

ALESSANDRO PICCININI  
**INTAVOLATURA DI LIUTO**

Libro Primo

COMPACT DISC 7114

[66'57]

- |   |  |
|---|--|
| 1 Toccata XX [ 2'27]  | 12 Toccata II [ 3'59]                                |
| 2 Toccata XII, cromatica [ 3'47]                                    | 13 Canzona I [ 7'36]                                 |
| 3 Canzone III in aria di Corrente [ 2'54]                           | 14 Gagliarda V [ 1'52]                               |
| 4 Gagliarda IX [ 2'30]  | 15 Aria I, affettuosa [ 3'13]                        |
| 5 Canzone II [ 3'33]  | 16 Gagliarda X, capricciosa [ 1'50]                  |
| 6 Corrente III con la sua replica [ 2'07]                           | 17 Ricercar primo musicale [ 3'45]                   |
| 7 Toccata XVII [ 3'28]  | 18 Aria II, di Sarauanda in parte<br>variate [ 4'22] |
| 8 Toccata XVIII [ 1'53]   | 19 Toccata XXIII [ 2'43]                             |
| 9 Corrente X [ 1'54]  | 20 Corrente VIII [ 2'39]                             |
| 10 Aria IV [ 2'28]  | 21 Corrente II [ 3'04]                               |
| 11 Corrente XII, sopra un'aria<br>francese detta l'Alemanna [ 2'55] | 22 Toccata VIII [ 1'53]                              |

PAUL BEIER, *arciliuto*

NUOVA  
ERA

ALESSANDRO PICCININI  
INTAVOLATURA DI LIUTO

Libro Primo

PAUL BEIER  
arciliuto



ANCIENT MUSIC

DIGITAL

*Production:* Alessandro Nava & Danilo Prefumo  
*Assistant Production:* Maria Cristina Nava  
*Sound Engineers:* Paul Dery - Franco Paolo Policardi (Sonart-France)  
*Recording Location:* Chiesa di San Martino a Bondo (Svizzera)  
by kind permission of Rev. Giovanni Bogo  
July 6-10, 1991  
*Archlute:* Michael Lowe, Oxon, 1980  
© Victor Coelho  
*Translations:* Victor Coelho - Mariagrazia Carlone  
*Cover:* Il Guercino, La Sibilla Persica (1647 - detail)  
*Photo* © Vico Chamla (Milano, San Maurizio, 1983)  
*Editorial Department:* Mirella Castiglioni  
*Art Direction:* Maria Cristina Sala  
1992 - Printed & Manufactured in Italy  
© 5 - 1992 NUOVA ERA RECORDS

ALESSANDRO PICCININI

## INTAVOLATURA DI LIUTO

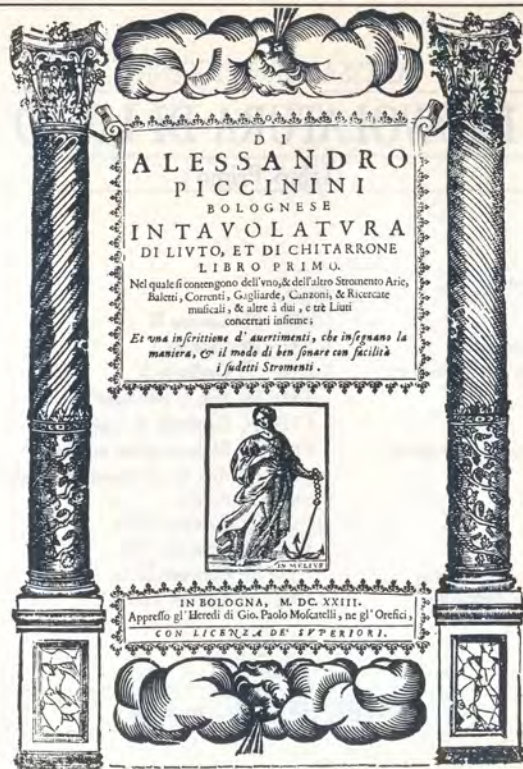
Libro Primo

COMPACT DISC 7114

[66'57]

|    |  |         |    |   |         |
|----|--|---------|----|---|---------|
| 1  | Toccata XX   | [ 2'27] | 12 | Toccata II                                | [ 3'59] |
| 2  | Toccata XII, cromatica                                   | [ 3'47] | 13 | Canzona I                                 | [ 7'36] |
| 3  | Canzone III in aria di Corrente                          | [ 2'54] | 14 | Gagliarda V                               | [ 1'52] |
| 4  | Gagliarda IX   | [ 2'30] | 15 | Aria I, affettuosa                        | [ 3'13] |
| 5  | Canzone II   | [ 3'33] | 16 | Gagliarda X, capricciosa                  | [ 1'50] |
| 6  | Corrente III con la sua replica                          | [ 2'07] | 17 | Ricercar primo musicale                   | [ 3'45] |
| 7  | Toccata XVII   | [ 3'28] | 18 | Aria II, di Sarauanda in parte<br>variate | [ 4'22] |
| 8  | Toccata XVIII  | [ 1'53] | 19 | Toccata XXIII                             | [ 2'43] |
| 9  | Corrente X   | [ 1'54] | 20 | Corrente VIII                             | [ 2'39] |
| 10 | Aria IV  | [ 2'28] | 21 | Corrente II                               | [ 3'04] |
| 11 | Corrente XII, sopra un'aria<br>francese detta l'Alemanna | [ 2'55] | 22 | Toccata VIII                              | [ 1'53] |

PAUL BEIER, *arciliuto*



## ALESSANDRO PICCININI

### Intavolatura di Liuto... (Bologna 1623)

VICTOR COELHO

Narrando il duello musicale tra un liutista ed un usignolo, Giambattista Marino descrive una gara tra la voce della natura e l'abilità e la fantasia di un virtuoso di liuto della sua epoca (*L'Adone*, 1623, ottave 40-56 - riportate in questo libretto da pagina 14). E' una coincidenza rivelatrice che *L'Adone* fosse pubblicato nello stesso anno (1623) dell'*Intavolatura di liuto, et di chitarrone* di Alessandro Piccinini, perchè potrebbe essere stato proprio Piccinini la figura che ispirò le drammatiche evocazioni dell'arte del liutista.

Nato nel 1569, nel 1600 il napoletano Marino lasciò la città natale per Roma, dove lavorò principalmente per il Cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di Papa Clemente VIII. Alessandro Piccinini era nato a Bologna qualche anno prima di Marino, il 30 gennaio 1566. Era il figlio maggiore di una famiglia di liutisti che comprendeva il padre Leonardo Maria "del liuto" e i due fratelli Girolamo (nato nel 1573) e Filippo (nato nel 1575). Rifiutata l'offerta di servire alla corte dei Gonzaga a Mantova, il padre Leonardo fu assunto come liutista di corte presso gli Este di Ferrara. Alessandro lo raggiunse nel 1590, mentre i fratelli non appaiono nei registri di

corte di Ferrara prima del 1597. I quattro liutisti servirono come musicisti fino alla morte del loro padrone Alfonso II e lo scioglimento della corte nel 1597. Entro il 1598 Alessandro e i suoi fratelli erano assunti dal Cardinale Pietro Aldobrandini, e con il trasferimento del Cardinale a Roma nel 1598 le strade dei Piccinini e di Marino erano destinate ad incrociarsi.

Durante il loro impiego presso l'Aldobrandini (ca. 1600-1609/10) le esibizioni dei fratelli Piccinini erano frequenti e, a giudicare dai resoconti, spettacolari. Nell'*Intavolatura* del 1623 sono compresi brani per due e tre liuti che Alessandro e i suoi fratelli suonarono per il Duca di Ferrara e, più tardi, per il Cardinale Pietro Aldobrandini. Nel 1600 un anonimo corrispondente del Cardinale parla dei fratelli Piccinini "che sonano eccellentissimamente di liuto" riferendosi al loro contributo ai sermoni quaresimali del 10 e del 19 marzo 1600 presso l'Arciconfraternita della Ss. Trinità de' Convalascenti. A Roma tra Marino e Piccinini dovettero esservi frequenti opportunità di contatto, molte delle quali sono state recentemente documentate dal musicologo Claudio Annibaldi.

Ma le connessioni che esistono tra la musica di Alessandro Piccinini e la poesia di Marino sono veramente rivelatrici. Nell'Ottava 48 (citata oltre) Marino descrive una straordinaria scala ascendente che arriva su fino alla rosa del liuto, quando il liutista cerca di sorpassare l'ambito naturale della voce dell'usignolo. E' una pura coincidenza che Piccinini nella *Toccata Prima* (Bologna 1639 - una pubblicazione postuma contenente opere scritte probabilmente decenni prima) abbia inserito un passaggio, unico nella letteratura, contenente una scala che arriva fino al diciannovesimo tasto? Questo tasto, naturalmente, è solo approssimativo, perchè si trova fuori dal manico dello strumento molto avanti sulla tavola armonica. Su un arciliuto dell'epoca di Piccinini questo tasto si trova per l'appunto sulla rosa! In un altro passaggio dell'*Adone* Marino descrive il liutista che "lievemente a grattar prese con l'ugna/le dolci linee..."; questa potrebbe essere la tecnica descritta da Piccinini nell'introduzione al libro del 1623: "Io ho usato qualche volta d'Arpeggiare appresso lo scanello con la sommità dell'ugna, e co' il Pollice battendo il Canto fermo, e riesce il suono argentino, e molto dilettevole."

E in uno dei passaggi più profondi delle *Dicerie Sacre* (1614) Marino suggerisce un'analogia tra suonare il liuto e scrivere; come, pizzicando una corda, le altre risuonano spontaneamente, così in un'opera letteraria un'idea ne sollecita altre mille per associazione. Questa analogia potrebbe aiutarci a capire le procedure concettuali di una toccata di Piccinini. Qualche tempo dopo il 1606 Alessandro diventò uno dei musicisti della casa di Enzo Bentivoglio a Roma.

(In quell'epoca Marino, insieme a Filippo Piccinini, aveva disertato la casa Aldobrandini per lavorare presso il Duca di Savoia). Secondo alcune testimonianze Piccinini provvide una Romanesca, un Ruggiero, una corrente e una "toccata stupenda" per la musica di Enzo nel 1609-10, ma non è chiaro se questi brani siano poi apparsi fra le opere pubblicate a stampa. Lavorando per i Bentivoglio, Alessandro ritrovò un brillante musicista, di cui aveva visto iniziare la carriera, a Ferrara, più di un decennio prima: Girolamo Frescobaldi. Il rapporto tra i due musicisti è un tema che varrebbe la pena di indagare, particolarmente per il loro comune retroterra stilistico nella musica strumentale di Ferrara del tardo Cinquecento. Entro il 1614, Piccinini era ritornato stabilmente a Bologna; alcune lettere rivelano un'attività intensissima di insegnamento e di amministrazione, così come il superamento di vari intoppi fino alla pubblicazione dell'*Intavolatura* del 1623. La morte di Piccinini non è stata registrata, ma generalmente si pensa che sia avvenuta poco prima del 1639.

\* \* \*

L'*Intavolatura* di Piccinini del 1623 sopravvive solo in due copie (a Bologna e alla Biblioteca Mazarine a Parigi) ed è veramente uno dei più preziosi documenti nella storia della musica italiana per liuto. Di gran lunga il libro liutistico seicentesco più ricco di informazioni e di varietà musicale, contiene, oltre ai novantasette brani per arciliuto e per chitarrone, una lunga prefazione in trentaquattro dettagliati capitoli dedicati alla tecnica, alla pratica esecutiva, agli

abbellimenti, e al ruolo di Piccinini nell'invenzione del chitarrone, dell'arciliuto e della pandora. Alcuni moderni studiosi mettono in dubbio alcune di queste pretese, perdendo di vista l'importanza storica di Piccinini nel promuovere lo sviluppo dei liuti più grandi. Come liutista presso Alfonso II d'Este, Piccinini fu testimone in prima persona della drammatica trasformazione del madrigale ad opera di Wert, Luzzaschi, Marenzio e Gesualdo. L'estensione degli ambiti vocali che si trovano in questi madrigali, insieme ai differenti timbri, ai registri inusuali, al pieno potere drammatico e, ciò che è forse più importante, l'avviarsi verso il madrigale con il basso continuo, erano importanti stimoli per il ruolo attivo del liutista nello sviluppare strumenti più grandi e più flessibili. Piccinini ebbe anche contatti con alcuni degli altri grandi virtuosi del suo tempo, ad esempio con il Cavaliere del Liuto a cui presentò un arciliuto intorno al 1594. Suonare la musica del Cavaliere su uno strumento più piccolo, come si desume dalla maggior parte delle fonti, è molto simile a suonare la "Waldstein" di Beethoven su un pianoforte a cinque ottave: si sentono i limiti dell'estensione dello strumento; il linguaggio spinge lo strumento con troppa violenza. Nei suoi sforzi di sviluppare liuti più grandi, allora, Piccinini cercava di portare lo strumento in linea con lo stile musicale in trasformazione del suo tempo.

In questa registrazione dedicata esclusivamente alla musica di Piccinini, Paul Beier ha scelto un programma di opere per arciliuto, molte delle quali sono registrate qui per la prima volta. Esse dimostrano non solo la varietà e l'ampiezza della *Intavolatura* del

1623, ma la maestria compositiva e tecnica dell'autore, prove convincenti per considerare questa collezione uno dei più alti traguardi della musica strumentale del diciassettesimo secolo.

Il momento più inventivo del compositore si esprime nelle toccate contenute in questo libro (trentotto per arciliuto e chitarrone, più una per due arciliuti), il più vasto repertorio di toccate pervenutoci da un unico liutista. Sebbene sembrino un po' meno stravaganti rispetto alle toccate pubblicate dal grande contemporaneo romano di Piccinini, Giovanni Girolamo Kapsperger, tuttavia esse sono più fluide, formalmente equilibrate e vicine allo spirito delle toccate per tastiera di Frescobaldi. Infatti Piccinini, come Frescobaldi, cerca di esprimere gli "affetti" nella musica strumentale, e le sue toccate sono il terreno di prova per le sue raccomandazioni al suonatore di variare la dinamica (Frescobaldi, naturalmente, non aveva questo vantaggio), di rallentare il tempo per rendere "tanto più affettuoso il suonare", ribattendo le dissonanze "come s'vsa à Napoli" e aggiungendo abbellimenti "in tutti i luoghi dove si deue fermare assai, ò poco". Virtualmente tutte le toccate sono formate da sezioni contrastanti, ma la modalità del contrasto è tutt'altro che prevedibile. La *Toccata XX* inizia con una figura puntata che si dilata in tessiture più fluide di figurazioni in stile *brisé* e in lunghe scale discendenti che utilizzano in modo drammatico lo *strascino*, o legatura. Nella *Toccata XII*, soggetti cromatici crescono misteriosamente sopra lunghi pedali, ma vengono poi abbandonati nelle sezioni successive. Soggetti cromatici erano comuni nelle opere dei tastieristi napoletani la cui mu-

sica era ben nota ai musicisti ferraresi del tardo Cinquecento. Essi ricorrono piuttosto frequentemente nelle ultime fantasie del liutista inglese John Dowland, che potrebbe aver lasciato una traccia del suo linguaggio musicale su Piccinini durante il suo soggiorno a Ferrara nel 1595. Nella *Toccata XVII* il materiale iniziale segue una logica lineare e sequenziale, interrotta a metà da una avventurosa sezione accordale. Come nella toccata precedente, Piccinini conclude con figurazioni drammatiche, dopo di che una nota ripetuta diviene il soggetto di una sezione imitativa. Questo brano è accostato ad un'altra opera in fa-Dorico, la *Toccata XVIII*. Benchè sia una delle toccate più brevi del libro è un perfetto esempio della "classica" toccata piccininiana: un accordo pieno, seguito da un tema a note puntate che si rilassa di scatto al decimo coro, una sezione imitativa che comincia con quattro entrate successive del soggetto, e una drammatica sequenza conclusiva di passaggi discendenti e "durezza". La *Toccata II*, formata da molte sezioni, mostra un'altra delle tecniche di sviluppo favorite da Piccinini: lo stile *brisé*. Lontano dall'essere un'invenzione francese (i liutisti italiani avevano usato questa tecnica per decenni) esso appare nella lunga sezione centrale di quest'opera come un liberarsi di energia, portata al riposo dall'ambiguità cromatica della morente sezione finale. Il soggetto iniziale della *Toccata XXIII* ricorda la *Toccata Prima* di Kapsperger, dal libro del 1611, ma la continuazione è completamente indipendente, espandendosi da un fitto passaggio accordale ad una conclusione scintillante di passaggi sequenziali. La breve *Toccata VIII* che conclude questo recital, ac-

costata qui alla *Corrente II* che la segue nel libro, lascia i contrasti di tessitura a favore di un lirismo e di una bellezza polifonica che ricordano le opere brevi di Laurencini di due decenni precedenti. Ciò, insieme all'ambito ristretto - la nota più grave è il mi bemolle sull'ottavo coro, mentre sul primo si sale solo fino al do - ed alla tessitura contrappuntistica, potrebbe avvalorare l'ipotesi che questa *Toccata* sia una delle prime di Piccinini.

Piccinini mostra la stessa abilità con gli altri generi tipici della musica per liuto. La *Canzona I* e la *Canzona II* sono, tipicamente, opere multisezionali che si possono interpretare in modo molto vario. Questi brani, armonicamente più stabili delle *Toccate*, enfatizzano invece forti contrasti ritmici tra - e all'interno di - sezioni in tempo binario e ternario. Nella *Canzona I*, quando riappare il soggetto d'apertura è impiegata la tecnica della variazione e, nell'insieme, il denso tessuto accordale ci fa ricordare la canzona per ensemble. La *Canzona II*, d'altra parte, è molto più fluida e diminuita, con un maggior numero di passaggi idiomati per il liuto. La *Canzona III in'aria di Corrente*, anzichè sfruttare il contrasto tra sezioni binarie e ternarie, esplora le varie suddivisioni del tempo ternario, come nella corrente italiana. Il soggetto principale, dorico, della prima sezione è l'"Aria" a cui si riferisce il titolo, e si trova anche, in varie forme, nella *Corrente X* e nella *Corrente VIII*, così come in altre correnti del libro.

Le correnti di Piccinini solitamente sono brani a due voci piuttosto semplici, dove spesso i ritornelli non sono scritti (un'eccezione è la *Corrente III con la sua replica*); in questa registrazione li ha improvvisati l'e-

secutore stesso, seguendo la tradizione liutistica dell'epoca. Le gagliarde di Piccinini, invece, sono brani più lunghi, densamente elaborati, generalmente provvisti di ritornelli abbelliti, stilisticamente più vicine a quelle tardo-cinquecentesche del Cavaliere (in altre fonti infatti la *Gagliarda VI* è perfino attribuita al Cavaliere!), che alle versioni di Kapsperger, più brevi e meno abbellite. Soltanto la *Gagliarda X capricciosa* devia da questo modello. Come suggerisce il sottotitolo, essa cresce dall'impulso, donde la mancanza di divisioni interne e l'irregolare lunghezza delle frasi.

I due *ricercari* nel libro del 1623 sono i brani più contemplativi di Piccinini, e i più vicini a quello che conosciamo della tradizione contrappuntistica ferrarese di musica strumentale. In queste accuratissime opere contrappuntistiche i soggetti sono presenti virtualmente in ogni frase. Il lento movimento ritmico, ravvivato dalle cadenze ornamentate, si sviluppa in un grande disegno architettonico attraverso le varie trasformazioni del soggetto e i controsoggetti. Entrambi i *ricercari* utilizzano soggetti iniziali simili tra loro, ma Piccinini li tratta diversamente nel corso dei rispettivi sviluppi.

Le tre arie di questa registrazione mostrano l'aspetto più lirico di Piccinini. Le melodie stesse sembrano essere versioni idealizzate dei temi popolari usati nella danza strumentale. L'*Aria IV*, per esempio, si trova spesso arrangiata come una gagliarda (e Piccinini mantiene il ritmo di gagliarda in questa versione). L'*Aria prima affettuosa* è un brano più lungo la cui melodia è armonizzata con grande sensibilità ("con affetti"). Un famoso motivo di gagliarda, quel-

lo de "La Passionata", si percepisce all'inizio di alcune frasi, tradendo le origini di danza anche di questo brano. Infine, l'*Aria II di Saravanda in partie varie* usa una melodia e lo schema accordale tipico della sarabanda, seguiti da tredici variazioni sempre più animate e appassionate. E con quest'opera si chiude il cerchio ritornando al liutista di Marino, che "... Recossi poscia il cavo arnese in braccio, / e come in esso a far gran prove avvezzo / con crome in fuga e sincope a traverso, / pose ogni studio a variar il verso".

(traduzione italiana di Mariagrazia Carlone)

#### Paul Beier

Paul Beier è nato a Salt Lake City nel 1954. Si è diplomato nel 1977 al Royal College of Music di Londra in Lute Performance, sotto la guida di Diana Poulton. Dal 1981 Paul Beier vive a Milano ed è docente di Liuto presso la *Civica Scuola di Musica* di questa città. Questa è la terza di una serie di registrazioni di musica italiana per liuto per la Nuova Era.

#### Paul Beier

Paul Beier was born in Salt Lake City in 1954. He graduated from the Royal College of Music, London, in 1977, with a degree in Lute Performance, under the guidance of Diana Poulton. Based in Milan since 1981, he is Professor of Lute at the *Civica Scuola di Musica di Milano*. This is the third of a series of recordings of Italian lute music for Nuova Era.



Paul Beier

---

## ALESSANDRO PICCININI *Intavolatura di Liuto... (Bologna 1623)*

VICTOR COELHO

---

In his account of the famous musical duel between the lutenist and the nightingale, Giambattista Marino describes the clash of nature's voice against the skill and invention of a virtuoso lutenist of his time (*L'Adone*, 1623, ottave 40-56 - see the translation on page 14 of this booklet). Marino's extravagant use of language should not obscure the truths about seventeenth-century lute playing that are contained in these verses. Given his lute-specific patios, it seems clear that Marino's descriptions of the event were based on an intimate knowledge of lute music of his day.

It is a revealing coincidence that *L'Adone* was published in the same year (1623) as Alessandro Piccinini's *Intavolatura di liuto, et di chitarone*, for Piccinini might well be the figure that stands behind Marino's dramatic characterizations of the lute player's skill. Born in 1569, the Neapolitan Marino left his native city for Rome in 1600, where he worked principally under Cardinal Pietro Aldobrandini, nephew to Pope Clement VIII.

Alessandro Piccinini was born in Bologna within a few years of Marino, on 30 January 1566. He was the eldest son of a lutenist family that included his

father Leonardo Maria "del liuto," and his two brothers Girolamo (b. 1573) and Filippo (b. 1575). After declining an offer to serve at the Gonzaga court in Mantua, the father Leonardo took up employment as court lutenist to the Este court in Ferrara. Alessandro joined him in 1590, and his brothers appear on the Ferrara court records no earlier than 1597. The quartet of lutenists served as *musicisti* at the court until the death of their patron Alfonso II and the dissolution of the court in 1597. By 1598 Alessandro and his brothers were employed by Cardinal Pietro Aldobrandini, and with the Cardinal's move to Rome in 1598, the Piccinini and Marino were destined to cross paths.

During the period of their employment with the Aldobrandini (ca. 1600-1609/10) performances by the *fratelli Piccinini* were frequent, and from all accounts, spectacular. In his *Intavolatura* of 1623, Alessandro writes of ensemble pieces that he and his brothers played for the Duke of Ferrara, as well as later for Cardinal Pietro Aldobrandini. An anonymous report (on behalf of Cardinal Pietro) from the Arciconfraternita della Ss. Trinità de' Convalascenti of 1600, speaks of the Piccinini brothers "che sonano eccelen-

tissimamente di leuto" in reference to their contributions to the Lent sermons of 10 and 19 March 1600. There would have been frequent opportunities for contact between Marino and Piccinini in Rome, and many of these have been documented in recent work by the Italian musicologist Claudio Anibaldi.

But the connections that exist between Alessandro Piccinini's actual music and Marino's poetry are truly revealing. In *ottava 48* quoted below, Marino describes an extraordinary scale passage that ascends all the way to the sound rose of the player's lute, as the lutenist tries to exceed the natural range of the bird's voice. Is it purely coincidental that in *Toccata I* from Piccinini's lute book 1639 (a posthumous publication containing works probably written decades earlier) there is a passage, unique in the literature, that calls for a scale passage that ends on the *nineteenth* fret? This fret is only an approximation, of course, since it is found off the neck of the instrument and well onto the lute's belly. On an *arciliuto* of Piccinini's time, this fret is found squarely on the rose! In another passage from *L'Adone*, Marino evokes the technique of the lutenist "scratching the sweet strings with his nail," which is quite possibly the technique described by Piccinini in his 1623 introduction: "Sometimes I do the arpeggio near the bridge with the tip of the nail, while the thumb plays the bass line, thereby achieving a silvery tone that is very delightful." And in one of the most profound passages in the *Dicerie sacre* (pub. 1614) Marino suggests an analogy between lute playing and writing; as when after plucking one string

the others of the lute resonate spontaneously, so does one idea in a literary work excite a thousand others through association. This analogy might go a long way towards explaining the conceptual procedures of a Piccinini toccata.

Sometime after 1606, Alessandro became a member of the musical household of Enzo Bentivoglio in Rome. (Marino, along with Filippo Piccinini had by this time deserted the Aldobrandini house to work for the Duke of Savoy.) Records indicate that he provided a *Romanesca*, a *Ruggiero*, a *corrente* and a "toccata stupenda" for Enzo's *musica* in 1609-10, but it is not clear if these pieces appear in any of Piccinini's published work. Working for the Bentivoglio, Alessandro was reunited with a brilliant musician whose career he had seen taking shape over a decade earlier in Ferrara: Girolamo Frescobaldi. The connection between the two musicians is a topic worth investigating, particularly for their stylistic common ground in Ferrarese instrumental music of the late sixteenth century. By 1614, Piccinini had returned for good to Bologna, where letters reveal a frantic schedule of teaching and administration, as well as snags leading up to the publication of the 1623 *Intavolatura*. Piccinini's death has gone unrecorded, but it is generally thought to have occurred shortly before 1639.

\* \* \*

Only two copies survive of Piccinini's 1623 *Intavolatura* (in Bologna and in the Mazarine Library in Paris), and it is, indeed, one of the most precious

documents in the history of Italian lute music. Easily the most informative and musically diverse lute book of the *seicento*, it contains in addition to the ninety-seven pieces written for archlute and chitarrone, a lengthy preface of thirty-four detailed chapters devoted to technique, performance practice, ornamentation, and Piccinini's role in the invention of the chitarrone, archlute and the pandora. Challenges to some of these claims by modern scholars miss the point of Piccinini's historical importance in promoting the development of larger lutes. As a lutenist in the *musica* of Alfonso II Este, Piccinini witnessed first-hand the dramatic transformation of the madrigal in the presence of Wert, Luzzaschi, Marenzio and Gesualdo. The extensions of vocal ranges found in these madrigals, along with the different timbres, unusual voicing, sheer dramatic power, and perhaps most importantly, the move towards the continuo madrigal, were important stimuli for the lutenist's active role in developing larger and more flexible instruments. Piccinini also had contact with some of the other great virtuosi of his time, namely the Cavalier del Liuto, to whom he presented an *arciliuto* around 1594. Playing the Cavalier's music on a smaller instrument, as most sources confirm, is much like playing Beethoven's "Waldstein" on a five-octave piano: one feels the limits of the instrument's range; the language pushes the instrument too forcefully. In his efforts to develop larger lutes, then, Piccinini was trying to bring the instrument in line with the changing style of the music of his day.

In this recording devoted exclusively to the music

of Piccinini, Paul Beier has chosen a program of works for archlute, many of which are recorded here for the first time. They demonstrate not only the variety and breadth of the 1623 *Intavolatura*, but the compositional and technical mastery of the composer, all of which makes a persuasive case for considering this collection as one of the supreme achievements of seventeenth-century instrumental music.

Piccinini's toccatas show the composer at his most inventive, and the thirty-eight toccatas for lute and chitarrone that are contained in this book (plus one for two lutes) comprise the largest repertory of toccatas known by a single lutenist. Although they seem slightly restrained when compared to the toccatas published by Piccinini's great Roman contemporary, Giovanni Girolamo Kapsperger, they are also more formally balanced and fluid, and close to the spirit of the keyboard toccatas of Frescobaldi. Specifically, Piccinini concerns himself, like Frescobaldi, with how the *affetti* can be expressed in instrumental music, and his toccatas are the proving ground for his recommendations to the player for varying the dynamic range (Frescobaldi, of course, did not have this advantage), slowing the meter to make the playing *più affettuoso*, restriking dissonances "as they do in Naples," and ornamenting "in all places where there are pauses." Virtually all the toccatas are built out of contrasting sections, but the manner of contrast is anything but predictable. *Toccata XX* begins with a dotted figure that broadens out into more fluid textures of broken-style figuration and long, plunging scale passages that employ the dramatic use

of the *strascino*, or slur. In *Toccata XII*, the chromatic subjects grow ominously over long pedal points, but are then abandoned in the course of succeeding sections. Chromatic subjects were common in the works of Neapolitan keyboardists, whose music was well-known to Ferrarese musicians of the late 16th century. But they occur quite frequently in the late fantasias of the English lutenist John Dowland, who may have left a trace of his language on Piccinini during his visit to Ferrara in 1595. In *Toccata XVII* the opening material follows a linear, sequential logic, that is broken up midway by an adventurous chordal section. As in the previous toccata, Piccinini closes with some dramatic figural work, followed by an imitative section with a repeated-note subject. This work is paired with another work in F-dorian, *Toccata XVIII*. Although it is one of the shorter toccatas of the book, its diminutive length does not prevent it from being a perfect example of the "classic" Piccinini toccata: a full chord, followed by a dotted-note subject that relaxes into a plunge to the tenth course, an imitative section beginning with four successive entries of the subject, and a dramatic closing sequence of descending passages and *durezza*. The multi-sectional *Toccata II* displays another of Piccinini's favorite techniques of achieving length: the *style-brisé*. Far from being a French "invention" (Italian lutenists had been using the technique for decades), it appears in the long middle section of this work as an uncoiling of energy, which is brought to rest by a decaying final section of chromatic ambiguity. The opening subject of *Toccata XXIII* resembles Kapsperger's *Toccata 1* from his 1611 book, but

the continuation is entirely independent, expanding from tightly-spaced chordal passages to a dazzling close of sequential passage work. The short *Toccata VIII* that concludes this recital, paired here with the *Corrente II* that follows it in the book, dispenses with textural contrasts in favor of a lyricism and inner-voice beauty that bring to mind Laurenzini's shorter works of two decades earlier. This, combined with the containment in range - the lowest note used is the eighth course, while the cantus goes up only to C - and the contrapuntal texture, may reveal the work to be one of Piccinini's earliest in the genre.

Piccinini shows an equal fluency with the other common genres of lute music. *Canzona I* and *Canzona II* are, typically, multi-sectional works which can provide a great deal of invention in performance. The works, being more harmonically stable than the toccatas, emphasize instead strong rhythmic contrasts between - and within - sections of duple and triple meter. In *Canzona I*, variation technique is employed when the opening subject reappears, and on the whole the dense chordal texture reminds us of the ensemble canzona. *Canzona II*, on the other hand, is much more ornamented and fluid, with more idiomatic textures for the lute. The *Canzona III in'aria di Corrente* dispenses with the contrast of duple and triple sections, but exploits instead the various subdivisions of triple time, as in the Italian corrente. The main dorian subject of the first section is the "Aria" to which the title refers, and it is found, in various guises, in *Corrente X* and *Corrente VIII*, as well as other correnti in the book.

Usually Piccinini's corrente settings are thinly-textured two-voice works that often do not contain written-out repeats (an exception is the *Corrente III con la sua replica*); in this recording the missing repeats are supplied by the lutenist himself, following the traditional practice of the time. In contrast, Piccinini's gagliarde are longer, fully-textured works to which ornamented repeats are generally provided. In this, his gagliarda style is much closer to the late sixteenth-century gagliarde of the Cavalier (*Gagliarda VI*, in fact, is even attributed to the Cavalier in other sources!), than to the short, unornamented settings by Kapsperger. Only the *Gagliarda X capricciosa* deviates from this pattern. As the title suggests, it grows from impulse, hence the lack of internal divisions and its phrases of odd length.

The two *ricercare* in the 1623 book are Piccinini's most inward-looking works, and the closest to what we know of the contrapuntal tradition of Ferrarese instrumental music. In these carefully crafted works of counterpoint the subjects are present in virtually every phrase. The slow moving rhythmic motion, enlivened by cadential ornamentation, works its way into a grand architectural design through the various transformations of and counter-statements to the subject. Both *ricercare* employ similar opening subjects, but Piccinini treats these differently during the course of his respective exploration of them.

The three *arie* on this recording are aptly titled, for they show Piccinini at his most lyrical. The melodies themselves seem to be idealized versions of themes popularly used in instrumental dances. *Aria IV*, for example, is often found set as a gagliarda (and

Piccinini retains the gagliarda rhythm in this setting). The *Aria prima affettuosa* is a much longer setting whose melody is harmonized with great sensitivity (or indeed, *con affetti*). A famous gagliarda rhythm, that of "La Passionata," creeps in at the beginning of some phrases, betraying the dance origins of this work as well. Finally, the *Aria II di Saravanda in partie varie* uses a common melody and chordal scheme of the Sarabanda, followed by thirteen variations of increasing animation and passion. And with this piece we come full circle back to Marino's lutenist, who "Clutching the hollow instrument in his arms / and playing marvelously as he is used to doing, / with notes in *fuga* and with syncopations all over / he probed every means of varying the song." (*Ottava 49*)

*Titoli disponibili / Also available:*

Michelagnolo Galilei, *Sonate da Il Primo Libro d'Intavolatura di Liuto* (1620) - Nuova Era Records 6869

Simone Molinaro, *Intavolatura di Liuto Libro Primo* (1599) - Nuova Era Records 6923



Giambattista Marino:

da *L'Adone*, Canto VII, stanze 40-56:

*Il duello del liutista e dell'usignolo.*

40. Di quel canto nel ver miracoloso,  
una istoria narrar bella ti voglio,  
caso in un memorando e lagrimoso,  
da far languir di tenerezza un scoglio.  
Sfoga con le corde, in suon pietoso,  
un solitario amante il suo cordoglio.  
Tacean le selve, e, dal notturno velo,  
era occupato in ogni parte il cielo.

41. Mentr'addolcia d'Amor l'amaro toscò  
col suon, che 'l Sonno istesso intento tenne,  
l'immamato giovane, ch'al bosco,  
per involarsi a la città, sen venne,  
sentì dal nido suo frondoso e fosco  
questo querulo angel batter le penne,  
e, temendo accostarsi, ed invaghitto,  
mormorava tra sè stesso il suono udito.

42. L'infelice augellin, che, sovra un faggio,  
erasi desto a richiamare il giorno,  
e dolcissimamente, in suo linguaggio,  
supplicava l'Aurora a far ritorno,  
interromper del bosco ermo e selvaggio  
i segreti silenzi udi d'intomo  
e ferir l'aure d'angosciati accenti  
del trafitto d'Amor gli alti lamenti.

43. Rapito allor e provocato insieme  
dal suon, che par ch'a sé l'inviti e chiami,  
da le cime de l'arboe supreme  
scende pian piano, in su i più bassi rami,  
e ripigliando le cadenze estreme,  
quasi ascoltarlo ed emularlo brami,  
tanto s'appressa e vola e non s'arresta,  
ch'alfin viene a posargli in su la testa.

Giambattista Marino:

from *L'Adone*, Canto VII, stanzas 40-56:

*The battle of the lutenist and the nightingale*

40. I would like to relate to you a lovely story  
about that song that is truly miraculous,  
an event that is as at the same time tearful and memorable,  
that even the stones dissolve with tenderness.  
A solitary lover once gave vent to his grief  
in piteous sounds with his strings.  
The woods were silent and every part of heaven  
was covered by the veil of night.

41. Making love's bitter poison sweet  
with sound, that Sleep itself was fixed intently,  
the enamored youth, who fled the city to  
conceal himself in the woods,  
heard within the dark and leafy trees  
the querulous rosignol beating its wings,  
and fascinated, afraid to approach,  
murmuring to himself the sounds he heard.

42. The unhappy bird, that upon a beech tree branch  
had settled in order to summon in the new day,  
and in his language was most sweetly  
supplicating the dawn to return,  
heard the deep silences of the lone, savage  
woods interrupted by a loud lament, which  
wounded the air with the anguished accent  
of one injured by love's dart.

43. Then, both enraptured and provoked  
by the sound, which seemed to call and invite him,  
he gently descended from the top of the highest tree  
to perch on the lowest branch;  
and taking up the final measures  
as if wanting to bear and bravely emulate,  
he flies so close and does not stop  
until he arrives in position on [the player's] head.

44. Quei, che le fila armoniche percote,  
sente (né lascia l'opra) il lieve peso,  
anzi il tenor de le dolenti note  
più forte, intanto, ad iterare ha preso.  
E 'l miser rosignol quanto più puote  
segue il suo stile, ad imitarlo inteso.  
Quei canta e nel cantar geme e si lagna  
e questi il canto e 'l gemito accompagna.

45. E quivi l'un su 'l flebile stromento  
a raddoppiare i dolorosi versi,  
e l'altro a replicar tutto il lamento,  
come pur del suo duol voglia dolersi;  
tenean, con l'alternar del bel concento,  
tutti i lumi celesti a sé conversi,  
ed allettavan pigre e taciturne,  
vie più dolce a dormir, l'Ore notturne.

46. Da principio colui sprezzò la pugna,  
e volse dell'angel prendersi gioco.  
Lievemente a grattar prese con l'ugna  
le dolci linee, e poi fermossi un poco.  
Aspetta che 'l passaggio al punto giugna  
l'altro, e rinforza poi lo spirito fioco,  
e, di Natura infaticabil mostro,  
ciò ch'ei fa con la man, rifà col rostro.

47. Quasi sdegnando il sonatore arguto  
de l'emulazion gli alti contrasti,  
e che seco animal tanto minuto  
non che concorra, al panagon sovra,  
comincia a ricercar sovra il liuto  
del più difficil tuon gli ultimi tasti;  
e la linguetta garrula e faconda,  
ostinata a cantar, sempre il seconda.

48. Arossisce il maestro, e scorno prende  
che vinto abbia a restar da sì vil cosa.  
Volge le chiavi, i nervi tira, e scende  
con passata maggior fino a la rosa.

44. He who strikes the harmonic [lute] strings,  
feels the light weight, but does not leave his playing,  
indeed, the tenor of the dolorous notes  
is repeated more loudly.  
And the doleful rosignol, as much as he can,  
follows his style, intent on imitation.  
This one who sings and by singing drips with moans,  
that one accompanies the moans and song.

45. And here one on the lamenting instrument  
redoubling the dolorous verses,  
and the other repeating the entire lament  
as he would grieve for the other's grief,  
with alternating their beautiful harmony  
they held all of the lights of heaven,  
and enticed the idle, taciturn  
nocturnal hours to sleep more sweetly.

46. At first [the lutenist] scorned the duel  
and wished to make fun of the rosignol.  
Lightly [he began] scratching the sweet strings  
with his nail, and then for a while pauses.  
The other waits for the passage to come to its close,  
then strengthens his tired spirit,  
and - indefatigable prodigy of nature -  
what one does with the hand, he repeats with the beak.

47. Almost disdainfully the crafty player  
views the clash of this emulator,  
and that this animal so minute  
not only matches but dominates him,  
he begins to search out on the lute  
the most difficult notes on the highest frets;  
and the chirping, eloquent tongue  
perseveres in his song, always ready to respond.

48. The master reddens and feels shame  
to have to be beaten by such a mean thing.  
He switches keys, and moves up and down the strings  
with a far-reaching progression all the way to the rose.

Lo sfidator non cessa, anzi gli rende  
ogni replica sua più vigorosa;  
e, secondo che l'altro o cala o cresce,  
labirinti di voce implica e mesce.

49. *Quei di stupor allor divenne un ghiaccio  
e disse inato: «Io t'ho sofferto un pezzo.  
O che tu non farai questo, ch'io faccio,  
o ch'io vinto ti cedo, e 'l legno spezzo».*  
Recossi poscia il cavo amese in braccio,  
e come in esso a far gran prove avvezzo  
con crome in fuga e sincope a traverso,  
pose ogni studio a variar il verso.

50. *Senz'alcun intervallo e piglia e lassa  
la radice del manico e la cima,  
e, come il trae la fantasia, s'abbassa,  
poi risorge in un punto, e si sublima.*  
Talor, trillando al canto acuto passa,  
e col dito maggior tocca la prima;  
talora ancor, con gravità profonda,  
fin de l'ottava in sul bordon s'affonda.

51. *Vola su per le corde, or basso, or alto,  
più che l'istesso augel, la man spedita.*  
Di sù, di giù, con repentino salto  
van balenando le leggiere dita.  
D'un fier conflitto e d'un confuso assalto,  
inimitabilmente i moti imita,  
ed agguaglia, col suon de' dolci carmi,  
i bellicosi strepiti de' armi.

52. *Timpani e trombe e tutto ciò che quando  
sera in campo le schiere, osserva Marte,  
i suoi turbini spessi accelerando,  
ne la dotta sonata, esprime l'arte;  
e tuttavia moltiplica sonando  
le tempeste de' groppi in ogni parte;  
e, mentr'ei l'armonia così confonde,  
il suo competitor nulla risponde.*

*The challenger does not stop, but renders  
each reply of his more forcefully;  
And following the other, as [his song] rises and falls,  
He braided an involved vocal labyrinth.*

49. *He now became frozen with astonishment  
and said intately: "I have endured you for a while.  
Either you will not be able to do what I do,  
or I shall concede victory to you and break my lute."  
Clutching the hollow instrument in his arms  
and playing marvelously as he is used to doing,  
with notes in fuga and with syncopations all over  
he probed every means of varying the song.*

50. *Without any pause he squeezes and releases  
the neck from its root to its summit,  
And as he is guided by his fantasy, he subsides,  
then revives in a flash, and so sublime.*  
Sometimes he ascends to the chanterelle with trills,  
and plays the first string with his index finger;  
And at other times with profound seriousness  
he plunges down to the octave diapasons.

51. *Flying along the strings, now low, now high  
the hand hurries faster than the rossignol itself,  
from above, from below with unexpected leaps  
the facile fingers flicker like lightning.*  
He imitates the movements inimitably  
of a fiery conflict and a confused assault,  
and equals with the sound of sweet song  
the bellicose uproar of armor.

52. *Art expresses in the skilled playing  
the timpani and trumpets and all such that Mars observes  
as he marshalls the forces in the field,  
quickening the incessant upheaval;  
and all the while multiplying the  
tempest of groppi in each part;  
and thus by mixing up the harmony  
his challenger is unable to respond.*

53. *Poi tace, e vuol veder se l'augelletto,  
col canto il suon per pareggiarlo adegua.*  
Raccoglie quello ogni sua forza al petto,  
né vuole, in guerra tal, pace né tregua.  
Ma come un debil corpo e pargoletto  
esser può mai ch'un sì gran corso segua?  
Maestria tal ed artificio tanto,  
semplice e natural non cape un tanto.

54. *Poichè molte e molt'ore ardita e franca  
pugnò del pari la canora coppia,  
ecco il pover augel, ch'alfin si stanca,  
e langue, e sviene, e 'nfievolisce e scoppia.*  
Così qual face, che vacilla e manca  
e maggior nel mancar luce raddoppia,  
da la lingua, che mai ceder non volse,  
il delicato spirito si sciolse.

55. *Le stelle poco dianzi innamorate  
di quel soave e dilettevol canto,  
fuggir piangendo, e da le logge aurate  
s'affacciò l'alba, e venne il sole intanto.*  
Il musico gentil per gran pietate  
l'estinto corpicel lavò col pianto,  
ed accusò, con lagrime e querele,  
non men se stesso, che 'l destin crudele.

56. *Ed ammirando il generoso ingegno  
fin de gli aliti estremi invitato e forte,  
nel cavo ventre del sonoro legno  
il volse sepellir dopo la morte.*  
Né dar potea sepolcro unqua più degno,  
a sì nobil cadavere, la Sorte.  
Poi, con le penne de l'augello istesso,  
vi scrisse di sua man tutto il successo.

53. *[The lutenist] then stopped and wanted to see whether  
the rossignol  
could adjust the sound of his song to equal him.*  
He gathered within his breast all of his force,  
wanting not in this conflict a truce of peace.  
But how can this fragile and childlike body  
ever be able to follow such an arduous road?  
Such mastery and great artificio  
a simple and natural song cannot [display].

54. *As the sonorous couple, valorously and with all their  
might,  
fought an even battle for many hours,  
the poor rossignol, finally exhausted,  
languished, fainted, weakened, and collapsed.*  
Thus, as a candle that brightens and dims  
and increases just before it dies out,  
from the tongue that never wanted to be stilled  
the delicate spirit was freed.

55. *The stars, until just now enamored  
of the sweet and delightful song,  
fled weeping, and from the celestial balconies  
the dawn appeared, and the sun came as well.*  
With great pity the gentile musician  
washed the spent body with his crying,  
and with tears and laments accused  
himself equally as cruel destiny.

56. *In admiration of that full genius  
strong and undefeated even in its final breath,  
in the belly of the sonorous lute  
he wished to bury him on his death.*  
Nor could fortune ever give a sepulchre  
more worthy to so noble a corpse.  
Then with the quill from the rossignol itself  
he wrote in his own hand the whole of the event.

(translated by Victor Coelho)



8 010984 100858

ALESSANDRO PICCININI

## INTAVOLATURA DI LIUTO

Libro Primo

COMPACT DISC 7114

[66'57]

- |    |  |         |    |   |         |
|----|--|---------|----|---|---------|
| 1  | Toccata XX   | [ 2'27] | 12 | Toccata II                                | [ 3'59] |
| 2  | Toccata XII, cromatica                                   | [ 3'47] | 13 | Canzona I                                 | [ 7'36] |
| 3  | Canzone III in aria di Corrente                          | [ 2'54] | 14 | Gagliarda V                               | [ 1'52] |
| 4  | Gagliarda IX   | [ 2'30] | 15 | Aria I, affettuosa                        | [ 3'13] |
| 5  | Canzone II   | [ 3'33] | 16 | Gagliarda X, capricciosa                  | [ 1'50] |
| 6  | Corrente III con la sua replica                          | [ 2'07] | 17 | Ricercar primo musicale                   | [ 3'45] |
| 7  | Toccata XVII   | [ 3'28] | 18 | Aria II, di Sarauanda in parte<br>variate | [ 4'22] |
| 8  | Toccata XVIII  | [ 1'53] | 19 | Toccata XXIII                             | [ 2'43] |
| 9  | Corrente X   | [ 1'54] | 20 | Corrente VIII                             | [ 2'39] |
| 10 | Aria IV  | [ 2'28] | 21 | Corrente II                               | [ 3'04] |
| 11 | Corrente XII, sopra un'aria<br>francese detta l'Alemanna | [ 2'55] | 22 | Toccata VIII                              | [ 1'53] |

PAUL BEIER , *arciliuto*

DIGITAL