

DULCIMER

STR 33590



Craig Marchitelli e Paul Beier



TERZI

IL SECONDO
LIBRO
DE INTAVOLATVRA
DI LIVTO



PAUL BEIER
CRAIG MARCHITELLI

Giovanni Antonio Terzi

da Il secondo libro de Intavolatura

Venezia 1599

- | | | |
|-----|---|-------|
| 1. | Preambulo de l'autore sopra le Corente Francese | 1'32" |
| 2. | Corente Francese Primo | 1'18" |
| 3. | Preludio | 2'30" |
| 4. | Gagliarda Tamburina | 2'44" |
| 5. | Non mi toglia il ben mio a 4. di Marc'Antonio Ingegner (contrappunto: PB) <i>duetto</i> | 5'22" |
| 6. | Volta Francese Quarta | 1'08" |
| 7. | Corente Francese Secondo | 1'11" |
| 8. | Toccata Seconda | 2'42" |
| 9. | Fantasia Seconda | 5'15" |
| 10. | Ballo Alemano Primo | 1'45" |
| 11. | Padoana Terza | 1'59" |
| 12. | Gagliarda Terza | 1'36" |
| 13. | Louissance canzon Francese di Adriano [Willaert] | 4'58" |
| 14. | Bariera balletto con le sue repliche <i>duetto</i> | 5'37" |
| 15. | Chi fara fede al ciel à modo di Viola bastarda di Alessandro Striggio <i>duetto</i> | 6'56" |
| 16. | Pass'e mezzo ultimo | 2'22" |
| 17. | Gagliarda del Pass'e mezo con la represa | 4'16" |
| 18. | Fantasia in modo di Canzon Francese di Giovanni Gabrieli | 5'01" |
| 19. | Liquide perle a 5. di Luca Marenzio (contrappunto: CM) <i>duetto</i> | 3'12" |
| 20. | Balletto Alemano | 0'53" |
| 21. | Ballo Polaco | 1'23" |
| 22. | Balletto Francese | 0'57" |
| 23. | Canzon Francese Allermifault, di Adriano, Per sonar a due Liutti <i>duetto</i> | 6'46" |
| 24. | Fantasia Seconda in modo di Canzon Francese | 5'49" |

Paul Beier

liuto rinascimentale/renaissance lute/luth renaissance

Craig Marchitelli

duettista/duettist/duettiste

(brani n. 5, 14, 15, 19, 23)

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

Ringraziamenti / Thanks / Remerciements:

Ruth Hoffmeister della Comunità Evangelica di Sotto Porta

Registrazione / Recording / Enregistrement: S. Martino, Bondo, Svizzera, 3/2001

Tecnico del Suono / Recording Engineer / Prise de son: Roberto Chinellato

Direzione Artistica / Music supervision / Direction artistique: Andrea Dandolo - Yair Avidor

Le sole notizie su Giovanni Antonio Terzi di cui finora si possa disporre sono quelle tramandate dall'erudito padre Donato Calvi nella *Scena Letteraria de gli scrittori bergamaschi*, pubblicata a Bergamo nel 1664 e dunque, presumibilmente, ben più tardi della morte del liutista. Calvi non doveva, in realtà, sapere molto di questo musicista, che egli non nomina neppure nell'altra sua importante e pur minuziosa opera, la *Effemeride sacro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi et territorio*, in tre volumi (Milano 1676-1677). Nella *Scena Letteraria*, dunque, leggiamo quanto segue:

GIO ANTONIO TERZI. Sua professione particolare fù la Musica per cui si rese in Patria, & fuori molto stimato. Amò la vocale ma più la Sonora, & se con la voce emulava l'armonie de Cieli, col suono del Liutto gareggiava con quella degl'Angeli. Pretese rendere tutti nella bell'arte adottrinati, havendo fatto stampare alcuni libri alla dilettevole professione attinenti, un solo de quali mi è sotto gl'occhi capitato con questo titolo. *Intavolatura di Liutto accomodata con diversi passaggi per suonar in concerti à duoi liutti, e solo lib. primo il qual contiene Mottetti, Contrapunti, Canzoni Italiane, e Francesi, Madrigali, Fantasie, & Balli di diverse sorti italiani, francesi, & alemanni. In Venetia per Ricciardo Amadino. 1613.*

Per poco che questo sia, e pur tenendo conto del valore relativo delle tipiche espressioni di maniera (la gara con gli angeli, ecc.), possiamo tuttavia desumerne alcune indicazioni:

Terzi fu apprezzato in patria (a Bergamo) e "fuori" (indipendentemente da cosa ciò significasse); praticava la musica vocale, probabilmente come cantore, e suonava eccellentemente il liuto; volle pubblicare "alcuni" libri di musiche.

La nobile famiglia Terzi fu ed è tuttora una delle più importanti nella città di Bergamo. Originaria della Valle Cavallina, dove poteva controllare un passo d'importanza strategica per le comunicazioni tra l'Italia e la Germania ed era perciò favorita dagli Imperatori che avevano interesse a disporre di un alleato potente in quella zona, con le sue vaste ramificazioni si diffuse in varie parti d'Italia, dove acquisì numerosi feudi, nonchè in Austria, Boemia e Ungheria. A Bergamo, dove si stabilirono da prima dell'anno Mille, i Terzi rivestirono cariche importanti nell'ambito religioso e civile, e molti di loro si distinsero, fino a tempi recenti, per l'attività intellettuale o artistica.

Non sappiamo se Giovanni Antonio appartenesse a uno dei rami principali della famiglia, oppure no, certo egli si definì "da Bergamo" nei frontespizi dei due libri giunti fino a noi; probabilmente visse e lavorò a Venezia, o forse all'estero (Calvi lo dice "in Patria, & fuori molto stimato"): una ricerca in tal senso deve ancora essere intrapresa, ma l'apertura mentale che con-

traddistingue la sua opera (assai più innovativa di quella pur eccellente di tanti liutisti suoi contemporanei, come ad esempio Simone Molinaro) sembra suggerire che egli in qualche modo fu in contatto con un ambiente musicale ampio e stimolante.

Il *Libro Primo* di Terzi fu effettivamente pubblicato a Venezia da Amadino nel 1593 (Calvi infatti sbagliò nel leggere la data in caratteri romani MDXCIII, scambiando di posto la "X" e la "C", oppure ebbe sotto gli occhi un esemplare difettoso): si tratta di una delle più ampie collezioni di musica per liuto mai pubblicate in Italia durante il sedicesimo secolo. Benché poco si sappia dell'accoglienza riservata dal pubblico a questo libro, essa dovette essere ottima, se appena sei anni più tardi, nel 1599, Terzi ne pubblicò, ancora a Venezia, un secondo, ancor più ricco del primo, "non per brama di Gloria (...) ma si bene (da)gli stimuli degli amici (...) incitato" (secondo quanto egli stesso afferma nella dedica al signor Sillano Licino). Da questa seconda opera, in cui lo stile del compositore appare più maturo e sofisticato, è tratto il programma di questa registrazione.

Le forme musicali del *Secondo libro* (stampato da Giacomo Vincenti) sono sostanzialmente le stesse che si trovano nel *Primo*: libere forme strumentali, intavolature di musica vocale, danze. Detto così, questo elenco non suscita alcuna sorpresa, dal momento che più o meno tutti i libri di musica per liuto, fin dall'inizio del secolo, contengono appunto questi tre grandi gruppi

di composizioni. Ma se si esamina più in dettaglio quali siano le specifiche forme praticate da Terzi entro tali categorie generali, si constata che accanto a forme tradizionali anche molto antiche (per esempio, la fantasia, l'intavolatura di mottetti e madrigali, il passamezzo, la gagliarda, la padoana) ce ne sono altre che nel panorama musicale, e non solo liutistico, italiano di fine secolo costituiscono una novità.

Per cominciare con le libere forme strumentali, ne troviamo di tre diversi tipi: *preludi*, *toccate* e *fantasie*, ben distinte tra di loro. Per quanto ne sappiamo, Terzi è tra i primi liutisti italiani a comporre preludi, con l'importante eccezione – riteniamo precedente – di quel liutista tanto inafferrabile per noi quanto invece famosissimo per i suoi contemporanei noto come Lorenzino. La fama di quest'ultimo (a proposito del quale una delle poche cose che oggi si sanno è che svolse un'importante attività didattica) e l'enorme diffusione europea del suo repertorio rendono plausibile l'ipotesi che Terzi stesso fosse venuto in contatto, quanto meno, con la sua musica: non solo perchè ne condivide l'apertura a forme musicali d'oltralpe, ma anche per una certa affinità nel modo di comporre secondo uno stile che dà spazio alla diminuzione virtuosistica a un livello estremamente alto.

L'arte della diminuzione, che già nel primo Cinquecento – punto d'arrivo di pratiche secolari – era pienamente matura, alla fine del secolo avrebbe trionfato sia in ambito vocale (si pensi ad esempio ai lus-

sureggianti madrigali di Luca Marenzio) sia in quello strumentale. Le diminuzioni di Terzi stanno alla pari, non solo per la loro difficoltà tecnica (si potrebbe definire Terzi come il "Liszt" del liuto) ma anche per la loro fantasia e bellezza con quelle dei più celebri specialisti del tardo Cinquecento quali ad esempio Giovanni Bassano, Giovanni Battista Bovicelli o Francesco Rognoni.

Per tornare, dunque, alle libere forme strumentali praticate da Terzi (preludi, toccate e fantasie), possiamo notare come nei primi sia evidente l'influsso dello stile francese. Le *toccate* di Terzi sono le prime destinate al liuto ad essere stampate in Italia (con l'eccezione dei lontani prototipi del primo Cinquecento); negli stessi anni dei libri di Terzi la toccata per tastiera fioriva in ambiente veneziano (con l'opera di Sperindio Bertoldo, Annibale Padovano e Claudio Merulo, per far qualche nome), il che suggerisce una volta di più un possibile contatto diretto del nostro liutista con Venezia. Le sue toccate si possono fruttuosamente confrontare con quelle di Piccinini, di Kapsperger e di Frescobaldi per il loro stile già vicino alla "seconda pratica" (e anche questo è un punto di contatto con Lorenzino, che di questa forma dà alcuni esempi significativi).

Più radicate nella tradizione cinquecentesca sono le *fantasie*, che tuttavia subiscono da parte dell'autore un trattamento virtuosistico insolitamente ricco: si veda la *Fantasia Seconda* del

Secondo libro, la cui chiara struttura polifonica è percorsa da inesauribili e sofisticate diminuzioni.

Le due *Fantasie in modo di Canzon Francese* sono un altro esempio di come Terzi guardasse con curiosità alle novità del suo tempo, in special modo se di ascendenza francese (proprio in quell'epoca la canzone francese strumentale veniva esplorata dai principali compositori attivi in Veneto, come Firenze Maschera e i Gabrieli); la prima di esse, composta "in modo di" una Canzone Francese di Giovanni Gabrieli di cui non esistono altre testimonianze, riveste perciò stesso particolare importanza documentaria. Nel *Secondo Libro* sono del resto anche accolte diverse intavolature di *canzoni francesi tout - cour*, come *louisans* e *Alermifault* (quest'ultima, per due liuti) che vengono entrambe attribuite ad Adrian Willaert benchè la seconda sia un'opera di Janequin.

L'intavolatura di opere vocali sul liuto non era affatto considerata un'attività secondaria nè tanto meno di minor impegno e valore artistico dai liutisti cinquecenteschi. Anzi, si può dire che l'arte di un liutista si misurasse *in primis* proprio dalla sua capacità di restituire integralmente, con il suo strumento, la polifonia originale serbandone la chiarezza, e tuttavia aggiungendovi "qualcosa in più": secondo i precetti di Vincenzo Galilei, infatti, "quando vorrete intavolare qual si voglia cantilena, essaminate prima molto bene qual sia stata l'in-

tentione del Compositore di essa, et di poi cercate con il vostro sano giuditio d'intender non solo quello che dice, ma ben spesso quello che ha voluto dire" (*Fronimo*, Firenze 1568). Le intavolature di Terzi, come quelle di Lorenzino, si rivelano perfettamente all'altezza di questo compito.

In *louisans* (*Jouissance vous donnerai*), su una scrittura fittissima costantemente a cinque voci, per quanto è possibile Terzi riempie ulteriormente gli accordi e sovrappone inoltre una ricca fioritura di diminuzioni e abbellimenti, spesso in corrispondenza delle parole più pregnanti del sottinteso testo vocale, in un *tour de force* tecnicamente impegnativo ma mai fine a se stesso. Ancor più ricche le intavolature dei madrigali di Marcantonio Ingegneri (*Non mi toglia il ben mio*) e di Luca Marenzio (*Liquide perle*), dove Terzi, ricollegendosi alla tradizione secolare del duo liutistico, affida a un liuto il compito di suonare il testo originale polifonico nella sua interezza e all'altro quello di diminuirlo in uno stile peraltro modernissimo, quello "alla bastarda" che anzichè abbellire una singola voce pervade liberamente tutta la tessitura usando l'intera gamma sonora dello strumento. E' per due liuti anche l'intavolatura di *Alermifault* (*Aler mi fault sur la verdure*), nella quale tuttavia, diversamente rispetto ai due madrigali già menzionati, Terzi distribuisce equamente tra i due strumenti parti polifoniche e diminuzioni, a botta e risposta. Il suo esempio ci ha incoraggiati a trovare una soluzione, speriamo,

accettabile per l'esecuzione del madrigale di Alessandro Striggio *Chi farà fede al ciel*: l'autore ne ha lasciato una versione che combina la parziale trascrizione della scrittura originaria con diminuzioni virtuosistiche, ma che appare incompleta: d'altra parte, Terzi suggerisce che il brano è "accommodato à modo di Viola bastarda, per suonar in Concerto con Liuto grande", senz'altre indicazioni. Abbiamo perciò eseguito il madrigale in duo, creando per il secondo liuto una parte che integra quella di Terzi, comprendendo le sezioni polifoniche mancanti e aggiungendo, dove appropriato, diminuzioni ispirate a quelle dell'autore (la composizione di questa seconda parte è di Craig Marchitelli).

Infine, le danze. I libri di Terzi contengono, giusto il titolo del *Primo libro*, "Balli di diverse sorti italiani, francesi, & alemani": tanta varietà ricorda i gustosi precetti del pittore Giovanni Paolo Lomazzo per rappresentare in modo adeguato le scene di danza:

"Il danzare si puo dire di tante sorti quante sono nationi e' popoli al mondo (...) Imperò che, il Todesco salta, & abbraccia in diverse maniere, il Francese baccia, getta le braccia al collo, & tiensi braccio à braccio (...) & l'Italiano, quasi histicamente salta con sforzi, storcimenti, lanclar di gambe, con levarsi in alto, affrettar i passi, & rallentargli..." (*Trattato dell'arte della Pittura*, 1589)
Tra le danze cinquecentesche più coltivate dai liutisti, la gagliarda (ballo virtuosistico italiano rapidamente diffusosi anche

oltralpe) aveva raggiunto con Santino Garsi e Vincenzo Galilei un alto livello espressivo; le gagliarde di Terzi brillano per la loro fantasia, esplorando tutte le risorse dello strumento. Un esempio particolare è la *Gagliarda Tamburina*, seguita (dopo una serie di sempre nuove e più complesse variazioni) da un nuovo motivo che si ripete tre volte basato su un basso ostinato di tre note (il "tamburino") ispirato al francese *branle de village*.

La *Gagliarda del Pass'e mezo con la ripresa*, che secondo tradizione segue appunto un *Pass'e mezzo* (a sua volta sempre più diminuito nelle sue tre successive esposizioni), è un altro brano sorprendente per la lunga *ripresa* che, staccandosi dalla danza vera e propria, acquista quasi l'aspetto di una fantasia per la sua libera varietà e complessità.

La *Barriera* è la versione più lunga ed elaborata che si conosca dell'omonimo balletto compreso nel *Ballarino* di Fabrizio Caroso (Venezia 1581). Scritta originariamente per liuto solo, viene qui proposta in un'esecuzione a due liuti che ne accentua la potenzialità "stereofonica" e le regala una maggiore pienezza armonica (trascrizione di Paul Beier).

Oltre che di quelle tradizionali, i due libri di Terzi sono ricchi di danze che solo allora iniziavano a diffondersi in Italia: così i balli "*Aleman*" e il ballo "*Polaco*", imparentati con l'*Allemande* francese, e soprattutto *Volte* e *Correnti*, quasi del tutto assenti dai libri a stampa prodotti in Italia

prima del Seicento, con l'eccezione, appunto, dell'opera di Terzi e di singoli esempi nel libro di Giulio Cesare Barbetta del 1585. La *Corente Francese Primo*, preceduta da un *Preambulo*, è una delle prime attestazioni di una celebre composizione, attribuita a Julien Perrichon, che si trova in numerosissime fonti (sia a stampa che manoscritte) di tutta Europa del primo Seicento.

Paul Beier e Mariagrazia Carlone



The only biographical information about Giovanni Antonio Terzi that we know of comes from the erudite church father Donato Calvi in his *Scena Letteraria de gli scrittori bergamaschi*, published in Bergamo in 1664 and thus, presumably, considerably later than the death of the lutenist. Calvi could not have known much about Terzi, in truth, as he doesn't even mention him in his other important and detailed survey of Bergamo history, the *Effemeride sagro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi et territorio*, published in three volumes (Milan, 1676-77). In the *Scena Letteraria*, then, we read the following:

GIO ANTONIO TERZI. His particular profession was Music, in which he was highly esteemed in his Fatherland and elsewhere. He loved vocal (music), but even more that played (on instruments), and if with the voice he emulated the harmony of the spheres, then with the sound of the Lute he competed with that of the Angels. He set out to render everyone learned in the fine art (of music), having printed several books relevant to (this) exquisite profession, only one of which has fallen under my eyes with this title:

Lute Tablature accommodated with diverse divisions for playing in ensemble, on two lutes and solo, book one, which contains Motets, Counterpoints, Italian and French Canzonas, Madrigals, Fantasias and various kinds of Dances, Italian, French and

German. In Venice for Ricciardo Amadino. 1613.

Little as this is, and taking into account the significance of Calvi's typically mannered seventeenth-century figures of speech (competition with angels, etc), we can nevertheless extract some useful information: Terzi was appreciated in his Fatherland (i.e. Bergamo) and "elsewhere" (whatever that meant), he practiced vocal music, probably as a singer, and played the lute excellently, and published "several" books of music.

The Terzi family was, and still is, one of the most important noble families in the city of Bergamo. It was originally from the Valle Cavallina, where it controlled a strategically important pass between Italy and Germany and was thus favoured by the Hapsburg emperors, in whose interest it was to cultivate a powerful ally in that area. The family spread to various parts of Italy where it acquired numerous feudalities, and eventually spread to Austria, Bohemia and Hungary. In Bergamo, where they established themselves around the year 1000, the Terzi occupied important civil and religious positions, and many of them distinguished themselves, and continue to do so to the present day, for their intellectual and artistic activities.

We do not know if Giovanni Antonio belonged to one of the main branches of the family. He described himself as "from Bergamo" in the frontispieces

of the two books by him that survive. He may have lived and worked in Venice or possibly north of the Alps (as Calvi says, "highly esteemed in his Fatherland and elsewhere"): research in this direction has yet to be undertaken, but the intellectual openness that characterizes his works (considerably more innovative than that of many of his contemporaries, however excellent, such as, for example, Simone Molinaro) would seem to suggest he was in direct contact with a broad and stimulating musical environment.

The *Libro Primo* of Terzi was actually published in Venice by Amadino in 1593 (Calvi, in fact, may have made an easy mistake in reading the date in Roman numerals, interchanging the "X" with the "C" – or else he had "under his eyes" a defective copy): it is one of the largest collections of lute music published in Italy in the entire sixteenth-century. While we know little of the public success of this book, it must have been respectable, since just six years later, in 1599, Terzi published with Giacomo Vincenti in Venice a second lute book, even more voluminous than the first, "not for greed of Glory (...) but rather spurred by the encouragement of friends" (according to what he tells us in his dedication to Sillano Licino). It is from this second work, in which his style of composition has become more mature and sophisticated, that the program of the present recording is taken.

The musical forms found in the *Secondo Libro* are essentially the same as

those found in the first book: free-form works, vocal intabulations, and dances. Said thus, this list elicits no surprise, seeing that more or less all books of lute music published since the beginning of the century contain these three general categories of composition. But if we examine in greater detail the specific musical forms cultivated by Terzi within these three groups, we find, beside the traditional and "antique" forms (such as, for example, the fantasia, madrigal and motet intabulations, dances such as the passamezzo, pavan and galliard), others varieties that, seen within the Italian musical panorama of the late sixteenth-century (and not just for lute), constitute something of a novelty.

Starting with the free-form pieces, there are three different and distinct types: preludes, toccatas and fantasias. As far as we know, Terzi is among the first Italian lutenists to compose preludes, with the important exception of that singular individual – and for us as elusive as he was famous to his contemporaries – known as Lorenzino. The fame of this latter (about whom one of the few things that we know today is that he carried on an influential teaching activity) and the enormous Europe-wide dissemination of his music makes plausible the idea that Terzi may have been in contact with, at the very least, his music, not just because they both shared an openness to transalpine musical forms, but also for a certain affinity in the style of their musical composition which put into relief virtuoso diminu-

tion at an extremely high artistic level.

The art of diminution, already by the early Cinquecento at the culmination of centuries of development, was a mature art form as it continued to be practiced throughout the Renaissance both in vocal and in instrumental music. By the end of the century it had seen the development of the luxuriant diminution madrigal of Marenzio and the flowering of sophisticated instrumental variations ("Contrapunti") on original polyphonic vocal works. Terzi's diminutions are on par with those of the most celebrated diminution specialists of the late Cinquecento, such as Giovanni Bassano, Giovanni Battista Bovicelli and Francesco Rognoni, both for their high level of technical difficulty (one could think of Terzi as the "Liszt of the lute") and for their imagination and beauty.

Returning to the free-form works practiced by Terzi (preludes, toccatas and fantasias), we note in the first of these strong evidence of the influence of French style. The toccatas by Terzi are among the first works of this type written for the lute to be printed in Italy (with the exception of some distant prototypes printed near the beginning of the century). In the period in which Terzi published his lute books, the toccata for keyboard flourished in Venice (in the works of Sperindio Bertoldo, Annibale Padovano and Claudio Merulo, to mention a few names), and this is another indication of a possible direct contact between our lutenist and the Venetian milieu. The toc-

catas by Terzi can be compared with those of Piccinini, Kapsperger and Frescobaldi for their style already approaching the "seconda prattica" (and this is also another point of contact with the works of Lorenzino, who has left us several significant examples of the form).

The fantasia was more deeply rooted in long standing sixteenth-century traditions, but it nevertheless receives by the author an unusually rich virtuoso treatment. See for example the *Fantasia Seconda*, whose clear polyphonic structure is laced throughout with lush and evocative diminutions.

The two fantasias *in modo di Canzon Francese* are another example of Terzi's interest in the latest musical fashions, in particular if they were French in character. It was just at this time that the instrumental French style *canzona* was being explored by the principal composers active in Venice such as Florenzo Maschera and the Gabriells. The first of these, composed "in the style of" a *canzona francese* by Giovanni Gabrieli, is found in no other extant musical source and is therefore of great documentary importance. The *Secondo Libro* also contains numerous intabulations of authentic French chansons, such as *Louisans* and *Alermifault* recorded here, both of which are attributed by Terzi to Adrian Willaret, although the second of these pieces is really a work by Janequin.

Intabulations of vocal works for the lute were not by any means considered

a secondary activity, or of minor artistic value or importance to sixteenth-century lutenists. On the contrary, one can say that the art of the Renaissance lutenists was measured largely by their ability to recreate on the lute with integrity and clarity each voice of a polyphonic original, and then even add something to it, according to the advice of Vincenzo Galilei: "whichever vocal work you chose to intabulate, first examine very carefully what the intention of its composer was, and then try with your good judgment to realize not only that which he said, but more often than not that which he would have liked to have said." (*Fronimo*, Florence 1568). The intabulations of Terzi, like those of Lorenzino, admirably fulfill this mandate.

In *louisans* (title of the original: *Jouissance vous donnerai*), Terzi completely maintains the dense five voice structure and, where possible, further enhances important chords and superimposes a rich gauze of diminutions and embellishments, often in correspondence with particularly evocative words of the implicit text of the vocal original; it is a *four de force*, technically very demanding but never so for its own sake. Even richer in diminution are the settings of madrigals by Marcantonio Ingegneri (*Non mi toglia il ben mio*) and Luca Marenzio (*Liquide perle*), where Terzi, dipping into the centuries old tradition of the lute duet, entrusts one instrument with the polyphonic intabulation and the other with diminutions in a very modern style just

then at the height of fashion, "alla bastarda", in which the diminutions range through all of the voices of the vocal model, moving freely from one voice to the next and thus exploiting the entire range of the instrument, rather than confining itself to the embellishment a single voice, as was previously the practice. The intabulation of Willaert's *Alermifault* (*Aler mi fault sur la verdure*) is also for two lutes, but in contrast to the two madrigals just mentioned, Terzi distributes polyphonic material and diminution equally and in repartee between the two instruments. This example has encouraged us to find a hopefully acceptable solution to the performance of Alessandro Striggio's madrigal *Chi farà fede al ciel*. The author gives us a single lute part that combines a partial transcription of the vocal original with intermittent virtuoso diminutions, but the work is incomplete as it stands. Terzi leaves us with a somewhat ambiguous note to the effect that it be "played in ensemble ("in Concerto") with a big lute", but no other performance indications. We have therefore decided to perform the madrigal as a lute duet, and Craig Marchitelli has created for the second lute a part that integrates the missing sections of the vocal work with, where appropriate, diminutions inspired on those of the author.

Finally, we come to the dances. Terzi's books contain, as stated on the title page of the first volume, "various kinds of Dances: Italian, French and German." Such variety reminds us of the delectable advice

by the painter Giovanni Paolo Lomazzo for creating appropriate images of dance scenes:

"Dancing can be shown in as many ways as there are nations and peoples of the earth (...) so that the German jumps and embraces in sundry ways, the Frenchman kisses, throws his arms around (his partner's) neck and holds (her) arm in arm (...) and the Italian almost histrionically jumps with exertions, contortions, flights of the legs, high leaps and quickening and slowing of the pace..." (*Trattato dell' arte della Pittura*, 1589)

Of the sixteenth-century dances most cultivated by lutenists, the galliard (a virtuoso Italian dance that quickly spread throughout Europe) had reached, with Santino Garsi and Vincenzo Galilei, a high artistic level of expressiveness. Terzi's galliards excel in their imaginativeness, employing all of the resources of the instrument. A particularly interesting example is the *Gagliarda Tamburina*, which, after an exposition of the typical tripartite galliard form with varied repeats, breaks out into a new motive, repeated thrice, based on a *basso ostinato* of three notes (the "tambourine"), inspired on the French *branle de village*. The *Gagliarda del Pass'è mezo con la ripresa*, which, according to tradition, follows a *Pass'è mezo* (also composed of three sets of variations), is another work that contains a surprisingly long *coda* that progressively distances itself from the galliard form and acquires an almost fantasy-like

character for its variety and complexity. Terzi's *Barriera* galliard is the longest and most elaborate version known of the homonymous "balletto" in the *Ballarino* of Fabrizio Caroso (Venezia 1581). Written originally for solo lute, it is presented here in a performance on two lutes, which accentuates its "stereophonic" potential and creates an even greater harmonic fullness. The transcription is by Paul Beier.

Other than the traditional dance forms, the two books of Terzi are rich with dance forms that began at that time to be disseminated into Italy: thus the French, German and Polish dances (*balli* and *balletti*), related to the French *Allemande*, and above all the Courants and Volts, completely absent in Italian publications before those of Terzi with the exception of a few solitary examples in a lute book of 1585 by Giulio Cesare Barbetta. The *Corente Francese Primo*, preceded by a related *Preambulo*, is one of the first known examples of a renowned composition later attributed to Julien Perrichon that is found in numerous printed and manuscript sources throughout Europe in the early seventeenth-century.

Paul Beier and Mariagrazia Carlone

LIBRO SECONDO

Les seules données dont on dispose jusqu'ici sur Giovanni Antonio Terzi sont celles que nous a transmises l'érudit Père Donato Calvi dans la *Scena Letteraria de gli scrittori bergamaschi*, publiée à Bergame en 1664 et, donc, vraisemblablement bien plus tard, après la mort du luthiste. En réalité, Calvi devait en savoir très peu sur ce musicien, qu'il ne nomme même pas dans son autre ouvrage, cependant vaste et minutieux, *Effemeride sagro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocese et territorio*, en trois volumes (Milan 1676-1677). Dans la *Scena Letteraria*, donc, nous lisons ce qui suit :

GIO ANTONIO TERZI. La musique fut sa principale activité qui lui assura l'estime dans sa patrie et en-dehors. Il aima l'art vocal et plus encore instrumental et si par la voix il rivalisait avec les harmonies célestes, par le timbre du luth il rivalisait avec la voix des anges. Il prétendit amener tous au bel art, en publiant quelques ouvrages destinés aux amateurs, un seul d'entr'eux m'est parvenu sous ce titre :

Intavolatura di Liutto accomodata con diversi passaggi per suonar in concerti à duoi liutti, e solo lib. primo il qual contiene Mottetti, Contrapunti, Canzoni Italiane, e Francesi, Madrigali, Fantasie, & Balli di diverse sorti Italiani, francesi, & alemani. In Venetia per Ricciardo Amadino. 1613.

Pour peu qu'il en soit ainsi, et en tenant

compte de la signification toute relative d'expressions particulières telles que "la rivalité avec les anges etc.", nous pouvons toutefois en tirer quelques déductions :

Terzi fut estimé dans sa patrie (à Bergame) et "en dehors" (indépendamment de tout ce que cela pouvait signifier); il pratiquait la musique vocale, probablement comme chanteur, et il jouait excellemment du luth; il a dû publier "quelques" livres de musique.

La noble famille Terzi fut et est encore une des plus importantes à Bergame. Originaire de la vallée Cavallina, où elle contrôlait un passage d'importance stratégique pour les communications entre l'Italie et l'Allemagne et pour cela avait la faveur des Empereurs qui avaient tout intérêt à disposer d'un allié puissant dans cette région, elle étendit ses ramifications dans toute l'Italie où elle acquit de nombreux fiefs ainsi qu'en Autriche, en Bohême et en Hongrie. A Bergame, où ils s'établirent dès le début de l'an mille, les Terzi assumèrent des charges importantes aussi bien religieuses que civiles, et beaucoup d'entre eux se distinguèrent, jusqu'à des temps récents, par une activité intellectuelle ou artistique.

Nous ne savons pas si Giovanni Antonio appartenait ou non à une des principales branches de la famille, ce qui est certain c'est qu'il se définit comme étant "de Bergame" dans les frontispices des deux livres qui nous sont parvenus; probablement il a vécu et travaillé à Venise ou

peut-être à l'étranger (Calvi dit de lui qu'il fut, "dans sa patrie et en dehors, très estimé"). Il reste à mener une recherche à ce propos, mais l'ampleur de vue qui caractérise son œuvre (beaucoup plus innovante que celle pourtant remarquable de nombreux luthistes de son époque comme, par exemple, Simone Molinaro) semble laisser entrevoir qu'il fut, de quelque façon que ce soit, en contact avec un milieu musical important et stimulant.

Le *Libro Primo* de Terzi fut effectivement publié à Venise par Amadino en 1593 (Calvi s'est en effet trompé lorsqu'il déchiffra la date écrite en chiffres romains MDXCIII, intervertissant la place du X et du C, ou alors il eut sous les yeux un exemplaire défectueux) : il s'agit d'un des plus beaux ensembles de musiques pour luth jamais publiés en Italie durant le XVI^e siècle. Bien qu'on sache peu de choses sur l'accueil que le public réserva à ce livre, on suppose qu'il dut être excellent, puisqu'à peine six ans plus tard, en 1599 Terzi en publia un second, toujours à Venise, encore plus riche que le premier, "non par souci de Gloire (...), mais bien (parce que) stimulé par ses amis (...)", (selon ce qu'on peut lire dans la dédicace au Seigneur Sillano Licino). Les œuvres contenues dans ce CD sont tirées du second ouvrage, dans lequel le style du compositeur semble plus mûr et plus sophistiqué.

Les formes musicales du *Secondo Libro* (imprimé par Jacomo Vincenti) sont substantiellement les mêmes

que celles qui se trouvent dans le *Primo* : formes instrumentales libres, tablatures de musiques vocales, danses. Cela dit, cette énumération ne suscite aucune surprise étant donné que, plus ou moins, tous les livres de musiques pour luth, depuis le début du siècle, contiennent à peu près ces trois grands types de composition. Mais si on examine plus en détail ce que sont les formes spécifiques adoptées par Terzi dans ce type de compositions, on constate qu'à côté des formes traditionnelles même très anciennes (par exemple la Fantaisie, la tablature de motets et de madrigaux, le Passamezzo, la Gaillarde et la Pavane), d'autres dans le panorama musical, et pas seulement celui du luth, italien de la fin du siècle, constituent une nouveauté.

En ce qui concerne les formes libres instrumentales, nous distinguons trois types différents : *Préludes, Toccatas et Fantasies*, bien différenciés entre eux. Pour autant que nous le sachions, Terzi est le premier parmi les luthistes italiens à composer des préludes, à l'exception de ce luthiste, dans le passé, aussi mystérieux pour nous qu'il était célèbre pour ses contemporains et connu sous le nom de Lorenzino. La renommée de ce dernier (sur qui nous savons peu de choses aujourd'hui, sinon qu'il développa une importante activité didactique) et l'énorme diffusion en Europe de son répertoire rendent plausible l'hypothèse que Terzi eut au moins connaissance de sa musique : non seulement parce qu'il partagea avec lui l'accès à des formes

musicales en vogue au-delà des Alpes, mais aussi pour une certaine affinité dans la manière de composer selon un style qui donne de l'ampleur à la diminution très virtuose à un niveau extrêmement élevé.

L'art de la diminution qui déjà dans la première partie du XVI^e siècle – aboutissement de pratiques séculaires – était pleinement parvenu à maturité, à la fin du siècle, il aurait triomphé aussi bien dans le domaine vocal (on pense par exemple aux luxuriants madrigaux de Luca Marenzio) que dans le domaine instrumental. Les diminutions de Terzi sont semblables, non seulement par leur difficulté technique (on pourrait définir Terzi comme le "Lizst" du luth) mais aussi par leur fantaisie et leur beauté, à celles des plus célèbres spécialistes du XVI^e siècle tardif tels que par exemple Giovanni Bassano, Giovanni Battista Bovicelli ou Francesco Rognoni.

Pour revenir, donc, aux formes libres instrumentales pratiquées par Terzi (Préludes, Toccatas et Fantaisies), nous pouvons noter une évidente influence du style français. Les *Toccatas* de Terzi sont les premières destinées au luth à être imprimées en Italie (si on excepte les lointains prototypes de la première partie du XVI^e siècle); à l'époque où furent publiés les livres de Terzi, la *Toccatà* pour clavier occupait une place prépondérante à Venise (avec les œuvres de Sperindio Bertoldo, Annibale Padovano et Claudio Merulo, pour ne citer que quelques noms), ce qui laisse une fois de plus supposer que notre

luthiste était directement en contact avec le milieu vénitien. Ces *Toccatas* peuvent se comparer avantageusement avec celles de Piccinini, de Kapsperger et de Frescobaldi par leur style déjà proche de la "seconde pratique" (et cela est aussi un point commun avec Lorenzino qui donne de cette forme quelques exemples significatifs).

Plus enracinées dans la tradition du XVI^e siècle sont les *Fantaisies* qui toutefois subissent de la part de l'auteur un traitement virtuose d'une richesse particulière : la *Fantasia Seconda* du *Secondo Libro* a une structure claire polyphonique parcourue par d'inéluctables et sophistiquées diminutions.

Les deux *Fantasia in modo di Canzon Francese* sont un autre exemple de la curiosité que portait Terzi aux nouveautés de son temps, spécialement à celles d'origine françaises, (à cette époque justement la chanson française instrumentale inspirait les plus grands compositeurs de Vénétie, comme Fiorenzo Maschera et les Gabrielli); la première d'entre elles, composée "à la manière d'" une Chanson Française de Giovanni Gabrieli dont il n'existe plus de traces, revêt ainsi une importance documentaire particulière. Dans le *Secondo Libro*, on trouve du reste diverses tablatures de *Canzoni francesi tout - cour*, comme *louisans* et *Alermifault* (cette dernière, pour deux luths) qui sont toutes les deux attribuées à Adrian Willaert, bien que la seconde soit une œuvre de Janequin.

Les luthistes du XVI^e siècle ne considéraient pas la tablature des œuvres vocales transposées au luth comme une activité secondaire et ne lui accordaient pas une moindre valeur artistique. On peut même ajouter que le talent du luthiste se mesurait *in primis* justement à sa capacité à restituer intégralement avec son instrument la polyphonie originale tout en préservant la clarté et en y ajoutant cependant "quelque chose de plus" : selon les préceptes de Vincenzo Galilei en réalité, "quand on veut interpréter une cantilène, on examine d'abord avec soin ce qu' a été l'intention du compositeur et puis on cherche à comprendre soi-même non seulement ce que le compositeur dit mais bien souvent ce qu'il a voulu dire" (*Fronimo*, Florence 1568). Les tablatures de Terzi, comme celles de Lorenzino, se révèlent parfaitement à la hauteur de ce précepte.

Dans *louisans* (Jouissance vous donnerai), dans une écriture très serrée, constamment à cinq voix, Terzi respecte autant qu'il le peut les accords et superpose en outre une riche floriture de diminutions et d'embellissements souvent en correspondance avec les paroles les plus prégnantes du texte vocal, réalisant un *tour de force*, véritable exploit technique jamais gratuit. Encore plus riches sont les tablatures des madrigaux de Marcantonio Ingegneri (*Non mi toglia il ben mio*) et de Luca Maranzio (*Liquide perle*) où Terzi se rattachant à la tradition séculaire du duo de luths, confie à un des luths le soin de jouer le texte original

polyphonique dans sa totalité et à l'autre, celui de le diminuer dans un style très moderne, celui "à la bastarda", qui plutôt que d'embellir une seule voix envahit librement toute la tessiture, utilisant l'intégralité de la gamme sonore de l'instrument. La tablature de *Alermifault* (Aler mi fault sur la verdure) est aussi pour deux luths, cependant là, contrairement à ce qui a été fait dans les deux madrigaux déjà mentionnés, Terzi partage également entre les deux instruments les parties polyphoniques et les diminutions ; ils se répondent l'un à l'autre. Nous nous sommes inspirés de son exemple pour trouver une solution, espérons le, acceptable dans l'exécution du madrigal de Alessandro Striggio *Chi farà fede al ciel* : l'auteur en a laissé une version qui combine la transcription partielle de l'écriture originale avec les diminutions très virtuoses, mais qui semble incomplète : d'autre part, Terzi laisse entendre que le texte est "*accommodato a modo di Viola bastarda per suonar in Concerto con Liutto grande*", sans autres indications. C'est pourquoi nous avons exécuté le madrigal en duo, en créant pour le second luth une partie qui intègre celle de Terzi, avec les sections polyphoniques manquantes et avec des diminutions ajoutées où elles étaient nécessaires, inspirées de celles de l'auteur (la composition de cette seconde partie est de Craig Marchitelli).

Enfin les Danses. Les livres de Terzi contiennent selon le titre du *Primo Libro* "danses de diverses origines italiennes, françaises et allemandes" : une telle variété

rappelle les préceptes savoureux du peintre Giovanni Paolo Lomazzo pour représenter justement les scènes de danses :

"La danse, on peut dire qu'il y en a autant que de nations et de peuples au monde, suppose que l'Allemand saute et embrasse de diverses manières, que le Français baise, jette les bras autour du cou, tient bras dessus bras dessous (...), et l'Italien presque comme un histrion saute vigoureusement en se tortillant, en lançant les jambes, en sautant très haut, en pressant le pas, et en le ralentissant..." (Traité de l'art de la Peinture, 1589).

Parmi toutes les danses du XVIème siècle les plus pratiquées par les luthistes, la gaillarde (danse virtuose italienne qui s'était rapidement étendue même au-delà des Alpes) avait atteint avec Santino Garsi et Vincenzo Gallei un haut niveau d'expression; les gaillardes de Terzi brillent par leur fantaisie, utilisant toutes les ressources de l'instrument. La *Gagliarda tamburina* en est un exemple précis, suivie (après une série de variations toujours plus nouvelles et plus complexes) par un nouveau motif qui se répète trois fois et se réfère à une basse obstinée de trois notes (le "tamburino"), inspiré du *brantle de village* français.

La *Gagliarda del Pass' e mezo con la represa* qui selon la tradition suit un *Pass' e mezo* (à chaque fois toujours plus diminué à chacune de ces trois expositions successives) est un autre morceau surprenant par la longue *ripresa* qui, en se déta-

chant de la véritable danse, acquiert presque le caractère d'une Fantaisie par sa variété pleine de liberté et par sa complexité.

La *Barriera* est la version la plus longue et la plus élaborée que l'on connaisse du ballet homonyme compris dans le *Ballarino* de Fabrizio Caroso (Venise 1581). Écrite à l'origine pour luth seul, elle est proposée ici dans une exécution à deux luths qui en accentue la puissance "stéréophonique" et lui donne une plus grande plénitude harmonique (transcription de Paul Beier).

Au-delà de ces danses traditionnelles, les deux livres de Terzi sont riches d'autres danses qui alors commencent seulement à se diffuser en Italie : les danses "Alemani" et la danse "Polaco", apparentées à l'Allemande française et surtout *Volte* et *Correnti*, presque totalement absentes des livres imprimés en Italie au début du XVIIème siècle, à l'exception, justement, de l'œuvre de Terzi et de quelques exemples du livre de Giulio Cesare Barbetta de 1585. La *Corente Francese Primo*, précédée par un *Preambulo* est un des premiers témoignages d'une célèbre composition, attribuée à Julien Perrichon que l'on retrouve dans de très nombreuses sources (aussi bien publiées que manuscrites), dans toute l'Europe, au début du XVIIème siècle.

Paul Beier et Mariagrazia Carlone
traduction par Emmanuelle Bousquet

Chi farà fede, à Cinque del Striggio accommodato à modo di Viola bastarda per suonar in Concerto cò Liutto grande

Qui al suo debutto discografico, il giovane liutista americano Craig Marchitelli ha studiato con Pat O'Brien al SUNY Purchase di New York diplomandosi *magna cum laude* e con Lyle Nordstrom alla Clayton University (Atlanta) e all'Indiana University (Bloomington); grazie a una borsa di studio della Fondazione Marco Fodella si è trasferito a Milano per studiare con Paul Beier.

Paul Beier si è diplomato al Royal College of Music di Londra con Diana Poulton. Ha suonato come solista e insieme a gruppi di musica antica per tutta Europa, Nord e Sud America ed è fondatore e direttore di *Galatea*, già *Ensemble Galilei*. Dal 1981 insegna Liuto, Basso Continuo e Musica d'insieme rinascimentale presso l'Istituto di Musica Antica della *Accademia internazionale della musica* di Milano.

Gli strumenti usati in questa registrazione sono basati su modelli storici: Paul Beier suona un otto cori di Klaus Jacobsen e Craig Marchitelli suona sette cori di Paul Thomson. Entrambi i liuti sono interamente montati con corde di budello liscio e appesantito della ditta Aquila.

This is the debut recording of the talented young American lutenist, Craig Marchitelli. He studied the lute with Pat O'Brien at SUNY Purchase in New York, graduating *magna cum laude*, and with Lyle Nordstrom at Clayton University (Atlanta) and Indiana University (Bloomington); after winning a scholarship from the Marco Fodella Foundation he moved to Italy to study with Paul Beier.

Paul Beier graduated from the Royal College of Music, London, under Diana Poulton. He has performed both as a soloist and in early music groups throughout Europe, North and South America and is the founder and director of *Galatea*, formerly *Ensemble Galilei*. Since 1981 he teaches Lute, Basso Continuo and Renaissance Ensemble at the Institute of Early Music, *Accademia internazionale della musica*, Milan.

The instruments used in this recording are based on historical models: Paul Beier plays an eight-course lute made by Klaus Jacobsen and Craig Marchitelli plays a seven-course lute made by Paul Thomson. Both lutes were strung entirely in plain and "loaded" gut strings by Aquila.

Le jeune luthiste américain Craig Marchitelli signe ici ses débuts discographiques. Il a étudié le luth avec Pat O'Brien au SUNY Purchase de New-York, d'où il sort très brillamment diplômé, et a étudié avec Lyle Nordstrom à Clayton University (Atlanta) et à Indiana University (Bloomington); après avoir obtenu une bourse d'étude de la Fondation Marco Fodella, il s'installe à Milan pour étudier avec Paul Beier.

Paul Beier est diplômé du Royal College of Music de Londres où il a étudié avec Diana Pulton. Il s'est produit comme soliste et a joué aussi dans des groupes de musiques anciennes à travers toute l'Europe, en Amérique du Nord et du Sud; il est fondateur de *Galatea* qu'il dirige, autrefois *Ensemble Galilei*. Depuis 1981, il enseigne le Luth, la basse continue et la musique d'ensemble de la Renaissance à l'Institut de Musique ancienne de l'*Accademia Internazionale della Musica* de Milan.

Les instruments utilisés dans ce CD sont des copies de modèles anciens : Paul Beier joue un huit chœurs de Klaus Jacobsen et Craig Marchitelli joue un sept chœurs de Paul Thomson. Les deux luths sont entièrement montés avec des cordes de boyau lisses et alourdies de la Maison Aquila.

Giovanni Antonio Terzi

da *Il secondo libro de Intavolatura*

Venezia 1599

stradivarius



STR 33590

1. Preambolo de l'autore sopra le Corente Francese
2. Corente Francese Primo
3. Preludio
4. Gagliarda Tamburina
5. Non mi toglia il ben mio a 4. di Marc'Antonio Ingegnero (contrappunto: PB)
6. Volta Francese Quarta
7. Corente Francese Secondo
8. Toccata Seconda
9. Fantasia Seconda
10. Ballo Alemano Primo
11. Padoana Terza
12. Gagliarda Terza
13. Louisance canzon Francese di Adriano [Willaert]
14. Bariera balletto con le sue repliche
15. Chi fara fede al ciel a modo di Viola bastarda di Alessandro Striggio
16. Pass'e mezzo ultimo
17. Gagliarda del Pass'e mezo con la represa
18. Fantasia in modo di Canzon Francese di Giovanni Gabrieli
19. Liquide perle a 5. di Luca Marenzio (contrappunto: CM)
20. Balletto Alemano
21. Ballo Polaco
22. Balletto Francese
23. Canzon Francese Allermifault. di Adriano, Per sonar a due Liutti
24. Fantasia Seconda in modo di Canzon Francese

1'32"

1'18"

2'30"

2'44"

5'22"

1'08"

1'11"

2'42"

5'15"

1'45"

1'59"

1'36"

4'58"

5'37"

6'56"

2'22"

4'16"

5'01"

3'12"

0'53"

1'23"

0'57"

6'46"

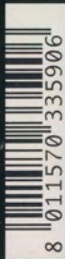
5'49"



Made in Italy



T.T. 77' 12"



PAUL BEIER
CRAIG MARCHITELLI

Worldwide distribution: MILANO DISCHI s.r.l. - Via Sormani, 18 20093 Cologno Monzese (MI)

Tel. (+39) 02 - 25.39.65.75 Fax (+39) 02 - 25.39.65.42

e-mail: stradiva@tin.it - <http://www.stradivarius.it>