

INTAVOLATVRA
DI LIVTO
DI SIMONE MOLINARO
GENOVESE

LIBRO PRIMO

Nel quale si contengono Saltarelli, Paf's e mezi,
Gagliarde, e Fanta'ie.

Nouamente composto, & dato in lucc.



IN VENETIA MDXCIX.

Appresso Ruccardo Amadio.

NUOVA
ERA

6923

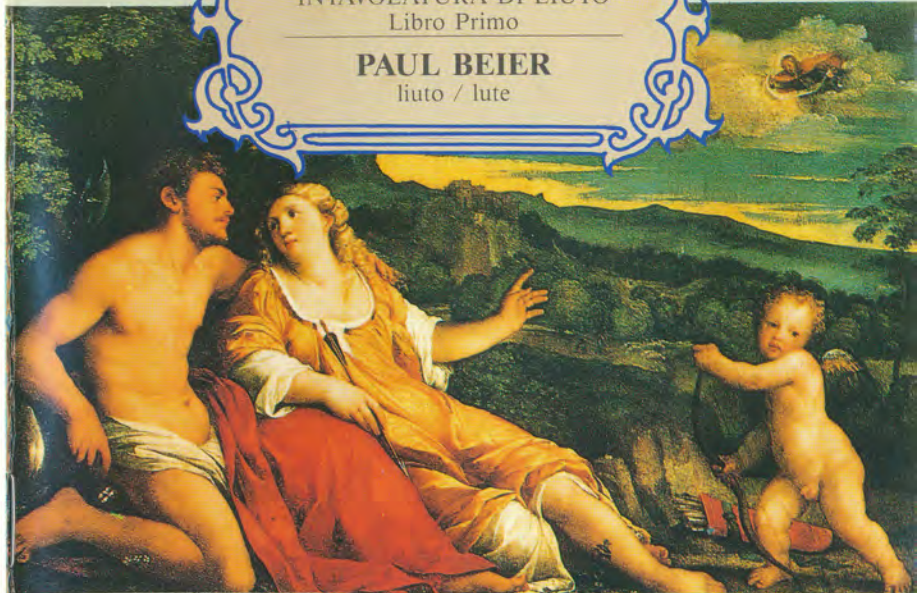
SIMONE MOLINARO

INTAVOLATURA DI LIUTO

Libro Primo

PAUL BEIER

liuto / lute



ANCIENT MUSIC

DIGITAL

PAUL BEIER

Liuto/Lute

Liuto a 8 cori di Michael Lowe,
Oxon 1983.
Eight-course Lute by
Michael Lowe, Oxon 1983

**SIMONE
MOLINARO**

**INTAVOLATURA
DI LIUTO**

LIBRO PRIMO

- 1 **Fantasia nona**
- 2 **Ung gaij bergier**
Canzone Francese a quattro di Thomas Crequillon
- 3 **Ballo detto il Conte Orlando**
- 4 **Saltarello del predetto ballo**
- 5 **Fantasia quinta**
- 6 **Fantasia ottava**

- 7 **Pass'e mezo in quattro modi**
- 8 **Gagliarda in tre modi**
- 9 **Fantasia sesta**
- 10 **Fantasia seconda**
- 11 **Rossinolet**
Canzone Francese a quattro di Thomas Crequillon
- 12 **Saltarello quinto**
- 13 **Fantasia decima**
- 14 **Frais & gaillard**
Canzone Francese a quattro di Clemens non Papa
- 15 **Saltarello settimo**
- 16 **Saltarello primo**
- 17 **Fantasia terza**
- 18 **Fantasia decima quarta**

PRODUCTION: Alessandro Nava & Danilo Prefumo
SOUND ENGINEERS: Paul e Setsuko Dery/Sonart, Milano
RECORDING LOCATION: Chiesa di S. Martino a Bondo (Svizzera), August 15/22, 1989 (courtesy of Rev. Giovanni Bogo)
© Victor Coelho • Franco Pavan
TRANSLATIONS: Mariagrazia Carlone • Franco Pavan
FRONT COVER: Palma Vecchio
COVER DESIGN: Giuseppe Spada
ART DIRECTION: Xerios
1990 - Printed & Manufactured in Italy
© 9-1990 NUOVA ERA RECORDS

Simone Molinaro, *Intavolatura di liuto, Libro Primo* (1599)

Alla fine del sedicesimo secolo, lo strumento che in qualche modo era diventato un simbolo del Rinascimento stava subendo notevoli cambiamenti strutturali di fronte al rapido mutare degli stili musicali del tardo Rinascimento Italiano. Per quasi cento anni, il liuto Rinascimentale era rimasto uno strumento leggero con sei o sette cori di budello, tutti fissati a un singolo manico. Era uno strumento tratto dalla natura da un costruttore che usava semplici geometrie e proporzioni, sperando infine che il suo liuto sarebbe stato in armonia con la natura da cui proveniva. Metafisica a parte, anche la musica scritta per questo strumento - fantasie, danze, e arrangiamenti di pezzi vocali, per la maggior parte - esemplifica gli ideali Rinascimentali di equilibrio, moderazione, franchezza e tecnica impeccabile che caratterizzano il meglio della pittura e dell'architettura Rinascimentali.

Durante gli ultimi decenni del Cinquecento, comunque, per il liuto iniziò un periodo critico di adeguamento alla crescente domanda di strumenti gravi, per accompagnare le voci solistiche e gli insiemi strumentali, e riempire l'implicita

armonia di una linea di basso. Nel 1589, il chitarrone fece la sua prima apparizione, inaugurando così una nuova famiglia di grandi liuti bassi che nel secolo successivo sarebbero diventati più popolari del liuto e in alcuni casi avrebbero avuto perfino 19 corde. A sua volta, verso il 1600 il liuto ampliò la sua estensione a otto e anche a dieci cori. La musica per tastiera avanzò un'altra "minaccia", come quella Veneziana che, con le sue toccate brillanti e drammatiche, portò il virtuosismo a un differente livello e indicò la strada verso il nuovo stile strumentale del barocco. La natura di svolta e di trasformazione di questo periodo della musica liutistica è chiaramente rivelata nelle fonti liutistiche del tardo sedicesimo secolo. I manoscritti raggruppano fantasie imitative cinquecentesche accanto a rapsodiche, impetuose toccate; il cromatismo è usato sempre di più; dense tessiture accordali sostituiscono il contrappunto trasparente delle fantasie per liuto del primo Rinascimento; e le intavolature di chanson e madrigali - due tra i principali perni del repertorio dei liutisti del sedicesimo secolo - diventano sempre più rari per il declino di questi generi intorno all'anno 1600. È nel contesto di questi importanti cambiamenti nella musica del tardo Rinascimento che dobbiamo porre il libro per liuto di Simone

Molinaro, del 1599.

Simone Molinaro "Genovese" nacque intorno al 1565, e morì nella sua città natale cinquant'anni più tardi. Sebbene poco si sappia dell'infanzia di Molinaro, non è difficile immaginare come deve essere stata una ricca educazione musicale nel Cinquecento a Genova. La città era nota per le sue numerose buone scuole di musica e per gli insegnanti legati ad esse, tra cui Philippe de Monte, Marc' Antonio Ingegneri (il maestro di Monteverdi), e i liutisti Francesco da Milano e Andrea Falconieri. Il principale insegnante di Molinaro fu suo zio, il liutista Giovanni Battista Gostena, che era Maestro di Cappella in San Lorenzo, a Genova, ed egli stesso a sua volta allievo di Philippe de Monte. Le radici musicali di Molinaro, dunque, possono essere rintracciate in uno dei più rispettati e prolifici compositori del tardo Cinquecento. Come suo zio (e diversamente dalla maggior parte dei liutisti del sedicesimo secolo), Molinaro fu attivo come compositore di musica vocale oltre ad essere un liutista. I suoi lavori includono mottetti (alcuni per doppio coro), versioni del Magnificat e di altre opere sacre, due libri di canzonette, madrigali, e edizioni delle opere di altri compositori, come una pubblicazione in partitura dei primi sei libri di madrigali a cinque parti di Carlo

Gesualdo. Lavori di suo zio Gostena appaiono in diversi libri di Molinaro, compreso quello per liuto del 1599, in cui compaiono venticinque fantasie di "Gio: Battista dalla Gostena zio e maestro del Molinaro" (Gostena, da parte sua, aveva incluso un brano del giovane Molinaro nelle sue *Canzoni* del 1589). Nel 1605, sette anni dopo la morte di suo zio, Molinaro stesso assunse la posizione di Maestro di Cappella a San Lorenzo, il che dimostra che era probabilmente un bravo organista e anche direttore. Più di qualsiasi altra cosa, questa posizione di prestigio e i doveri legati ad essa sono le ragioni del fatto che l'*Intavolatura* del 1599 sia stato l'unico libro di musica per liuto di Molinaro; egli aveva evidentemente programmato di pubblicarne ancora, come le parole *Libro Primo* suggeriscono. Paradossalmente, Molinaro potrebbe essere ben considerato il più "popolare" compositore per liuto della storia, poiché almeno uno dei suoi pezzi per liuto è diventato famoso come cavallo di battaglia delle grandi sale da concerto. Componendo le sue suites di *Antiche arie e danze per liuto*, Ottorino Respighi usò come fonte una tarda edizione del diciannovesimo secolo di musica per liuto Rinascimentale trascritta da Oscar Chilesotti. In questa trascrizione, che è ancor oggi usata dai

chitarristi, Chilesotti incluse uno dei più attraenti pezzi del libro di liuto di Molinaro, il "Ballo detto il Conte Orlando", che Respighi scelse come una delle melodie principali per le sue suites di antiche danze.

* * *

Anche se le opere per liuto di Molinaro comprendono solo una parte della sua intera produzione (e quasi un terzo del libro è dedicato a opere composte da suo zio e da Giulio Severino), esse non si possono considerare semplicemente un'appendice al catalogo delle sue composizioni rimasteci. Sono opere della più alta qualità la cui posizione storica è collocata in un'epoca di drammatici cambiamenti musicali. In genere, Molinaro è un liutista piuttosto introverso fedele alle regole contrappuntistiche e interessato alla chiarezza e all'equilibrio globale. Le sue opere non si basano mai soltanto su rapidi passaggi e sull'ornamentazione, come occasionalmente si trova nelle opere del suo contemporaneo Giovanni Antonio Terzi. Questo è particolarmente evidente nelle intavolature di lavori originali di Guami, Crequillon e Clemens non Papa, che tendono meno alla trasformazione del modello quanto piuttosto al preservare

l'integrità dell'originale in piene e limpide strutture accordali. Anche l'organizzazione globale del libro e la scelta delle opere guardano indietro piuttosto che in avanti. Occupano la prima parte del libro esempi di saltarello e di coppie di Passamezzo e Gagliarda, queste ultime con più variazioni o *parti*. Le fantasie sono raggruppate insieme, così come, alla fine, le intavolature di opere vocali. L'intero libro richiede un liuto a otto cori, uno strumento in rapido declino in Italia nel 1599. D'altra parte, Molinaro mostra di avere familiarità con i mutamenti del gusto musicale del suo tempo. Molte delle sue fantasie, ad esempio, iniziano con lunghe sezioni preludianti che lasciano il posto a brillanti sezioni in stile di *ricercare*, simili alle toccate di Merulo e Gabrieli, e che anticipano la combinazione toccata-fuga del secolo successivo. In altre fantasie, il linguaggio musicale di Molinaro è densamente cromatico, forse come conseguenza dello studio dei madrigali di Gesualdo e dell'evidente attrazione da essi esercitata su di lui. Inoltre, delle sessantanove opere di questo volume, solo otto sono arrangiamenti di modelli vocali o strumentali, coerentemente con il decadere di tale pratica nel tardo Cinquecento. Questa registrazione di Paul Beier è una delle prime a essere dedicata

esclusivamente alle opere di Molinaro, e ci mette sulla buona strada per destare su questo repertorio l'attenzione che pienamente merita. Infatti, il recital offre un panorama delle opere per liuto di Molinaro, scelte da tutti gli stili rappresentati nel libro del 1599. Le *Fantasie ottava, nona e decima* sono lavori di vasto respiro che comprendono sezioni introduttive simili a toccate e conclusioni imitative. In questi pezzi si trovano tutti i tratti caratteristici dello stile di Molinaro: passaggi per terze, seste e decime; uso dei registri alti del liuto (un influsso della musica vocale); l'ornamentazione riservata alle cadenze; sequenze accordali; esteso sviluppo imitativo, e sezioni conclusive travolgenti che combinano le tecniche dello stretto e della diminuzione dei soggetti. Similmente, la malinconica *Fantasia decima quarta* che chiude questa registrazione inizia con un breve "preludio", ma la successiva sezione contrappuntistica esplora, attraverso la tonalità e le altezze delle voci, le più cupe regioni del liuto, ed esprime un'amarezza nello stile dei commoventi lamenti scritti per lo strumento dal grande contemporaneo di Molinaro, John Dowland (molte delle cui fantasie contengono soggetti identici a quelli usati da Molinaro). Nelle *Fantasie seconda e terza*, l'influenza della canzona è

resa molto evidente dai melodiosi soggetti d'apertura che ricordano le chansons vocali, dall'articolazione in sezioni della scrittura contrappuntistica e dallo stile dell'insieme delle tessiture imitative. Le *Fantasie quinta e sesta*, benché non così apertamente drammatiche come altre in questo libro, mostrano un equilibrio architettonico nel modo i cui i loro inizi aridi, quasi senza ritmo, evolvono lentamente in brevi capolavori di contrappunto.

Il Conte Orlando che ha ispirato il *Ballo detto il Conte Orlando* è sconosciuto; la dedica potrebbe alludere al Conte Orlando "il Furioso" di Ariosto, così ben noto ad ogni italiano colto del tempo. Comunque sia, il pezzo è sicuramente uno dei più immediatamente attraenti nell'intero repertorio per liuto. Il suo ritmo è come quello di una Pavana, in tempo binario, e perciò Molinaro lo fa seguire da un Saltarello, che usa approssimativamente lo stesso materiale del Ballo, ma ridistribuito in tempo ternario. Le tre rimanenti versioni del Saltarello in questa registrazione sono pezzi indipendenti, e si allontanano molto dagli accenti puramente coreografici della danza per mezzo delle ricche ornamentazioni che Molinaro provvede per ogni frase della musica. Il liutista che non conosce ancora questi pezzi sarà meravigliato della magistrale costruzione

musicale di ognuno di essi e della tecnica richiesta per suonarli. Il *Pass'e mezo in quattro modi* è basato sullo schema del "Passamezzo moderno", correntemente in voga in quel tempo, e contiene quattro deliziose sezioni nell'accessibile stile musicale del Balletto, seguite da una Gagliarda in tre parti. Infine, le intavolature di musica vocale suonate da Paul Beier mostrano alcuni dei gusti musicali personali di Molinaro. *Ung gajj bergier* di Crequillon è una chanson ritmicamente mutevole che Molinaro tratta in modo schietto per preservare la naturale energia ritmica della canzone e gli efficaci cambiamenti dal tempo binario a quello ternario. *Le Rossingnolet*, di Clemens non Papa, contiene più ornamentazione, usata programmaticamente, forse per dar vita all'usignolo che si era insinuato cantando in così tanta musica del tempo. *Frais et gaillard* di Clemens usa un soggetto iniziale apparentemente di poca importanza e si evolve in un'opera virtuosistica di ampio respiro, che Molinaro ha adattato perfettamente per il liuto. Questa era evidentemente una delle opere favorite di Molinaro, perchè egli "prese a prestito" un irresistibile passaggio danzante verso la fine di questo brano per l'inizio della sua *Fantasia ottava*.

Victor Coelho
(Traduzione italiana di M.C.)

Simone Molinaro, *Intavolatura di liuto, Libro Primo* (1599)

As the sixteenth century drew to a close, the instrument that had become more or less a symbol of the Renaissance was undergoing massive structural changes in the face of the rapidly changing musical styles of late Renaissance Italy. For almost 100 years, the Renaissance lute had remained a light instrument containing six or seven courses made of gut, all of which were attached to a single neck. It was an instrument made from nature by a maker who used simple geometry and proportion, and who hoped in the end that his lute would be in tune with the nature from which it came. Metaphysics aside, even the music written for this instrument – fantasias, dances, and arrangements of vocal pieces, for the most part – exemplifies the Renaissance ideals of balance, moderation, honesty and impeccable technique that characterizes the best of Renaissance painting and architecture.

During the last decades of the Cinquecento, however, the lute entered a critical period as it responded to the growing demand for bass instruments, in order to accompany solo voices and instrumental ensembles, and fill out the implied harmony of a bass line. In 1589,

the chitarrone made its first appearance, thus inaugurating a new family of large bass lutes which would become more popular than the lute in the next century and eventually contain as many as 19 strings. Following in step, the lute expanded its range to eight and even ten courses by 1600. Keyboard music posed another "threat", as Venetian music, with its flashy and dramatic toccatas, brought virtuosity to a different level and pointed the way towards the new instrumental style of the Baroque. The pivotal and transformational nature of this period of lute music is revealed clearly in the lute sources of the late sixteenth century. Manuscripts group imitative sixteenth century fantasias alongside rhapsodic, impetuous toccatas; chromaticism is used more and more; dense chordal textures replace the transparent counterpoint of the early lute fantasia; and, arrangements of chansons and madrigals — two of the mainstays of the sixteenth-century lutenist's repertoire — become more and more scarce due to the decline of these genres around the year 1600. It is within the context of these important changes in music of the late Renaissance that we must place Simone Molinaro's lute book of 1599. Simone Molinaro "Genovese" was born around 1565, and died in his native city

fifty years later. Although little is known of Molinaro's childhood, it is not hard to speculate on what must have been a very rich musical education in sixteenth-century Genoa. The city was known for its many fine music schools and teachers associated with them, including Philippe de Monte, Marc'Antonio Ingegneri (Monteverdi's teacher), and the lutenists Francesco da Milano and Andrea Falconieri. Molinaro's main teacher was his uncle, the lutenist Giovanni Battista Gostena, who was *Maestro di Cappella* of San Lorenzo, Genoa, and himself a student of Philippe de Monte. Molinaro's own musical ancestry, therefore, can be traced back to one of the most respected and prolific composers of the late sixteenth century. Like his uncle (and unlike most other lutenists of the sixteenth century), Molinaro was active as a composer of vocal music in addition to being a lutenist. His works include motets (some for double choir), settings of the Magnificat and other sacred works, two books of *canzonette*, madrigals, and edited versions of the works of other composers, such as the edition *in partitura* of Carlo Gesualdo's first six books of five-part madrigals. Works by his uncle Gostena appear in several of Molinaro's publications, including the lute book of 1599, in which appear twenty-five fantasias

by "Gio: Battista dalla Gostena uncle and *maestro* of Molinaro". (Gostena, for his part, had included a setting by the young Molinaro in his *Canzoni* of 1589.) In 1605, seven years after his uncle's death, Molinaro himself assumed the position of *Maestro di Cappella* at San Lorenzo, which shows that he was probably an accomplished organist and director as well. More than anything else, this position of prestige and the duties attached to it are the reasons for the 1599 *Intavolatura* being Molinaro's only book of lute music; he had evidently planned to publish more, as the words *Libro Primo* would suggest. Paradoxically, Molinaro might well be considered the most "popular" lute composer in history, for at least one of his lute pieces has become famous as a concert hall warhorse. While composing his *Ancient Airs and Dances for Lute*, Ottorino Respighi used as his source a late nineteenth-century edition of Renaissance lute music transcribed by Oscar Chilesotti. In his transcription, which is still used today by guitarists, Chilesotti included one of the most attractive numbers of Molinaro's lute book, the "Ballo detto il Conte Orlando", which Respighi chose as one of the prominent melodies for his suites of ancient dances.

* * *

Even though Molinaro's lute works comprise only a fraction of his entire output (and almost one-third of the book is devoted to works composed by his uncle and Giulio Severino), they cannot be considered as simply an appendage to his catalogue of surviving compositions. They are works of the highest quality whose historical position is located within a time of dramatic musical change. In general, Molinaro is a fairly introverted lutenist who is faithful to contrapuntal rules and clearly concerned with clarity and overall balance. His works never rely solely on rapid passage work and ornamentation, as one occasionally finds in the works of his contemporary Giovanni Antonio Terzi. This is particularly evident in the intabulations of original works by Guami, Crequillon and Clemens non Papa, which are less concerned with transforming the model as they are with preserving the integrity of the original in full, clear chordal textures. The overall organization of the book and choice of works also look backward rather than forward. Settings of the Saltarello and Passamezzo-Gagliarda pairs occupy the first part of the book, the latter appended with multiple variations, or *parti*. The fantasias are grouped together, as are the

intabulations at the end. The entire book calls for an eight-course lute, an instrument in rapid decline in 1599 Italy. On the other hand, Molinaro presents himself as a composer familiar with the changing musical tastes of his time. Many of the fantasias, for example, begin with long preludial sections giving way to brilliant recercar sections, similar to the toccatas of Merulo and Gabrieli, and anticipating the toccata-fugue combination of the next century. In other fantasias, Molinaro's musical language is highly chromatic, the result, perhaps, of his study of and evident attraction for the madrigals of Gesualdo. And, of the sixty-nine individual works in this volume, only eight are arrangements of vocal or instrumental models, which is commensurate with the dying practice of intabulation in the late sixteenth century. The present recording by Paul Beier is one of the first to be devoted exclusively to the works of Molinaro, and thus goes a long way towards giving this corpus of music the attention it so richly deserves. Accordingly, Mr. Beier's recital offers a panorama of Molinaro's lute works, chosen from all the styles represented in the 1599 book. *Fantasias ottava, nona* and *decima* are large scale works comprising toccata-like opening sections and imitative conclusions. All the trademarks of

Molinaro's style are found in these pieces: passages in thirds, sixths and tenths; use of the high registers of the lute (an influence of vocal music); ornamentation reserved for cadences; chordal sequences; extensive imitative development, and exhilarating closing sections combining stretto and diminution of the subjects. Similarly, the gloomy *Fantasia decima quarta* that closes this recording begins with a short "prelude", but the ensuing contrapuntal section explores the darker regions of the lute in its voicing and key, and expresses a bitterness in the style of the moving laments written for the lute by Molinaro's great contemporary, John Dowland (many of whose fantasias contain subjects that are identical to those used by Molinaro). In *Fantasias seconda* and *terza*, the influence of the canzona is very much apparent by the tuneful opening subjects reminiscent of vocal chansons, the sectional part-writing, and by the ensemble style of the imitative textures. *Fantasias quinta* and *sesta*, while not as overtly dramatic as others in this book, display an architectural balance in the way their barren, almost rhythmless openings evolve slowly into short masterpieces of counterpoint. The Count Roland who is the inspiration of the *Ballo detto il Conte Orlando* is unknown; the dedication may allude to

Ariosto's Conte Orlando "il Furioso", so well known to every cultured Italian of the time. Nevertheless, this piece is surely one of the most immediately appealing in the entire lute repertoire. Its rhythm is like that of a Pavana, in duple, and therefore Molinaro follows it with a Saltarello, which uses roughly the same material as the Ballo, but redistributed in triple time. The three remaining settings of the Saltarello on this recording are independent pieces, and move far away from the purely choreographic accents of the dance by the considerable ornamentation Molinaro provides for each strain of the music. The unsuspecting lutenist will be pleasantly astonished by the musical craftsmanship of each of these pieces and the technique required to play them. Variation technique is also the principle used in the Passamezzo settings, each followed by a Gagliarda, also in variation form. The *Pass'e mezo in quattro modi* is based on the scheme of the "passamezzo moderno", currently in vogue at the time, and contains four delightful sections in the accessible musical style of the Balletto, followed by a Gagliarda in three parts. Finally, the intabulations performed by Mr. Beier display some of Molinaro's own tastes of music. Crequillon's *Ung gaj bergier* is a rhythmically diverse chanson

which Molinaro treats in a straightforward manner in order to preserve the natural rhythmic energy of the song and the effective shifts between duple and triple time. *Le Rossingnolet*, by Clemens non Papa, contains more ornamentation, programmatically used, perhaps, to give voice to the nightingale that sang its way into so much music of the time. Clemens' *Frais & galliard* uses an opening subject of seemingly little consequence and evolves into a large scale virtuoso work, which Molinaro has adapted perfectly for the lute. This was obviously one of Molinaro's favorite works, for he "borrowed" an irresistible dance-like passage near the end of this work for the opening of his *Fantasia ottava*.

Victor Coelho

Ung gay bergier

Ung gay bergier prioit une bergiere
 En luy faisant du ieu damours requeste.
 Allez, dict elle, tirez vous arriere,
 Vostre parler ie treuve deshonneste;
 Ne pensez pas que feroie tel deffault,
 Par quoy cessez faire telle priere,
 Car tu na pas la lance qui me fault.

Rossignolet

Rossignolet qui chantes au vert bois:
 Navez point veu ma douce amy
 le lay perdu passe troi mois
 Dont tous les iours tant il mennuye.

Or revenez gentil fillette
 Car ie suis vostre amy;
 Cueillir irons la violette
 Pour passer tout ennuy.

Frais et gaillard

Frais et gaillard ung iour entre cent mille
 le m'entre pris de faire ample ouverture
 Au cabinet d'une mignone fille
 Pour acomplir les oeuvres de nature.

La fille my respond tel est mon appetit,
 Mais mon amy ie crains de l'avoir trop petit.
 Quant elle me sentit s'escria nostre dame:
 Et tost, tost, despesche vous,
 car ie me pasme.

Un allegro pastore prega una pastorella
 Facendole richiesta di giochi d'amore.
 Andate, dice lei, tiratevi indietro,
 Trovo disoneste le vostre proposte;
 Non penserete che io faccia un tale errore,
 Quindi smettete di farmi tali preghiere,
 Poiché non hai la lancia che io voglio.

Usignolo che canti nel verde bosco,
 Non avete visto la mia dolce amica?
 Io l'ho perduta già da tre mesi
 E per questo m'annoio tanto.

Ritornate graziosa fanciulla
 Poiché io sono vostro amico,
 Andremo a cogliere la violetta
 Per far passare ogni noia.

Fresco e gagliardo un giorno fra centomila
 Mi decido a fare un'ampia apertura
 Nello stanzino di una fanciulla
 Per compiere le opere della natura.

La ragazza mi risponde tal'è la mia brama
 Ma, amico mio, io credo di averlo troppo piccolo.
 Quando ella mi senti esclamò:
 E subito, subito, subito, sbrigatevi,
 ch'io vengo meno.

(Traduzione italiana di F.P.)

A merry shepherd entreats a shepherdess
 Making request to her of games of love.
 Away, says she, get thee hence,
 Your talk I find dishonest;
 Don't think that I'll make that mistake,
 Therefore quit making such requests,
 Since you don't have the spear that's
 right for me.

Nightingale, you that sing in the green woods,
 Haven't you seen my sweet loved-one?
 I lost her already three months ago,
 All the days long I'm so bored.

Come back gentle girl
 As I am your true friend,
 Let us go and gather the violet
 To dispel every boredom.

Fresh and sprightly in one of ten thousand days
 I ventured to make a sizeable aperture
 In the chamber of a pretty girl
 To carry out the works of nature.

The girl responds: that is my wish
 But, my friend, I believe I have it too small.
 When she felt me she exclaimed:
 And quick, quick, quick, have done, as I am
 passing out.

A proposito delle trascrizioni di Molinaro

Per la cultura del Rinascimento l'esempio, il modello, la memoria, l'imitazione, furono elementi fondamentali per la formazione e l'educazione di un uomo dedito alla cultura e all'arte. Tramite essi è ancor oggi possibile riconoscere i tratti comuni alla retorica, alle arti figurative, alla musica. Riguardo a quest'ultima l'imitazione della natura e al tempo stesso lo studio e l'imitazione dei modelli dei grandi compositori posero la musica vocale, diretta emanazione dell'uomo, quale autorità. Fra gli strumenti fu il liuto, considerato già nel quindicesimo secolo lo strumento più adatto per riprodurre la voce umana (le sue corde di budello erano paragonate alle corde vocali) a divenire uno dei simboli dell'Umanesimo. Già dal primo manoscritto di origine italiana per liuto rimastoci (del 1484 circa, conservato alla Biblioteca Universitaria di Bologna) possiamo osservare l'importanza che la chanson francese ebbe sulla letteratura liutistica, trovandovi un'intavolatura di *Fortune par ta cruelté* di Vincenet. Da allora, per tutto il sedicesimo secolo, la storia del liuto fu strettamente legata a quella della chanson, alla quale faranno concorrenza nei volumi dedicati al liuto i madrigali ed i mottetti.

Con un secolo di esperienza alle spalle, Simone Molinaro sottopose due chansons di Thomas Crequillon (? - 1557) e una di Clemens non Papa (1510 ca.- 1555 o 1556) all'intavolatura per liuto. Può sembrare curioso che Molinaro non abbia voluto accogliere come modello quello del madrigale. Forse il compositore genovese volle dedicarsi a quest'ultimo genere esclusivamente nella sua forma d'origine, evitandone le trasposizioni sul liuto o le diminuzioni strumentali, per non intervenire con una diversa prospettiva sul rapporto tra testo letterario e musica, divenuto ormai inscindibile per il madrigale maturo; o forse Molinaro volle semplicemente utilizzare dei modelli molto conosciuti e diffusi, da avvicinare alle intavolature delle due canzoni strumentali di Guami inserite al termine del volume. Molinaro riesce comunque ad utilizzare con abilità il modello delle chansons esprimendo la loro struttura in modo naturale sul liuto, per riscoprirci il ritmo narrativo, l'interesse per l'imitazione, il gioco ritmico. Le diminuzioni e gli interventi di Molinaro si muovono seguendo sempre un ideale contrappuntistico e ritmico mirante a costruire un nuovo equilibrio formale, come nella sezione in ritmo ternario contenuta in *Ung gaij bergier*, dove egli

oppone la sua versione alla essenziale schematicità espressa nella trasposizione della stessa chanson da Valentin Bakfark (*Intabolutura, liber primus*, 1553). Non casualmente Angelo Gardano nella sua raccolta *Balletti Moderni* edita a Venezia nel 1611 utilizzerà l'intavolatura effettuata da Molinaro della chanson *Frais et gaillard* per chiudere il volume: quasi un simbolo d'autorità. Ma la somma maestria espressa da Molinaro nell'intavolare non può che risultrarci ovvia al confronto con le fantasie lasciateci dal genovese: opere che traggono materia ed ispirazione dall'arte degli antichi maestri, ma che ne passano il "segno" per porsi con diritto come nuovi modelli di *imitatio*.

Franco Pavan

Concerning Molinaro's Intabulations

In Renaissance civilization, example, model, memory, and imitation were fundamental elements for the formation and education of a person dedicated to art and culture. Through these elements it is possible even today to recognize common traits between rhetoric, the figurative arts, and music. Regarding this latter, imitation of nature and at the same time the study and imitation of the models of great composers conferred high authority onto vocal music, it being the direct emanation of man. Of the instruments, the lute, already considered in the fifteenth century to be one of the most suitable instruments for reproducing the human voice (its gut strings were compared to human vocal chords), was to become one of the symbols of Renaissance Humanism. Already in the earliest extant lute manuscript of Italian origin (c.1484, in the Biblioteca Universitaria, Bologna) we can observe the importance the French chanson exerted on the repertoire for lute, finding there an intabulation of *Fortune par ta cruelté* by Vincenet. From then on and for the duration of the sixteenth century, the history of the lute was to be closely connected to that of the chanson, which was to vie for space with the madrigal and

motet in volumes dedicated to the lute. With a century of experience behind him, Simone Molinaro chose to intabulate for lute two chansons by Thomas Crequillon (? - 1557) and one by Clemens non Papa (c.1510-1555 or 1556). It might seem curious that Molinaro did not wish to consider the madrigal as a model for intabulation. Perhaps the Genovese composer wanted to dedicate himself to this genre exclusively in its original form, avoiding transpositions on the lute or the addition of instrumental diminutions in order not to impose a different perspective on the rapport between literary text and music, which had become by this time inseparable in the mature madrigal form. On the other hand, Molinaro may simply have wanted to use models which were well known and widespread, to set beside the intabulations of the two *canzoni* by Guami at the end of the volume. Molinaro nevertheless succeeds with ability in using the chanson as a model, expressing their structure in a natural way on the lute, rediscovering their rhythmic narrative, imitative interest, and rhythmic play. The diminutions and interventions by Molinaro always move according to a contrapuntal and rhythmic ideal aimed at constructing a new equilibrium of form, as in the section in ternary rhythm in *Ung gajj bergier*, where

his version contrasts with the essential schematism found in the intabulation of the same chanson by Valentin Bakfark (*Intabolatura, liber primus*, 1553). It is no coincidence that Angelo Gardano, in his collection, *Balletti moderni*, published in Venice in 1611, used the intabulation by Molinaro of *Frais et gaillard* to close the volume: virtually a symbol of authority. But the supreme mastery shown by Molinaro in intabulating can not but result as obvious when set aside the fantasias left us by the Genovese: works that draw material and inspiration from the art of the old masters but which surpass the "mark", rightfully taking their place as new models of the art of *imitatio*.

Franco Pavan



Paul Beier (Photo Antioco Puddu)

Paul Beier

Paul Beier è nato a Salt Lake City nel 1954. Giovanissimo, fu molto colpito da un disco di suites liutistiche di J.S. Bach eseguite da Julian Bream sulla chitarra classica e decise da allora di dedicarsi a questo strumento, studiando specialmente le opere per liuto di Bach. Nel 1973, durante un anno di studio in Germania, convintosi delle potenzialità insite nell'uso degli appropriati strumenti storici per esplorare gli stili musicali antichi, spostò i suoi interessi dalla chitarra al liuto. Diplomatosi nel 1977 al Royal College of Music di Londra in *Lute Performance*, ha condotto sotto la guida di Diana Poulton ricerche originali sulle tecniche esecutive rinascimentali e barocche e nel 1979 ha pubblicato un basilare articolo su questo argomento. Dal 1979 al 1981 è stato direttore della rivista *Newsletter* della Lute Society of America e nel 1981 è stato invitato a creare un corso di Liuto presso l'appena formatosi centro di studi e ricerche sulla musica antica della Civica Scuola di Musica di Milano. Dal 1981 Paul Beier vive e insegna a Milano. Lo strumento usato per questa registrazione della musica di Simone Molinaro è un liuto a otto cori costruito nello stile degli strumenti tardo-rinascimentali di Wendelio Venere,

con corde di budello e un temperamento mezzotonico modificato. Questa è la seconda registrazione solistica di Paul Beier per la *Nuova Era*, dopo quella di musiche per liuto di Michelagnolo Galilei.

Paul Beier

Paul Beier was born in Salt Lake City in 1954. At an early age he was inspired by a recording of J.S. Bach's lute suites played by Julian Bream on the classical guitar and he decided to dedicate himself to the study of the guitar and especially of the lute works of Bach. In 1973, during a year of study in Germany, he was convinced of the potential in using appropriate historical instruments to explore musical styles of the past and switched his sympathies from the guitar to the lute. He graduated from the Royal College of Music, London, in 1977, with a degree in Lute Performance. At the Royal College, under the guidance of Diana Poulton, he conducted original research into Renaissance and Baroque lute playing techniques and published a seminal article on the subject in 1979. From 1979 to 1981 he served as editor of the Lute Society of America *Newsletter* and in 1981 he was

invited to create a course in lute performance at the newly formed Center for the Study and Research of Ancient Music at the Civica Scuola di Musica in Milan, Italy.

Paul Beier has been living and teaching in Milan since 1981. The instrument he has chosen for this recording of the music of Simone Molinaro is an eight course lute built in the style of the late renaissance instruments of Wendelio Venere, using gut strings and a modified meantone temperament. This is Mr. Beier's second solo recording for *Nuova Era*, the first being of lute works by Michelagnolo Galilei.



DIGITAL

SIMONE MOLINARO

INTAVOLATURA DI LIUTO - LIBRO PRIMO

1	Fantasia nona	[2'59"']	10	Fantasia seconda	[3'32"']
2	Ung gaj bergier	[4'39"']	11	Rossignolet	[5'50"']
3	Ballo detto il Conte Orlando	[1'25"']	12	Saltarello quinto	[2'45"']
4	Saltarello del predetto ballo	[1'05"']	13	Fantasia decima	[3'52"']
5	Fantasia quinta	[4'20"']	14	Frais & gaillard	[4'58"']
6	Fantasia ottava	[2'56"']	15	Saltarello settimo	[1'02"']
7	Pass'e mezzo in quattro modi	[5'09"']	16	Saltarello primo	[1'44"']
8	Gagliarda in tre modi	[1'32"']	17	Fantasia terza	[2'21"']
9	Fantasia sesta	[2'48"']	18	Fantasia decima quarta	[5'26"']

PAUL BEIER

T.T. [59'13"']