

STR 33787



Francesco da Milano

Paul Beier lute

Perino Fiorentino



Quanta Beltà

1	Fantasia Quinta *	Perino Fiorentino (1523 - 1552)	03'14"
2	<i>De mon triste desplaisir</i> °	Jean Richafort (c. 1480 - c. 1548)	01'57"
3	Fantasia Quarta	Perino Fiorentino	04'23"
4	Fantasia 41	Francesco da Milano (1497 - 1543)	00'39"
5	Fantasia 39	Francesco da Milano	01'55"
6	Fantasia Seconda	Perino Fiorentino	04'38"
7	<i>Quanta beltà</i> °	Jacques Arcadelt (1505 - c. 1562)	02'36"
8	Fantasia 40	Francesco da Milano	00'59"
9	Fantasia 30	Francesco da Milano	02'54"
10	Fantasia Prima	Perino Fiorentino	03'37"
11	Fantasia 42	Francesco da Milano	01'39"
12	Fantasia 13	Francesco da Milano	01'53"
13	<i>O felici occhi miei</i> °°	Jacques Arcadelt	02'18"
14	Fantasia Ottava *	Perino Fiorentino	03'49"
15	Fantasia 'la compagna' *	Francesco da Milano	03'02"
16	<i>Vignon Vignetta</i> °	Anonimo	01'01"
17	Fantasia 32	Francesco da Milano	01'17"
18	Fantasia Terza	Perino Fiorentino	02'30"
19	Fantasia Settima *	Perino Fiorentino	02'36"
20	Fantasia 'demontriste'	Francesco da Milano	02'31"
21	<i>Quand'io penso al martire</i> °	Jacques Arcadelt	02'42"
22	Fantasia 31	Francesco da Milano	00'45"
23	Fantasia 38	Francesco da Milano	01'33"
24	Fantasia 35	Francesco da Milano	02'23"
25	<i>Quanti travagli</i> °°	Jacques Arcadelt	02'14"
26	Fantasia Sesta *	Perino Fiorentino	02'33"
27	Fantasia 33	Francesco da Milano	03'16"

Paul Beier

liuto rinascimentale

Intabolutura de lauto, Valerio and Lodovico Dorico, Roma 1546

° intavolatura di Francesco da Milano

°° intavolatura di Perino Fiorentino

* *Manoscritto "di Siena"*, Den Haag, Gemeentemuseum Ms 28 B 39

La numerazione delle fantasie di Francesco segue / The numbering of Francesco's fantasies follows /

La numérotation des fantaisies de Francesco suit l'édition de

Arthur Ness, *The Lute Music of Francesco Canova da Milano*,

Harvard University Press, Cambridge 1970

La numerazione delle fantasie di Perino segue / The numbering of Perino's fantasies follows /

La numérotation des fantaisies de Perino suit l'édition de

Mirko Caffagni - Franco Pavan, *Perino Fiorentino, Opere per Liuto*,

Ut-Orpheus Edizioni, Bologna, 1996.

Registrazione / Recording / Enregistrement : S. Vincenzo, Eupilio, Italia, 9/2006

Direzione Artistica / Producer / Direction artistique : Andrea Dandolo

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

Strumento / Instrument : Klaus Jacobsen, 1997

Corde in budello / Gut strings / Cordes de boyau : Vincenzo Peruffo, Aquila®

Copertina / Cover / Au recto : Raffaello, Ritratto di Bindo Altoviti

All'interno / Inside cover / Sur l'intérieur : Agostino Carracci, Bambino con liuto

Foto / Photo / Photo : Eleonora J. Beier

Verso la fine della sua breve vita, Pierino di Baccio degli Organi, noto come Perino Fiorentino, era da molti considerato pari, o perfino superiore al suo maestro Francesco da Milano, nell'arte di suonare il liuto:

Valentissimo certo, & se egli vive mostrerà un dì che è vero scolare di Francesco da Milano, ancor che e' ci è qualcuno che hoggia ode così volentier lui, & forse più che non udirebbe Francesco suo maestro; & veramente fa non piccolo honore alla buona memoria di Baccio suo padre che sapete quanto era virtuosa.

Cosimo Bartoli*

Perino nacque a Firenze nel 1523, in una famiglia di organisti professionisti. Riconosciuta, ben presto, la sua inclinazione per il liuto, a tredici anni fu inviato a Roma e posto sotto la guida di Francesco da Milano. Francesco, a quelle date già stimato come uno dei più grandi liutisti del tempo, faceva parte della corte musicale di papa Paolo III (avendo servito in precedenza i due papi della famiglia Medici, Leone X e Clemente VII); e nel 1536, l'anno in cui Perino diventò suo apprendista, ebbe il raro onore di vedere le sue musiche stampate su tre libri in tre diverse città (Napoli, Venezia e Milano). Il rapporto tra Perino e Francesco dovette essere stretto. L'astrologo Luca Gaurico chiamò Perino "discepolo" di Francesco, e nei registri papali appare come il "creato di M. Francesco Milanese". Intorno ai

diciott'anni, tuttavia, la sua traiettoria musicale iniziò a separarsi da quella del maestro. Nel 1541 era al servizio del cardinale Alessandro Farnese, nipote del papa. Potrebbe risalire a quest'epoca la sua apparizione a Napoli, in un celebre banchetto che Luigi Dentice descrive nei suoi *Duo dialoghi della musica* (1552): dopo l'elenco dei musicisti che suonarono a quel banchetto (l'arpista Giovanni Leonardo dell'Arpa, il liutista Perino Fiorentino, il violista Giovanni Battista Sansone e l'organista Jacques Brunel), fatto da Paolo Soardo, così replica Antonio Serone:

Tutti questi hò intesi più volte, & certo ognuno di loro nel suo stornento (à mio giudizio) ottiene il primo luogo.

Durante gli ultimi dieci anni della sua vita, Francesco da Milano godette di un enorme prestigio internazionale, suonando per papi, re e imperatori. Dopo la sua morte prematura nel 1543 (aveva 46 anni), in tutta Europa per un decennio si susseguirono pubblicazioni comprendenti le sue opere, tra cui due ambiziosi progetti in più volumi, uno a Milano e uno a Venezia. Nella corsa dell'industria editoriale a trar profitto dalla fama leggendaria di Francesco, fu a Perino Fiorentino che si rivolse l'azienda romana dei fratelli Dorico, alla caccia di materiale inedito. Valerio Dorico spiega:

Io non vi lodero, Generosi spirti, con cerimonia, Misser Francesco da Milano, Vi dico bene, che, dov'altri s'affaticano per adombrar il poco, io durerei fatica, arrivare al vero, & quanto più lo lodassi,

meno lo loderei: Basta questo, che ai tempi suoi, niuno gli fu pare, nel sonare il Leuto, la dove Arte, o Dolceza s'adoperasse, con infinita gratia, Alquale grado, pero, ne va a gran passo il suo nobilissimo Scolaro, misser Pierino Fiorentino, se di già non vi è arrivato: Il qual meco al presente per sua cortesia, s'è degnato rivedere alcune Intavolature del suo Mastro, Forse, & per non essere ingrato a quello, per il quale e intanto honore, o invidio ai posteri, celando quello che pur in parte mostreremo al mondo la somma Virtù, & Grandezza divina di Misser Francesco [...] & honorate lui morto, & amate Misser Pierino vivo, se quello trovo la via dell arte, & questo vel'insegna.

Il risultato della collaborazione tra Perino e i Dorico, stampato nel 1546, conteneva 12 fantasie del liutista milanese (10 delle quali mai pubblicate prima), due nuove intavolature di *chansons* francesi, e due intavolature di madrigali, le prime di questo genere fatte da Francesco. A tutto ciò, Perino aggiunse quattro fantasie proprie ed altre due intavolature di madrigali. Tutte e quattro le intavolature madrigalistiche si basano su pezzi del primo libro di Arcadelt, pubblicato nel 1539. Il libro di Dorico diventò uno dei *best sellers* per liuto di tutto il Cinquecento. Immediatamente, nel 1547, ne apparve a Venezia un'edizione pirata, presentata come "libro terzo" della serie dedicata da Antonio Gardano alle opere di Francesco, che ebbe un tale successo da venire ristampata due

volte: nel 1562 e nel 1563. Singoli brani di questa raccolta si ritrovano in stampe e manoscritti italiani, francesi, tedeschi, fiamminghi, spagnoli e perfino scozzesi, per tutto il secolo e ben oltre lungo il Seicento. Questa registrazione comprende l'intero contenuto del libro di Dorico.

Quando Francesco da Milano incominciò la sua carriera, suonare il liuto con le dita (invece che con il plettro) creando polifonia (anzichè singole linee melodiche) era una tecnica relativamente nuova. Il suo genio consisté nel portare l'arte polifonica liutistica ad un livello di sofisticazione comparabile a quella dei più raffinati compositori contemporanei di musica vocale. A tal fine, Francesco studiò avidamente gli stili vocali contemporanei, lasciandoci un repertorio considerevole di trascrizioni di opere vocali (chiamate "intavolature") tra cui le quattro stampate da Dorico [tracce 2, 7, 16, 21]. In effetti, suonare celebri *chansons* francesi e madrigali italiani a solo con il liuto era ritenuta una delle più alte vette dell'arte di un liutista. Vincenzo Galilei, nel suo trattato del 1568, *Il Fronimo Dialogo*, dedicato all'arte liutistica, loda Francesco come il più perfetto professionista di quest'arte. Ad esempio, nel passo citato qui di seguito, egli esalta l'abilità di Francesco di prendersi onestamente libertà rispetto all'originale vocale:

Il che à me come molti altri, non pare se non cosa lodevole nel semplice strumento, usava alcuna volta l'Eccellente Francesco da Milano nella replica di qualche canzone, per apportare

novità all'udito, di mutare una parte nell'altra, come per esempio, la parte del Tenore in quella del Soprano, et questa in quella [...] non che in vero questa tal mutatione, di parti, fatta con debiti mezzi quando & dove si conviene, piace molto a giuditiosi...

Ma fu la fantasia per liuto (chiamata a volte "ricercare") il principale veicolo dell'eccellenza compositiva di Francesco. Per descrivere il suo metodo, può tornare utile un celebre passaggio dal trattato musicale di Thomas Morley, del 1597:

Il principale, e più importante genere di musica che è fatto senza parole è la Fantasia, cioè quando un musicista sceglie un "punto" [point] di suo gusto e lo storce e lo rigira a suo piacere, facendone tanto o poco quanto meglio parrà al suo giudizio. In ciò si può mostrare più arte che in qualsiasi altra musica, perchè il compositore non è legato a nulla, ma può aggiungere, togliere, e cambiare a suo piacimento.

Per *point*, Morley intendeva brevi soggetti melodici, intessuti nelle diverse voci della fantasia e sottilmente manipolati per creare una varietà di tessiture musicali. Nella storia della musica occidentale, il primo repertorio che si conservi di una certa consistenza di fantasie per uno strumento solista è quello per liuto, a cominciare dall'invenzione dell'intavolatura alla fine del Quattrocento.

Le fantasie di Francesco pubblicate da Dorico nel 1546 si possono suddividere secondo la loro appartenenza a tre stili. Il primo stile si potrebbe chiamare "puramente strumentale", ed è rappresentato nella sua forma più semplice da tre brevi fantasie, 31, 32 e 41 [tracce 22,17, 4]. Ognuna sceglie un breve tema e, nello spazio di poche battute, "lo storce e lo rigira", mostrando, in forma in certo modo embrionale, il processo con cui Francesco combina il contrappunto imitativo con tecniche puramente strumentali come rapidi passaggi (chiamati "diminuzioni") e momenti di articolazione accordale o omofonica. Questi pezzi facili sembrano quasi dei brevi esercizi, che Francesco potrebbe aver assegnato al giovane Perino come lezioni di composizione e di tecnica. In altri due esempi (38 e 39) [tracce 23, 5], Francesco inizia con un gioco contrappuntistico molto simile e apparentemente semplice, ma qui sviluppa il procedimento assai più a lungo, creando elaborazioni complementari intricate e spiccatamente personali che dimostrano il pieno gioco della sua inventività.

In un secondo gruppo di fantasie di Francesco nella stampa di Dorico si mostrano la forte influenza delle composizioni vocali e le lezioni apprese nell'intavolarle. La *Fantasia demontriste* [traccia 20], basata direttamente sulla chanson *De mon triste desplaisir* di Jean Richafort, è l'esempio più ovvio. Pur seguendo fondamentalmente la struttura dell'originale vocale (che è anche presente, in Dorico, come intavolatura: **traccia 2**) e mantenendo qualcosa dell'architettura e del temperamento originali, il compositore, non più

legato alle parole del testo, può esplorare le implicazioni musicali con creazioni idiomaticamente strumentali. Altri due esempi di questo filone sono le fantasie appaiate nell'insolito Modo Frigio, che delineano una sensibilità cupa e meditativa in composizioni d'ispirazione vocale simile a quella del madrigale. La prima di esse, *Fantasia 13* [traccia 12], è l'unico esempio nell'opera di Francesco di un rimaneggiamento di un lavoro precedente: era comparsa, in precedenza, nella prima collezione nota della musica di Francesco, che ho registrato in un altro CD di Stradivarius (STR 33515); la versione pubblicata da Dorico è rivista con sottigliezza e appaiata ad un brano similare, la *Fantasia 42* [traccia 11].

La terza categoria di fantasie di Francesco è una sorta di fusione tra i due stili sopra menzionati. Il compositore utilizza ogni risorsa per creare opere di grande varietà e complessità, combinando contrappunto imitativo, tecniche strumentali e tessiture vocali. Uno degli esempi migliori di questo è la seducente *Fantasia 30* [traccia n. 9]: dopo che il soggetto iniziale è passato attraverso diverse variazioni, culminanti in alcune rapide diminuzioni, emerge un nuovo, condensatissimo "point" che consiste in tre sole note delineanti una seconda minore: mi-fa-mi, ripetuta a diverse altezze (si-do-si, la-sib-la, ecc.). Pare che Francesco amasse particolarmente questo soggetto, che diviene il centro propulsore della *Fantasia 33*, una delle sue più lunghe e complesse [traccia 27]. E ancora di più lo elabora in un'altra fantasia [traccia 15], tramandata da due fonti manoscritte più tarde, una delle quali la

intitola *La Compagna* (intendendo, presumo, che è complementare alla *Fantasia 33*).

Nelle quattro fantasie di Perino Fiorentino del libro di Dorico, emerge una personalità musicale pienamente distinta. Questi pezzi in genere sono più lunghi e sviluppati rispetto a quelli di Francesco: è come se, ereditandone il titolo di miglior liutista del suo tempo, Perino si sentisse costretto a mostrare al mondo di essere davvero in grado di soddisfare le aspettative del suo pubblico, superando il venerato Maestro. La *Fantasia seconda* [traccia 6] è quella più vicina allo stile di Francesco. Inizia con una imitazione esplicita dell'ultima frase della *Fantasia demontriste*; appaiono poi altri "points" e frasi da fantasie di Francesco, in particolare dalla *Fantasia 30*. Sempre, nel far queste citazioni, Perino dimostra come si possa spingere lo sviluppo musicale un po' più in là, raggiungere un livello appena più alto di complicazione, rispetto all'originale. Tuttavia il pezzo non è un collage di citazioni: il materiale musicale si sviluppa naturalmente, facendo fluire logicamente ogni sezione da quella precedente: e ciò dimostra che Perino non ha semplicemente imparato le tecniche del maestro, ma ne ha veramente padroneggiato lo stile. Mentre Francesco, però, ha uno stile solidamente strutturato e squisitamente ben equilibrato, che potremmo definire "classico", la musica di Perino, sinuosa e generosamente espansiva, enfatizza più il fluire delle emozioni e meno l'equilibrio e la struttura.

La *Fantasia Terza* di Perino [traccia 18] è un pezzo lento e malinconico scritto a quattro voci in una

tessitura madrigalistic. E' più lungo ed ambizioso di qualsiasi altra cosa di questo genere di mano del Milanese. Il brano impiega tessiture vicine sia nel registro molto acuto, sia in quello più grave dello strumento, e non scende a compromessi nello stretto mantenimento di ogni voce contrappuntistica, mostrando una considerevole maestria della tecnica della mano sinistra da parte del compositore. Alla natura ambiziosa dell'impresa musicale di Perino è dato libero corso nella prima e nell'ultima delle quattro fantasie di Dorico. La *Fantasia Prima* [traccia 10] è il pezzo più esteso dell'intera collezione. Fino poco tempo fa, si pensava che fosse stata scritta da Francesco a causa di un errore di attribuzione nell'edizione pirata veneziana: questo errore è stato corretto negli anni Ottanta grazie alla scoperta, a Cracovia, dell'unica copia completa del libro romano. Della *Fantasia Quarta* [traccia 3] è stato riconosciuto il modello vocale in un madrigale di Philippe Verdelot, "Italia mia" (sulla canzone di Petrarca). Perino forza in tutti i modi i limiti dello stile di Francesco: le dimensioni, l'esuberanza, l'estrema difficoltà di queste due fantasie sono altrettanti *tour de force* che esprimono le grandi speranze del suo giovane talento.

Le sole altre opere per liuto di Perino che si conoscano si trovano nel cosiddetto "manoscritto di Siena", compilato negli anni Novanta del Cinquecento. Mentre le fantasie di Dorico sembrano essere state preparate consapevolmente e rifinite per essere pubblicate e sottoposte al giudizio del pubblico, i lavori senesi sono forse più spontanei e rivelatori

dell'identità musicale di Perino. Non sappiamo come o perchè questi pezzi emergano in una fonte così tarda ma, forse, a Siena li portò lo stesso Perino: sappiamo che egli rimase in quella città per un certo periodo nel 1541 durante un viaggio a Lucca, dove si sarebbero incontrati il papa Paolo III e l'imperatore Carlo V. Dei cinque brani attribuiti a Perino in questa fonte, uno, a mio parere, non fu composto allo scopo di essere eseguito. Sembra invece una trascrizione accademica di un lavoro non identificato, vocale o strumentale, a quattro parti, nella tonalità scomodissima e poco idiomatica di la bemolle. Il suo stile non ha alcuna somiglianza con nessuno dei pezzi noti di Perino, e, così com'è, è insuonabile. Poichè questo manoscritto fu compilato circa quarant'anni dopo la sua morte, è impossibile conoscere le circostanze del suo inserimento, e dell'attribuzione a Perino; penso che non dovrebbe essere incluso nel *corpus* delle sue opere riconosciute.

L'attribuzione a Perino degli altri quattro pezzi, che si trovano vicini in un'altra parte del manoscritto, probabilmente è corretta. Sono più brevi e di carattere più intimo rispetto a quelli del libro di Dorico, e rivelano una personalità musicale inusuale e ben distinta da quella del Maestro, benchè risentano della sua influenza. La *Fantasia Settima* [traccia 19], ad esempio, cita l'inizio della *chanson* di Richafort *De mon triste desplaisir*, e ricorda la fantasia di Francesco sulla stessa *chanson*. L'apertura della *Fantasia Quinta* [traccia 1] è identica a quella della *Fantasia 31* di Francesco, ma un tono più su. Il soggetto di intervallo ascendente di semitono citato prima

(mi-fa-mi), usato dal Milanese con tanto effetto, è ripreso da Perino nella *Fantasia Ottava* [traccia 14], e ne sentiamo echi nella *Fantasia Sesta* [traccia 26], basata anch'essa su un motivo di tre note, la-do-si bemolle, più ambiguo e conturbante rispetto a quello di Francesco.

Perino Fiorentino morì poco tempo dopo la pubblicazione delle sue opere, all'età di ventinove anni. L'epitaffio che Anton Francesco Doni scrisse al tempo della sua morte, nel 1552, esprime un sentimento che probabilmente era largamente condiviso da chiunque avesse avuto il privilegio di sentirlo suonare il liuto:

Pierino di Baccio degli Organi nostro, ora che egli s'era fatto un poco d'entrata buona e cominciava a mietere il frutto della sua virtù (oh che mirabil giovane ha perduto il mondo!), la morte gli ha troncato la strada.

Paul Beier
(tradotto da Mariagrazia Carlone)

* Questa ed altre informazioni riguardanti Perino sono tratte dall'articolo di Richard Falkenstein, "Perino Fiorentino, His Life and Works", *Journal of the Lute Society of America* XXXIV, 2001.



Prima pagina dell'edizione di Dorico. Per errore, le cifre romane L e X sono invertite: la data reale della pubblicazione è 1546.

Titlepage of the Dorico print. In the printed date, the Roman figures L and X were erroneously inverted: the actual date of publication is 1546.

Page de titre de l'édition de Dorico. Par erreur, les chiffres romains L et X ont été inversés: la date réelle de la publication est 1546.

By the last few years of his short life, Perino di Baccio degli Organi (known as Perino Fiorentino) had been considered by many to have equaled or even surpassed his former maestro, Francesco da Milano, in the art of lute playing:

He is certainly most valiant, and if he lives he will show one day that he is a true pupil of Francesco da Milano, so much so that there are those here today who would so happily listen to him, perhaps even more than to Francesco his teacher. And he truly does no small honor to the good memory of Baccio his father who, as you know, was most virtuous.

-Cosimo Bartoli*

Perino was born into a Florentine family of professional organists in 1523. His inclination toward lute playing must have been recognized early; at the age of thirteen he was sent to Rome and placed under the guidance of Francesco da Milano, who was already by that time considered one of the greatest lutenists of his age. Francesco was a member of Pope Paul III's musical establishment — he had earlier served the Medici popes, Leo X and Clement VII — and in 1536, the year of Perino's apprenticeship, he was given the rare honor of having three prints of lute music in three different cities (Naples, Venice and Milan) dedicated to him. Perino's

relationship with Francesco must have been close. He was called Francesco's disciple by the astrologer Luca Gaurico and papal records list him as the "creato di [creation of] M. Francesco Milanese". However, by the time he was about 18 years old, his musical trajectory began to separate from that of his maestro. In 1541 he was in the service of the Pope's nephew, Cardinal Alessandro Farnese, and it may also have been at about this time that he made his appearance at a famous banquet in Naples described by Luigi Dentice in his *Duo dialoghi della musica* (1552): after Paolo Soardo lists the musicians who performed at the banquet (harpist Giovanni Leonardo dell'Arpa, lutenist Perino Fiorentino, violist Giovanni Battista Sansone and organist Jacques Brunel), Antonio Serone replies:

I have heard these many times, and certainly each of them on his instrument (in my opinion) has attained the highest level.

In the last decade of his life, Francesco da Milano enjoyed enormous international prestige, performing for popes, kings and emperors. In the decade after his untimely death in 1543 (he was 46) there were a flurry of publications in throughout Europe containing his works, including two ambitious multivolume projects, in Milan and Venice. In the printing industry's rush to profit from Francesco's legendary status, it was to Perino Fiorentino that the Roman publishing firm of the Dorico brothers turned to scour for new material. As Valerio Dorico explains:

I will not praise Misser Francesco da Milano, generous spirits, with ceremony. I tell you surely that, where others belabor a matter of little value, I would take pains to point to the truth, and the more I would praise him, the less he would be praised. It is enough to say this: during his time no-one was his equal in playing the lute where art or sweetness was used with infinite grace. To that level, however, is advancing at great speed, if he has not already arrived, his most noble pupil Misser Pierino Fiorentino, who, at present, has courteously agreed to review with me some tablatures of his master. He does this, perhaps, so as not to be ungrateful to him, thanks to whom he is so honored, or so as not to be envied by posterity if he had hidden that which will demonstrate to the world, if only in part, the highest virtue and divine greatness of Misser Francesco. [...] And honor him who is dead and love Misser Pierino who is alive: the one who found the way of art, and the other who teaches it to you.

The result of the collaboration between Perino and the Dorico press was published in 1546, and contained 12 fantasies by the Milanese lutenist, 10 of which had never before been published, two new intabulations of French chanson, and two madrigal intabulations, the first by Francesco in this genre. To this Perino added four of his own fantasies plus two more intabulations of madrigals. All four madrigal intabulations are

from the first book of madrigals by Jacques Arcadelt, published in 1539. Dorico's lute book became one of the most successful volumes of lute tablature of the sixteenth century. A pirate edition by the Venetian firm of Antonio Gardano was immediately released in 1547 as the "libro terzo" in Gardano's series dedicated to Francesco's collected works. Such was its popularity that he reprinted it twice, in 1562 and 1563. Works from this source found their way into prints and manuscripts throughout the century and well into the 17th century in Italy, France, Germany, Flanders, Spain and even Scotland. Its entire contents are performed on the present recording.

Francesco da Milano began his career at a time when playing the lute with the fingers (as opposed to using a plectrum) and thus playing polyphony (as opposed to single lines) was relatively new. His genius was to take the art of polyphony on the solo lute to a level comparable in sophistication to the most accomplished masters of vocal polyphony of his day. To this end, Francesco was an avid student of contemporary vocal music styles, and he has left us a considerable repertoire of transcriptions of vocal works for the lute (called "intabulations"), including the four new ones printed in Dorico [tracks 2, 7, 16, 21]. In fact, playing well known French chansons and Italian madrigals *à solo* on the lute was considered one of the highest achievements of the lute-player's art. Vincenzo Galilei, in *Il Fronimo* (a treatise on lute playing of 1568), praised Francesco as the most accomplished practitioner of this art, as in this

example extolling Francesco's ability to knowingly take liberties with the vocal original:

It seems to me, as to many others, a praiseworthy thing on a simple instrument, as used sometimes by the excellent Francesco da Milano in replicating some vocal composition, in order to bring novelty to the hearer, to mutate one part into another as, for example, the Tenor part into the Soprano, and this into that [...], such that, in truth, this kind of mutation of the parts, done with the right method when and where it is appropriate, is highly appreciated by the connoisseur...

However, it was the lute fantasy (sometimes called "ricercare") that became the principle vehicle of Francesco's compositional prowess. A famous passage from a musical treatise of 1597 by Thomas Morley can serve to describe Francesco's method as a composer of fantasies:

The most principal and chiefest kind of music which is made without a ditty [i.e. without words] is the Fantasy, that is when a musician taketh a point at his pleasure and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it according as shall seem best in his own conceit. In this may more art be shown than in any other music because the composer is tied to nothing, but that he may add, diminish, and alter at his pleasure.

By "point", Morley meant short melodic subjects, which are woven into the different voices of the fantasy and subtly manipulated to create a variety of musical textures. In the history of Western Music, the first substantial repertory of fantasies for a solo instrument to be preserved was that for the lute, starting with the invention of lute tablature at the end of the fifteenth century.

The fantasies by Francesco published in the Dorico print of 1546 can be divided into three styles. The first might be called the "purely instrumental style" and is represented in its simplest form by three short fantasies, 31, 32 and 41 [tracks 22, 17, 4]. Each takes a short theme in the first mode and, in the space of a few bars, "wresteth and turneth it", showing, in somewhat embryonic form, the process by which Francesco combines imitative counterpoint with purely instrumental techniques such as rapid passagework (called "diminuzioni") and moments of chordal, or homophonic articulation. These easy pieces almost have the feel of short exercises that Francesco may have given the young Perino as lessons in composition and finger technique. In two other examples (38 and 39) [tracks 23, 5] Francesco begins in the same mode with a very similar, deceptively simple play of counterpoint, but here he takes the process to much greater length, creating complicated, highly individual and complementary works that demonstrate the full play of his inventiveness.

A second group of fantasies by Francesco in the Dorico print show the strong influence of vocal composition and the lessons learned by intabulating them. The most obvious example is the *Fantasia demontriste* [track 20], directly based on the chanson *De mon triste desplaisir* by Jean Richafort. While basically following the floor-plan of the vocal original (also present in Dorico as an intabulation [track 2]), the composer, no longer tied down by the "ditty" as it were, can explore its implications in idiomatic, instrumental textures while still maintaining some of the architectural structure and musical ethos of the original. Two other examples in this vein are the paired fantasies in the unusual Phrygian mode, which portray a dark, brooding sensibility in a vocal-inspired madrigal-like texture. The first of these, *Fantasia 13* [track 12], is the only example in Francesco's output of a mature reworking of an earlier work. It was previously published in Francesco's first known collection of lute music, which was the subject of another recording I have made for Stradivarius (STR 33515); the version published in Dorico is subtly revised and paired with a second, companion piece, *Fantasia 42* [track 11].

A third category of fantasies by Francesco represent a kind of fusion of the two styles mentioned above, in which the composer draws upon every resource to create works of great variety and complexity using a combination of imitative counterpoint, instrumental techniques and vocal textures. One of the best examples of this is the haunting *Fantasia 30* [track 9]: after the initial subject goes through several variations

culminating in some rapid passagework, a new, highly condensed "point" emerges consisting of just three notes delineating a minor second: E-F-E, reiterated at various pitches (B-C-B, A-Bb-A, etc.). Francesco seems to have had a certain fondness for this subject, as it becomes the animating feature of one of the longest and most complex of his fantasies in the collection, *Fantasia 33* [track 27]. And he elaborates it even further in another fantasy [track 15], found in two later manuscript sources, one of which gives it the title *La Compagna*, meaning, I presume, that it is the "companion" of *Fantasia 33*.

A quite distinct musical personality emerges in the four fantasies contributed by Perino Fiorentino to Dorico. These pieces are generally longer and more developed than the works by Francesco: it is as if, in inheriting Francesco's mantle as the foremost lute player of the day, Perino was under pressure to show the world what he was capable of, indeed, to satisfy the expectations of his public and outdo his venerable maestro. *Fantasia Seconda* [track 6] is the closest in style to that of Francesco. It begins with a direct citation from the last musical phrase of Francesco's *demontriste* fantasy. Other "points" and phrases from fantasies by Francesco appear, notably from *Fantasia 30*. In making these citations, Perino shows in each case how the musical development can reach just a little further, or attain just one higher level of complication, than that of the original. Yet the piece is not a collage of citations: the musical material develops naturally, each section flowing logically from the last – it shows that Perino has

not merely learned Francesco's techniques, he has truly mastered his style. But whereas Francesco's style is tightly structured and exquisitely well balanced (one might use the word "classical" to describe it), Perino's is somewhat meandering and generously expansive, in which the emphasis is less on balance and structure, more on the emotional ebb and flow of the music.

Perino's *Fantasia Terza* [track 18] is a slow, moody piece written in a four-voiced madrigal-like texture. It is longer and more ambitious than anything in this vein by the Milanese master. The piece employs close tessituras in both very high and very low registers of the instrument and makes no compromise in the strict maintenance of each contrapuntal voice, and it shows a considerable mastery of left hand technique by its composer. The ambitious nature of Perino's musical enterprise is given full rein in the first and last of the four Dorico fantasies. *Fantasia Prima* [track 10] is the most extensive piece in the entire collection. Until recently it was thought to have been written by Francesco because of an error of ascription in the pirated Venetian edition of Dorico's print: this mistake was corrected in the 1980's with the discovery of the only complete copy of the Roman lute book in Krakow. The *Fantasia Quarta* [track 3] has been recognized as being based on a madrigal by Philippe Verdelot, "Italia mia" (on the *canzona* by Petrarch). In both of these works, Perino stretches the boundaries of Francesco's style in every way: they are lengthy, exuberant, highly demanding, *tour de force* expressions of the great

promise of Perino's youthful talent.

The only other lute works by Perino known to have survived are found in a manuscript called the "Siena Lute Book", compiled in the 1590's. Whereas Perino's Dorico fantasies seem to have been consciously prepared and polished for publication and scrutiny under the spotlight of the public arena, the Siena works are perhaps more spontaneous and revealing of Perino's musical identity. While we don't know how or why these pieces appeared in such a late sixteenth-century source, they may have been left in Siena by Perino himself: we know he stayed there for a while in 1541 on his way to Lucca to attend a meeting between Pope Paul III and Emperor Charles V. Of the five pieces attributed to Perino, one, in my opinion, was not intended for performance. This is an academic transcription of an unidentified four-part vocal or consort work into the awkward and unidiomatic key of A-flat. Its style bears no resemblance to any of Perino's known lute works, and as it stands it is quite unplayable. Since this source was compiled around 40 years after Perino's death, it is impossible to know the circumstances of its insertion (and attribution to Perino) in the manuscript; I think it should not be included in the canon of Perino's lute works.

The attribution to Perino of the other four pieces, which are found together in another part of the manuscript, is probably correct. They are shorter, more intimate works than those in Dorico and reveal an unusual musical personality quite distant from that of his master, yet they also show his influence. *Fantasia Settima* [track 19], for

instance, cites the opening of Richafort's chanson *De mon triste desplaisir*, and brings to mind Francesco's fantasy on the same chanson. The opening of *Fantasia Quinta* [track 1] is identical to Francesco's *Fantasia 31*, but a tone higher. The rising semitone subject mentioned above (E-F-E), used to such effect by Francesco, is taken up by Perino in *Fantasia Ottava* [track 14], and we see echoes of it in *Fantasia Sesta* [track 26], also based on a three note subject, although here the subject, A-C-B, is more ambiguous and unsettling.

Perino Fiorentino died just a few years after his works were published, at the age of 29. Anton Francesco Doni's epitaph, penned at the time of Perino's death in 1552, expressed a sentiment that was probably widely felt by anyone who had had the privilege of hearing him play the lute:

Just as our Pierino di Baccio degli Organi was getting to a good start and beginning to reap the fruits of his virtue (oh, what a wondrous youth the world has lost!), death has cut off his path.

Paul Beier

* This and other information concerning Perino are from Richard Falkenstein, "Perino Fiorentino, His Life and Works", *Journal of the Lute Society of America* XXXIV, 2001. All of the translations are my own.

Vers la fin de sa courte vie, Perino di Baccio degli Organi, dit Perino Fiorentino, avait, pour nombre de personnes, égalé, voire même surpassé celui qui fut son maître dans l'art du luth : Francesco da Milano.

Il est fort habile, assurément, et s'il vit, il montrera un jour qu'il est un véritable élève de Francesco da Milano, encore que certains aiment à l'écouter, et peut-être même avec plus de plaisir qu'ils n'ouïraient Francesco, son maître. En vérité, ce n'est pas peu d'honneur qu'il fait à la belle mémoire de son père, Baccio, dont vous savez l'excellence.

Cosimo Bartoli*

Perino naquit à Florence, en 1523, dans une famille d'organistes de profession. Ses dispositions pour le luth ayant été décelées très tôt, il fut envoyé à Rome pour suivre l'enseignement de Francesco da Milano que l'on regardait alors comme l'un des plus grands luthistes de son temps. A cette époque, Francesco appartenait à la musique du pape Paul III - après avoir servi successivement les papes médicéens Léon X et Clément VII - et, en 1536, lorsque débuta l'apprentissage de Perino, il eut l'insigne honneur de voir trois volumes de ses œuvres pour luth publiées à Naples, à Venise et à Milan. Entre Perino et son maître les relations durent être étroites : l'astrologue Luca Gaurico le cite comme disciple de Francesco et certains

documents de la maison papale l'inscrivent au titre de *creato* [élève et valet] *di M. Francesco Milanese*. Toutefois, vers l'âge de dix-huit ans, son parcours musical commença à s'écarter de celui de son maître. En 1541, il était au service du neveu du pape, le cardinal Alexandre Farnèse, et peut-être est-ce vers cette époque que l'on signale sa présence lors du fameux banquet de Naples dont Luigi Dentice nous a laissé le récit dans ses *Duo dialoghi della musica* (1552) : après que Paolo Sodano ait nommé les musiciens qui s'y produisirent (l'ensemble comprenait Perino Fiorentino, le harpiste Giovanni Leonardo dell'Arpa, le violiste Giovanni Battista Sansone et l'organiste Jacques Brunel), Antonio Serone déclare :

Je les ai entendus tous maintes fois et, certes (à mon avis), chacun d'eux, sur son instrument, mérite la première place.

Au cours des dix dernières années de sa vie, Francesco da Milano, dont le prestige international était immense, eut l'occasion de jouer avant des papes, des rois et des empereurs. Dans la décennie qui suivit sa mort prématurée, en 1543 (il avait quarante-six ans), l'Europe connut une vague de publications contenant ses œuvres, parmi lesquelles deux ambitieuses collections de plusieurs volumes éditées à Milan et à Venise. Tandis que les imprimeurs se bouscullaient pour tirer profit de la situation légendaire de Francesco, l'officine romaine des frères Dorico, en quête de nouveauté, fit appel à Perino Fiorentino. Valerio Dorico s'en explique en ces termes :

C'est sans cérémonies, noble esprits, que je chanterai les louanges de Messer Francesco da Milano. Je vous dirai simplement que lorsque d'autres s'évertuent à déguiser des choses de peu de valeur, j'aurai quelque mal à parvenir au vrai, et plus j'en ferai l'éloge, moins je le louerai. Il suffit de dire que, de son temps, il n'eut de pair pour toucher le luth, usant d'Art et de Douceur avec une grâce infinie. C'est pourtant vers ce degré qu'avance à grands pas son noble Elève, Messer Perino Fiorentino, s'il n'y est déjà parvenu. Celui-ci, à présent, a daigné revoir avec moi quelques Tablatures de son Maître, ceci, sans doute, afin de n'être point ingrat envers celui auquel il doit d'être tant honoré, ni jaloux par la postérité pour avoir gardé secret ce qui montrera au monde, ne serait-ce qu'en partie, la très haute Vertu et la Grandeur de Messer Francesco. [...] Honorez donc celui qui fut et aimez le vivant Messer Pierino : si celui-là ouvrit le chemin de l'art, celui-ci vous l'enseigne.

De cette collaboration entre Perino et les presses de Dorico naquit un volume publié en 1546, contenant douze fantaisies du luthiste milanais (dont dix jusque-là inédites) et deux nouvelles mises en tablature de madrigaux, les premières du genre pour Francesco. Perino y ajouta quatre fantaisies de son cru, ainsi que deux mises en tablature de madrigaux dont les modèles provenaient, comme ceux de Francesco, du

premier livre publié par Jacques Arcadelt, en 1539. Le recueil de Dorico fut l'une des plus belles réussites dans le domaine des tablatures de luth au XVI^e siècle. Dès 1546, l'imprimeur vénitien Antonio Gardano en donna une édition pirate - le *Libro terzo* de la série consacrée aux œuvres de Francesco - dont le succès fut tel qu'il dut le réimprimer par deux fois, en 1562 et 1563. Les pièces figurant dans cette source seront incluses dans de nombreux imprimés et manuscrits tout au long du siècle et même au XVII^e, en Italie, en France, en Allemagne, dans les Flandres, en Espagne et jusqu'en Ecosse. C'est le contenu intégral de ce volume qui constitue le programme de notre enregistrement.

Francesco da Milano débuta sa carrière en une époque où l'emploi des doigts au lieu du plectre - permettant donc le jeu polyphonique, par opposition au jeu monodique - était une technique relativement nouvelle. Son génie consista à traduire l'art de la polyphonie dans le langage du luth, et cela avec un raffinement comparable à celui des maîtres les plus accomplis de son temps. Pour ce faire, il n'eut de cesse d'étudier les divers styles contemporains de musique vocale, et nous laisse ainsi un important répertoire de transcriptions pour luth d'œuvres vocales (appelées «mises en tablature»), dont les quatre imprimées par Dorico étaient encore inconnues [plages 2, 7, 17 et 21]. De fait, l'exécution à solo sur le luth de chansons françaises et de madrigaux italiens célèbres était considérée comme le suprême aboutissement de l'art du luthiste. Vincenzo Galilei, dans son traité sur le luth intitulé *Il Fronimo Dialogo* (1568)

saluait Francesco comme le plus parfait représentant de cet art, le louant, comme ici, pour son habileté à prendre de judicieuses libertés par rapport au modèle vocal :

Ce qui, à mon avis comme à celui de bien d'autres, ne me semble pas peu digne d'éloges sur le simple instrument, c'est la manière qu'employait parfois l'excellent Francesco da Milano dans sa réplique de certaines chanson pour apporter quelque chose de nouveau à l'oreille, transformant une voix en une autre, comme par exemple la partie de Tenor en Soprano, et celle-ci en celle-là [...], non sans que, en vérité, un tel échange de parties, opéré selon les règles, quand et où il convient, ne plaise beaucoup aux personnes averties.

Néanmoins, c'est la fantaisie pour luth (parfois appelée *ricercare*) qui devint le principal véhicule des prouesses de Francesco. Un passage souvent cité, extrait d'un traité de musique écrit par Thomas Morley en 1597, nous permettra de décrire la méthode suivie par le luthiste dans ses fantaisies :

La principale et la plus importante sorte de musique composée sans paroles [ditty] est la Fantaisie, à savoir, lorsqu'un musicien prends un motif [point] de son choix, le façonne et le tourne à son gré, lui donnant plus ou moins d'importance selon ce qui lui semblera le mieux convenir à sa conception. Ici l'on peut

faire preuve de plus d'art que dans aucune autre musique, car le compositeur n'est lié par rien et peut augmenter, diminuer et transformer selon son bon plaisir.

Par le mot *point*, Morley entend ces courts motifs mélodiques qui, mêlés aux différents voix de la fantaisie et ingénieusement travaillés concourent à une grande variété de textures musicales. Dans l'histoire de la musique occidentale, le répertoire le plus riche en fantaisies pour instrument seul qui nous ait été conservé est celui du luth, né avec l'invention de la tablature, à la fin du XV^e siècle.

On peut distinguer trois styles parmi les fantaisies de Francesco da Milano publiées par Dorico, en 1546. Le premier, que nous appellerons «style instrumental pur», est représenté sous sa forme la plus simple par les trois brèves fantaisies nos 31, 32 et 41 [pages 22, 17 et 4]. Chacune d'elles adopte un thème court et, en l'espace de quelques mesures, «le façonne et le tourne», montrant ainsi, sous une forme assez embryonnaire, la méthode par laquelle Francesco combine le contrepoint imitatif et les techniques purement instrumentales telles que traits rapides (appelés *diminuzioni*) et moments d'articulation en accords ou homophones. Ces pièces faciles font penser à des courts exercices que Francesco aurait pu donner à Perino en guise de leçons de composition et de technique digitale. Dans deux autres exemples, les fantaisies 38 et 39 [pages 23 et 5], Francesco débute par un jeu contrapunctique très similaire,

mais ici, le procédé l'entraîne bien plus loin, suscitant des œuvres complexes, extrêmement personnelles et complémentaires dans lesquelles il donne libre cours à son esprit inventif.

Un deuxième group de fantaisies met en évidence l'influence considérable des compositions vocales sur Francesco et l'enseignement qu'il en a tiré lors de leur mise en tablature. L'exemple le plus probant est la *Fantasia dimostrata* [page 20], directement inspirée de la chanson *De mon triste desplaisir*, de Jean Richafort. S'il suit le plan du modèle vocal d'origine (dont le livre de Dorico présente également une mise en tablature [page 2]), le compositeur, pour ainsi dire libéré du texte littéraire, peut en rendre les implications au moyen de figures instrumentales idiomatiques, tout en conservant, en partie, la structure architecturale et l'éthos de l'original. Deux autres fantaisies procèdent de la même veine et sont à rapprocher l'une de l'autre. Elles sont composées dans le mode phrygien, mode rarement usité, et donnent l'image d'une sensibilité sombre et méditative sur une texture quasiment vocale inspirée du madrigal. La première, la *Fantasia 13* [page 12], exemple unique dans la production de Francesco, est une œuvre de jeunesse révisée par le luthiste en son âge mûr. Elle avait déjà été publiée dans le premier recueil connu des œuvres de Francesco, objet d'un enregistrement que j'avais réalisé pour la firme Stradivarius (STR 33515). La version publiée par Dorico, subtilement révisée, est associée à la *Fantasia 42* [page 11] dont elle est le pendant. La troisième catégorie de fantaisies opère une

sorte de fusion des deux styles précédents. Le compositeur fait appel à toutes les ressources susceptibles de créer des œuvres d'une grande complexité et variété en utilisant une combinaison de contrepoint imitatif, de techniques instrumentales et de textures vocales. L'un des meilleurs exemples de ce type est la *Fantasia 30* [page 9], d'une beauté obsédante : le sujet initial parcourt plusieurs variations qui s'achèvent en traits rapides, puis émerge un nouveau motif d'une extrême concision, simplement constitué de trois notes dessinant une seconde mineure, *mi-fa-mi*, motif repris à diverses hauteurs (*si-do-si, la-si bémol-la*, etc.). Francesco semble avoir eu une certaine prédilection pour ce motif, élément moteur de l'une des fantaisies les plus longues et les plus complexes du recueil, la *Fantasia 33* [page 27]. Il en donne une version encore plus fouillée dans une autre fantaisie [page 15] provenant de deux manuscrits plus tardifs ; dans l'une de ces deux sources, elle est intitulée *La Compagna*, pour indiquer, je suppose, le lien qui l'unit à la fantaisie précédente.

C'est une toute autre personnalité musicale que révèlent les quatre fantaisies de Perino Fiorentino publiées par Dorico. Ces pièces sont généralement plus longues et plus développées que les œuvres de Francesco : on dirait que, recevant l'investiture des mains du premier luthiste de son temps, Perino ressentait l'urgence de montrer au monde ce dont il était capable, désireux qu'il était de répondre à l'attente de son public et de surpasser son vénérable maître. La *Fantasia Prima* [page 10] est, par son style la plus

proche de Francesco. Elle s'ouvre sur une citation directement empruntée à la dernière phrase musicale de la *Fantasia dimostrata*. On y trouve également d'autres phrases et motifs tirés de fantaisies du Milanais, notamment de la *Fantasia 30*. Ce faisant, Perino montre comment, dans chaque cas, il peut pousser le développement musicale juste un peu au-delà de l'original ou le mener à un degré de complexité légèrement supérieur. Cependant, il ne s'agit pas ici d'un collage de citations, car le matériau musical évolue avec naturel, chaque section découlant logiquement de la précédente – preuve qu'il n'a pas seulement étudié les diverses techniques de Francesco, mais en a véritablement maîtrisé le style. Mais, alors que le style de ce dernier est solidement structuré et extrêmement équilibré (l'on pourrait le qualifier de classique), celui de Perino est assez sinueux, généreusement expansif et met l'accent moins sur l'équilibre et la structure que sur le mouvement émotionnel de la musique.

La *Fantasia Terza [page 18]*, qui évolue avec lenteur dans un climat morose, est décrite à quatre voix créant une texture analogue à celle d'un madrigal. Elle passe en longueur et en ambition tout qu'avait pu écrire le maître milanais dans cette veine. La pièce emploie des tissures voisines dans le registre très aigu ou très grave de l'instrument, ne fait aucun compromis dans le strict traitement de chaque voix contrapunctique, et montre, de la part du compositeur, une très grande maîtrise de la technique de main gauche. Dans les deuxième et quatrième fantaisies, Perino donne libre cours à

la nature ambitieuse de son propos musical. La *Fantasia Seconda [page 6]* dépasse en dimensions toutes les autres pièces du recueil. Jusqu'à une date récente, on la pensait écrite par Francesco, à cause d'une erreur d'attribution dans la contrefaçon vénitienne du livre de Dorico, erreur qui put être corrigé dans les années 1980 grâce à la découverte, à Cracovie, de l'unique exemplaire complet de la tablature romaine. Quant à la *Fantasia Quarta [page 3]*, on a pu établir qu'elle était composée à partir du madrigal de Philippe Verdelot *Italia mia*, lui-même inspiré d'une *canzona* de Pétrarque. Dans ces deux œuvres, Perino repousse les limites stylistiques de Francesco en tous points : leurs dimensions, leur exubérance, leur difficulté extrême sont autant de tours de force qui expriment les grandes espérances de son jeune talent.

Les seules autres œuvres de Perino que nous ayons conservées se trouvent dans le manuscrit dit «Livre de luth de Sienne», rédigé au cours des années 1590. Alors que les fantaisies imprimées chez Dorico semblent avoir été préparées avec le plus grand soin en vue de leur édition avant d'être soumises au jugement attentif du public, les œuvres contenues dans le manuscrit siennois sont peut-être plus spontanées et révélatrices de la personnalité de leur auteur. Nous ignorons comment et pour quelle raisons ces pièces figurent dans une source aussi tardive, mais il n'est pas impossible que Perino en ait laissé la copie à Sienne où il séjourna quelque temps, en 1541, alors qu'il faisait route vers Lucca, lieu d'une entrevue entre le pape Paul III et

l'empereur Charles Quint. L'une des cinq pièces attribuées à Perino n'était pas, à mon avis, destinée à être exécutée. Il s'agit de la transcription académique d'une œuvre vocale ou instrumentale à quatre voix non identifiée, dans la tonalité malcommode et peu idiomatique de la *bémol*. Elle n'a rien de commun avec les œuvres connues de Perino, et telle qu'elle se présente, elle est parfaitement injouable. Le manuscrit ayant été rédigé quelque quarante ans après la mort de Perino, il est impossible de connaître les circonstances de son inclusion ici (et de son attribution à notre luthiste) ; aussi j'estime qu'il n'y a pas lieu de la compter au nombre de ses œuvres reconnues.

L'attribution à Perino de quatre autres pièces regroupées dans ce même manuscrit est, elle probablement correcte. Plus brèves et d'un caractère plus intime que celles publiées par Dorico, elles révèlent une personnalité musicale hors du commun, fort éloignée de celle de son maître dont elles reflètent cependant l'influence. Ainsi la *Fantasia Settima [page 19]* cite le début de la chanson de Richafort *De mon triste desplaisir* et rappelle la fantaisie de Francesco sur cette chanson. Le sujet, qui utilise l'intervalle ascendant de demi-ton dont il a été question plus haut à propos de Francesco, est repris par Perino dans sa *Fantasia Ottava [page 14]* avec le même effet, et nous en trouvons encore l'écho dans sa *Fantasia Sesta [page 26]* qui s'appuie également sur un sujet de trois notes, *la-do-si*, d'un caractère plus ambigu et troublant. Perino Fiorentino mourut peu de temps après la publication de ses œuvres, âgé de vingt-neuf ans.

L'épithète composée par Anton Francesco Doni au moment de sa mort, en 1552, exprime un sentiment qui fut sans doute largement partagé par tous ceux qui eurent le privilège d'entendre son luth :

Notre cher Pierino, fils de Baccio degli Organi, à peine sa carrière s'annonçait-elle propice et commençait-il à récolter les fruits de son talent (oh ! merveilleux jeune homme que le monde a perdu !), la mort lui est venue abrégé le chemin.

Paul Beier
(Traduction de Claude Chauvel)

* Cette citation ainsi que toutes celles concernant Perino sont extraites de l'article de Richard Falkenstein, "Perino Fiorentino, His Life and Works", *Journal of the Lute Society of America*, XXXIV (2001).



Inizio della Fantasia Quinta "di Pierino" come appare nel "manoscritto di Siena".

A page from the Siena Lute Book showing the beginning of Fantasia Quinta "di Pierino".

Début de la Fantasia Quinta "di Pierino" telle qu'elle apparaît dans le "Livre de Luth de Sienne".

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, Australia, Nord e Sud America ed è fondatore e direttore di Galatea. Dal 1981 insegna Liuto, Basso Continuo e Musica d'insieme rinascimentale presso l'Istituto di Musica Antica della *Accademia internazionale della musica* di Milano. Sito web: www.musico.it/lute

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, Australia, and North and South America and is the founder and director of Galatea. Since 1981 he teaches Lute, Basso Continuo and Renaissance Ensemble at the Institute of Early Music, *Accademia internazionale della musica*, Milan. Web site: www.musico.it/lute

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, l'Australie, l'Amérique du Nord et du Sud; il est fondateur de Galatea qu'il dirige. 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. Site web:

www.musico.it/lute

Altri dischi di Paul Beier per *Stradivarius*

- Silvius Leopold Weiss *L'Esprit Italienne* (Stradivarius STR 33731)
- Giovanni Antonio Terzi *Il Secondo Libro di intavolatura di liuto* (1599) (Stradivarius STR 33590)
- Francesco da Milano *Intavolatura da Leuto* (c. 1530) (Stradivarius STR 33515)
- Johann Sebastian Bach *Works for Lute*, volumes 1 & 2 (Stradivarius STR 33468/9)
- Adam Falckenhagen & Silvius Leopold Weiss *Works for Lute* (Stradivarius STR 33448)
- Laurencinus Romanus *Il Cavaliere del Liuto* (Stradivarius STR 33447)

Con *Galatea*:

- Giovanni Battista Buonamente Balli, Sonate & Conzoni** (Monica Huggett violino, Bruce Dickey, cornetto) (Stradivarius STR 33603)
- Biagio Marini Curiose Invenzioni** (Monica Huggett violino) (Stradivarius STR 33549)
- Barbara Strozzi Diporti di Euterpe** (Emanuela Galli soprano) (Stradivarius STR 33487)
- Biagio Marini Allegrezza del Nuovo Maggio** (Emanuela Galli soprano) (Stradivarius STR 33446)

Quanta Beltà

Francesco da Milano e Perino Fiorentino

- | | | | |
|----|----------------------------------|------------------------------------|--------|
| 1 | Fantasia Quinta * | Perino Fiorentino (1523 - 1552) | 03'14" |
| 2 | <i>De mon triste desplaisir</i> | Jean Richafort (c. 1480 - c. 1548) | 01'57" |
| 3 | Fantasia Quarta | Perino Fiorentino | 04'23" |
| 4 | Fantasia 41 | Francesco da Milano (1497 - 1543) | 00'39" |
| 5 | Fantasia 39 | Francesco da Milano | 01'55" |
| 6 | Fantasia Seconda | Perino Fiorentino | 04'38" |
| 7 | <i>Quanta beltà</i> | Jacques Arcadelt (1505 - c. 1562) | 02'36" |
| 8 | Fantasia 40 | Francesco da Milano | 00'59" |
| 9 | Fantasia 30 | Francesco da Milano | 02'54" |
| 10 | Fantasia Prima | Perino Fiorentino | 03'37" |
| 11 | Fantasia 42 | Francesco da Milano | 01'39" |
| 12 | Fantasia 13 | Francesco da Milano | 01'53" |
| 13 | <i>O felici occhi miei</i> | Jaques Arcadelt | 02'18" |
| 14 | Fantasia Ottava * | Perino Fiorentino | 03'49" |
| 15 | Fantasia 'la compagna' * | Francesco da Milano | 03'02" |
| 16 | <i>Vignon Vignetta</i> | Anonimo | 01'01" |
| 17 | Fantasia 32 | Francesco da Milano | 01'17" |
| 18 | Fantasia Terza | Perino Fiorentino | 02'30" |
| 19 | Fantasia Settima * | Perino Fiorentino | 02'36" |
| 20 | Fantasia 'demontriste' | Francesco da Milano | 02'31" |
| 21 | <i>Quand'io penso al martire</i> | Jaques Arcadelt | 02'42" |
| 22 | Fantasia 31 | Francesco da Milano | 00'45" |
| 23 | Fantasia 38 | Francesco da Milano | 01'33" |
| 24 | Fantasia 35 | Francesco da Milano | 02'23" |
| 25 | <i>Quanti travagli</i> | Jaques Arcadelt | 02'14" |
| 26 | Fantasia Sesta * | Perino Fiorentino | 02'33" |
| 27 | Fantasia 33 | Francesco da Milano | 03'16" |

PAUL BEIER

liuto rinascimentale

Worldwide distribution: MILANO DISCHI s.r.l. - Via Sormani,18-20093 Cologno Monzese (MI) - Italy
Tel. (+39) 02-25396575/566 Fax (+39) 02-36527310
e-mail: stradivarius@stradivarius.it - website: <http://www.stradivarius.it>



STR 33787



T.T. 65'04"

Made in Italy



stradivarius

DA MILANO · FIORENTINO · *Quanta beltà* · PAUL BEIER STR 33787

Francesco da Milano

Paul Beier liute

Perino Fiorentino

