

PV793012

Qui tolis pechata mundi. chosa belissima...

047



VINCENZO CAPIROLA

1474 - 1548

LIVRE DE LUTH
LUTE BOOK

FEDERICO MARINCOLA



VINCENZO CAPIROLA

1474 - 1548 ?

FEDERICO MARINCOLA

LUTH / LUTE

Luth à six chœurs par Michael Lowe, 1984
accordé au tempérament inégal

Six course lute by Michael Lowe, 1984
tuned in mean-tone temperament

Enregistrement réalisé
en l'Eglise Saint-Lambert-des-Bois

© 1993 PIERRE VERANY

Couverture : Le repas galant (détail), Anonyme 16^e siècle
Musée Granet, Aix-en-Provence. Cliché Bernard Terlay

LIVRE DE LUTH / LUTE BOOK

Compositione di Meser Vincenzo Capirola

- 1 Ricercare terzo (4'11)
- 2 Sit Nomen Domini Benedictum (d'après J. Prioris) (2'28)
- 3 Ricercare quarto (2'57)
- 4 Sancta Trinitas (d'après A. de Fevin) (3'36)
- 5 Padoana descorda (2'23)
- 6 Ricercare XII^o (4'48)
- 7 Allez regrets (d'après H. Van Ghizeghem) (2'22)
- 8 Ricercare nono (1'44)
- 9 Nunca fue pena major (d'après J. Urrede) (3'15)
- 10 Bassadanza (3'46)
- 11 Padoana alla Francese n^o 2 (4'05)
- 12 O florens rosa (d'après J. Ghiselin) (4'24)
- 13 Stavasi amor dormendo (d'après B. Tromboncino) (1'50)
- 14 Ricercare primo (2'37)
- 15 La Villanella (1'18)
- 16 Ricercare ottavo (1'27)
- 17 Gentil prince (1'03)
- 18 Ricercare septimo (2'23)
- 19 Spagna seconda (1'37)



Vincenzo Capirola naît à Brescia en 1474 d'une riche famille de nobles. Son père meurt lorsqu'il est encore en bas âge. C'est alors sa mère qui prend le rôle de tutrice légale, mais elle meurt, elle aussi, avant que Vincenzo n'atteigne l'âge de la majorité. Il est donc mis sous la tutelle d'un certain Maestro Stefano Caravazzo de Soncino, qui était peut-être son oncle maternel. La richesse de la famille Capirola le libère sans doute de tout souci financier tout au long de sa vie. De ses études nous ne savons rien, sinon que, d'après son rang et la perfection de ses compositions musicales, elles devaient être de premier ordre. Les renseignements sur la vie de Capirola sont très rares ou incomplets. On sait seulement qu'il était à Brescia en 1489, en 1498 et à nouveau en 1548, et à Venise en 1517. Selon le musicologue Otto Gombosi, il se peut aussi qu'il ait parcouru l'Europe et que ce fût lui le luthiste inconnu de Brescia qui rendit visite à la cour d'Henri VIII d'Angleterre en 1515. Autant que l'on sache, Capirola mourut à un âge vénérable après 1548.

Dans les années 1515 à 1520, l'un de ses élèves, Vitale, prépara à Venise un splendide manuscrit de sa musique pour luth, dit *le Livre de Luth de Capirola*, actuellement conservé à la Bibliothèque Newberry de Chicago. Vitale devait être artiste professionnel, car le livre est somptueusement orné d'enluminures. Le manuscrit comprend grand nombre d'indications sur la technique du luth, l'ornementation, le jeu de cordes, etc. C'est le plus précieux document sur le jeu de luth dans l'Italie du début de la Renaissance qui nous soit parvenu. Le Livre de Luth de Capirola comporte une grande diversité de pièces. Elles sont au nombre de 43 : *ricercari*, danses et tablatures de compositions vocales. Dans les *ricercari*, surtout, le style de Vincenzo semble être un trait d'union entre les compositions pour luth du début de la Renaissance (Dalza, Bossiniensis, Spinacino) et celles de la génération suivante (Da Milano, Borrono, etc.). En fait, les *ricercari* de Capirola sont exempts de la nature fruste des premiers, mais ne s'identifient pas encore aux *ricercari* imitatifs de l'école de Francesco da Milano. Capirola révèle, d'une part, qu'il connaissait bien le style polyphonique de Josquin et de son cercle ; par contre, il utilise également plusieurs traits typiques du style quasi-improvisé des compositeurs pour luth du début de la Renaissance. Les tablatures des compositions vocales sont des versions ornées de *frottole*, de motets, d'extraits de messes, de chansons, etc. Ici, non seulement Capirola recrée-t-il l'ambiance douce et

mélancolique des pièces vocales d'origine, mais il fait preuve d'une étonnante virtuosité instrumentale. Ses danses aussi sont d'un grand intérêt ; certaines d'entre elles sont toujours fortement influencées par la tradition du XV^e siècle, et nous rappellent la période où l'on se servait généralement d'un plectre (plume d'oie) pour jouer du luth.

Dans cet enregistrement des pièces de luth de Capirola, j'ai tenté de recréer, dans la mesure du possible, le son et l'ambiance qu'aurait produits, selon toute vraisemblance, le luth de Vincenzo. Je joue d'un magnifique luth à six chœurs fabriqué par Michael Lowe en 1984 ; j'emploie des cordes en boyau fabriquées par Ivo Magherini pour les quatrième et cinquième chœurs, et une corde en boyau guipée de cuivre signée Savarez pour le sixième chœur. J'ai accordé mon luth selon le tempérament inégal avec tierces majeures justes, en ajustant la position des frettes avant chaque pièce.

Je voudrais remercier Barbara Sparti, spécialiste des danses anciennes, ainsi que les musicologues Flavio Dassenno et Giorgio Pacchioni pour leur précieuse aide.

Federico Marincola

LES PRESCRIPTIONS TIRÉES DU LIVRE DE LUTH DE VINCENZO CAPIROLA

Folio 1v

"Compositions du Messer Vincenzo Capirola, gentilhomme de Brescia". Eu égard au fait que plusieurs œuvres divines ont été perdues par l'ignorance de leurs possesseurs, et désirant que ce livre quasi-divin écrit par moi-même soit conservé pour toujours, moi, Vidal, je l'ai orné de peintures si nobles que, même s'il appartenait un jour à une personne n'ayant aucune connaissance dans le domaine (musical)¹, celle-ci le garderait rien que pour la

1) Les mots entre parenthèses ne se trouvent pas dans le texte d'origine ; ils ont été ajoutés ici pour en éclaircir le sens.

beauté des images. Assurément, les choses écrites dans ce livre possèdent autant d'harmonie que l'art de la musique peut en exprimer. Ceci sera très clair pour ceux qui le lisent avec diligence. Il est très important que ceci soit préservé pour l'avenir, d'autant que plusieurs pièces n'ont été données par le compositeur à personne d'autre qu'à moi-même. Ne soyez pas étonnés de trouver, au début ou plus loin dans le livre, quelques pièces courtes ou faciles : c'est que j'en ai eu besoin au début de mes études et, comme elles sont bonnes, je les inclus ici.

Folio 2

A l'aide des règles suivantes, vous pourrez comprendre la notation de ce livre, la bonne manière d'utiliser vos mains (sur l'instrument) et les règles à observer.

Comment placer votre main (gauche) sur le manche du luth. En jouant, gardez vos doigts près de la touche et ne les éloignez pas trop des cordes. Ceci étant très important, tâchez d'acquiescer cette habitude dès le début, sinon elle sera plus difficile à changer plus tard.

Comment pincer deux notes vers le haut, l'une après l'autre. Pincez la première d'un doigt, la seconde d'un autre doigt, et les suivantes comme elles sont écrites. La plupart du temps, il y aura (une suite de) mouvements de haut en bas et de bas en haut. Gardez le pouce de la main droite en dessous du deuxième doigt², sinon les deux doigts se heurteront en pinçant les cordes vers le haut et vers le bas.

La (main) gauche doit utiliser le pouce, car il est plus beau à voir sur le manche (de l'instrument).

Quand vous trouvez des accords à trois ou quatre notes, faites en sorte que celle du milieu soit audible, car souvent vos oreilles vous tromperont. Vous imaginerez que vous jouez quatre notes, mais en réalité seulement trois d'entre elles sonneront, ou, en en jouant trois, seulement deux seront perceptibles. Certains accords vous sembleront très difficiles, voire même impossibles à jouer. Il existe une technique particulière pour les jouer de la main (gauche) qui les rend aisés. Faites ainsi : par exemple, vous trouverez un accord dont une note sera sur la troisième frette, deux autres notes sur d'autres

2) Le deuxième doigt indique sûrement ici l'index, le pouce étant le premier doigt.

frettes et une dernière à nouveau sur la troisième frette, ou, mieux : le "bourdon" (5^e chœur) et la "sotana" (2^e chœur) à la troisième frette, la "mezana" (3^e chœur) à la cinquième frette, puis vous utiliserez les troisième, quatrième et cinquième (chœurs)³. Cela vous semblera très difficile à jouer, (et dans ce cas vous devrez) faire ainsi : posez votre index sur toutes les cordes au niveau de la troisième frette et maintenez le fermement ; mettez les autres doigts à leur place, comme je viens de l'expliquer. Procédez comme vous venez de le faire sur la troisième frette n'importe quelle position sur la touche, car c'est la seule manière possible (de jouer l'accord).

Quand vous utilisez les doigts (de la main gauche) sur la touche, prenez soin de garder le majeur et l'annulaire libres, prêts à poursuivre le jeu, et faites en sorte que les doigts se suivent avec précision.

Utilisez toujours le petit doigt (de la main gauche) là où il est nécessaire, mais ne l'utilisez pas comme les autres doigts. Je pourrais vous donner de nombreuses raisons pour ceci, mais il vous serait difficile de les comprendre, car, quoique vous puissiez comprendre bien des choses à partir d'une description, il est impossible de décrire la manière élégante d'utiliser la main gauche.

Folio 2v

Les signes indiquant un rythme rapide que vous rencontrerez s'appellent "crocete" et s'écrivent ainsi : ♯ . Devant ceux-ci, vous trouverez toujours une note plus longue, par exemple ceci : ♯ . Ayez soin de lui accorder sa valeur juste et ne la considérez pas comme une "croceta", en la comptant incorrectement et, par là-même, gâchant l'ensemble ; observez cette règle autant que vous le pouvez quand vous êtes en train d'étudier (une pièce).

Le plus beau secret de l'étude et du jeu d'une pièce se trouve dans une règle d'Aristote, à laquelle il faut accorder beaucoup d'importance :

3) Ce passage est très difficile à comprendre. Il est quasi-impossible de savoir à quel accord il fait allusion, à moins qu'il n'ait tout simplement fait une erreur, en confondant le "bourdon" et le "contrabasso". Dans ce cas, nous pourrions avoir un barré à la troisième frette, et les troisième, quatrième et cinquième chœurs peuvent être joués à la cinquième frette. Ainsi, si le luth est accordé en sol, on joue un accord en si bémol.

en jouant, ayez soin de tenir les notes, en maintenant les doigts (de la main gauche) sur la touche jusqu'à ce que vous ayez à utiliser ces mêmes doigts pour jouer d'autres notes. Ne les bougez pas avant que cela ne soit nécessaire ; ayez soin d'observer toujours cette règle lorsque vous vous entraînez à jouer les pièces. Tout le monde n'entend pas ceci comme moi, et c'est la raison pour laquelle j'ai dû l'expliquer.

Je dois aussi vous expliquer pourquoi certains chiffres 3, 4, etc. sont parfois écrits en pointillé rouge ainsi 3̇ : cela indique que ces notes sont des "tremoli" (ornements). Je les ai écrits ainsi, avec des points rouges, puisqu'ils ne peuvent s'écrire avec la même encre que les autres. Ceci veut dire que la note est "tremolizante", ou, plus précisément, que vous devez faire trembler le doigt (qui la joue). Par exemple, pincez le premier chœur à la deuxième frette, maintenez ce doigt, et avec un autre faites le "tremblement" sur la troisième frette⁴. Pour indiquer cet effet, je l'ai écrit (le 3) avec des points rouges (pour signaler que cette note) est une "note sourde" ou un agrément. Ces chiffres en pointillé indiquent que vous devez jouer un "tremolo" sur cette frette. Tout le monde remarquera qu'il s'agit d'un ornement, puisqu'il n'est pas indispensable. Ceux qui savent jouer mettront (ces agréments) là où ils le désirent. Je les ai indiqués dans le but de vous montrer, tout simplement, les endroits où ils sont plaisants à jouer - (en fait), ces "tremoli", bien placés, sont d'un bel effet.

Quand une note doit être ornementée sur une seule frette⁵, je l'ai indiqué (comme les autres, à l'encre noire). Je vais vous apprendre à reconnaître s'il s'agit ou non d'une note ornée ; par exemple, vous avez le troisième chœur à la première frette : je dois l'écrire tel quel sans utiliser les points (rouges). Je les mettrai, ces deux points rouges, au-dessus de la notation 1̇. Cela signifie que vous devez orner la note d'un seul doigt ; ce signe n'est employé que dans ce contexte, comme généralement on indique les points uniquement en-dessous des notations et non pas au-dessus. L'essentiel est dit pour ce qui concerne les ornements.

4) Il s'agit peut-être d'un ornement qui commence sur la note principale et comprend une note secondaire de dessus. Il semble indiquer, en fait, qu'il faut jouer la note principale, puis "trembler" de l'autre doigt.

5) Il s'agit bien évidemment d'un ornement comprenant une note secondaire de dessus.

Folio 3

Vous trouverez également des traits rouges, comme de petites virgules, au-dessus des notations : **I**. Cela signifie que vous devez maintenir le doigt (de la main gauche) sur cette note après l'avoir pincée. Si vous trouvez un accord de quatre notes, vous devez maintenir chacune des quatre notes qui est indiquée par une virgule. Sous les lignes (de la tablature) vous trouverez quelques signes comme ceci \vee , qui indiquent que vous devez commencer à tenir les notes (après les avoir pincées), car ce signe signifie que vous devez commencer à tenir les notes au-dessous desquelles il est écrit. Quand vous avez des accords de trois ou quatre notes, ces petites virgules vous indiqueront quelles notes doivent être tenues, et, d'après les virgules, vous comprendrez si vous devez tenir une note ou plus. Quand, après une virgule, vous en découvrez une deuxième, il vaut mieux laisser la première et tenir la deuxième, et continuer (à jouer ainsi) jusqu'à ce que vous rencontriez cet autre signe : \frown . Cela signifie que vous devez cesser de tenir la note. Il est très important pour le jeu de maintenir les doigts (de la main gauche sur les notes que vous venez de jouer). Par exemple, vous tenez sur les cordes basses une ou plusieurs notes avec le médian (de la main gauche) tandis que, avec l'index et le petit doigt, vous jouez d'autres notes. Il faut garder le médian sur la frette pour que la note continue à sonner, puisque, si vous l'enlevez, (cette note) meurt et ne peut se rattacher aux autres notes. Ceci rend le jeu plus musical et il est plus beau à voir. Tout le monde ne comprend pas à quel point ceci est important, donc, tenez les notes autant que possible jusqu'à ce que vous soyez obligés de les lâcher.

Dans la "Padoana descorda", vous verrez que le deuxième chœur est divisé en deux lignes ; l'une comportera le numéro de la frette et l'autre sera à vide. N' imaginez pas que ceci soit chose difficile à faire, car c'est en fait très facile. Avec le petit doigt ou le médian de la main gauche, descendez un peu sur la touche la première des deux cordes du troisième chœur pour la séparer (de l'autre), puis maintenez-la. Ensuite, du premier doigt, appuyez sur la frette indiquée, autrement laissez la corde à vide comme ce sera écrit ; créez cet effet de la main gauche et de la main droite jouez normalement. Ceci ne peut être compris par la seule description, car ces choses ne peuvent être clairement expliquées en paroles.

Folio 3v

L'art d'encorder le luth.

Les cordes sont en boyau de "castroni"⁶ ; et le boyau est toujours plus épais à l'une des extrémités qu'à l'autre, ainsi tous les écheveaux comportent une extrémité plus épaisse que l'autre⁷. Quand vous attachez la corde sur le chevalet, elle a tendance à s'aplatir (plus on joue près des touches, plus la note est haute). En inversant la corde, c'est-à-dire, en l'attachant par l'extrémité la plus mince, la note deviendra plus aiguë. Cependant, s'il s'agit de cordes de Munich⁸, elles n'ont pas cette caractéristique, car elles deviennent toujours plus aiguës (au fur et à mesure que l'on joue plus près des touches). Quand vous encordez le "contrabaso" (6^e chœur) et le "bordon" (5^e chœur), attachez-les sur le chevalet par le bout le plus épais. Comme je viens de le dire, (plus vous jouerez près de la touche) plus elles deviendront plates. Cependant, prenez soin de nouer les "tenor" (4^e chœur), "mezane" (3^e chœur) et "sotane" (2^e chœur) dans l'autre sens, c'est-à-dire les attacher par l'extrémité la plus mince. Comme vous le savez, les "mezane" forment (déjà) un chœur plat, et si vous les nouez par l'extrémité la plus épaisse comme le "contrabaso" et le "bordon", ils seront (trop) plats et vous ne parviendrez jamais à les accorder. Vous devez donc, comme je l'ai dit, les nouer dans l'autre sens, c'est-à-dire à partir de l'extrémité la plus mince, puis accorder le "contrabaso" à la troisième frette, avec les "mezane" sur la première frette. Vous devez comprendre que ceci (ce problème) est plus aigu quand il s'agit de cordes minces que de cordes épaisses, et encore plus quand il s'agit de cordes "de ganse"⁹ et d'autres qui ne sont pas de Munich, comme je l'ai déjà dit. Je répète : pour attacher les cordes au luth, on prend l'extrémité la plus épaisse pour le "contrabaso" et le "bordon", et l'extrémité la plus mince pour le "tenor", les "mezane" et les "sotane". Voici donc la méthode secrète de Vincenzo Capirola pour encorder le luth.

6) Dans le "New World of Wordes" de la Reine Anne, dictionnaire italien/anglais publié à Londres en 1611, le mot "castroni" est traduit par béliet châté ou brebis.

7) Dans le manuscrit original, "iavete" ou "gavetta" est un mot italien plutôt désuet indiquant un "écheveau de cordes en boyau pour des instruments de musique".

8) Dans l'original, "corde da monaco" signifie à la fois "cordes de Munich" et "cordes de moine". Personnellement, j'ai du mal à trouver un lien entre un moine et une corde en boyau !

9) La "ganza" (du mot renaissance français "ganse") était une sorte de cordon en boyau utilisé pour orner les robes des dames. On trouve ce mot dans le "Dizionario Etimologico Battisti-Alessio".

Comment pincer les cordes (pour vérifier qu'elles soient bonnes) à mettre sur le luth. Quand vous pincez une corde pour voir si elle est bonne et convenable à être mise sur le luth, pincez-la de la main droite, comme, en jouant, vous la pincez de la main droite contre le chevalet. Le bout le plus long ou, mieux, le reste de l'écheveau, doit être tenu dans la main droite. Une bonne corde fait deux lignes (courant) d'un bout à l'autre (de la corde quand elle est pincée), et faites attention de nouer le bon bout du fil sur le chevalet. La corde qui fait trois lignes, courant d'un bout à l'autre (de la corde), est néanmoins très bonne. Prenez toujours soin de coupler (la corde) avec une autre de la même sorte : si elle fait trois lignes, coupez-la avec une autre qui fait trois lignes ; de cette manière, (les deux cordes) seront dans le ton et ne sonneront pas faux. Si, par exemple, vous n'arrivez pas à accorder les "sotane" ou les "mezane", même bonnes, prenez l'autre extrémité du fil.

Folio 4

Pour les raisons déjà mentionnées, vous devriez (pouvoir) ensuite les accorder. En fait, avec les cordes minces, il est bien souvent difficile de distinguer quelle extrémité est la plus épaisse ou la plus mince, pour l'attacher au chevalet, et c'est pour cette raison que nous n'arrivons pas à l'accorder. Si vous inversez la corde, vous verrez qu'elle sonne mieux dans un sens que dans l'autre.

Si, par exemple, en nouant la corde, vous laissez devant le chevalet un pouce de fausse corde, vous ne parviendrez pas à l'accorder, et la corde entière sera fausse. Alors, enlevez la corde, pincez-la à nouveau et essayez de la vérifier.

Si l'une des "mezane" ou des "sotane" est, par hasard, plus épaisse que l'autre, placez toujours la plus épaisse au-dessus. Si vous coupez une fausse corde avec une bonne, vous ne parviendrez jamais à les accorder, et vous n'aurez que deux fausses cordes.

Détails à garder en mémoire en matière de luth.

Si un bon luth a le sillet légèrement plus haut qu'il ne doit l'être, il devient difficile à jouer. Si, à cause d'une fêlure, il vous faut changer de sillet, veillez à ce qu'il soit de la même hauteur (que le précédent), car, s'il est plus haut, il rend le luth plus difficile à jouer. Ayez donc soin de ne pas perdre (les

morceaux du sillet cassé).

Pour preuve, le miracle qui s'est produit sur l'un de mes luths ; le sillet était légèrement plus bas qu'il ne devait l'être, le "canto" était trop bas (sur la touche), et le son était comme étouffé. Je l'ai remis à la bonne hauteur et, à mon grand étonnement, le luth s'est réveillé. N'oubliez pas l'importance du sillet !

Notez (toujours) l'épaisseur des cordes qui conviennent à (vos) luths, ou du moins l'épaisseur des trois cordes les plus épaisses, c'est-à-dire le "contrabasso", le "bordon" et le "tenor". A partir de ces trois-là, vous pouvez ensuite déterminer (l'épaisseur des) autres cordes. Différents luths nécessitent des cordes de différentes épaisseurs ; certains demandent des (cordes) épaisses, d'autres des (cordes) fines - l'épaisseur des cordes fait que le luth sonne bien ou mal.

Sachez comment garnir le luth de frettes : la première (frette) doit presque toucher les cordes, et ainsi de suite (pour chaque frette) jusqu'au bout du manche¹⁰. En fait, plus la frette est près des cordes, plus le luth sonne comme une harpe, et plus l'instrument est bon. Parfois, si on ne sait pas mettre les frettes, un luth peut sonner faux.

Reconstitution : Federico Marincola
avec l'aimable autorisation de la Lute Society, Londres
Traduction : Mary Pardoe

¹⁰ Passage un peu obscur.

FEDERICO MARINCOLA,
luthiste

Né à Rome, Federico Marincola étudie la guitare classique avec Sergio Notaro, se spécialisant ensuite dans le luth avec Diana Poulton. Le gouvernement hollandais lui ayant accordé une bourse, il étudie alors avec Anthony Bailes au Sweelinck Conservatorium d'Amsterdam. Une autre bourse, du British Council cette fois, lui permet de poursuivre ses études avec Jakob Lindberg au Royal College of Music de Londres, où il obtient son diplôme de luthiste, un diplôme de musique ancienne et le diplôme d'études supérieures (Certificate of Advanced Study). Il termine sa formation avec Nigel North et Christopher Wilson. Plus récemment, un stage dirigé par Pat O'Brian le persuade de changer certains aspects de sa technique instrumentale.

Depuis dix ans, Federico Marincola mène une vie d'interprète très active. Il donne de nombreux récitals et joue avec des chanteurs et des ensembles de musique ancienne partout en Europe. En 1986, il fait une tournée en tant que soliste en Inde, au Pakistan, au Népal, au Bangladesh et au Sri Lanka. Il est aussi très demandé comme basse continue, et a joué dans grand nombre d'opéras baroques dans les plus prestigieux théâtres lyriques d'Italie (Opéra de Rome, La Scala de Milan, Teatro Massimo de Palerme, Teatro Comunale de Florence...).

Il a enregistré plusieurs disques et a participé à des émissions en Italie, en Suisse, en Yougoslavie, à la cité du Vatican, en Inde et au Sri Lanka. Il est également vice-président de la Società Italiana del Liuto.

La technique de Federico Marincola est basée sur plusieurs traités et sources iconographiques datant des XVI^e et XVII^e siècles. Pour lui, il est d'une suprême importance, pour jouer ce répertoire de façon convaincante, d'avoir une connaissance approfondie du doigté et des critères d'interprétation originels. Il puise également des idées et de l'inspiration pour l'interprétation de la musique ancienne dans certains aspects de la philosophie et de l'astrologie de l'époque Renaissance.

Vincenzo Capirola was born in 1474 of a noble and wealthy family of Brescia. His father died when he was still a small child. The mother became his legal guardian, but she also died before Vincenzo reached legal age. A new guardian was named, Maestro Stefano Caravazzo de Soncino, who perhaps was his maternal uncle. Due to the wealth of his family, Capirola probably never had any financial problems all through his life. We do not know anything about Vincenzo's studies but, considering his status and the perfection of his musical compositions, they must have been first class. All information about Capirola's life is very rare and lacunose. We only know that he was in Brescia in 1489, 1498 and again in 1548, and in Venice in 1517. According to the musicologist Otto Gombosi he might also have travelled through Europe, as an unknown Brescian lutenist visited the court of Henry VIII in 1515. As far as we know, Capirola died at a venerable age, after 1548.

In the years 1515 to 1520, one of his pupils, whose name was Vitale, prepared in Venice a splendid manuscript of his lute music, the so-called *Capirola Lute Book*, now in the Newberry Library of Chicago. The book is lavishly decorated with beautiful paintings, as Vitale must have been a professional artist. The manuscript also contains many instructions about lute technique, ornamentation, stringing, etc. These are the most comprehensive details about lute playing in Italy during the early Renaissance period. The Capirola Lute Book contains a great variety of pieces. There are 43 *ricercari*, dances and intabulations of vocal compositions. Especially in the *ricercari*, Vincenzo's style appears to form a link between the lute compositions of the early Renaissance period (Dalza, Bossiniensis, Spinacino) and those of the later generation (Da Milano, Borrono, etc.). In fact Capirola's *ricercari* are free from the crudities of the earlier composers, but not yet identifiable with the imitative *ricercari* of Da Milano's school. Capirola shows on the one hand, that he was very familiar with the polyphonic style of Josquin's circle, but, on the other, he also uses several features of the almost-improvisatory style of the early Renaissance lute composers. The intabulations of the vocal compositions are ornamented versions of *frottole*, motets, parts of masses, chansons, etc. Here Capirola not only re-creates the sweet, melancholy mood of the original vocal pieces, but also amazes us with his instrumental virtuosity. The dances are also of great interest. Some of them are still strongly influenced by the

15th-century tradition, and remind us of the period when the lute was generally played with a quill.

In recording Capirola's pieces, I tried to re-create as much as possible the sound and the atmosphere that Vincenzo's lute might have produced. I played on a splendid six course lute made by Michael Lowe in 1984, and I used "catline" gut strings made by Ivo Magherini for the fourth and fifth course, and a copper-wound gut string by Savarez for the sixth course. I tuned my lute in "mean-tone" temperament, adjusting the frets before each single piece.

I am obliged to the expert in early dances Barbara Sparti and to the musicologists Flavio Dassenno and Giorgio Pacchioni for their precious help.

Federico Marincola

THE INSTRUCTIONS FROM VINCENZO CAPIROLA'S LUTE BOOK

Fol. 1v

Compositions of Meser Vincenzo Capirola, gentleman of Brescia. Considering that several divine works have been lost by the ignorance of their owners, and desiring that this almost divine book written by me will be preserved forever, I, Vidal, have adorned it with such noble paintings, so that if it should be owned by somebody with no knowledge in (the musical)¹ field, he would keep it for the beauty of the pictures. Surely, the things written in this book have as much harmony as the art of music may express. This will be very clear to those who diligently read through it. It is most important to preserve this for the future, as several pieces have not yet been given by the composer to anybody else other than me. Do not be surprised if in the beginning or further on in the book you find some easy or short pieces, as I needed them at the beginning of my studies and being good I include them here.

1) All the words in brackets are not in the original and are added here to clarify the meaning of the sentences.

Fol. 2

With the following rules you will be able to understand the notation of this book, the proper way to use your hands (on the instrument) and the rules to be observed.

How to use your (left) hand on the neck of the lute. When you play, keep your fingers close to the fingerboard and do not keep them too far away from the strings. This is very important, try to acquire this habit from the beginning otherwise it will be very difficult to change it later.

When you have to pluck two notes upwards, one after the other. Pluck the first with a finger, the second with another finger and the following one as they are written. Most of the time there will be (a succession of) downwards and upwards strokes. Keep the thumb of the right hand under the second finger², otherwise the two fingers, when plucking up and down, will clash with each other.

The left (hand) should use the thumb, as it is more beautiful to see it on the neck (of the instrument).

When you find chords with three or four notes, be careful that the middle one is audible, as often your ears will cheat you. You will think you are playing four notes but actually only three of them will be sounding, or when playing three, only two will be heard. Some chords will look very difficult to you, some of them even unplayable. There is a particular (left) hand technique to play them which makes them easy. I will teach you the way : for instance, you will find a chord which has one note on a third fret, two more notes on other frets and a last one on the third fret again, or better : the "bordon" (5th course) and the "sotana" (2nd course) at the third fret, the "mezana" (3rd course) at the fifth fret, and then you use the third, fourth and fifth (courses)³. It will look to you very difficult to play, (in this case you should) do like this : lay your forefinger on all the strings at the third fret and keep it firm ; put the other fingers in their places, as I already explained. Use the same procedure as you did on the third fret in any position on the fingerboard, as it is the

2) In this case "second finger" probably means "index", counting the thumb as the first finger.

3) This is a most confusing passage. It is almost impossible to find out which chord he means, unless we think that he simply made a mistake, confusing the "bordon" with the "contrabaso". In this case we could have a barré at the third fret, and the third, fourth and fifth courses can be stopped at the fifth fret. This means that if a lute is tuned in "G", a B flat chord is being played.

only possible way (to play the chord).

When you use the fingers (of the left hand) on the fingerboard, be careful to have the middle and ring fingers free and ready to continue what has been started by the previous playing and make every finger follow the other with accuracy.

Always use the little finger (of the left hand) where you need it, but do not use it in the same way as the other fingers. I could give you many reasons for this, but it would be difficult for you to understand them, for although you can understand many things from a description, it is impossible to describe the elegant way of using the left hand.

Fol. 2v

The fast rhythm signs that you will find are called "crocete", and are (written like) this r^{c} . Before these you will always find a longer note, for instance this r . Be careful to give it the correct value and do not consider it like a "croceta", by counting it incorrectly and messing everything up; (observe this rule) as well as you can while you prepare (a piece).

The most beautiful secret in preparing and playing a piece is found in a rule given by Aristotle to which great importance must be given: when you play, be careful to hold the notes, keeping the fingers (of the left hand) on the fingerboard, until you have to play other notes (with the same fingers). Do not move them until you have to; be careful always to observe this rule while you are playing through the pieces. Not everybody understands this as I do, so I had to explain it.

I must also explain to you why some figures, 3, 4, etc., are sometimes written with red dots like this, $\overset{\cdot}{3}$: it means that those notes are "tremoli" (graces). I wrote them like this, with red dots, as they cannot be written with the same ink as the other figures. This means that the note is "tremolizante", or more precisely that you must shake with the finger (which plays it). For instance: pluck the first course at the second fret, hold that finger and with another one make the "shake" at the third fret⁴. To write down this effect I wrote it (the 3) with red dots (to show that this note) is a "dead note" or grace.

⁴ This could be an ornament starting on the main note and including an upper auxiliary. In fact it seems that he says play the main note and then "shake" with the other finger.

When you see those dots it means that you should play a "shake" on that fret. Everybody will notice that it is an ornament as it is not indispensable. Those who know how to play, put (these graces) wherever they like. I wrote them down just to show you where it is nice to play them - (in fact) these "tremoli" are very elegant when played in the right places.

When a note has to be embellished only on one fret⁵ I have written it down (like the others in black ink). I will teach you how to recognise that it is an embellished note: for instance, you have the third course at the first fret: I have to write it down as it is without (using the red) dots. I will put them, these two red dots, above the figure I . It means that you have to embellish the note with just one finger; this sign is used only for this purpose, as generally we only use dots under the figures and not over them. This is all concerning the graces.

Fol. 3

As well as this, you will find some red dashes like little commas above the figures which look like this / . These mean that you must hold the finger (of the left hand) on this note after you have plucked it. If you find a chord of four notes you have to hold each of the four notes which is marked by the comma. Under the lines (of the tablature) you will find some signs like this v which show that you should start holding the notes (after you have plucked them), as this sign means that you must start holding the notes under which it is written. When you have chords of three or four notes, those little commas will show you which notes have to be held and from the commas you will understand if you have to hold one or more notes. When, after a comma, you find another one, it is better to leave the first and to hold the second one and keep on (playing like this) until you find this other sign ^ . This means that you have to leave the note you have been holding. It is most important in the playing to hold the fingers (of the left hand) on the notes you have been playing). For instance, you hold on the bass strings one or more notes with the middle finger (of the left hand) and with the index and little finger you play other notes. The middle finger must be held on the fret

⁵ This is clearly an ornament including a lower auxiliary.

to allow the note to ring on, because, if you take it off (that note) dies and cannot join onto the other notes. This makes the playing more musical and is more beautiful to see. Not everybody understands how important this is, therefore, hold the notes as much as you can until you are obliged to leave them.

You will find in the "Padoana descorda" the third course divided into two lines ; one will have the number of the fret and the other will be open. Do not think that this is a difficult thing to do as it is very easy. With the little or middle finger of the left hand, pull down a bit on the fingerboard the first of the two strings of the third course to separate it (from the other one) and then hold it. Then, with the first finger, press the indicated fret, otherwise leave the string open as you find it written ; make this effect with the left hand and with the right hand play normally. This cannot be understood only by description, as these things cannot be clearly explained in words.

Fol. 3v

The Secret of Stringing the Lute

The strings are made from the gut of "castroni"⁶, and the gut is always thicker on one end than it is on the other so all the hanks have one end thicker than the other⁷. When you tie the string on the bridge from the thicker end, it always becomes flatter (as you play higher on that string up the fingerboard). Turning the string the other way round, that is tying it from the thinner end, it will become sharper. However, if they are strings from Munich⁸ they do not have this characteristic as they always become sharper (the higher you play on the fingerboard). When you put on the "contrabaso" (6th course) and the "bordon" (5th course), then tie them on the bridge from the thicker end. As I said, they will become flatter, (the higher you play on that string). However, be careful to tie the "tenor" (4th course), "mezane" (3rd course) and "sotane" (2nd course) the other way round, that is to tie them to the bridge from

6) In Queen Anna's "New World of Wordes", an Italian/English dictionary published in London in 1611, the word "castroni" is translated as a wether or ewe mutton.

7) In the manuscript, "iavete" or "gavetta" is rather old fashioned Italian meaning a "hank of gut strings for musical instruments".

8) "Corde da monaco" in the original could mean both "strings from Munich" or "Monk's strings". I personally do not see what connection could exist between a monk and a gut string.

the thinner end. As you know, the "mezane" are (already) a flat course, and if you tie them from the thicker end like the "contrabaso" and the "bordon" they will be (too) flat and you will never be able to tune them. So, you should tie them the other way round, that is from the thinner end, as I already said and then tune the "contrabaso" at the third fret with the "mezane" at the first fret. You must understand that this (problem) is more acute with thin strings than with thick ones and even more so with the strings used "da ganzer"⁹ and others which are not from Munich, as I already said. I shall repeat how to tie the strings on a lute : the "contrabaso" and the "bordon" from the thicker end, the "tenor", "mezane" and "sotane" from the thinner end. This is the secret method of Vincenzo Capirola for tying strings on the lute¹⁰.

How to pluck the strings (to check if they are good) to put on the lute. When you pluck a string, to check if it is good and right to put on the lute, pluck it with the right hand. As, when you play, you pluck it with the right hand from the (side of the) bridge. The longer end, or better, the rest of the hank of string should be held by the left hand. A good string makes two lines (which run) from one end to the other (of the string when plucked), and remember to tie the correct end of the string on the bridge. The string which makes three lines, which run from one end to the other (of the string), is still a very good one. Be always careful to pair (the string) with another one of the same kind : if it makes three lines, pair it with another one which makes three lines ; in this way (the two strings) will be in tune, and will not sound false. If, for instance, you cannot tune the "sotane" or "mezane", even if they are good, turn the ends of the strings the other way around.

Fol. 4

For the already mentioned reasons, you should then (be able to) tune them. In fact, with the thin strings, very often we cannot be sure which end is the thinner or the thicker one, to tie on the bridge, and for this reason we

9) The "ganza" (from the renaissance French word "ganse") was a kind of gut string used to adorn dresses. This is found in "Dizionario Etimologico Battisti-Alessio".

10) It does not give any instruction on how to tie the first course, probably because being a very thin string, it is very difficult to decide which end is thicker than the other.

cannot tune it. If you turn the ends of a string the other way around, you will find that (the string) works better in one position more than the other.

If, for instance, when you tie the string, you leave in front of the bridge one inch of false string, you will not be able to tune it and the whole string is false. So, take off the string, pluck it again, and try and check it.

If one of the "mezane" or the "sotane" is, by coincidence, thicker than the other, always put the thicker one uppermost. If you pair a false string with a good one, you will never be able to tune them, and you will just have two false strings.

To be remembered about Lutes.

If a good lute has the nut slightly higher than it should be it becomes more difficult to play. If, because of a crack, you need to get a new (nut), be careful to have it of the same height (as the previous one), because, if it is higher, it makes the lute more difficult to play. So, be careful not to lose (the pieces of the broken nut).

Witness the miracle I saw in a lute that I had ; the nut was slightly lower than it should have been, the "canto" was too low (on the fingerboard), and the lute sounded mute. I raised it to the proper height and amazingly, the lute came alive. Consider how important the nut is on the lute !

(Always) note the thickness of the strings which are suitable for (your) lutes, at least the thickness of the three thicker strings, which are the "contrabaso", the "bordon" and the "tenor". From these three you can, then, work out (the thicknesses for) the other strings. Different lutes need strings of different gauges ; some need thick (strings), others thin (ones) - the thickness of the strings makes the lute sound good or bad.

Know how to fret a lute : the first (fret) should nearly touch the strings, and so on (for each fret) until the end of the neck. In fact, the closer the fret is to the strings, it makes the strings of the lute sound like those of the harp and the instrument sounds better. Sometimes, through not understanding how to put on the frets, a lute can sound faulty.

Translated by Federico Marincola
with the kind permission of the Lute Society, London

FEDERICO MARINCOLA, lutenist

Born in Rome, he studied classical guitar with Sergio Notaro, later specializing in the lute with Diana Poulton. Having won a grant from the Dutch Government, he subsequently studied with Anthony Bailes at the Sweelinck Conservatorium of Amsterdam. Another grant from the British Council enabled him to study with Jakob Lindberg at the Royal College of Music in London, where he obtained a Performer diploma in lute, a second diploma in early music and the Certificate of Advanced Study. He completed his training with Nigel North and Christopher Wilson. More recently a short but intensive course with Pat O'Brian convinced him to change some opinions about his instrumental technique.

In the last ten years, Federico Marincola has been very active as a performer. He has given many solo recitals and played with singers and early music groups all over Europe. In 1986, he toured as a soloist in India, Pakistan, Nepal, Bangladesh and Sri Lanka. He is also in demand as a "basso continuo" player, and has played in many baroque operas in some of the most famous opera theatres of Italy (Rome opera-House, la Scala (Milan), Teatro Massimo in Palermo, Teatro Comunale in Florence...).

He has made several recordings and has broadcasts in Italy, Switzerland, Yugoslavia, the Vatican, India and Sri Lanka. He is also vice-president of the Società Italiana del Liuto.

Federico Marincola plays the lute with a technique which is based on several treatises and iconographical sources from the 16th and 17th centuries. He believes that it is of paramount importance for a convincing performance of this repertoire to have a profound knowledge of the original fingerings and criteria of interpretation. He also finds ideas and inspiration for the performance of the early repertoire in some aspects of the philosophy and astrology of the Renaissance period.