu connu.

Paul Beier

Traduction de Françoise Bohr



# IL CAVALIERE DEL LIUTO

Musiche di - Music by - Musique de

## LAURENCINUS ROMANUS

alias:

Lorenzino, Eques Romanus, The Knight of the Lute, "The most famous and Divine Laurencini of Rome"

- 1 Fantasia Laurencini (1' 17")
- 2 Romanesca di Lorenzino (2' 03")
- 3 Praeludium Laurencini (2' 19")
- 4 Susanne un jour transposito Laurencini (5' 31")
- 5 Pass'e mezo Laurencini in G sol re ut (2' 29")
- 6 Praeambulium Laurencinj (2' 22")
- 7 Fantasia Equitis Romani (3' 13")
- 8 Galliarda Equitis Romani (2' 24")
- 9 Praeludium Laurencini (2' 02")
- 10 Fantasia Laurencini (3' 08")
- 11 Anchor che col partire (4' 03")
- 12 Galliarda eiusdem (1' 39")
- 13 Fantasia di Lorenzino (4' 10")
- 14 Galliarda eiusdem (3' 18")
- 15 Praeludium Laurencini (2' 01")
- 16 Galliarda Laurencini (1' 56")
- 17 Branle de Laurencin (2' 15")
- 18 Tiento over Tochata L. (1' 27")
- 19 Praeludium Laurencini (1' 00")
- 20 Vestiva i colli Transposito Laurencini (4' 55")
- 21 Gagliarda del Cavagliere (2' 13")
- 22 Tochata dal Lorenzino (1' 29")
- 23 Così le chiome Transposito Laurencini (4' 37")
- 24 Praeludium Laurencini (1' 25")
- 25 Fantasia Laurencini (1' 48")
- 26 Galliarda Laurencini (2' 06")
- 27 Praeambulium Laurencini (1' 52")
- 28 Fantasia Laurencini (1' 29")
- 29 Galliarda Bella Laurencinj (2' 44")
- 30 Courante 12. Laurentzini (2' 02")

**PAUL BEIER**  
liuto - lute - luth

stradivarius



STR 33447

DIGITAL STUDIO  
RECORDING

DDD

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

T.T. 75' 21"

