



MENU

TRACKLIST	P. 6
ENGLISH	P. 8
FRANÇAIS	P. 15

Recording: Baulmes Church, Switzerland, December 2021

Recording: Marie Delorme

Artistic direction: Lukas Henning

Editing: Bor Zuljan

Mastering: Jean-Daniel Noir

Cover illustration: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Lute player*,

Bayerische Staatsgemäldesammlungen © Bayer&Mitko – ARTOTHEK

Photos Bor Zuljan: © Jernej Humar

GESUALDO

IL LUITO DEL PRINCIPE

Bor Zuljan: *liuto attirobato*

14 course liuto attiorbato after Hans Burkholzer (1596) by Jiří Čepelák (Prague, 2020)

Gut strings by Corde Drago

1. <i>Toccata Cromatica XII</i>	Alessandro Piccinini (1566-1638)	3:39
2. <i>Gagliarda 12a</i>	J. H. Kapsberger (<i>ca</i> 1580-1651)	1:44
3. <i>Corrente IX</i>	Alessandro Piccinini	1:13
4. <i>Beltà poi che t'assenti*</i>	Carlo Gesualdo (1566-1613)	3:32
5. <i>Gagliarda I</i>	Alessandro Piccinini	1:01
6. <i>Il Ciarlino Capriccio Chromatico</i>	Pietro Paolo Melli (1579- <i>ca</i> 1623)	3:00
7. <i>Corrente I senza canto</i>	Alessandro Piccinini	1:09
8. <i>Corrente X</i>	Alessandro Piccinini	1:14
9. <i>Aria di saravanda in varie partite</i>	Alessandro Piccinini	3:08
10. <i>Toccata 1a</i>	Johannes Hieronymus Kapsberger	4:18
11. <i>Corrente detta la Bartola</i>	Pietro Paolo Melli	1:32
12. <i>Toccata al Conte San Secondo</i>	Claudio Saracini (<i>ca</i> 1586-1630)	2:45
13. <i>Toccata Prima</i>	Alessandro Piccinini	4:43
14. <i>Cromatica Corrente*</i>	Bellerofonte Castaldi (1580-1649)	1:00
15. <i>Toccata al Signor Alfonso Strozzi</i>	Claudio Saracini	3:28
16. <i>Gagliarda del Principe di Venosa*</i>	Carlo Gesualdo	1:57
17. <i>Canzon Francese del Principe*</i>	Carlo Gesualdo	5:56
18. <i>Toccata 6ta</i>	Johannes Hieronymus Kapsberger	3:21
19. <i>Corrente 7a</i>	Johannes Hieronymus Kapsberger	2:04
20. <i>Toccata 3a</i>	Johannes Hieronymus Kapsberger	2:24

21. <i>Corrente Cromatica detta la Bernardella</i>	Pietro Paolo Melli	1:34
22. <i>Volta chromatica detta la Savia</i>	Pietro Paolo Melli	1:15
23. <i>Toccata cromatica</i>	Vincenzo Bernia (ca 1570-ca 1620)	1:40
24. <i>Galliarde</i>	Anonymous (Aegidius lute book)	1:29
25. <i>Corrente detta l'Alfonsina</i>	Pietro Paolo Melli	1:30
26. <i>Ricercare Primo</i>	Alessandro Piccinini	1:55
27. <i>Passacaglia</i>	Alessandro Piccinini	5:28



GESUALDO AND THE LUTE, THE INSTRUMENT OF PRINCES

The aristocrat, lutenist and theorist Scipione Cerreto included an interesting eulogy of Don Carlo Gesualdo, Prince of Venosa in his treatise *Della prattica musica vocale et strumentale* (Naples, 1601), describing him as *Musico eccellentissimo*: “ Besides the fact that this Lord is a rare player of many instruments, he is unparalleled in lute playing; in composition he is no less excellent than others, for he has created nine innovative compositions, adorning them with fine thoughts and caprices that may well amaze all the musicians and singers in the world, not to mention his other rare virtues. It is not enough for this Prince to delight in music, but he also keeps at his Court many excellent composers, musicians and singers for his own pleasure and entertainment, and at his own expense.”

The great fame of Gesualdo's seemingly experimental vocal music, rediscovered in the 20th century, has caused even specialist musicologists to overlook the importance of the lute in Gesualdo's sound world and perhaps also in his composing. His own lute playing had nonetheless immediately impressed the count Alfonso Fontanelli, a learned music lover, from their first meeting in 1594. Gesualdo was travelling to the lands of Alfonso d'Este, Duke of Ferrara, where he would marry the Duke's niece Leonora d'Este; Fontanelli had been sent to welcome Gesualdo to the Ducal territories: “This evening, after dinner, he asked me to search out a harpsichord so that I might hear Scipione Stella; he himself would play it with a guitar, an instrument that he holds in the highest esteem, but there was none to be found in the whole of Argenta. So that I would not have to spend the evening without music, he was gracious enough to play the lute for an hour and a half... It is clear that his art is infinite. It is highly attractive and extraordinarily moving. But all is taste...”

The duke had in fact already been informed of his new Neapolitan relation's musical

talents by the Este's ambassador in Rome: 'They say he plays the lute, the harpsichord, and the guitar well; I mean by this that he composes, and creates good things....'

Although Gesualdo's murder of his first wife Maria d'Avalos and her lover had shaken the whole of Europe in 1590, this prince was soon to fulfil a dream: he would meet members of the most musical court of the time and could measure himself against the composer he esteemed most in the world: Luzzasco Luzzaschi, the master of the Este chapel. There was no lack of lutenists of international stature among the many musicians active in Ferrara, with Ippolito Fiorini — one of Luzzaschi's close collaborators — playing the *liuto grosso* in the *concerto delle Dame*, and the three Piccinini brothers from Bologna — Alessandro, Girolamo, and Filippo — who were the most renowned lute players of the early 17th century. We should also remember that the lute had been the most popular instrument in all social circles throughout the 16th century, both for its portability and for its relative ease of performance; those who could not read mensural notation, were able to follow the more practical tablature. Even professional composers, who generally used mnemonic formulas to work out the separate parts of complicated polyphonic constructions, did not hesitate to use either a keyboard instrument or, more frequently, the ubiquitous lute to try out various combinations. It is highly likely that Gesualdo composed most of his complex polyphonic works on the lute, as Palestrina had done before him. The use of the *chitarrino*, whose small size allowed the left hand to span wide stretches with little effort, could explain the broad positioning of the chords in the more exaggerated madrigals of the later books, those daring ventures that were wrongly considered as abstract experiments of the period. Moreover, Gesualdo loved to show *le cose sue partite* to everyone; he had a partiality for the use of the score that was extremely rare at that time. Lutenists were among the pioneers of this notational form, most probably because the vertical graphic representation of simultaneous sounds was already included in the tablature, the typical lute notation; all six books of Gesualdo's *Madrigals* were published in 1613, the year of

the composer's death, in a monumental score edited by the lutenist Simone Molinaro. An important collection of lute manuscripts has recently been found by Franco Pavan that contains manuscript tablatures of madrigals by Luzzaschi and of at least one by Gesualdo, further evidence of this practice that is also adopted here by lutenist Bor Zuljan.

It was through Alessandro Piccinini that Gesualdo became acquainted with the first experimental *arciliuti*; which he himself most probably introduced to Rome, Naples and southern Italy. Piccinini himself recounted the story in his first book of *Intavolatura di liuto et di chitarrone* (Bologna 1623), and his account has recently been re-examined and clarified by Renato Meucci and Luigi Sisto amongst others. Piccinini visited the workshop of the German luthier Cristoforo Eberle in Padua in January 1595 and wrote to the Duke of Ferrara that he had immediately ordered the lutes — *subito ordinai i lauti*. However, the prototype lute *di corpo grande* — with an enormous body and a normal neck — was not suitable; it was later given by Piccinini to the Ferrara collector Antonio Goretti and is probably the clumsy and practically unplayable instrument that is today in the collection of the Kunsthistorisches Museum in Vienna. Piccinini then asked Eberle to reduce the body and to lengthen the neck to allow the long sympathetic bass strings; this instrument was so successful that he commissioned three more such instruments from Eberle that were to be delivered to the Duke of Ferrara: the archlute had been born. Two of these four prototypes of long-stringed lutes were given by Duke Alfonso to Gesualdo, who on his return journey left one with Lorenzino Romano, *cavaliere del liuto* in Rome, taking the other with him to Naples. A prince who had been involved in the various experiments and who was probably Gesualdo himself is also mentioned in Piccinini's letters from Padua to the Duke of Ferrara: "...I am only sorry that the Prince will not be able to have such a hump on his lute, as a new template for it would first have to be made, which would take a long time".

A 'hump' seems a plausible request from the prince who was also a renowned player of the *chitarrino*, a lute-shaped instrument that still possessed a 'hump' and had not yet

developed the '8' shape of the future Spanish guitar. Such an interpretation brings a surprising revelation concerning Gesualdo's role in the evolution of the long lutes of his time. The use of long strings spread to the chitarrone, the second type of large lute, at that time; the instrument had already been invented a few years before the archlute but was still in evolution. Since Gesualdo is believed to have been the first to bring a long-stringed lute to Naples, it is possible that the theorbo (synonymous with the chitarrone in use in the South) also adapted to the new organological fashion from that time onwards. Gesualdo was accompanied on his return journey to Naples by 'a Florentine who sings to the chitarrone'; Anthony Newcomb has identified the singer as the famous Francesco Rasi, whom the Prince of Venosa had met in Rome as early as 1593: "You will know that Rasi has become so good, on the chitarrone and as a singer, that he is held in infinite esteem in Rome[...] The Prince of Venosa has now arrived; he has heard him and is trying to have him enter his service, and is prepared to offer him a fine fee. I say that I do not know anyone who sings better than he does today, and he also plays well; even if H.H. has no taste for concerts, he should not dismiss him. but give him a provision of eight scudi a month, which I would believe would make him content enough to remain in your house..."

Gesualdo thus introduced not only the first examples of the archlute but also the long-stringed chitarrone used by singers for accompanied monodies in the Florentine style to Naples in 1595. It can hardly be a coincidence that Giovanni Girolamo Kapsperger, known as *il Tedesco dalla tiorba* — the German with the theorbo — and who shared the title of the greatest chitarrone virtuoso of the first half of the 17th century with Piccinini, arrived in Naples only a few years later; Kapsberger's daughter Dorotea, born to his Neapolitan wife Geronima de Rossi, was baptised in Naples in January 1604. It is logical to think that a noble lutenist such as *il Tedesco* had met Gesualdo and perhaps had even visited the castle — today part of the small town of Gesualdo, near Avellino — to which Gesualdo had retired and then surrounded himself with musicians. Indirect proof of this is given by the

presence of the only printed version of a Gesualdo piece, the madrigal *Com'esser può ch'io viva*, taken from the *Libro primo* (Ferrara 1594) in Kapsberger's *Libro terzo d'intavolatura di chitarone* (Rome 1626).

We should remember that although printed music was widely circulated during the late Renaissance, it was commercial in its scope and aims; the social conventions of the time did not allow an aristocrat such as Gesualdo to associate his name directly with a printing concern. For madrigals, however, Gesualdo could not resist the temptation to compete with his idol Luzzaschi on his own ground, although he covered his tracks by having his servants take the initiative for the publication in the work's dedication. It was only in his final years that he allowed his music to be printed under his own name; he may have then been convinced that it would never circulate far beyond the perfect retreat of his castle in Gesualdo and in any case he had by then lost all interest in the conventions of the world. Lute music, however, had no such lofty models; Gesualdo does not seem to have wanted to preserve any memory of what he had certainly composed and played.

There had been some important printing initiatives for the lute, both in Italy (the editions of Molinaro and Terzi) and above all beyond the Alps during the transition from the 16th to the 17th century: the *Thesaurus Harmonicus* of Jean-Baptiste Besard (Cologne 1603) was certainly the most important and widespread anthology, dedicated to an important German prince and in which composers and virtuosi with some degree of nobility such as the *cavaliere del liuto* also appeared. For the new long-stringed instruments, the first important printed volumes were those produced by Kapsberger between 1604 (for chitarrone), 1611 (for archlute) and 1640 (the *Libro quarto di chitarrone*); Piccinini's first book was not printed until 1623.

Five books of *Intavolatura di liuto attiorbato* had, however, been printed by the great Italian virtuoso Pietro Paolo Melii da Reggio in Venice between 1610 and 1620; a volume entitled *Musiche... per cantar, e sonar nel chittarone* by the Tuscan Claudio Saracini appeared

in 1614, in which there are two Toccatas and a *contrapunto sopra de i contrabassi* for *liuto attiorbato*. This latter instrument, despite its reference to the theorbo, was simply another name for the archlute, one which stressed its resemblance to the chitarrone with its long neck.

Bellerofonte Castaldi's bizarre collection of *Capricci a 2 stromenti, cioè tiorba e tiorbino, e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie* was published in 1622, scarcely one year before Piccinini's volume. Castaldi was also coincidentally strongly attracted to Naples, having first arrived there after a stormy sea voyage: in 1638, he declared his admiration for Monteverdi and his efforts to make Monteverdi's name known in Naples; some twenty-five years after Gesualdo's death, the city was still very much in thrall to the past glories of his music.

DINKO FABRIS

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

A note on the instrument used for the recording

In the introduction of the 1623 publication *Intavolatura di liuto, et di chitarrone, Libro primo*, Alessandro Piccinini among other things describes his invention of the *arciliuto* or, as some people called it, the *liuto attiorbato*. In 1594 he commissioned the Bolognese master luthier Christophano Heberle to build the first prototype with such a long body on which very long basses could be mounted on a second bridge positioned lower on the soundboard. This lute, which is possibly the one conserved today in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, resulted not as satisfying as he wanted, so he commissioned another lute with a revolutionary neck extension, where all the strings could be attached to the same bridge. Happy with the result he commissioned three similar ones and brought them

to Ferrara, where the Duke Alfonso II d'Este donated two of them to *Principe di Venosa*, Carlo Gesualdo. A virtuoso lute player, Gesualdo, took one, bringing the other to Rome where he gave it to *il Cavalier del Liuto*.

We don't have more information about these instruments such as their size or stringing. The few similar instruments that survived testify that they were most probably based on tenor or alto lutes, and while the contemporary publications of compositions for this instrument ask for 11 to 14 courses, most originals today show 14 courses of strings. Some instruments (especially the ones from 1630s) are double strung throughout, while some others include longer single basses. The cover painting, possibly by Caravaggio from the very end of 16th century shows a young man playing a rather big multi-rib lute with a short next extension and 12 double courses.

Based on this information I finally commissioned to the Czech luthier Jiri Cepelak specifically for this project a lute with 14 double courses and a body in similar bolognese style. Based on a tenor lute by Burkholzer, this lute is tuned a tone lower than today's standard, and is strung throughout with historical gut strings by Corde Drago.

The sound might surprise. As described by Piccinini, I am playing with long right hand nails and a thumb-out position close to the bridge.

BOR ZULJAN

GESUALDO ET LE LUTH, INSTRUMENT DES PRINCES

Dans son traité *Della prattica musica vocale et strumentale* imprimé à Naples en 1601, Scipione Cerreto, noble luthiste et théoricien, fait un éloge digne d'intérêt à propos de « Don Carlo Gesualdo, prince de Venosa », qualifié d'« excellentissime musicien » : « Non seulement ce seigneur pratique remarquablement plusieurs instruments, mais il se distingue en particulier dans le luth. En plus de ses autres remarquables qualités, il n'est pas moins bon en composition que d'autres compositeurs, pour avoir trouvé de nouvelles manières de compositions, les ornant de belles trouvailles et de caprices qui peuvent surprendre tous les musiciens et chanteurs du monde. Il ne suffit pas à ce prince de prendre plaisir à la musique : il entretient aussi en sa cour et à ses frais beaucoup de compositeurs, d'instrumentistes et de chanteurs de grande qualité ... »

La grande renommée de la musique vocale « expérimentale » de Gesualdo, redécouverte au XX^e siècle, a occulté, y compris pour les musicologues spécialisés, l'importance du luth à la fois dans l'esthétique sonore du prince de Venosa et peut-être aussi dans sa pratique compositionnelle. Pourtant, le jeu de luth de Carlo Gesualdo fait une impression immédiate lors sa première rencontre, en 1594, avec le fin connaisseur qu'est le comte Alfonso Fontanelli, envoyé par le duc de Ferrare, Alfonso d'Este, pour recevoir sur son territoire le musicien qui y arrive pour épouser Leonora d'Este, la nièce du duc : « Ce soir, après le dîner, il m'a demandé de chercher un clavecin pour pouvoir entendre Scipione Stella et jouer lui-même dessus avec la guitare, instrument qu'il tient en grande estime. Mais n'en ayant pas trouvé dans tout Argenta, et pour ne pas passer la soirée sans musique, il m'a accordé la grâce de jouer du luth pendant une heure et demie... Il est clair que son art est infini. Il prend des poses et se meut de façon extraordinaire, mais avec plein de raffinement... »

En réalité, le duc avait déjà été informé par l'ambassadeur des Este à Rome des talents

musicaux de son nouveau parent napolitain : « On dit qu'il joue bien du luth, du clavecin, de la guitare, et j'entends dire qu'il compose et fait de bonnes choses. »

Après l'épisode du meurtre de sa première épouse Maria d'Avalos, qui avait secoué l'Europe entière en 1590, le prince Gesualdo réalisait son rêve : être présenté à la cour la plus musicale de son temps et se mesurer au compositeur qu'il estimait le plus au monde, son modèle idéal, Luzzasco Luzzaschi, maître de chapelle des Este. Parmi les nombreux musiciens actifs à Ferrare se trouvaient des luthistes d'envergure internationale, comme Ippolito Fiorini, qui travaillait en étroite collaboration avec Luzzaschi en jouant le gros luth dans le « concerto delle Dame », et surtout les trois frères bolognais Piccinini – Alessandro, Girolamo et Filippo – les luthistes les plus célèbres du début du XVII^e siècle. Il faut également considérer que tout au long du XVI^e siècle, le luth était l'instrument le plus populaire dans tous les milieux sociaux, tant pour sa portabilité que pour sa relative facilité de jeu, même pour ceux qui ne pouvaient pas lire la notation mesurée, grâce aux indications pratiques de la tablature. Même les compositeurs professionnels, qui utilisaient généralement des formules mnémoniques pour retrouver directement les parties séparées à partir des enchevêtrements contrapuntiques complexes, ne dédaignaient pas l'utilisation d'un instrument à clavier et, plus fréquemment, du luth omniprésent, pour essayer les diverses combinaisons. Il est fort probable que Carlo Gesualdo ait composé la plupart de ses œuvres polyphoniques complexes avec le luth, comme Palestrina l'avait fait avant lui. L'usage du chitarrino, dont la petite taille permettait à la main gauche de prendre des positions larges avec peu d'effort, pourrait expliquer les positions étendues des accords que l'on trouve dans les madrigaux exacerbés des derniers livres, dont les hardiesses sont considérées à tort comme des expérimentations abstraites, sans lien avec l'époque. En outre, Gesualdo aimait montrer ses compositions à tout le monde. Il avait donc une prédilection pour la partition d'ensemble, presque inexistante à son époque. Les luthistes ont d'ailleurs été parmi les pionniers de cette forme de notation, probablement parce que la

représentation graphique verticale des sons simultanés était déjà incluse dans la tablature qui est la notation typique du luth. Notons à ce sujet que les six livres de madrigaux du prince ont été publiés l'année même de sa mort, en 1613, dans une monumentale partition d'ensemble éditée, sans surprise, par un autre luthiste, Simone Molinaro. Franco Pavan a récemment redécouvert une importante collection de manuscrits de luth comprenant quelques tablatures manuscrites de madrigaux de Luzzaschi et au moins une de Gesualdo, preuve supplémentaire de cette pratique, adoptée dans ce disque par le luthiste Bor Zuljan.

C'est par l'intermédiaire d'Alessandro Piccinini que Gesualdo a connu les premiers archiluths expérimentaux, qu'il a probablement lui-même introduits par la suite à Rome, à Naples et en Italie du Sud. Le luthiste bolognais le rappelle dans son premier livre d'*Intavolatura di liuto et di chitarrone* (Bologne, 1623). La question a été récemment réexaminée et résolue par Renato Meucci et Luigi Sisto, entre autres. En janvier 1595, Piccinini se rend dans l'atelier du luthier allemand Cristoforo Eberle à Padoue et écrit au duc de Ferrare : « J'ai sans tarder commandé les luths. » Cependant, le prototype de luth « à grand corps » – c'est-à-dire avec une énorme caisse et une poignée normale – se révèle inadéquat (cet instrument maladroit et impraticable, offert plus tard par Piccinini au collectionneur ferrarais Antonio Goretti, est probablement celui qui se trouve aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne). Piccinini demande alors de réduire le corps et d'allonger le manche afin de permettre la vibration à vide des longues cordes de basses. Il y parvient cette fois si bien qu'il commande à Eberle trois autres instruments similaires qu'il offre au duc de Ferrare. L'archiluth est né. Deux de ces quatre prototypes de luths à longues cordes sont donnés par le duc Alfonso à Carlo Gesualdo, qui, à son retour, en laisse un chez le « chevalier du luth » à Rome et emporte avec lui l'autre à Naples. Les lettres de Piccinini de Padoue au duc de Ferrare mentionnent également un « prince » impliqué dans les différentes tentatives de fabrication, qui est probablement Gesualdo lui-même : « Je regrette seulement qu'on ne puisse satisfaire le prince en donnant cette

bosse à son luth, car il faudrait faire une nouvelle forme, ce qui prendrait beaucoup de temps. »

Une « bosse » semble une demande plausible de la part du prince, qui est également un joueur renommé de chitarrino (un instrument en forme de luth, avec une « bosse » et pas encore avec la forme en « 8 » de la future guitare espagnole). Cette interprétation ouvre une perspective surprenante sur le rôle joué par Gesualdo dans l'évolution des luths longs de son temps. À partir de ce moment, d'ailleurs, le manche long s'étend également à l'autre type de grand luth, le chitarrone, qui a été inventé quelques années avant l'archiluth, mais qui est encore en évolution. Puisque Gesualdo est vraisemblablement le premier à avoir apporté un luth à longues cordes à Naples, il est possible qu'à partir de cette époque, le théorbe (synonyme du chitarrone en usage dans le Sud) s'adapte également à la nouvelle mode organologique. Lors de son voyage de retour à Naples, Gesualdo est accompagné d'un « Florentin qui chante sur le chitarrone », qu'Anthony Newcomb a identifié comme le célèbre Francesco Rasi, que du reste le prince de Venosa a rencontré à Rome dès 1593 : « Vous saurez que Rasi est devenu si bon au chitarrone et comme chanteur, qu'il est tenu en estime infinie à Rome [...]. Le prince de Venosa est à présent arrivé ; il l'a écouté et cherche à l'avoir à son service par une rétribution généreuse. Je dis qu'aujourd'hui je ne vois personne qui chante mieux que lui, et qui joue aussi bien. Si Son Altesse avait quelque goût pour les concerts, elle ne devrait pas le dédaigner. Je crois même qu'une provision de huit écus par mois le convaincrail de rester dans votre maison... ».

C'est donc avec Carlo Gesualdo qu'arrivent à Naples en 1595 les premiers exemplaires de l'archiluth et du chitarrone à longues cordes utilisé par les chanteurs pour les monodies accompagnées au goût florentin. Ce n'est pas un hasard si, quelques années plus tard, en janvier 1604, arrive à Naples, l'homme qui partage avec Piccinini le titre de plus grand virtuose de la guitare de la première moitié du XVII^e siècle, Giovanni Girolamo Kapsperger, connu sous le nom de « l'Allemand au théorbe ». Sa fille Dorotea, née de son épouse

napolitaine Geronima de Rossi, est en effet baptisée à Naples et il est logique de penser qu'un noble luthiste comme « l'Allemand » ait rencontré Gesualdo et ait peut-être visité son château (aujourd'hui dans la petite ville de Gesualdo, près d'Avellino), où le prince s'est enfermé, entouré de musiciens. Une preuve indirecte en est la présence, dans le *Libro terzo d'intavolatura di chitarone* de Kapsperger (Rome, 1626), de la seule version imprimée d'une pièce de Gesualdo, le madrigal *Com'esser può ch'io viva* tiré du *Premier Livre* (Ferrare, 1594).

Il faut avoir à l'esprit qu'à la fin de la Renaissance, la musique imprimée permet une large diffusion, mais de nature commerciale. Or, du fait des conventions sociales de l'époque, un grand aristocrate comme Carlo Gesualdo ne peut associer directement son nom à une entreprise d'impression. Dans le cas du madrigal, cependant, le prince de Venosa ne peut échapper à la tentation de rivaliser avec son idole Luzzaschi sur le même terrain. Il utilise alors une couverture, en faisant signer la dédicace par ses serviteurs qui s'y attribuent l'initiative de l'édition. Ce n'est que dans ses dernières années, dans la parfaite retraite du château de Gesualdo, qu'il décide d'imprimer sa musique sous son propre nom, peut-être convaincu qu'elle ne circulera jamais à l'extérieur, désormais désintéressé qu'il est des conventions mondaines. Mais la musique pour luth n'a pas de modèles aussi élevés et Gesualdo ne semble pas vouloir conserver la mémoire de celle qu'il a certainement composée et jouée. Entre le XVI^e et le XVII^e siècle, il y a d'importantes initiatives d'impression pour le luth, aussi bien en Italie (Molinaro et Terzi) qu'au-delà des Alpes : le *Thesaurus Harmonicus* de Jean-Baptiste Besard (Cologne, 1603) est certainement l'anthologie la plus importante et la plus diffusée, dédiée à un important prince allemand. Y apparaissent des compositeurs et des virtuoses ayant un certain degré de noblesse, comme le « chevalier du luth ». Mais pour les nouveaux instruments à longues cordes, les premiers volumes imprimés importants sont ceux produits par Kapsperger à partir de 1604 (chitarrone) et 1611 (archiluth) jusqu'en 1640 (*Libro quarto di chitarrone*), tandis que Piccinini doit attendre 1623 pour voir son premier livre imprimé. Entre-temps, cinq livres d'*Intavolatura di liuto attiorbato*

sont imprimés à Venise entre 1610 et 1620 par un autre grand virtuose italien, Pietro Paolo Melii da Reggio, et en 1614 paraît un volume de *Musiche... per cantar, e sonar nel chittarone* du Toscan Claudio Saracini où l'on trouve deux *Toccatas* et un « contrepont sur contrebasse » pour luth *attiorbato*. Ce dernier instrument, malgré la référence au théorbe, correspond simplement à l'un des noms de l'archiluth, dont on a souligné la ressemblance avec le long manche du chitarrone. De plus, en 1622, un an seulement avant le livre de Piccinini, paraît l'étrange recueil de Bellerofonte Castaldi, *Capricci a 2 stromenti, cioè tiorba e tiorbino, e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie* (Caprices à 2 instruments, c'est-à-dire théorbe et petit théorbe, pour jouer seulement diverses sortes de ballets et de rêveries). Par une étrange coïncidence, Castaldi est également attiré par Naples, où il est arrivé pour la première fois après un voyage maritime houleux : dans un écrit daté de Naples 1638, il déclare son admiration pour Monteverdi et évoque ses efforts pour faire connaître le nom du grand compositeur crémonais dans cette capitale méridionale, encore liée aux gloires gésualdiennes passées, 25 ans après la mort du prince de Venosa.

DINKO FABRIS

TRADUCTION : CHRISTOPHE GEORIS

À propos de l'instrument de l'enregistrement

Dans l'introduction à *Intavolatura di liuto, et di chitarrone, Libro primo* (1623), Alessandro Piccinini décrit notamment son invention de l'*arciliuto*, ou *liuto attiorbato*. En 1594, il chargea le maître luthier bolognais Christophano Heberle de fabriquer le premier prototype d'un instrument à long corps sur lequel de très longues basses pouvaient être fixées sur un deuxième chevalet placé plus bas sur la table d'harmonie. Ce luth, qui est probablement l'instrument conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, ne produisit

pas tout à fait le résultat escompté. Piccinini commanda alors un autre instrument avec une extension du manche révolutionnaire, où toutes les cordes pouvaient être fixées au même chevalet. Satisfait du résultat, il en commanda trois autres exemplaires et les amena à Ferrare, où le duc Alphonse II d'Este en confia deux au *Principe di Venosa*, Carlo Gesualdo. Luthiste virtuose, celui-ci en garda un et apporta l'autre à Rome, où il le donna au *Cavalier del Liuto*.

Nous ne possédons que peu d'informations au sujet de ces instruments, et notamment en matière de taille et de cordage. Les quelques instruments similaires qui ont été conservés montrent qu'ils étaient très probablement basés sur des luths ténor ou alto, et alors que les compositions pour cet instrument requièrent 11 à 14 chœurs, la plupart des originaux aujourd'hui en possèdent 14. Certains instruments, en particulier conçus dans les années 1630, ne possèdent que des cordes doubles, tandis que d'autres comportent des basses simples plus longues. La peinture de couverture, peut-être peinte par le Caravage à la fin du XVI^e siècle, montre un jeune homme qui joue d'un luth à côtes multiples plutôt grand, avec une courte extension du manche et 12 chœurs doubles.

Sur la base de cette information, j'ai finalement demandé au luthier tchèque Jiri Cepelak de me construire, spécifiquement pour ce projet, un luth à 14 chœurs doubles et un corps dans ce style bolognais. Basé sur un luth ténor Burkholzer, cet instrument est accordé un ton plus bas que les standards actuels et est monté avec des cordes en boyau historiques Corde Drago.

Le son peut surprendre. Comme décrit par Piccinini, je joue avec des ongles longs à la main droite et une position du pouce près du chevalet.

BOR ZULJAN

TRADUCTION: CATHERINE MEEÛS

RIC 434