

STR 33867



Paul Beier, photo © Alberto Leonardis

Esaias  
Reusner



*Delitiae Testudinis*

Volume 1

Paul Beier  
baroque lute



# Esaias Reusner

(1636-1679)

## *Delitiæ Testudinis*

(Brieg 1667)

volume 1

### Suite IX in Sol minore

01- Praeludium	2'03"
02- Paduana	4'58"
03- Allemanda	2'07"
04- Couranta	1'59"
05- Sarabanda	1'37"
06- Gavotte	1'16"
07- Gigue	2'25"

### Suite IV in La minore

08- Paduana	4'19"
09- Allemanda	3'13"
10- Couranta	1'58"
11- Sarabanda	2'41"
12- Gavotte	1'24"
13- Gigue	2'51"

### Suite XIII in Mi-b maggiore

14- Paduana	4'00"
15- Allemanda	3'11"
16- Couranta	1'59"

17- Sarabanda	3'48"
18- Gavotte	1'21"
19- Gigue	2'27"

### Suite XI in Do minore

20- Paduana	5'59"
21- Allemanda	3'05"
22- Couranta	2'48"
23- Sarabanda	2'14"
24- Gigue	2'11"

### Suite XIV in Fa minore

25- Allemanda	4'07"
26- Couranta	2'00"
27- Sarabanda	3'56"
28- Gigue	2'37"

## Paul Beier *liuto barocco*

Registrazione / Recording / Enregistrement : S. Vincenzo, Eupilio, Italia, 22-24/6/2010

Direzione Artistica / Producer / Direction artistique : Andrea Dandolo

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

Strumento / Instrument : Stephen Gottlieb, 2008

Copertina / Cover : Jacob van Oost I (Bruges 1601-1671), *Liutista* (1646)

riprodotto con il permesso dei proprietari - reproduced with permission of the owners

Foto / Photo : Alberto Leonardis

Ringraziamenti / Acknowledgement : Claude Chavel, Tiziana Danelli

*E cos'è la vita umana,  
che senza orneggio va alla deriva,  
altro che ombra dal tempo sognata.*

Andreas Gryphius \*

Nel 1667, quando a Brieg (Brzeg) furono pubblicate le *Delitiae Testudinis* ("Le Delizie del Liuto") Esaias Reusner (1636-1680) aveva trent'anni. Lavorava a Brieg per i duchi Piast dal 1655, con la sola interruzione di un anno trascorso a Breslau (Wrocław), capitale della Slesia, quando, alla morte nel 1664 del duca Giorgio III, passò al servizio di suo fratello Christian. Le *Delitiae Testudinis* sono il primo di una serie di libri per liuto e per insieme da camera che Reusner avrebbe pubblicato durante la sua breve, ma brillante, carriera. Oltre che per i suoi straordinari meriti sul terreno puramente artistico e per la sua ammirevole calligrafia barocca, questo libro occupa un posto importante nella storia della musica per liuto, essendo apparso dopo molti decenni di conflitti in Europa, caratterizzati da guerre e da depressione economica e culturale.

Benché sia sempre azzardato caratterizzare qualche particolare fatto come "il primo" nella storia, poiché la nostra percezione del passato varia con l'apparire di nuove scoperte, il libro di Reusner fornisce molte opportunità per essere definito così. È il primo libro di musica per liuto in "stile francese" stampato dopo le due collezioni di Pierre Ballard (Parigi 1631 e 1638) e la pubblicazione romana di Pierre Gaultier del 1639; e mentre quei libri erano destinati al liuto a 10 cori in svariate accordature di transizione (di cui quella nuovissima in re minore era solo una delle tante possibili), quello di Reusner è il primo ad essere interamente dedicato a un liuto a 11 cori accordato in re minore, come per più d'un secolo sarebbe stato lo

standard in tutta l'Europa, tranne che in Italia. È anche il primo libro di musica per liuto a vedere la luce in Germania dopo il *Musicalischer Lust-Garten*, una collezione di arrangiamenti di inni data alle stampe 22 anni prima da suo padre, Esaias Reusner il Vecchio, e che a sua volta era la prima pubblicazione per liuto in Germania dopo il *Thesaurus Gratiarum* di J. D. Mylius del 1622. Forse più interessante è il fatto che l'opera di Reusner (il Giovane) precede di solo pochi anni la grande fioritura in Francia di libri che caratterizzano il maturo stile liutistico "francese": i *Pièces de Luth* di Denis Gaultier del 1670 circa e la sua collezione di opere proprie e del cugino Ennemond Gaultier intorno al 1680, i due volumi di *Pièces de luth sur différents modes* di Charles Mouton, pubblicati nell'ultimo quarto del secolo, e i *Pièces de Luth* di Jacques de Gallot del 1685 circa.

Le *Delitiae Testudinis* contengono 15 suites che spaziano in tonalità diverse, dal si bemolle maggiore al fa minore, con l'aggiunta di due Courants; tutte le suites contengono i quattro movimenti-base della "classica" suite francese, Allemand-Courante-Sarabande-Gigue, alcune includono diverse versioni di queste danze e molte aggiungono Prelude, Pavan o Gavotte. Si dice che l'organizzazione della suite francese abbia avuto origine negli anni '40 del Seicento con Froberger - in realtà la situazione è in qualche modo più complessa, dato che perfino la musica di Froberger non si conforma necessariamente al modello - ed è quindi notevole che il libro di Reusner sia anche la prima pubblicazione di musica per liuto in cui l'ordine standard delle danze è consistentemente rispettato. È chiaro che, come Froberger, Reusner fu fortemente influenzato dal nuovo stile musicale francese, e in particolare dalla prima generazione dei grandi liutisti del Seicento, come René Mesangeau (ca. 1567 - 1638), Ennemond

Gaultier (ca. 1575 - 1651) e, in particolare, Francois Dufault (c. 1604 - ca. 1672).

Di tutti i liutisti francesi, Dufault è il più ampiamente rappresentato nei manoscritti seicenteschi boemi e delle terre germaniche, e ciò ha condotto a speculare che egli vi abbia ampiamente viaggiato. Potrebbe essere lui l'ignoto liutista francese con cui il giovane Reusner studiò liuto e composizione mentre serviva come paggio di camera della principessa Radziwill di Polonia tra il 1651 e il 1654? Forse no, ma certo la musica di François Dufault influi sull'attività compositiva di Reusner. Citando Tim Crawford, "la musica di Reusner mostra chiaramente l'influsso di [Dufault]. Ciò si nota particolarmente in due generi: la pavan e la sarabande." Circa metà delle suites nelle *Delitiae Testudinis* comprendono pavane, che effettivamente devono molto allo stile delle tre magnifiche pavane di Dufault che ci sono note. La pavana in re minore di Reusner inizia allo stesso modo di quella in sol minore di Dufault (edizione CNRS n. 161), e la rieccheggia anche più avanti, lungo il pezzo. Per quanto riguarda la sarabande, Dufault sembra essere stato uno degli ideatori di quelle che Crawford chiama "lament-sarabands", lenti svolgimenti ricchi d'emozione che contrastano con gli spigliati *rebattements* delle sarabande di liutisti francesi più antichi come Mesangeau. L'adozione da parte di Reusner di un carattere lento e "lamentoso" per molte delle sue sarabande evoca potentemente la pratica di Dufault.

E tuttavia, benché formalmente e stilisticamente influenzata dallo stile francese, la musica di Reusner non si presta ad essere interamente definita dal genere suggestivo, elegante e raffinato dei Parigini. Penso che questo abbia in parte a che fare con la cultura musicale in cui Reusner fu allevato, e specialmente con lo stile liutistico che suo padre coltivava. Sappiamo che, dopo

la morte della mamma (avvenuta quando il giovane Esaias aveva sette anni), il padre, che stava considerando di mandare il figlio a scuola, s'accorse della sua particolare predisposizione per il liuto, e cominciò ad istruirlo per bene nell'arte di suonarlo. Esaias Reusner il Vecchio era liutista di corte del "duca di Bernstat": non si sa per certo chi fosse costui, ma Bernstat, nel ducato di Öls, in questo periodo era governato dalla casata dei Poděbrady. Il duca in questione potrebbe essere stato Henry Wenceslaus Poděbrady il Giovane, noto conoscitore di musica, la cui cappella musicale era guidata dal compositore Matthäus Apelles von Löwenstern. Le *Fruelings-Mayen* di Löwenstern (Breslau, 1644) e il *Musicalischer Lust-Garten* di Reusner il Vecchio (Breslau, 1645) hanno repertori notevolmente simili tra loro, ed entrambe le opere non potrebbero essere più lontane dallo stile francese; rappresentano le ultime vestigia di quello stile squadrato, quasi omofonico, di inni, che era coltivato nei domini protestanti della Germania del nord sin dal tempo di Martin Lutero. Il libro di Reusner il Vecchio, infatti, è l'ultima pubblicazione per liuto (al di fuori dell'Italia) a richiedere la vecchia accordatura rinascimentale. La prima educazione del giovane Reusner in questo stile non fu per nulla cancellata dall'apprendistato con il maestro francese, e l'impiego rigoroso della polifonia è veramente una delle caratteristiche più pregnanti del suo stile.

Come ha osservato David Buch, la musica di Dufault e dei suoi contemporanei, benché spesso scritta in una tessitura diradata, apparentemente a due voci, è sempre fermamente radicata nella struttura polifonica a quattro voci. Reusner porta questo aspetto a un estremo che non ha equivalenti nel repertorio francese fino, forse, alla musica di Gallot, più tardi nel secolo. Dufault non impiega la tradizionale tecnica liutistica

cinquentesca di realizzare la struttura polifonica per mezzo di note da tener ferme mantenendo le dita della mano sinistra al loro posto sulla tastiera per il loro intero (o quasi intero, entro i limiti delle possibilità fisiche) valore ritmico: la polifonia è più che altro suggerita dall'interazione di passaggi in *style brisé* e accordi piazzati nei punti di articolazione. In Reusner, invece, il contrappunto è realizzato nello stile tradizionale, letterale, di suo padre, ottenendo una profondità e un peso che è alquanto inusuale per la musica liutistica di questo periodo.

Come sopra menzionato, Reusner servì per alcuni anni alla corte della principessa Radziwiłł, probabilmente nella sua sede principale di Vilnius. I Radziwiłł erano stati connessi ad un altro famoso liutista, che lavorò a Vilnius per diversi periodi tra il 1593 e il 1606: l'italiano Michelagnolo Galilei. (Sebbene ciò non sia interamente provato, Douglas Alton Smith, tra gli altri, ha proposto che il "Signore Pollacco" di Galilei fosse il principe Stanisław Radziwiłł). Che la musica di Galilei fosse ricordata e coltivata in Polonia fino al secondo quarto del Seicento è dimostrato da una copia manoscritta del suo *Primo Libro* (Munich, 1620) conservata a Cracow. Credo che la tradizione liutistica italiana rappresentata dalla musica di Michelagnolo Galilei fosse ancora fortemente sentita nell'ambito dei Radziwiłł quando Reusner soggiornò presso di loro, e che questo rappresenti un terzo importante filone del suo stile compositivo. In effetti, da un punto di vista puramente soggettivo, molta della musica di Reusner fa percepire nelle dita una sensazione simile a quella che si prova suonando Galilei, nonostante le differenze in accordatura e strumento. A parte la propensione di Galilei per un impiego rigoroso della polifonia, la tradizione galileiana si manifesta nella musica di Reusner in un uso molto libero di scontri

semitonali (quelle che Galilei chiamava "durezze o dissonanze"), e nell'esplorazione di estremi tonali. Infine, c'è un quarto elemento nella musica di Reusner che la distingue ma è molto più difficile da definire e descrivere: un'ineguagliabile, peculiare esplorazione dell'effetto della melanconia. Il culto della melanconia sorse nell'Inghilterra tardorinascimentale come espressione dell'irrisolvibile dissonanza tra l'esistenza umana e la divina consapevolezza. Veniva espressa musicalmente con una sorta di penserosa tristezza, impiegata particolarmente da artisti come John Dowland, John Danyel e Robert Johnson nei loro songs e pavane. Le pavane di Reusner, come quelle di Dufault, così come le loro sarabande "lamentose", condividono questa caratteristica, presente anche in alcune allemande e, nel caso di Reusner, perfino in certe gigue. Ma la melanconia di Reusner è assai diversa da quella un po' manierata dei francesi, spesso venata di raffinato distacco e perfino d'ironia (basti considerare i titoli di composizioni come *La belle ténébruese*, *L'amant malheureux*, *La belle homicide*). No, in Reusner c'è qualcosa di più serio e penetrante in questo affetto, qualcosa di profondamente straziante, davvero, quasi abbattuto dal dolore. Penso che si possa rintracciarne le radici nell'esperienza personale di Esaias Reusner, cresciuto nell'ambiente devastato della Guerra dei Trent'Anni, e che se ne possa trovare una controparte, in Slesia, nella poesia del suo contemporaneo, Andreas Gryphius. In termini che si potrebbero quasi ugualmente applicare a Reusner, le opere di Gryphius sono descritte come "distinte da un profondo senso di melanconia e pessimismo e sono intessute d'una fervente tensione religiosa che, messa a fronte della transitorietà delle cose terrene e della lotta per la sopravvivenza nella devastata Germania del tempo, rasenta la disperazione." (Encyclopedia Britannica).

*Siamo noi ora del tutto - no, più che del tutto - devastati!*

*Briganti a torme, squilli di trombe,  
spade zuppe di sangue, e cannoni tonanti  
hanno distrutto i frutti di sudore, zelo e alacrità.  
Torri bruciate, chiese sottosopra,  
governi acciacciati nel terrore, guerrieri fatti a pezzi,  
fanciulle violate, e ovunque guardiani,  
fuoco, peste, e morte ci lacerano il cuore e l'anima.*

Andreas Gryphius \*\*

Gryphius vergò questi versi nel 1636, l'anno in cui Reusner nacque a Löwenberg (Lwówek Śląski): una prospera città medievale situata lungo un'importante via commerciale a nord ovest di Breslau. Nel Cinquecento e primo Seicento le città e i principati della Slesia a poco a poco abbracciarono la fede protestante, pur rimanendo fedeli soggetti ai cattolici Hapsburg, e questo è uno dei fattori che contribuirono allo scoppio della guerra nel 1618, quando la Slesia si unì a una confederazione di province Boeme che si opponeva alla Monarchia. La Slesia fu uno dei teatri principali della guerra durante il conflitto, e soffrì tanto della devastazione e delle malattie portate dall'occupazione delle grandi armate, alternativamente Svedesi e Imperiali, quanto delle battaglie in se stesse. Alla fine della guerra,

Löwenberg era quasi completamente decimata, con appena un centinaio di sopravvissuti. I Reusner furono fortunati a trovare rifugio a Breslau nei primi anni '40, al culmine di alcune delle più orribili azioni militari. La guerra terminò con la Pace di Westphalia nel 1648. Esaias Reusner aveva dodici anni, ma possiamo immaginare che le esperienze dei suoi primi anni lasciarono sulla sua sensibilità impressioni indelebili, che egli poi avrebbe tradotto in quelle che sono tra le composizioni liutistiche più profondamente sentite che siano mai state scritte.

Paul Beier (trad. Mariagrazia Carlone)

\* from Andreas Gryphius, "Vanitas ! Vanitatum Vanitas !"

*Waß ist der Menschen leben  
Der immer umb mus schweben  
Als phantasie der zeit.*

\*\* from Andreas Gryphius, "Tränen des Vaterlandes"  
*Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr denn ganz  
verheeret! Der frechen Völker Schar, die rasende Posaun,  
Das von Blut fette Schwert, die donnernde Karthaun  
Hat aller Schweiß und Fleiß und Vorrat aufgezehret.  
Die Türme stehn in Glut, die Kirch ist umgekehret,  
Das Rathaus liegt im Graus, die Starken sind zerhaun,  
Die Jungfrau sind geschänd't, und wo hin nur schaun, Ist  
Feuer, Pest und Tod, der Herz und Geist durchfähret.*

**Nota sullo strumento utilizzato per questa registrazione.**

Un rapido sguardo alle fonti iconografiche mostra che durante il periodo di vita di Reusner (1636-1680) il tipo di liuto più spesso rappresentato nei dipinti nord europei era, di gran lunga, quello a 12 cori. Alcuni celebri liutisti sono particolarmente associati a questo strumento: Jacques Gaultier, francese (ma chiamato "English Gaultier"), Jacques de St. Luc, vallone, e Thomas Mace, inglese. Si sa che anche Esaias Reusner lo utilizzava: vi sono sue aggiunte autografe con annotazioni in intavolatura per liuto a 12 cori sulle pagine bianche di una copia del suo secondo libro per liuto, conservata a Leipzig. Il liuto a 12 cori sembra avere subito un declino nel tardo Seicento in favore della varietà a 11 cori, preferita dalla scuola parigina (Dufault, Gaultier, Mouton e Gallot); la scelta di Reusner di pubblicare tre libri per l'11 cori potrebbe essere stata basata su considerazioni commerciali. Per questa registrazione ho optato per l'utilizzo di un 12 cori: ci sono momenti nelle intavolature di Reusner che sembrano proprio chiedere a gran voce l'utilizzo di quel dodicesimo coro in si bemolle, e sapere che egli stesso possedeva un tale strumento mi ha incoraggiato a seguirne l'esempio. Il mio liuto è stato costruito dal liutaio inglese Stephen Gottlieb, che si è basato su modelli storici esistenti (come quello di Wolfgang Wolf a Füssen) e sulle abbondantissime raffigurazioni nei dipinti olandesi seicenteschi. Le corde sono tutte in budello; i bassi sono stati prodotti da George Stoppani, le corde acute e intermedie da Mimmo Peruffo.

23.

*Delitiae Testudinis*, p.23 (Suite IX, Pavana in sol minore)

And what is human life,  
Which drifts without foundation,  
If not an image dreamed by time.

Andreas Gryphius \*

When *Delitiae Testudinis* (Brieg 1667) was published, the 31 year old Esaias Reusner (1636-1680) had been in the employment of the Piast dukes of Brieg (Brzeg) since 1655, with the exception of one year spent in the Silesian capital Breslau (Wrocław) when, at the death of Duke George III in 1664, he was called into the service of his successor, the duke's brother Christian. *Delitiae Testudinis* (the Delights of the Lute) is the first of a series of books for lute and chamber ensemble that Reusner was to publish in his short, brilliant career. Apart from its extraordinary merit on purely artistic grounds and its admirable baroque calligraphy, the book occupies an important place in the history of lute music, coming as it does after many decades of strife in Europe defined by war and depressed economic and cultural activity.

Although it is always dangerous to characterize some particular occurrence as being the "first" in history, since our perception of the past changes as new discoveries appear, nevertheless Reusner's book provides many opportunities for such attributions. It is the first book of lute music in the "French style" to be printed since the two collections by Pierre Ballard published in Paris in 1631 and 1638, and Pierre Gaultier's Roman print of 1639, and while these books are dedicated to the 10-course lute tuned in various transitional tunings (among which the brand-new D-minor tuning figures as just one among many), Reusner's is the first book to be dedicated entirely to the 11-course lute in D-minor tuning, which became the standard tuning for lutes on the European mainland outside of Italy for over a century. It is also

the first book of lute music to be printed in Germany since *Musicalischer Lust-Garten*, a collection of hymn arrangements published by his father, Esaias Reusner the Elder, 22 years earlier, which itself was the first book of lute music to be published in Germany since J. D. Milius' *Thesaurus Gratiarum* of 1622. More interestingly, perhaps, it precedes by just a few years the great flowering of lute publications in France that characterize the mature French "school" of lute playing: the *Pièces de Luth* of Denis Gaultier (c. 1670) and his collection of works by himself and his cousin Ennemond Gaultier (c. 1680), the two volumes of *Pièces de Luth* published in the last quarter of the century by Charles Mouton, and the *Pièces de Luth* of Jacques de Gallot (c. 1685).

*Delitiae Testudinis* contains 15 suites in as many keys ranging from B major to F minor, plus two "bonus" courants, and all of the suites contain the four basic movements of the "classical" French suite, Allemand-Courante-Sarabande-Gigue, some having several versions of these dances and many having an additional Prelude, Pavan or Gavotte. The organization of the French suite is said to have originated with the music of Froberger in the 1640's - in reality the situation is somewhat more complex, as even Froberger's music does not necessarily conform to the pattern - so it is noteworthy that Reusner's book is also the first publication of lute music to consistently use the standard order of the dances. It is clear that, like Froberger, Reusner was heavily influenced by the new style of music emanating from France, and in particular by the first generation of great seventeenth century French lutenists such as René Mesangeau (c. 1567-1638), Ennemond Gaultier (c. 1575-1651), and, in particular, Francois Dufault (c. 1604-1672).

Of all the French lutenists, music by Dufault is the most heavily represented in seventeenth century

manuscripts from Bohemia and the Germanic lands, and this has led to speculation that he travelled widely there. Could he be the un-named French lutenist with whom the teen-aged Reusner studied lute playing and composition while working as chamber servant for Princess Radziwill of Poland between 1651 and 1654? Probably not, but in any case it is certainly the music of Francois Dufault that one thinks of as being influential in Reusner's composition. In the words of Tim Crawford, "Reusner's music clearly shows the influence of [Dufault]. This is particularly noticeable in two genres: the pavan and the sarabande." Nearly half of the suites in *Delitiae Testudinis* contain pavans and they do indeed owe much to the style of the three magnificent pavans we have by Dufault. Reusner's D-minor pavan opens in the same way as the one by Dufault in G-minor (CNRS Dufault Edition no. 161), and contains other echoes of it later in the piece, as well. As for the sarabande, Dufault seems to have been one of the originators of what Crawford calls "lament-sarabands", slow emotional unfoldings of the sarabande choreography, as opposed to the breezy, strummy sarabands of earlier French lutenists such as Mesangeau. Surely enough, Reusner's embrace of a slow and "lamenting" character for many of his sarabands does strongly evoke the practice of the French master.

And yet, despite being formally and stylistically influenced by French style, Reusner's music resists being classified entirely with the suggestive, elegant and refined genre of the Parisians. I think this has partly to do with the musical culture of Reusner's upbringing and especially with the style of lute playing cultivated by his father. We know that, after his mother's death at the age of seven, his father, who was considering sending his son to school, noticed that he had a particular affinity for the lute ("*eine sonderliche*

*Lust zur Laute*"), and thus began formally teaching the young boy in the art of lute playing. Esaias Reusner the Elder was Court Lutenist to the Duke of Bernstat. It is not certain who this was, but Bernstat, in the duchy of Öls, was ruled in this period by the house of Poděbrady, and the duke in question may have been Henry Wenceslaus the Younger, who was known as a connoisseur of music, and whose musical establishment was run by the composer Matthäus Apelles von Löwenstern. Both Löwenstern's *Fruelings-Mayen* (Breslau 1644) and Reusner the Elder's *Musicalischer Lust-Garten* (Breslau 1645), whose repertoires are remarkably similar, could not be further in style from that of the French. They represent last vestiges of that four-square, nearly homophonic style of hymn writing cultivated in North German Protestant domains since the time of Martin Luther. Reusner's book, in fact, is the last publication (outside of Italy) to use the old renaissance lute tuning. The young Reusner's early training in this style was by no means effaced through his apprenticeship with the French master, and indeed his rigorous employment of polyphony is one of the strongest characteristics of his style.

As David Buch has pointed out, the music of Dufault and his contemporaries, although often written in a fairly sparse, seemingly two voice texture, is always firmly grounded in the structure of four-voiced polyphony. Reusner's music takes this to an extreme that has no counterpart in the French repertoire until perhaps the music of Gallot later in the century. Polyphonic structure in Dufault is not employed using the traditional sixteenth century lute technique of written notes intended to be held by keeping the left hand fingers in place on the fingerboard for their full (or nearly full, within the limits of physical possibility) rhythmic value, it is suggested more by the interplay of

style *brisé* passages and chords placed at points of articulation. In Reusner, however, counterpoint is employed in the traditional, literal style of his father, giving Reusner's music a depth and weightiness that is most unusual for lute music of this period.

As mentioned above, Reusner served for a few years at the court of Princess Radziwiłł, probably at their principal seat in Vilnius. The Radziwiłł are connected to another famous lutenist who worked in Vilnius for several periods between 1593 and 1606: the Italian Michelagnolo Galilei. (Although not entirely proven, Douglas Alton Smith, among others, has proposed that Galilei's "*Signore Pollacco*" was Prince Stanisław Radziwiłł). That Galilei's music was remembered and cultivated in Poland well into the second quarter of the seventeenth century is shown by a copy of Galilei's *Primo Libro* (Munich, 1620) conserved in Cracow. I believe that the Italian tradition of lute composition represented by the music of Michelagnolo Galilei was still strongly felt in the Radziwiłł milieu when Reusner studied there, and that this represents a third important thread in his compositional style. Indeed, from a purely subjective standpoint, much of Reusner's music has a similar 'feel', under the hands, to music by Galilei, despite the differences in tuning and instrument. Apart from Galilei's own proclivity for rigorously employed polyphony, this tradition manifests itself in Reusner's music by a very liberal use of semitone clashes (what Galilei called *durezza o dissonanze*), and by the exploration of tonal extremes. Finally, there is a fourth element to Reusner's music that distinguishes it but is much harder to define and write about: a unique and personal exploration of the affect of melancholy. The cult of melancholy arose in late Renaissance England as an expression of the irresolvable dissonance of human existence in the face of divine awareness. It was expressed in music by a

sort of wistful sadness, employed particularly by the likes of John Dowland, John Danyel and Robert Johnson in their songs and lute pavans. Indeed, the pavans of Reusner, like those of Dufault, partake of this characteristic, as do their "lamenting" sarabands, but it is also present in some of their allemandes and, in Reusner's case, even in a few of his giges. However, Reusner's melancholy is quite different from the fashionable melancholy of the French, which often contains an element of refined detachment and even irony (simply consider the titles of French lute pieces such as *la Belle ténébreuse*, *l'Amant malheureux* or *la Belle homicide*). No, in Reusner there is something more serious and penetrating about this affect, something deeply heart-wrenching, indeed, almost grief-stricken. I think this might be traced to the personal experience of Esaias Reusner growing up in the devastated environment of the Thirty Years War, and it finds a counterpart in the poetry of Reusner's contemporary Silesian, Andreas Gryphius, whose works, in words that can almost equally well be applied to Reusner, are described as being "*distinguished by a deep sense of melancholy and pessimism and are threaded through with a fervent religious strain which, faced with the transitoriness of earthly things and the fight for survival in the ravaged Germany of the time, borders on despair*" (Encyclopedia Britannica).

*We are now completely - no, more than completely - devastated!*

*Troops of thugs, blaring trumpets,  
Swords soaked in blood, and thundering cannons  
Have consumed all the fruits of sweat and diligence and industry.*

*Towers burning, churches overturned,  
City halls cowering in fright, strong men shattered,*

*Maidens violated, and wherever we look,  
Fire, plague, and death pierce our heart and soul.*

Andreas Gryphius \*\*

Gryphius penned these lines in 1636, the year of Reusner's birth in Löwenberg (Lwówek Śląski), a prosperous medieval town on a major trade route north-west of Breslau. Throughout the sixteenth and early seventeenth centuries Silesian towns and principalities slowly embraced the Protestant faith, while remaining loyal subjects to the Catholic Hapsburgs, and this is one of the contributing factors to the outbreak of war in 1618, when Silesia joined in a confederation of Bohemian provinces in opposition to the Monarchy. Silesia was one of the central theatres of war throughout the conflict, and suffered as much from the devastation and disease brought by the occupation of the huge alternating Swedish and Imperial armies as by the fighting itself. By the end of the war, Löwenberg was nearly totally decimated, with as few as one hundred survivors. The Reusners were

lucky to have found refuge in Breslau in the early 1640's, at the height of some of the most horrific action. The war ended with the Peace of Westphalia in 1648 when Esaias Reusner was twelve years old, but I can imagine that the experiences of his earliest years left an indelible impression on his sensibilities that he then translated into some of the most deeply felt musical compositions for the lute ever written.

Paul Beier

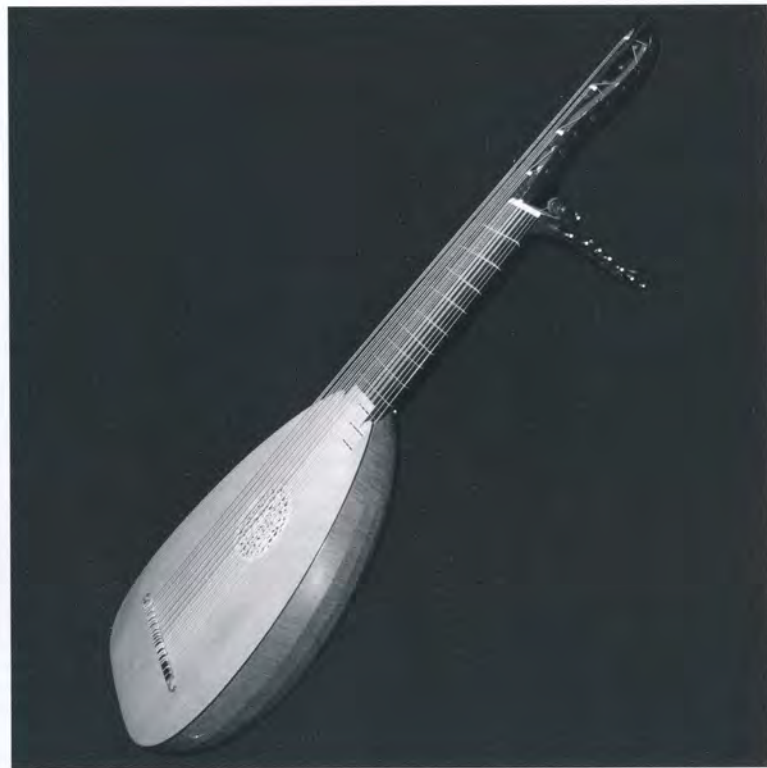
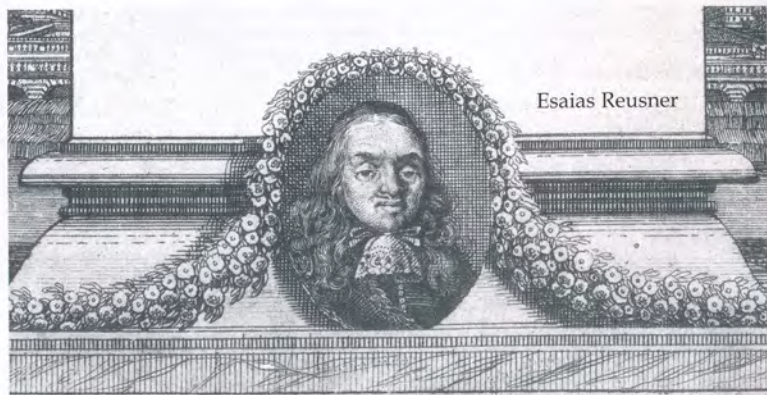
\* from Andreas Gryphius, "Vanitas ! Vanitatum Vanitas !"

*Was ist der Menschen leben  
Der immer umb mus schweben  
Als phantasie der zeit.*

\*\* from Andreas Gryphius, "Tränen des Vaterlandes"  
*Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr denn ganz verheeret! Der  
frechen Völker Schar, die rasende Posaun,  
Das von Blut fette Schwert, die donnernde Karthaun  
Hat aller Schweiß und Fleiß und Vorrat aufgezehret.  
Die Türme stehn in Glut, die Kirch ist umgekehret,  
Das Rathaus liegt im Graus, die Starcken sind zerhaun,  
Die Jungfrau sind geschänd't, und wo hin nur schau,  
Ist Feuer, Pest und Tod, der Herz und Geist durchfähret.*

**A note about the instrument used in this recording.**

A quick glance at the musical iconography of the lute during Reusner's lifetime (1636-1680) tells us that the type of instrument most often depicted in northern European painting was, by far, the 12-course lute. A few well known lute players are particularly associated with the instrument: the Frenchman Jacques Gaultier (the "English Gaultier"), the Flemish Jacques de Staint-Luc and the Englishman Thomas Mace. We know that Esaias Reusner also used it, because he notates for the 12th-course in the autograph tablature additions that he made on blank pages in a copy of his second lute book conserved in Leipzig. The 12-course lute seems to have undergone a decline in the later seventeenth century in favor of the 11-course variety, which was favored by lutenists of the Parisian school - Dufault, Gaultier, Mouton and Gallot. Reusner's choice of the 11 course lute for his three published lute books may have been based on commercial considerations. In any case, I have opted to use a 12-course lute in my recording of Reusner's music, as I find it best suits the needs of the music. There are occasions in his score that simply cry out for the employment of that 12th course in B-flat, and knowing that Reusner himself possessed such an instrument has encouraged me to follow suit. My instrument was made by the English luthier Stephen Gottlieb based on extant historical models such as the one by Wolfgang Wolf in Füssen, and on the very abundant depictions of it in Dutch seventeenth century painting. The instrument is strung entirely in gut: the bass strings were made by George Stoppani and the trebles and means by Mimmo Peruffo.





Qu'est-ce que la vie de l'homme  
Qui toujours doit flotter sans but  
Comme un caprice né du temps  
Andreas Gryphius \*

Lorsque furent publiées les *Delitiae Testudinis* (Brieg 1667), Esaias Reusner (1636-1680), âgé de trente et un ans, était au service des ducs Piast, à Brieg (Brzeg) depuis 1655, à l'exception d'une année passée dans la capitale silésienne de Breslau (Wrocław), quand, à la mort du duc Georges III, en 1664, il fut appelé à la cour de son frère Christian qui lui succédait. Les *Delitiae Testudinis* (les Délices du Luth) ouvrent la production de Reusner dans le domaine du luth et de la musique pour ensemble, durant une carrière qui fut aussi brève que brillante. Outre son mérite extraordinaire du point de vue purement artistique et son admirable calligraphie baroque, le livre occupe une place d'importance dans l'histoire de la musique pour luth, puisqu'il parut après plusieurs décennies de conflits européens marqués par la guerre et le marasme économique et culturel qui s'ensuivit.

Bien qu'il soit toujours dangereux de qualifier un événement de premier dans l'histoire, car notre perception du passé change au gré des nouvelles découvertes, le livre de Reusner justifie néanmoins cette appellation à plus d'un titre. Il s'agit en effet de la première musique pour luth de "style français" publiée depuis les deux recueils imprimés par Pierre Ballard à Paris, en 1631 et 1638, et celui de Pierre Gaultier, gravé à Rome en 1639. Mais, alors que ces ouvrages faisaient appel au luth à dix chœurs utilisant divers accords transitoires (au nombre desquels le tout nouvel accord en *ré* mineur), celui de Reusner est le premier entièrement consacré au luth à onze chœurs accordés dans ce Nouveau Ton qui fut adopté dans toute l'Europe pendant plus d'un siècle, exception

faite de l'Italie. C'est aussi le premier livre de luth imprimé en Allemagne depuis le *Musicalischer Lust-Garten*, recueil de cantiques arrangés et publiés vingt-deux ans plus tôt par son père, Esaias Reusner le Vieux, recueil qui lui-même fut le premier à voir le jour en Allemagne depuis le *Thesaurus Gratiarum* de J.D. Mylius (1622). Mais peut-être est-il plus intéressant de noter qu'il précéda de quelques années seulement la grande floraison de tablatures, par laquelle l'"école française" de luth affirmait sa maturité dans ce domaine: les *Pièces de Luth* de Denis Gaultier, (ca. 1670); le livre dans lequel les pages de ce dernier côtoient celles de son cousin Ennemond Gaultier (ca.1680); les deux volumes de *Pièces de Luth* publiés dans le dernier quart de siècle par Charles Mouton: enfin les *Pièces de Luth* de Jacques de Gallot (ca. 1685).

Les *Delitiae Testudinis* se composent de quinze suites (et deux courantes supplémentaires) dans des tonalités allant de *si* bémol majeur à *fa* mineur dont l'ordonnance Allemande - Courante - Sarabande - Gigue est héritée de la suite française "classique": à ces danses dont certaines avec variantes, s'ajoutent la plupart du temps, un prélude, une pavane ou encore une gavotte. L'organisation de la "suite française" aurait pour origine la musique composée par Froberger dans les années 1640. Or, la situation est un peu plus complexe, car en réalité, la musique de Froberger elle-même n'obéit pas nécessairement à une telle disposition. Aussi convient-il de souligner que le livre de Reusner est aussi la première publication de musique pour luth qui soit conforme à ce modèle. A l'évidence, Reusner, comme Froberger, subit profondément l'influence du nouveau style musical venu de France, notamment celui de la première génération des grands luthistes français du XVIIe siècle, René Mésangeau (ca.1567-1638), Ennemond Gaultier (ca.1575-1651) et

particulièrement François Dufault (ca.1604-1672).

De tous les luthistes français Dufault est le plus abondamment représenté dans les manuscrits de Bohême et des pays germaniques, de sorte que l'on imagina de nombreux voyages qu'il aurait pu faire en ces contrées. S'agirait-il de ce luthiste anonyme français auprès duquel Reusner perfectionna ses talents d'instrumentiste et de compositeur lorsqu'il était valet de chambre au service de la princesse Radziwill en Pologne entre 1651 et 1654? Probablement non. Quoiqu'il en soit, c'est assurément à la musique de Dufault que l'on pense, quant à l'influence exercée sur les compositions de Reusner. Pour Tim Crawford "la musique de Reusner montre clairement l'influence de (Dufault), influence particulièrement évidente dans les pавanes et les sarabandes." Près de la moitié des suites de *Delitiae Testudinis* comprennent des pавanes qui doivent effectivement beaucoup au style des trois magnifiques pавanes du luthiste français. Ainsi la pavane en *ré* mineur de Reusner débute de la même manière que celle en *sol* mineur de Dufault (CNRS, n° 161) et lui fait écho plus avant dans la pièce. Quant à la sarabande, elle appartient au genre que Crawford nomme "sarabande-lamento" dont Dufault semble avoir été l'un des initiateurs, et déploie calmement son émouvante chorégraphie, à l'opposé des sarabandes bruyantes battues par les luthistes français de la génération de Mésangeau. C'est bien la manière du maître français qu'évoque ici Reusner par l'allure et le caractère de lamento de ces sarabandes.

Malgré l'influence formelle et stylistique venue de France, la musique de Reusner ne saurait pourtant être complètement assimilée au genre élysif, élégant et raffiné des luthistes parisiens. Ceci, je pense, est en partie dû à la culture musicale reçue par l'enfant au cours de son éducation et notamment au style de jeu cultivé par son père. Lorsqu'il perdit sa mère à l'âge de

sept ans, son père envisagea de l'envoyer à l'école, mais ayant décelé chez lui "un goût tout particulier pour le luth", l'entreprit de l'initier méthodiquement dans cet art. A cette époque, Esaias le Vieux était luthiste à la cour d'un duc de Bernstadt dont l'identité ne nous est pas connue. Or, Bernstadt étant située dans le duché d'Oels, fief des Poděbrady, ce duc pourrait être Henri Wenceslas le Jeune. Grand amateur de musique, il entretenait un ensemble dirigé par le compositeur Matthäus Apelles von Löwenstern (1599-1648), auteur d'un *Frühlings-Maien* (Breslau 1644) très proche par son répertoire de celui du *Musicalischer Lust-Garten* de Reusner le Vieux (Breslau 1645). Les deux œuvres ne pouvaient être plus éloignées du style des Français. Ce sont en effet les derniers vestiges de l'écriture quasi homophone en usage dans les hymnes de l'Allemagne protestante du nord depuis l'époque de Luther. De fait, le livre d'Esaias Reusner est, en dehors de l'Italie, la dernière publication composée pour l'instrument accordé dans le "Vieil Ton" du luth Renaissance. Mais l'éducation reçue dans ce style par le jeune Reusner ne fut nullement éclipsee par son apprentissage auprès du maître français et, à dire vrai, son utilisation rigoureuse de la polyphonie constitue l'une des plus fortes caractéristiques de son style.

Comme l'a fait observer David Buch, bien que la musique de Dufault et de ses contemporains présente souvent une texture assez ténue et semble écrite à deux voix, elle repose toujours fermement sur la structure d'une polyphonie à quatre voix. Ceci est poussé à l'extrême dans la musique de Reusner, et l'on ne trouve rien d'équivalent dans le répertoire français, si ce n'est, peut-être, dans la musique plus tardive de Gallot. Chez Dufault la structure polyphonique n'est pas utilisée au moyen de la technique traditionnelle du luth du XVIIe siècle, dans laquelle les notes sont tenues en gardant les doigts de la main gauche sur la touche pendant toute la

durée de leur valeur rythmique – ou presque toute cette durée, dans la limite des possibilités physiques. Cette structure polyphonique est davantage suggérée par le jeu combiné de passages en “style brisé” et d’accords situés aux points d’articulation. Chez Reusner cependant, le contrepoint est utilisé dans le style traditionnel littéral de son père, et donne à sa musique une profondeur et une force tout à fait inhabituelle dans la musique pour luth de cette période.

Nous avons dit précédemment que Reusner fut pendant quelques années au service de la princesse Radziwill, probablement à Vilnius, résidence principale de la famille. Il existe une relation entre les Radziwill et un autre luthiste célèbre, l’Italien Michelagnolo Galilei qui fut en activité dans cette ville à diverses périodes entre 1593 et 1606. Douglas Alton Smith, entre autres, a émis l’hypothèse que la *signore pollacco* auquel il est fait allusion dans la correspondance de Galilei pourrait être le prince Stanislaw Radziwill. Je crois que la tradition italienne de composition pour luth que représentait la musique de Michelagnolo Galilei était encore vivace dans le milieu des Radziwill à l’époque où Reusner séjourna à Vilnius, et ceci, je pense, constitue un troisième élément de son style compositionnel. D’un point de vue purement subjectif en effet, dans bien des œuvres de Reusner, la main éprouve les mêmes sensations qu’au contact de celles de Galilei, en dépit des différences d’instrument et d’accord. Indépendamment du penchant de Galilei pour la polyphonie rigoureuse, cette tradition se manifeste chez Reusner par un très généreux emploi des frottements de seconde (les *durezze o dissonanze* de Galilei) et par l’exploration des tonalités éloignées.

Enfin, la musique de Reusner possède un quatrième signe distinctif bien plus malaisé à définir à savoir une conception unique et personnelle de la mélancolie. Le culte de cet affect, né en Angleterre à la fin de la

Renaissance est l’expression de l’insoluble dissonance de l’existence de l’homme face à la conscience divine. En musique, elle s’exprime par une sorte de tristesse désenchantée qu’illustreront notamment les airs et les pavaues pour luth de John Dowland, John Danyel et Robert Johnson. Certes, les pavaues de Reusner, comme celles de Dufault, partagent ce caractère, de même que leurs sarabandes en forme de lamentation, mais il est également présent dans certaines de leurs allemandes et même, dans le cas de Reusner, dans quelques giges. Cependant la mélancolie de Reusner est bien différente de celle, élégante, des français où pointe souvent une nuance de détachement raffiné, voire d’ironie (que l’on songe simplement à des titres tels que *la Belle ténébreuse*, *l’Amant malheureux* ou *la Belle homicide*). Non, il y a chez Reusner quelque chose de plus sérieux et pénétrant dans cet affect, quelque chose de profondément déchirant, presque accablé de douleur. Je pense que l’on peut y voir l’expression d’expériences personnelles remontant à l’époque où le luthiste grandit au milieu d’un pays dévasté par la guerre de Trente Ans, dont le pendant se trouverait dans la poésie d’Andreas Gryphius, contemporain silésien du musicien. En des termes qui pourraient s’appliquer à Reusner, les œuvres d’Angelus Silesius “se distinguent par leur sens profond de la mélancolie et du pessimisme et sont parcourues par des accents de ferveur religieuse qui, devant la nature transitoire des choses terrestres et la ruine d’une Allemagne luttant pour sa survie, touchent au désespoir.” (*Encyclopedia britannica*).

*Maintenant nous voici complètement, absolument ruinés !*

*La horde arrogante, la trompe furieuse*

*Le glaive ensanglanté et le canon qui tonne*

*Ont épuisé sueur, efforts et munitions*

*En flamme sont les tours, l’église est renversée*

*Le palais git en ruines, les forces mises en pièces  
Les vierges sont violées: où que se porte le regard  
Le feu, la peste et la mort transpercent le cœur et  
l’âme.*

Andreas Gryphius \*\*

Ces lignes furent écrites par Gryphius en 1636, année de la naissance de Reusner à Löwenberg (Lwówek Śląski), ville médiévale prospère située sur une des principales routes commerciales au nord ouest de Breslau. Pendant tout le XVIIe et le début du XVIIIe siècle, les villes de Silésie et les principautés embrassèrent peu à peu la foi protestante tout en demeurant fidèles aux Habsbourg catholiques. Ce fut l’un des facteurs qui déclenchèrent la guerre, lorsque la Silésie entra dans une confédération de provinces bohémiennes opposées à la monarchie. La Silésie, l’un des principaux théâtres de la guerre pendant ce conflit, souffrit tout autant de la dévastation et des maladies, amenées par l’occupation successive des énormes armées suédoise et impériale, que des combats eux-mêmes. Vers la fin de la guerre, Löwenberg, presque entièrement décimée, ne comptait plus qu’une

centaine de survivants. Au début des années 1640, les Reusner purent heureusement trouver refuge à Breslau, au plus fort d’un des combats les plus horribles. La paix de Westphalie amena la fin de la guerre en 1648, lorsque Reusner avait douze ans. Et j’imagine que toutes ces expériences laissèrent une empreinte indélébile sur sa jeune sensibilité, expériences qu’il traduira plus tard dans certaines des compositions les plus profondément ressenties jamais écrites pour le luth.

Paul Beier (trad. Claude Chauvel)

\* de Andreas Gryphius, “Vanitas ! Vanitatum Vanitas !”

*Wasß ist der Menschen leben*

*Der immer umb mus schweben*

*Als phantasie der zeit.*

\*\* de Andreas Gryphius, “Tränen des Vaterlandes”

*Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr denn ganz verheeret! Der*

*frechen Völker Schar, die rasende Posaun,*

*Das von Blut fette Schwert, die donnernde Karthaun*

*Hat aller Schweiß und Fleiß und Vorrat aufgezehret.*

*Die Türme stehn in Glut, die Kirch ist umgekehret,*

*Das Rathaus liegt im Graus, die Starcken sind zerhaun,*

*Die Jungfrau sind geschänd’t, und wo hin nur schauun,*

*Ist Feuer, Pest und Tod, der Herz und Geist durchfähret.*

**Note sur l'instrument utilisé pour cet enregistrement.**

Un simple coup d'œil à l'iconographie du luth de l'époque de Reusner (1636-1680), nous renseigne sur le type d'instrument le plus souvent représenté dans la peinture de l'Europe du nord: le luth à douze chœurs. Quelques luthistes célèbres, tels le Français Jacques Gaultier (ou "Gaultier d'Angleterre"), le Wallon Jacques de Saint-Luc et l'Anglais Thomas Mace sont particulièrement associés à cet instrument. Nous savons qu'Esaias Reusner utilisa lui aussi ce luth dont il a noté le douzième chœur dans les additions autographes qui figurent sur les pages vierges de l'exemplaire de son second livre conservé à Leipzig. A la fin du XVIIe siècle, l'instrument semble avoir connu un déclin en faveur du luth à onze chœurs qui fut celui des luthistes de l'"école parisienne", Dufault, Gaultier, Mouton et Gallot. Des raisons commerciales peuvent avoir motivé Reusner dans le choix du luth à onze chœurs pour ses trois livres publiés. J'ai quant à moi, opté pour le luth à douze chœurs dans cet enregistrement, car je pense qu'il répond mieux aux exigences de la musique. Il est des moments dans ces pièces où la nécessité d'un douzième chœur en si bémol se fait impérieuse, et sachant que Reusner lui-même jouait un tel luth, j'ai été encouragé à suivre à suivre son exemple. Mon instrument, construit par le luthier anglais Stephen Gottlieb, est inspiré de modèles historiques existants, comme le luth de Wolfgang Wolf de Füssen et les très nombreuses peintures hollandaises du XVIIe siècle sur lesquelles il est représenté. L'instrument est entièrement cordé en boyaux: les cordes basses ont été faites par George Stoppani, les aiguës et les moyennes par Mimmo Peruffo.

**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 delle *Civiche Scuole di Musica* di Milano. Sito web: [www.musico.it/lute](http://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, *Civiche Scuole di Musica*, Milan. Web site: [www.musico.it/lute](http://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 des *Civiche Scuole di Musica* de Milan. Site web: [www.musico.it/lute](http://www.musico.it/lute)

I dischi di Paul Beier per *Stradivarius*

- Francesco da Milano - Perino Fiorentino *Quanta beltà* (STR 33787)  
Silvius Leopold Weiss *L'Esprit Italienne* (STR 33731)  
Giovanni Antonio Terzi *Il Secondo Libro di intavolatura di liuto* (1599) (STR 33590)  
Francesco da Milano *Intabolatura da Leuto* (c. 1530) (STR 33515)  
Johann Sebastian Bach *Works for Lute*, volumes 1 & 2 (STR 33468/9)  
Adam Falckenhagen & Silvius Leopold Weiss *Works for Lute* (STR 33448)  
Laurencinus Romanus *Il Cavaliere del Liuto* (STR 33447)

Con *Galatea*:

- Con *gratia, et maniera* - *Virtuosismi vocali e strumentali del tardo Rinascimento* (STR 33822)  
(Michael Chance countertenor, Monica Huggett violino, Bruce Dickey cornetto)  
Giovanni Battista Buonamente *Balli, Sonate & Conzoni*  
(Monica Huggett violino, Bruce Dickey cornetto) (STR 33603)  
Biagio Marini *Curiose Invenzioni* (Monica Huggett violino) (STR 33549)  
Barbara Strozzi *Diporti di Euterpe* (Emanuela Galli soprano) (STR 33487)  
Biagio Marini *Allegrezza del Nuovo Maggio* (Emanuela Galli soprano) (STR 33446)



STR 33515



STR 33549



STR 33590



STR 33603



STR 33731



STR 33787



STR 33822

# Esaias Reusner

(1636-1679)

*Delitiae Testudinis* (Brieg 1667)

volume 1

## Suite IX in Sol minore

Praeludium - Paduana - Allemanda - Couranta  
Sarabanda - Gavotte - Gigue

## Suite IV in La minore

Paduana - Allemanda - Couranta  
Sarabanda - Gavotte - Gigue

## Suite XIII in Mi-b maggiore

Paduana - Allemanda - Couranta  
Sarabanda - Gavotte - Gigue

## Suite XI in Do minore

Paduana - Allemanda - Couranta  
Sarabanda - Gigue

## Suite XIV in Fa minore

Allemanda - Couranta - Sarabanda - Gigue

**Paul Beier**

baroque lute

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](mailto:stradivarius@stradivarius.it) - website: <http://www.stradivarius.it>



STR 33867



T.T. 78'47"

Made in Italy



stradivarius

E. REUSNER - *Delitiae Testudinis*

vol. 1

- PAUL BEIER

STR 33867

# Esaias Reusner



*Delitiae Testudinis*

Volume 1

**Paul Beier**

baroque lute

