



MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 9
FRANÇAIS	P. 33
LYRICS	P. 54

Recorded at San Martino in Mensola church (Villa I Tatti, Florence), 26th February - 1st March 2024.

Recording and mastering: Samuel Albert

Artistic direction: Philippe Canguilhem, Jean-Yves Haymoz, Clara Brunet

Editing: Bor Zuljan

Executive producer: Jérôme Lejeune

Translations of poetical texts: Clara Brunet

Booklet photos: Jernej Humar

Cover illustration: Francesco Francia (1450-1517), *Madonna in trono con santi*,

© Bologna, Pinacoteca Nazionale

A special thanks to all who lent their help and inspiration to this adventure:

Dušan Bogdanović, Jean-Yves Haymoz, Philippe Canguilhem, Philippe Vendrix, Mónica Pustilnik,

Rémy Campos, Jernej Humar, Nika Zuljan, Tomi Špacapan, Clara Brunet, César Arias, Alina Payne and

Susan Bates (Villa I Tatti – Harvard Center for Italian Renaissance Studies), John Griffiths, Don Paolo, Marie Delorme, Domen Marinčič and Jérôme Lejeune.

This CD is an outcome of the research project *Fantaisie – Le pouvoir de la musique* by Bor Zuljan at the Haute École de musique de Genève (IRMAS), led successively by Dušan Bogdanović, Jean-Yves Haymoz and Mónica Pustilnik. It has been co-financed by the research funds of the HES-SO and the HEM Genève, and with the precious support of the Villa I Tatti – Harvard Center for Italian Renaissance Studies.

ORPHEUS' LUTE

IMPROVISATION AND WONDER IN HUMANIST ITALY

Bor Zuljan: *lutes, voice*

with the participation of

Mónica Pustilnik: *viola da mano*

LYRICS

FR

EN

MENU

1. <i>Ricercare</i> ¹	Bor Zuljan	1'34
2. <i>Ottava rima "Tu santa madre"</i> ¹	Text: Franco Sachetti (ca 1332-1400) / music: Bor Zuljan	1'43
3. <i>Calata alla spagnola</i> ¹	Bor Zuljan / Joan Ambrosio Dalza (fl. 1508)	2'15
4. <i>Calata alla spagnola ditto Terzetti</i> ¹	Bor Zuljan / Joan Ambrosio Dalza (fl. 1508)	1'59
5. <i>Ricercare</i> ²	Bor Zuljan	2'31
6. <i>Malor me bat</i> ²	Johannes Ockeghem (ca 1420-1497)	2'55
7. <i>Bassadanza</i> ²	Bor Zuljan	2'28
8. <i>Ricercare</i> ³	Bor Zuljan	1'22
9. <i>Stavasi Amor dormendo</i> ³	Bartolomeo Tromboncino (1470-1535) / Bor Zuljan / Vincenzo Capirola (1474-1548)	4'11
10. <i>La traditora</i> ³	Bor Zuljan / Marco dall'Aquila (1480-1544)	2'28
11. <i>Ricercare</i> ^{3,6}	Bor Zuljan / Mónica Pustilnik	2'20
12. <i>La Cara Cossa</i> ^{3,6}	Bor Zuljan / Mónica Pustilnik	3'07
13. <i>Piva</i> ^{3-D,6}	Bor Zuljan / Mónica Pustilnik	1'58
14. <i>Ricercare</i> ⁴	Bor Zuljan	2'02
15. <i>Zephyro spira</i> ⁴	Bartolomeo Tromboncino (1470-1535)	2'59
16. <i>Ricercar dietro</i> ⁴	Bor Zuljan	0'49
17. <i>Ricercare, Fantasia a dui liutti</i> ^{4-D,6}	Mónica Pustilnik / Francesco Canova da Milano (1497-1543)	3'02

18. <i>Ricercare</i> ⁵	Bor Zuljan	0'52
19. <i>Fortuna desperata</i> ^{5,6}	Antoine Busnois (<i>ca</i> 1430-1492) / Bor Zuljan	2'12
20. <i>Pavana descordata</i> ⁵	Bor Zuljan / Vincezno Capirola (1474-1548)	2'19
21. <i>Che faralla, che diralla</i> ⁵	Michele Pesenti (<i>ca</i> 1470-after 1524) / Vincenzo Capirola (1474-1548)	3'50
22. <i>Ricercare</i> ⁴	Bor Zuljan	1'18
23. <i>Passamezzo alla Bolognese</i> ⁴	Bor Zuljan / Giovanni Maria da Crema (1492-1550)	1'42
24. <i>Saltarello alla Bolognese</i> ⁴	Bor Zuljan / Giovanni Maria da Crema (1492-1550)	1'29
25. <i>Su, su, leva, alza le ciglia</i> ⁴	Bartolomeo Tromboncino (1470-1535)	4'39
26. <i>Piva</i> ⁴	Bor Zuljan / Joan Ambrosio Dalza (fl. 1508)	1'56
27. <i>Il buon nocchier & Ricercare dietro</i> ⁴	Text: Angelo Poliziano (1454-1494) / Bor Zuljan	1'30

The instruments

Bor Zuljan

1. 6-course lute in E after Hans Frei (first half of 16th century) by Tony Johnson (Holmfirth 2010)
2. 6-course metal-strung lute in D after Hans Frei (first half of 16th century) by César Arias (Areal 2018)
3. 6-course lute in A after early 16th century models by Richard Earle / César Arias (Basel, 2000 / Areal 2019)
4. 7-course lute in G after early 16th century models by Ivo Magherini (Dekani 2018)
5. 6-course bray lute in G after Magno Dieffopruchar (first half of 16th century) by Paul Thomson (Bristol 1983)

Mónica Pustilnik

6. 6-course viola da mano after iconography by Giorlamo dai Libri by Alexander Batov (Lewes, 2009)

Gut strings by Corde Drago

* P for “plectrum” and D for “ditali”





Musical improvisation came to be valued for the first time in Europe with the rise of Humanism in the 15th century. The rediscovery of Plato's writings by Florentine thinkers in the Quattrocento led to the development of a theory of poetic and artistic creation that regarded spontaneous impulse as a mark of divine inspiration. The famous Academia Platonica established by Cosimo de' Medici and led by Marsilio Ficino produced a number of writings that gave a decisive role to the Platonic *furor poeticus* in the process of poetic creation; the Florentine humanists of Ficino's circle believed that divinity expressed itself directly through the inspired poet, "as if a god had used them as instruments to make them heard" (Ficino, *Platonic Theology*, XIII, 2).

At the very moment when composition was establishing itself as the highest form of musical activity with the generation of Josquin des Prés, improvisation thus became a particularly remarkable type of musical invention. This apparent paradox can, however, easily be explained. It is usual to contrast improvisation and composition as two opposing modes of musical creation, whereas musical improvisation in the Renaissance was intrinsically linked to writing and polyphonic music; the rules for its implementation, known as counterpoint, were those used in composition. A modern prejudice, however, often associates improvisation with an absence of forethought — and forethought is an essential part of composition. Treatises on rhetoric from Greek and Roman Antiquity onwards place importance on the ability to improvise and emphasise the extent to which this talent needs to be worked on beforehand through "practice and regular usage", to quote Quintilian, the most famous rhetorician of all. Improvising musicians of the Renaissance not only used the same polyphonic language as composers, but also carefully prepared their art by memorising formulas that they then rearranged. Improvisation, for Quintilian as well as for Renaissance musicians, was regularly prepared with the help of notation, as this assisted with the memorisation of both words and notes. The Portuguese musician Vicente Lusitano, author of the most important treatise on improvised

counterpoint of the 16th century, explained how singers are required to practise composition constantly and regularly in order to be able to perform the most difficult passages with spontaneity. Notation and forethought were therefore essential conditions for successful musical improvisation in the Renaissance.

Lusitano, like many musicians both before or after him, was interested exclusively in sung counterpoint and not in instrumental music. No treatises on lute improvisation from this period have survived, primarily because instrumentalists passed on their knowledge in a very different way from church singers, who wrote down what they taught. Lutenists and other instrumentalists learned their art during their apprenticeship with a master, with the result that the method by which the secrets of their art were taught remains unknown to us today.

This notwithstanding, we do know that improvisation played a central role in the daily lives of instrumentalists during this period. The conditions under which they practised their profession demanded an ability to adapt that was difficult to reconcile with a repertoire fixed in advance; depending on the number of musicians — which could vary from one occasion to another — and on the length of their performances, it was much more practical to play easily adaptable works created from the musicians' own experience and imagination and which could be organised on the spot. Early descriptions reveal the Humanists' fascination with this talent for improvisation: one such was of Ludovico Carboni listening to the lutenist Pietrobono del Chitarrino in Ferrara in 1456 in which his playing was described as "on fire, as if inspired by a divine power" before being gradually transported out of himself in a perfect illustration of the poetic fury theorised by Ficino in the same period. The effect produced by improvising lutenists on listeners steeped in Classical antiquity was certainly amplified by their references to key mythological figures such as Orpheus, Amphion and Arion, whose music was capable of moving both animals and inanimate beings — and, in the case of Orpheus, of bringing Eurydice back from Death's kingdom. These musicians embodied the power of music in the Renaissance, for they were always depicted with a stringed instrument in their hands, either a *lira da braccio* or a lute. The association of the lute with the great musicians of ancient times





was encouraged by one of its two Latin names: *lyra*. The other, *testudo*, recalled the tortoise shell that Mercury used to construct the first lyre. Etymologically speaking, the lute of the Humanists not only had deep roots in mythology but also evoked the supernatural powers of music.

Johannes Tinctoris, one of the most renowned authors of musical treatises of the late 15th century, provides an insight into the world of improvising lutenists through his description of some of the finest instrumentalists of his time. He begins by mentioning Pietrobono del Chitarrino, a lutenist in the service of the Dukes of Ferrara; Carboni's praise of him has been described above. Pietrobono was distinguished from his peers by his ability to 'improvise an extra part above any composition one might wish, with admirable melodic inventions and with such elegance that it is impossible to imagine anything more remarkable'. Tinctoris here refers to an ancient tradition in which lutenists performed in duets, one simply playing a song, a dance, or a well-known tune while the second improvised a counterpoint that often demanded great agility. A witness who admired Pietrobono's great virtuosity and the speed of his playing said that he was amazed "by the way his fingers all flew at the same time, how one hand could be in so many different places at the same moment". This way of playing did not disappear with subsequent generations, since Francesco da Milano, the greatest lutenist active at the beginning of the 16th century, was known for his extraordinary agility and demonstrated this in the many occasions when he played duets. More specifically, we know that the second lutenist with whom he frequently performed was a certain Barbero, and that it was he who accompanied da Milano when he performed at the papal court; da Milano may well have set down the *Spagna* for two lutes recorded here for performance with Barbero. The piece bears witness to Pietrobono's style mentioned above, in which the roles of the two instrumentalists are clearly distinct. For the improvisatory added part, Bor Zuljan follows an account from the period in which we read that da Milano used 'two silver thimbles with a feather attached to the end', a legacy of the plectrum playing technique of earlier centuries.

While lutenists of Francesco da Milano's generation continued to use earlier playing techniques, they also benefited from a major innovation that revolutionised the instrumental world in the second half of the 15th century. The exact conditions under which tablature appeared are still poorly understood today, but the new possibility for lutenists and keyboard players to notate their music paved the way for a rapprochement between instrumental style and vocal repertoire. Being able to write down music enabled lutenists not only to adapt vocal polyphony to their instrument but also to preserve their transcriptions; copies of these could then easily be made for distribution. This innovation clearly encouraged both the abandonment of the plectrum and the use of the fingers of the left hand to play polyphonic vocal music, as can be deduced from a remark by Tinctoris that follows his praise of Pietrobono: while the lutenist from Ferrara was appreciated for the virtuosity of his plectrum playing, "only a few others manage with exceptional skill to add not just two but three or four parts to the song, which is much more difficult". This manner of playing required a new right-hand technique.

Tablature was not the only consequence of changes in playing styles. As Tinctoris implies, it also changed the music that lutenists improvised as they began to be inspired by the notated counterpoint used by composers of vocal music. It is thanks to the first tablatures printed in Italy at the beginning of the 16th century that we can see the appearance and rapid evolution of a musical genre intimately linked to improvisation. The various terms used to describe it, whether *ricercar* or *recercare*, *fantasia* or *tastar de corde*, reflect its profoundly experimental nature. The first, by evoking the action of searching for musical ideas, bears witness to an ongoing process specific to improvisation, one far removed from the idea of completion intrinsic to composition. *Fantasia* refers through etymology to imagination, a faculty described by Aristotle as a movement that enables the creative process by reconfiguring various elements stored in memory. In musical terms, *fantasia* refers not only to a genre but also to a musical idea or image that the musician had memorised and which could be combined with others in the act of creation. A lutenist, when improvising, might therefore *ricercare una fantasia* — search out a fantasy — to quote the felicitous expression used by Pontus de Tyard to describe Francesco da

Milano in action at a banquet. Finally, the term *tastar de corde* recalls the digital and physical nature of the exercise, since the improvised pieces are born under the lutenist's fingers; it is this 'touching of the strings' of the instrument that spontaneously generates new musical ideas.

Whatever name they are given — Bor Zuljan has chosen the term *ricercar* to describe his own inventions — these pieces served a triple purpose: they were first used to check the tuning of the instrument, as the Venetian Silvestro Ganassi explained in his treatise on the viol published in 1543; they allowed the lutenist to warm up his fingers in preparation for playing a variety of pieces; and they were also essential for introducing the tone of the pieces that followed so that the listener might become familiar with the main cadences and melodic turns of the songs or dances to come. All the above clearly indicates the primarily introductory function of the *fantasia* and the *ricercar*, which can be likened to preludes. Linked to the pieces that follow them, they can be of variable length, either very short, like the one improvised by Monica Pustilnik before Francesco da Milano's *Fantasia a dui liutti*, or more developed, like the one Bor Zuljan provides as an introduction to *Stavasi Amor*. Rhetoricians of the Renaissance compared this introductory aspect of the *ricercar* to that of the *exordium* in a speech, as can be seen in rhetorical treatises of the period. Rhetorical theorists from Aristotle and Cicero onwards had drawn comparisons between the *exordium* and the musical prelude, the latter being systematically translated as *ricercar* in the Italian translations of the 16th century. Certain comments are at times even more explicit: Felice Figliucci of Siena stated that "the introductions to demonstrative speeches are similar to the *ricercate* of instrumentalists before they begin to play. When they have to play a fine dance, they begin by running the most important tones of the dance they wish to perform along the strings, after which they begin to play distinctly everything they have essayed".

These words by Figliucci perfectly illustrate the logic behind the programme recorded here, in which *ricercars* precede small suites in which dances figure prominently. Bor Zuljan's choice of dances was drawn from a large body of pieces that originated in northern Italy and was handed down in numerous collections during the early 16th century. These works are generally based on harmonic

models (the *Bolognesa* and the *Piva*) and well-known tunes (*La cara cossa*) that lutenists used as a basis for variations. The third pillar of the repertoire presented here consists of songs, either played on instruments (*Fortuna, Malor me bat*) or sung by the lutenist according to a practice that was well documented at the time. The vocal genre fashionable in the courts of northern Italy around 1500 was the *frottola*, a term that encompasses a variety of strophic forms. We know that Marco Cara and Bartolomeo Tromboncino, the two greatest composers of the genre, sang their own compositions accompanied by the lute. Bor Zuljan has adopted this tradition and thus allows himself not only the possibility of varying the accompaniment but also of inserting improvised instrumental passages between the different verses of the *frottole* he has chosen to sing.

If the *ricercar* can be described as an improvised prelude, it remains to be seen why Renaissance instrumentalists composed so many such works which were copied extensively and published in numerous printed collections. We should remember that these pieces are not finished and completed work, but rather a series of musical ideas and of fantasies that function as a reservoir of common musical property which instrumentalists could draw upon to develop their own inventions. We therefore need to consider the creation and dissemination of these pieces from a pedagogical point of view: this assumption is further reinforced by the fact that the *ricercars* are classified by mode in certain manuscript and printed collections. Bor Zuljan acquired the skills to improvise in the style of Renaissance lutenists in the same manner as they did, playing *ricercars* while retaining their main musical ideas so as to be able, thanks to his own imagination, to use his memory to improvise when needed. Although, as the violinist André Maugars recalled at the beginning of the 17th century, one final quality was needed to realise one's intentions: as well as a "lively and strong" imagination, the player also needed to possess "the sleight of hand necessary to execute one's thoughts promptly", and thus be able to amaze listeners with the immediate invention of sounds born under the lute-player's fingers.

PHILIPPE CANGUILHEM

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD



Recording Improvisation

Improvisation has been a part of me since I was very young, when I began improvising rhythms on any kind of percussion instrument I could find, as well as improvising sounds and melodies on my guitar. I started improvising blues and rock on electric guitar in my early teens, I got to know Balkan and Middle Eastern music, and eventually turned towards jazz.

All this came together during my studies with the guitarist Dusan Bogdanović, a unique improviser and composer. It was then that I started playing the lute and one of the first thoughts that went through my mind was: “If people were improvising in the Renaissance, why don’t we now?” So I began a research project at the Haute école de musique in Geneva in 2011 on forgotten techniques of contrapuntal improvisation on our beloved instruments. This project then went through various phases that touched on the question of improvisation in the Renaissance from different angles: practical and artistic, pedagogical, sociological and philosophical. This recording is one of the results.

Improvisation caused a definitive change in my relation to rhythm and articulation. The idea of speaking through the instrument became more and more conscious. I realised that almost every note has a different function, a different articulation and a different sound when improvising, first becoming part of a motif and then of a larger phrase in which agogics play a crucial role: the music that springs from the moment seems to have a natural power in which the notes fall into the right place — and it seems like it couldn’t be any other way. This has also had a major impact on my approach to performing notated music.

Ever since I started improvising, and even more so when I gave improvised concerts in the musical language with which I was most familiar — the music of the Renaissance — it became clear that this was the most direct and sincere way of making music and of expressing myself through music. Over time, this has become a necessity: the power it exerts over my inner self, the deep concentration it involves, the musical flow that you feel connected to while improvising, and the most direct contact with the audience that this creates, have resulted in some of the most profound musical encounters I have ever experienced.

I therefore decided to try and record some of these improvisations and dedicate a whole album to this art. This might well seem paradoxical at first, and colleagues asked me: “Why record things that belong to the passing moment?” Musicians from other genres who improvise rarely ask themselves this kind of question, and music lovers think it’s normal to listen to recordings of jazz or world music filled with improvisation. Why should it be different with Renaissance music? Isn’t this perhaps the most ‘historically informed’ way of trying to recreate the performance practice of professional Renaissance musicians?

CDs of course didn’t exist in the Renaissance. Improvisation seems to have disappeared slowly from Western classical music after sound recordings appeared and assumed greater importance. A few recordings from this period still feature improvised sections, but these have disappeared by the middle of the 20th century, when perfection became more important than real life. This extreme perfection was to a large extent also made possible by post-production editing: the combination of several takes into the final product, sometimes by cutting and pasting note by note. This has considerably changed the way we listen to classical music and, in consequence, how we perform it. But it’s almost impossible to record the same improvised passage twice — and does it even make sense to? To combine two improvised takes into one is a very difficult task indeed.

I was confronted with this reality when I began this recording project and experienced it at first hand. The first question that arose was whether it should be a live recording. But the fact that I like recording on gut strings makes it almost impossible to record a ten-minute passage of music without the instrument going out of tune. Few people today want to listen to a recording where the instrument doesn’t sound in tune, so it soon became clear that we would have to use fairly standard recording conditions, reducing external noise to a minimum and recording multiple takes of the same piece. Such takes can be relatively easily combined and edited when recording notated music, and this was possible for a few pieces here: some dances, for example, have a fixed and often repeating structure that allows the extraction of specific sections. For *ricercars*, however, this is almost impossible: a *ricercar* is a musical discourse with a rather free structure, and the direction it

takes from one improvised performance to the next can be very different. The musical text is hardly ever the same, which makes it almost impossible to edit during post-production. You have to search for the perfect take during the recording, but sometimes at the end of that perfect take there can be an external noise, a note that sounds particularly bad, a less than convincing musical idea, or even a mistake! After several perfect takes and the deep concentration they require, you're completely exhausted.

Some of the *ricercars* on this album were recorded in a single take, but for others I decided to recreate a new piece from several different takes. This is a very time-consuming process: the editing possibilities are very limited and depend not only on the musical text but also on the energy and the sound, which can change considerably from one improvisation to the next. It's very difficult to find parts of improvised takes which be welded together to form a logical and fluent musical discourse, but it's also a very creative and rewarding process: that's how I found myself composing new pieces from parts of previous improvisations in much the same way as Guillaume Morlaye would have done when he combined the best parts of Albert de Rippe's improvisations into new compositions that he later published — to cite just one of many historical examples.

All the pieces on this recording contain elements of improvisation and many are entirely improvised, sometimes borrowing ideas from Renaissance masters. This seems to have been the fashion at the time and is probably a common approach to music making in any living musical language. It might break the paradigms of the 'monumentalisation' of classical music and of the cult of the holy trinity of composer — work — performer, but I simply feel that it makes the music much more true, direct, sincere and alive.

It's wonderful to see how improvisation is gaining more and more importance in both research and performance of Western classical music, and I hope to hear more and more improvised concerts and recordings in the future. To record an improvisation is like taking a photograph of a moment in our lives.

BOR ZULJAN





Sounds – Instruments & techniques

To imagine the sounds of the past is an interesting and exciting challenge for which every piece of information and documentation is invaluable. These documents can nourish our research into performance practice; this, filtered through our imagination and sensitivity, will ultimately produce our personal vision of what it might have been like. The farther back we go, however, the scarcer this information becomes — and it is even more likely that our modern practices will be called into question.

Lutes and their playing techniques have gone through a number of different stages since the beginnings of the revival of early music: at first they were rather heavy instruments with organological features that suited the playing style of the classical guitarists who first took them in hand. Luthiers then began to make lighter instruments towards the end of the 1960s that were inspired by research into surviving original instruments preserved in museums and collections. In pursuit of the angelic and silvery sounds described in some documents, lute players decided to cut their guitarist's nails and began to use the supposedly historical thumb-in right-hand technique on most of instruments of the lute family. This resulted in a series of marvellous artistic achievements that got closer to the essence of the lute and its music and defined the common idea of the sound of a lute: gentle and delicate, round and harmonious. This was the reaction of a generation of lutenists who were trying to distance themselves from classical guitar techniques, but whose ideal seemed somehow to correspond to the canons and trends of purity and elegance that had been the ideal of classical music practice during previous decades.

Many historical documents, however, describe sonorities that differ considerably from the modern classical concept of a beautiful sound. We can observe several such changes of trends in classical music in recent times, one such being the brighter and harsher sonorities produced by the right-hand position of the guitarists of the generation of Andrés Segovia, compared to rounder and softer sounds produced by following generations; it should therefore not be surprising that music composed over five centuries ago should have sounded very different. Vidal, a pupil of Vincenzo

Capirola, wrote in a manuscript dated around 1517 about playing the lute and of practical ways of stringing and fretting it; he also suggested that the frets should almost touch the string in order to produce a buzzing sound similar to that produced by the bray-harp (harps had for several centuries used bray pins that would produce a buzzing effect similar to that created by traditional instruments such as the Persian *tar* or the Indian *sitar*). Double or even triple frets — which produce this slight buzzing sound on their own — also seemed to be standard at that time. This trend seems to have been common to several types or genres of instrument in the 15th and early 16th centuries, all of whom sought a stronger attack and a greater proportion of noise in the sound. Similar descriptions, however, can be found as late as 1676, when Thomas Mace remarked that he had only recently begun to use single frets because he preferred the clearer sound they produced to the ‘fuzzing’ sound of double frets; this is perhaps not so surprising as it often seems today if we remember that the lute evolved from plucked string instruments of Central Asia.

As I experimented with this specific setup, searching for the right string action and trying different combinations of double and triple frets, I realised that slightly separated double frets best suited this purpose. Since then, and much to my surprise, I have seen several paintings showing such a configuration. You can listen to the first modern prototype of such an instrument, one I transformed from a magnificent lute by Paul Thomson, on tracks 18-21.

Other documents describe the use of metal strings on the lute. Tinctoris already mentioned the use of brass strings on the lute at the end of the 15th century; several other documents bear witness to the continuity of this practice one hundred years later: Praetorius wrote in 1636 that the lute can be strung either with gut strings or with brass and iron strings. Fabio Buonsignori, a lutenist from Siena, played his metal-stringed lute with thimbles and plectra, creating a sound that “at night resembled a harpsichord”; Santino Garsi also mounted silver strings on several lutes.

A lute must have a very low action and thin frets if it is to be strung with metal strings and must also be tuned lower than a gut-stringed lute, as is the case with the marvellous prototype in D made by the Spanish luthier César Arias and used here on tracks 5-7. This is another game-changing





instrument, one which is particularly suited to slower, more melancholy music and which has the most silvery sound possible.

The other lutes on this recording are more standard gut-strung instruments of different sizes and tunings. It is unfortunate that no lute from the first half of the 16th century has survived in its original condition, although the model that opens this recital (tracks 1-4), a magnificent lute in E by Tony Johnson, is based on an original Bolognese lute by Hans Frei kept in the Warwickshire Museum. Today an 11-course 'baroque' lute, this instrument retains traces of what appears to be the original bracing, which differs considerably from later instruments. Its construction with fewer and thicker bars combined with a thicker soundboard seems to make it a logical predecessor to late 16th-century lutes; all the lutes on this recording share this hypothetical historical construction. The sound and response of these instruments is very different from more modern lutes and is even more evident when they are strung with real gut strings.

Six courses of strings formed the standard configuration of lutes in the early 16th century, although several documents nonetheless prove the existence of instruments with 7 courses at that time: tablatures for such instruments had existed since the end of the 15th century and Sebastian Virdung mentions such lutes in his *Musica getutscht* (1511). Ivo Magherini's lute in G (tracks 14 - 17 and 22 - 27) is a magnificent reconstruction of such an instrument.

I play Francesco da Milano's *Fantasia a dui liutti* (track 17) on this lute using historical thimbles into which two goose quills have been inserted. It is recorded that the young Francesco used silver *ditali d'argento* with feather plectra at an open-air banquet, playing with incredible speed while being accompanied by his *tenorista*. The aforementioned document on Buonsignori also attests to this practice, which continued to be documented as late as the 17th century. The sound these thimbles produce is very powerful and has an extremely clear attack. We can consider this as a transitional technique, since it is possible to play with separate fingers while maintaining a sound similar to that produced by the plectrum technique. Playing the lute in a polyphonic manner by plucking with the fingers of the right hand was in fact a fairly recent invention at the time; it seems to have appeared

in Germany in the middle of the 15th century. The lute had previously been played with a variety of plectra of various shapes and materials such as horn, feathers, strings, cherry bark or even ivory. Given that this technique remained in use until at least the first half of the 16th century, I therefore decided to include it in the present recital (track 13) and so present all of the lute's broad palette of sounds around 1500.

The *viola da mano*, a cousin of the lute, here wonderfully played by Mónica Pustilnik, adds to this wide array of sounds. The *viola da mano* appeared in Italy and Spain at the end of the 15th century and was tuned in the same way as the lute, although its construction is directly related to the *viola da arco* and later to the *viola da gamba*. The model used for this recording was reconstructed by Alexander Batov and was inspired by Girolamo dai Libri's *Madonna and Child with Saints* (1500). Works for lute and *viola da mano* seems to have been completely interchangeable, as can be seen, for example, in Da Milano's publications for *viola o vero lauto*. This viol, like the four lutes on this recording, is strung with Corde Drago strings that are manufactured from sheep gut according to historic techniques. Surprisingly rarely played by professional lutenists today, such gut strings demand a very different touch; I am convinced that one's playing style changes with this experience.

I personally I find that such changes in playing style are made even greater when improvisation is added to all these experiments. Dialogue with the instrument is more direct when improvising; I feel that we can learn so much from instruments that are made and tuned according to historical practice and by experimenting with historical playing techniques, rather than trying to adapt them to our modern concepts and ideas.

BORZULJAN









C'est avec l'essor de l'humanisme au cours du XV^e siècle que l'on observe pour la première fois en Europe une valorisation de l'improvisation musicale. La redécouverte des écrits de Platon par les penseurs florentins du Quattrocento permit l'élaboration d'une théorie de la création poétique et artistique considérant l'élan spontané comme une marque associée à l'inspiration divine. La célèbre Academia Platonica, fondée par Marsile Ficin sous l'égide de Cosme l'Ancien de Médicis, donna naissance à plusieurs écrits accordant un rôle déterminant au *furor poeticus* d'ascendance platonicienne dans le processus de création poétique. Pour les humanistes florentins réunis autour de Ficin, la divinité s'exprimait directement à travers le poète inspiré, « comme si un dieu s'était servi d'eux comme d'instruments sonores pour les faire entendre » (Ficin, *Théologie platonicienne*, XIII, 2).

L'improvisation devint ainsi, au moment même où la composition s'affirma comme un sommet de l'activité musicale (avec la génération de Josquin des Prés), un mode d'invention particulièrement remarquable. Ce paradoxe apparent peut facilement s'expliquer. En effet, il est courant d'opposer improvisation et composition comme deux modalités contraires de création musicale. En réalité, l'improvisation musicale à la Renaissance était intrinsèquement liée à l'écriture et au langage polyphonique et les règles de sa mise en œuvre, qu'on appelle contrepoint, étaient celles utilisées dans la composition. D'autre part, un préjugé moderne associe très souvent l'improvisation à l'absence de préméditation, qui en revanche est essentielle à l'acte de composer. Mais dès l'Antiquité, les traités de rhétorique – où la faculté d'improviser occupe une place de choix – soulignent à quel point ce talent doit être travaillé en amont, par « l'exercice et l'habitude », pour citer le plus célèbre d'entre eux, Quintilien. À la Renaissance, les musiciens improvisateurs utilisaient non seulement le même langage polyphonique que les compositeurs, mais leur art était soigneusement préparé par l'apprentissage mémoriel de formules qui étaient ensuite réagencées sur-le-champ. De plus, pour Quintilien comme pour les musiciens de la Renaissance, l'improvisation se prépare par l'usage régulier de l'écriture, qui

aide à fixer les mots et les notes dans la mémoire. Le musicien portugais Vicente Lusitano, auteur du plus important traité de contrepoint improvisé du XVI^e siècle, explique en effet comment les exercices les plus difficiles nécessitent, de la part des chanteurs qui les réalisent spontanément, une pratique constante et régulière de la composition. Ainsi, l'écriture et la préméditation étaient des conditions essentielles de réussite de l'improvisation musicale à la Renaissance.

Lusitano, comme d'autres musiciens qui écrivirent sur le sujet avant ou après lui, s'intéressa exclusivement au contrepoint chanté, et non à l'art instrumental. Si nous n'avons pas gardé de traités d'improvisation au luth de cette période, c'est avant tout parce que les modes de transmission du savoir instrumental étaient bien différents de ceux des chanteurs d'église, qui notaient par écrit leur enseignement. Les luthistes et autres joueurs d'instruments apprenaient leur art par apprentissage chez un maître, et la méthode par laquelle les secrets de l'art étaient enseignés nous est aujourd'hui inconnue.

On sait malgré tout que l'improvisation occupait une place centrale dans le quotidien des instrumentistes de cette période. Les conditions d'exercice de leur métier nécessitaient une faculté d'adaptation difficilement compatible avec un répertoire fixé à l'avance : qu'il s'agisse du nombre de musiciens qui pouvait varier d'une occasion à l'autre ou de la durée de leurs interventions, il était bien plus pratique de jouer sur-le-champ des pièces flexibles et modulables, issues de l'expérience et de l'imagination des instrumentistes. Les premières descriptions illustrent d'ailleurs la fascination des humanistes pour leur talent improvisatoire, telle celle de Ludovico Carboni écoutant le luthiste Pietrobono del Chitarrino à Ferrare en 1456, « en feu, comme inspiré par un pouvoir divin », avant d'être peu à peu transporté hors de lui-même, dans une parfaite illustration des fureurs poétiques théorisées par Ficcin à la même période. L'effet produit par les luthistes improvisateurs sur les auditeurs férus d'Antiquité était certainement amplifié par le rappel à des figures mythologiques marquantes, Orphée, Amphion ou Arion, capables grâce à leur musique d'émouvoir les animaux et les êtres inanimés – et, pour Orphée, de ramener Eurydice du royaume des morts. Ces musiciens incarnent le pouvoir de la musique à la Renaissance, qui les représente toujours avec un instrument à cordes dans





les mains, une *lira da braccio* ou un luth. L'association du luth avec les grands musiciens antiques était favorisée par l'un des deux noms qu'on lui donnait en latin, *lyra*. L'autre, *testudo*, rappelait la carapace de tortue qui avait servi à Mercure pour inventer la lyre. Étymologiquement, le luth des humanistes plongeait ainsi ses racines dans la mythologie et évoquait les pouvoirs surnaturels de la musique.

L'un des plus célèbres auteurs de traités musicaux de la fin du XV^e siècle, Johannes Tinctoris, nous permet d'entrer dans le monde des luthistes improvisateurs grâce à sa description de quelques-uns des meilleurs instrumentistes de son temps. Il commence par évoquer Pietrobono del Chitarrino, luthiste au service des ducs de Ferrare loué plus haut par Carboni. Pietrobono se distinguait de ses pairs par sa capacité à « improviser une partie supplémentaire au-dessus de quelque composition qu'on veuille, avec des inventions mélodiques admirables et avec tant d'élégance qu'on ne peut rien imaginer de plus remarquable ». Ici, Tinctoris se réfère à une tradition ancienne où les luthistes se produisaient en duo, l'un se contentant de jouer un modèle (une chanson, une danse, un air connu) tandis que le second exécutait à l'improviste un contrepoint souvent très agile. Pietrobono fut d'ailleurs admiré pour sa grande virtuosité et la rapidité de son jeu par un témoin qui rapporte avoir été émerveillé « par la façon dont ses doigts volent tous en même temps, dont une main se trouve en tant d'endroits différents au même instant ». Cette manière de jouer ne disparut pas avec les générations ultérieures, puisque le plus grand luthiste actif au début du XVI^e siècle, Francesco da Milano, était connu pour son agilité hors du commun, qu'il pouvait mettre en évidence lors des nombreuses situations où il jouait en duo. On sait notamment que lorsqu'il était à la cour papale, le luthiste qui l'accompagnait (souvent appelé *tenorista* en Italie) était un certain Barbero, avec qui il se produisait fréquemment. Peut-être était-ce pour jouer avec lui qu'il a laissé la *Fantasia a dui liuti* à deux luths enregistrée ici. Elle témoigne du style déjà évoqué à propos de Pietrobono, où les rôles des deux instrumentistes sont clairement distincts. Pour jouer la partie ajoutée au thème, Bor Zuljan s'inspire d'une description contemporaine qui précise que le luthiste milanais avait utilisé « deux dés en argent au bout desquels était fixée une plume », héritage du jeu au plectre des siècles précédents.

Si les luthistes de la génération de Francesco da Milano perpétuèrent des modes de jeu anciens, ils bénéficièrent d'une innovation majeure qui révolutionna le monde instrumental dans la deuxième moitié du XV^e siècle. Les conditions exactes de l'apparition de la tablature sont encore mal connues aujourd'hui, mais la possibilité nouvelle offerte aux luthistes et joueurs d'instruments à clavier de noter leur musique ouvrit la voie à un rapprochement du style instrumental et des répertoires pratiqués par les chanteurs. Pouvoir écrire la musique permettait aux luthistes d'adapter la polyphonie vocale à leur instrument et de préserver ces transcriptions afin de les transmettre aisément par le biais de la copie. Cette nouveauté favorisa sûrement l'abandon du plectre et l'utilisation des doigts de la main gauche pour jouer la musique polyphonique issue du répertoire vocal. C'est ce que l'on peut déduire de la remarque de Tinctoris qui suit son éloge de Pietrobono : si le luthiste ferrarais était apprécié pour la virtuosité de son jeu au plectre, « seuls quelques autres parvinrent avec un art exceptionnel à ajouter au chant (ce qui est beaucoup plus difficile) non seulement deux, mais trois ou quatre parties », une manière de jouer nécessitant une nouvelle technique de main droite.

La tablature n'eut pas pour seule conséquence une évolution des modes de jeu. Comme l'implique Tinctoris, elle modifia également la musique improvisée par les luthistes, qui s'inspirèrent désormais du contrepoint écrit des compositeurs de musique vocale. C'est grâce aux premières tablatures imprimées en Italie au début du XVI^e siècle que l'on put voir l'apparition et l'évolution rapide d'un genre musical intimement lié à l'improvisation. Les différents termes qui le désignent, qu'il s'agisse de *ricercar* ou *recercare*, de *fantasia* ou de *tastar de corde*, reflètent sa nature profondément expérimentale. Le premier, en évoquant l'action de rechercher des idées musicales, témoigne d'un processus à l'œuvre, d'une démarche en cours propre à l'improvisation, bien éloignée de l'idée d'achèvement intrinsèque à la composition musicale. De son côté, *fantasia* renvoie par son étymologie à l'imagination, faculté décrite par Aristote comme un mouvement qui permet le processus créatif par la reconfiguration de divers éléments stockés dans la mémoire. En musique, la *fantasia* désigne non seulement un genre, mais aussi une idée ou une « image » musicale que le musicien a mémorisée et qu'il peut combiner à d'autres lors de l'acte de création. Un luthiste, lorsqu'il improvise, pourra donc « rechercher une fantaisie », selon l'heureuse expression utilisée par Pontus

de Tyard pour décrire Francesco da Milano en action lors d'un banquet. Enfin, le terme *tastar de corde* rappelle la nature digitale de l'exercice, puisque les pièces improvisées naissent « sous les doigts » du luthiste, qui, en « tâtant les cordes » de son instrument, fait naître spontanément de nouvelles idées musicales.

Quel que soit le nom qu'on leur donne – Bor Zuljan a choisi l'unique terme de *ricercar* pour nommer ses propres inventions –, ces pièces avaient un triple but : elles servaient d'abord à vérifier l'accord de l'instrument, comme le précise le Vénitien Silvestro Ganassi dans son traité de viole publié en 1543. Ensuite, elles permettaient au luthiste de chauffer ses doigts en prévision d'une exécution de pièces variées ; enfin, les *ricercars* étaient indispensables pour introduire le ton des morceaux qui suivaient, afin de familiariser l'oreille des auditeurs aux principales cadences et tournures mélodiques des chansons ou des danses à venir. Tout ceci renvoie clairement à la fonction avant tout introductive de la fantaisie et du *ricercar*, qui peuvent être assimilés à des préludes. Liés aux pièces qui les suivent, ils peuvent être de longueur variable, parfois très courts, comme celui improvisé par Mónica Pustilnik avant la *Fantasia a dui liutti* de Francesco da Milano, ou plus développés, comme celui que Bor Zuljan propose en introduction à *Stavasi Amor*. Cette dimension introductive du *ricercar* était d'ailleurs assimilée par les hommes de la Renaissance à celle de l'exorde dans un discours, ainsi qu'en témoignent les traités de rhétorique de l'époque. Depuis Aristote et Cicéron, les théoriciens d'art oratoire font la comparaison entre l'exorde rhétorique et le prélude musical, ce dernier étant systématiquement traduit par « *ricercar* » dans les traductions italiennes du XVI^e siècle. Parfois, certains commentaires sont encore plus explicites, tel celui du Siennois Felice Figliucci, pour lequel « les introductions des discours démonstratifs sont semblables aux *ricercate* des instrumentistes avant qu'ils commencent à jouer. Car lorsqu'ils doivent jouer une bonne danse, ils commencent par courir le long des cordes sur les tons les plus importants de la danse qu'ils souhaitent exécuter, et en suivant, ils commencent à jouer distinctement tout ce qu'ils ont parcouru ».

Ces mots de Figliucci illustrent parfaitement la logique du programme de ce disque, où les *ricercars* précèdent de petites suites où les danses figurent en bonne place. Pour les choisir, Bor Zuljan a puisé dans un large corpus de pièces originales du Nord de l'Italie transmises dans de nombreux recueils

du début du XVI^e siècle. Elles s'appuient en général sur des modèles harmoniques (la *bolognesa* ou la *piva*) ou des airs connus (*La Cara cossa*) dont les luthistes se servaient pour improviser des variations. Le troisième pilier du répertoire représenté ici est formé de chansons, jouées aux instruments (*Fortuna, Malor me bat*) ou chantées par le luthiste, selon une pratique bien documentée à l'époque. Le genre vocal à la mode dans les cours d'Italie du Nord autour de 1500 était la *frottola*, terme qui réunit un ensemble de formes strophiques variées. On sait que les deux plus grands compositeurs du genre, Marco Cara et Bartolomeo Tromboncino, chantaient eux-mêmes leurs compositions en s'accompagnant au luth. En reprenant cette tradition, Bor Zuljan se laisse la possibilité de varier les accompagnements et d'insérer des passages instrumentaux improvisés entre les différents couplets des *frottole* qu'il a choisi de chanter.

Si le *ricercar* peut être décrit comme un prélude improvisé, il reste à comprendre pourquoi les instrumentistes de la Renaissance en ont composé tant d'exemples qui ont été abondamment recopiés et publiés dans de nombreux recueils imprimés. Ceci s'explique si l'on se souvient que ces pièces ne sont pas des « œuvres » finies et achevées, mais une suite d'idées musicales, de « fantaisies » qui fonctionnent comme un réservoir de lieux communs au sein desquels les instrumentistes pouvaient puiser pour élaborer leurs propres inventions. Il faut donc considérer la création et la diffusion de ces pièces selon un angle pédagogique, une hypothèse encore renforcée par le fait que les *ricercars* sont classés par mode dans certains recueils manuscrits et imprimés. Pour acquérir les aptitudes à improviser dans le style des luthistes de la Renaissance, Bor Zuljan a suivi la même méthode qu'eux, jouer des *ricercars* en retenant leurs principales idées musicales afin de pouvoir, grâce à son imagination, solliciter sa mémoire pour préluder « sur-le-champ ». Une dernière qualité est cependant nécessaire pour réaliser ses intentions, comme le rappelle le violiste André Maugars au début du XVII^e siècle : à côté d'une imagination « vive et forte », il faut également posséder « une vitesse de main pour exécuter promptement les pensées », et ainsi pouvoir émerveiller les auditeurs par l'invention immédiate de sonorités nées sous les doigts du luthiste.





Enregistrer l'improvisation

L'improvisation m'accompagne depuis mon plus jeune âge, quand j'ai commencé à improviser des rythmes sur n'importe quel type d'instrument à percussion ou des sons et des mélodies sur ma guitare. Au début de l'adolescence, j'ai commencé à improviser du blues et du rock à la guitare électrique, je me suis familiarisé avec la musique des Balkans et du Moyen-Orient et j'ai fini par me tourner vers le jazz.

Tout cela a fusionné pendant mes études avec le guitariste Dusan Bogdanović, un improvisateur et un compositeur unique. C'est à cette époque que j'ai commencé à jouer du luth et l'une de mes premières réflexions a été la suivante : « S'ils improvisaient à la Renaissance, pourquoi ne le faisons-nous pas ? » C'est ainsi que j'ai lancé en 2011 à la HEM de Genève le projet de recherche sur les techniques oubliées d'improvisation contrapuntique sur nos instruments bien-aimés. Ce projet a ensuite connu diverses phases qui ont touché la question de l'improvisation à la Renaissance sous différents aspects : pratique et artistique, pédagogique, sociologique et philosophique. Cet enregistrement en est l'un des résultats.

La pratique de l'improvisation a définitivement changé ma relation au rythme et à l'articulation. L'idée de parler à travers l'instrument est devenue de plus en plus consciente. Je me suis rendu compte que dans l'improvisation, presque chaque note a une fonction, une articulation et un son différents, s'inscrivant dans un motif puis dans une phrase dans laquelle l'agogique joue un rôle crucial : la musique qui jaillit dans l'instant semble avoir cette puissance naturelle où les notes sont à leur place et où il semble qu'il ne puisse en être autrement. Cela a également eu un impact important sur mon approche de l'interprétation de la musique écrite.

Mais depuis que j'ai commencé à improviser, et plus encore lorsque j'ai donné des concerts improvisés dans le langage qui m'était le plus familier, la musique de la Renaissance, il est devenu évident que c'était la manière la plus directe et la plus sincère de faire de la musique et de m'exprimer à travers elle. Avec le temps, ceci est devenu une nécessité : le pouvoir que cela a sur moi, la profonde concentration que cela implique, le flux musical auquel on a l'impression de se connecter et le contact le plus direct que tout cela crée avec le public ont abouti à certaines des expériences musicales les plus profondes que j'ai jamais vécues.

L'idée d'enregistrer certaines de ces improvisations et de consacrer un album entier à cet art a alors surgi. Cela peut sembler paradoxal à première vue et mes collègues m'ont posé la question : « Pourquoi enregistrer des choses qui appartiennent à l'instant T ? » Les musiciens improvisateurs d'autres esthétiques musicales ne se posent pourtant guère ce genre de questions et les mélomanes trouvent normal d'écouter des enregistrements de jazz ou de musique du monde empreints d'improvisation. Pourquoi en serait-il autrement avec la musique de la Renaissance ? Et n'est-ce pas peut-être la manière la plus « historiquement informée » d'essayer de recréer la pratique des musiciens professionnels de la Renaissance ?

Il est évident qu'à la Renaissance, les musiciens ne se posaient pas la question de l'enregistrement. L'improvisation a lentement disparu de la pratique de la musique classique occidentale au début du XX^e siècle, au moment où l'enregistrement a commencé à prendre de l'importance. Quelques enregistrements de cette époque comportent encore des parties improvisées, mais on n'en trouve plus après le milieu du siècle, lorsque la perfection est devenue plus importante que la « vie réelle ». Cette perfection extrême a en grande partie été rendue possible par le montage, ou le fait de combiner plusieurs prises, allant parfois jusqu'à les découper et à les recoller note par note. Ceci a considérablement changé notre façon d'écouter la musique classique, mais aussi son interprétation. Mais enregistrer deux fois le même passage improvisé est presque impossible. (Cela a-t-il d'ailleurs un sens ?) Et coller deux prises improvisées est très difficile.

Avec ce projet discographique, je me suis retrouvé confronté à cette réalité, en la vivant le plus intimement possible. La première question qui s'est posée était de savoir s'il fallait faire un enregistrement *live*. Mais j'aime jouer avec des cordes en boyau, qui se désaccordent très vite. Il fallait donc enregistrer dans des conditions standard, en minimisant le risque de bruits et en faisant de multiples prises d'un même morceau. Ces prises peuvent être relativement facilement combinées et montées pour de la musique écrite, et pour certaines pièces de l'album, un tel processus était possible : certaines danses, par exemple, ont une structure fixe et souvent répétitive qui permet d'extraire des sections spécifiques. Mais pour les *ricercars*, où la structure est plutôt libre et la pièce peut prendre une forme très différente d'une performance improvisée à l'autre, c'est presque impossible. Le texte

musical n'est pratiquement jamais le même, ce qui le rend presque impossible à monter. Il faut donc rechercher la prise parfaite. Mais il arrive qu'à la fin de cette prise parfaite, il y ait un bruit extérieur, une note qui sonne mal, une idée musicale moins convaincante ou même une erreur ! Après plusieurs « prises parfaites » et la profonde concentration que cela exige, on finit par s'épuiser.

Certains ricercars de cet album ont été enregistrés en une seule prise. Pour d'autres, j'ai décidé, en faisant le montage moi-même, de recréer une nouvelle pièce à partir de plusieurs improvisations différentes. Ceci est un processus très chronophage : les possibilités de montage sont très limitées et dépendent non seulement du texte musical, qui change de prise en prise, mais aussi de l'énergie et du son, qui peuvent changer considérablement d'une improvisation à l'autre. Il est donc difficile de trouver des parties qui s'enchaînent en formant un discours logique. Mais ce processus est aussi très créatif et gratifiant : c'est ainsi que je me suis retrouvé à composer de nouvelles pièces, d'une manière très similaire à ce qu'aurait fait le luthiste et éditeur de la Renaissance Guillaume Morlaye en combinant les meilleures parties des improvisations du grand luthiste du roi François Ier, Albert de Rippe, dans de nouvelles compositions qu'il publierait plus tard.

Toutes les pièces de cet enregistrement contiennent une part d'improvisation et beaucoup sont entièrement improvisées, empruntant parfois des idées aux maîtres de la Renaissance. Cela semble avoir été la mode à cette époque, et c'est probablement l'approche créative de tout langage musical vivant. Il y a peut-être là une rupture avec le paradigme de la « monumentalisation » de la musique classique ou avec le culte de la « sainte trinité » compositeur – œuvre – interprète, mais j'ai le sentiment que cela rend la musique beaucoup plus vraie, plus directe, plus sincère et plus vivante.

Il est merveilleux de constater que l'improvisation gagne de plus en plus d'importance dans la recherche et l'interprétation de la musique classique occidentale, et j'espère entendre de plus en plus de concerts et d'enregistrements improvisés à l'avenir. Enregistrer l'improvisation, c'est comme prendre des photos d'un moment de vie.

Sons – instruments et techniques

Imaginer les sons du passé est un défi intéressant et passionnant pour lequel tout élément d'information et de documentation est très précieux. Ces documents peuvent nourrir nos recherches pratiques qui, filtrées par notre imagination et notre sensibilité, produiront finalement notre vision personnelle de ce que cela aurait pu être. Mais plus nous remontons dans le temps, plus ces informations sont rares et plus il est à prévoir que nos habitudes modernes vont être mises en question.

Depuis le renouveau de la musique ancienne, les luths et leurs techniques de jeu sont passés par différentes étapes : d'abord, on a joué sur des instruments plutôt lourds avec des choix et des options organologiques qui convenaient au style de jeu des guitaristes classiques qui les approchaient. À la fin des années 1960, inspirés par les recherches sur les instruments originaux conservés dans les musées et les collections, les luthiers ont commencé à fabriquer des instruments plus légers. Pour rechercher les sons « angéliques » et « argentés » décrits dans certains documents, les luthistes ont décidé de couper leurs « ongles de guitariste » et ont commencé à utiliser la technique historique de la main droite avec le « pouce à l'intérieur » sur la plupart des instruments de la famille des luths. Tout cela a abouti à de merveilleuses réalisations artistiques, se rapprochant de l'essence du luth et de sa musique, qui ont défini l'idée commune du son du luth « idéal » : doux et délicat, rond et harmonieux... C'est la réponse qu'a trouvée cette génération de luthistes qui essayaient de se distancer de la pratique de la guitare classique, mais dont l'idéal semblait quand même correspondre aux canons et aux tendances de pureté et d'élégance recherchés dans la pratique de la musique classique à partir des années 1980.

Cependant, de nombreux documents historiques décrivent des sonorités qui s'éloignent considérablement du concept moderne de ce qu'est la « belle sonorité ». Dans l'histoire récente, nous pouvons observer plusieurs changements de tendances sonores dans la musique classique, comme celle provoquée par la position de la main droite des guitaristes classiques qui a changé considérablement entre la génération d'Andrés Segovia et les suivantes. Il n'est donc pas surprenant que la musique qui a été faite il y a plus de cinq siècles ait pu sonner très différemment. Dans un manuscrit datant d'environ 1517, Vidal, l'élève de Vincenzo Capirola, écrit sur le jeu du luth et sur les façons pratiques de le corder



et de le fretter. Pour terminer, il suggère que les frettes touchent presque la corde afin de produire un son de bourdonnement similaire à celui produit par la « harpe à harpions » (pendant plusieurs siècles, les harpes ont utilisé des harpions qui produisaient cet effet similaire à certains instruments traditionnels tels que le tar persan ou le sitar indien). De plus, les frettes doubles ou même triples, qui semblaient être le standard à l'époque, produisent d'elles-mêmes ce léger grésillement. Il semble que cette tendance ait été partagée par plusieurs types ou genres d'instruments au XV^e et au début du XVI^e siècle, tous à la recherche d'une attaque plus forte et d'un son davantage plein de bruits. Mais on trouve des descriptions similaires jusqu'en 1676, lorsque Thomas Mace remarque qu'il n'a commencé à utiliser des frettes simples que récemment, parce qu'il préférerait le son plus clair et propre qu'elles produisaient par rapport au son « bourdonnant » des doubles frettes. Si l'on considère que le luth a évolué à partir d'instruments à cordes pincées d'Asie centrale, cela n'est peut-être pas aussi surprenant.

En expérimentant cette configuration spécifique, en cherchant la bonne action des cordes et en essayant différentes combinaisons de doubles et de triples frettes, je me suis rendu compte que les doubles frettes légèrement séparées conviennent le mieux à cet objectif. Depuis lors, et à ma grande surprise, j'ai remarqué plusieurs tableaux montrant une telle configuration. Aux pages 18-21, vous pouvez écouter le premier prototype moderne d'un tel instrument que j'ai transformé à partir d'un magnifique luth de Paul Thomson.

D'autres documents décrivent l'utilisation de cordes métalliques sur le luth. À la fin du XV^e siècle, Tinctoris mentionne déjà l'utilisation de cordes en laiton sur le luth. Une centaine d'années plus tard, plusieurs autres documents témoignent de la continuité de cette pratique : Praetorius entre autres écrit que le luth peut être cordé soit avec des cordes en boyau, soit avec des cordes en laiton et fer. Le luthiste siennois Fabio Buonsignori jouait de son luth à cordes métalliques avec des dés à coudre et des plectres qui, « la nuit, ressemblait à un clavecin », et Santino Garsi a monté des cordes en argent sur plusieurs luths.

Pour pouvoir être cordé avec des cordes en métal, un luth doit avoir une action très basse et des frettes fines et il doit être accordé plus bas qu'un luth à cordes en boyau, comme c'est le cas du

merveilleux prototype en ré fabriqué par le luthier espagnol César Arias utilisé dans cet enregistrement aux pages 5 à 7. Il s'agit d'un autre instrument qui change notre perspective : particulièrement adapté à la musique plus lente et plus mélancolique, il sonne aussi « argenté » que possible.

Les autres luths de cet enregistrement sont des instruments à cordes en boyau plus communs, de tailles et d'accordages différents. Malheureusement, aucun luth de la première moitié du XVI^e siècle n'a survécu dans son état d'origine. Cependant, le modèle qui ouvre ce récital (pages 1 à 4), un magnifique luth en mi de Tony Johnson, est basé sur un luth bolognais original de Hans Frei provenant du Warwickshire Museum. Aujourd'hui luth « baroque » à onze chœurs, cet instrument conserve des traces de ce qui semble être le barrage d'origine et qui diffère considérablement des instruments ultérieurs. La construction avec des barres moins nombreuses et plus épaisses combinées à une table d'harmonie plus épaisse également semble être un prédécesseur logique des luths de la fin du XVI^e siècle et tous les luths de cet enregistrement partagent cette construction historique hypothétique. Le son et la réponse de ces instruments sont très différents de ceux des instruments plus modernes et ceci est encore plus évident lorsqu'ils sont cordés avec de vraies cordes en boyau.

La configuration standard au début du XVI^e siècle était de six chœurs de cordes. Mais plusieurs documents prouvent l'existence d'instruments à sept chœurs à la même époque : des tablatures pour de tels instruments existent depuis la fin du XV^e siècle et Sebastian Virdung parle de tels luths dans sa *Musica getutscht* de 1511. Le luth en sol d'Ivo Magherini (pages 14-17 et 22-27) est une magnifique reconstitution d'un tel instrument.

À la page 17, *Fantasia a dui liutti* de Francesco da Milano, je joue sur ce luth en utilisant des dés à coudre historiques dans lesquels sont insérés des plectres en plume d'oie. Le jeune Francesco a utilisé de tels ditali d'argento avec des plectres de plume lors d'un banquet en plein air, jouant avec une vitesse incroyable tout en étant accompagné par son tenorista. Le document sur Buonsignori dont il est question plus haut atteste également cette pratique qui est documentée jusqu'au XVII^e siècle. Le son produit par ces dés est très puissant, l'attaque très claire. On peut considérer qu'il s'agit d'une technique transitoire, car on peut jouer avec des doigts séparés tout en gardant un son proche

de celui produit par la technique du plectre. Jouer du luth de manière polyphonique en pinçant avec les doigts de la main droite était en effet une invention assez récente à l'époque. Elle semble être apparue en Allemagne au milieu du XV^e siècle. Auparavant, le luth était joué avec différentes sortes de plectres de formes et de matériaux variés, tels que la corne, la plume, la corde, l'écorce de cerisier ou même l'ivoire. Cette technique est cependant restée en usage au moins jusqu'à la première moitié du XVI^e siècle. J'ai donc décidé de l'inclure dans le présent récital (page 13) et de compléter ainsi la large palette de sons du luth autour de 1500.

La *viola da mano*, cousine du luth, merveilleusement jouée par Mónica Pustilnik, vient s'ajouter à ce large éventail de sons. La *viola* apparaît en Italie et en Espagne à la fin du XV^e siècle et partage avec le luth le même accord, mais sa construction est directement liée à la *viola da arco* et, plus tard, à la *viola da gamba*. Le modèle utilisé pour cet enregistrement a été reconstruit par Alexander Batov en s'inspirant du tableau *La Vierge à l'enfant avec les saints* de Girolamo dai Libri (1500). Les pièces pour luth et pour viole de gambe semblent avoir été totalement interchangeables, comme le montrent par exemple les publications de Da Milano pour « *viola o vero lauto* ». Comme les quatre autres luths de cet enregistrement, cette viole est montée avec des cordes de Corde Drago, fabriquées selon des techniques historiques en boyau de mouton. Étonnamment peu joué aujourd'hui par les luthistes professionnels, ce type de cordes en boyau exige un toucher très différent et je suis convaincu que le style de jeu d'un musicien change en fonction des cordes.

Il me semble que le changement de style de jeu a été stimulé en mélangeant l'improvisation avec toutes ces expériences. En improvisant, le dialogue avec l'instrument est plus direct et je pense que nous pouvons apprendre beaucoup des instruments qui sont fabriqués et réglés de manière historique et en expérimentant avec les techniques de jeu historiques plutôt qu'en essayant de les adapter à nos concepts modernes.

BOR ZULJAN







Ottava d'introduzione – *Tu santa madre*
Text by Franco Sachetti – *La battaglia delle belle donne di*
Firenze colle Vecchie)

Tu santa madre del benigno Iddio,
del creator di tutte creature,
che l'universo muove al suo disío,
e dà chiarezza nelle cose oscure,
tu vergine pietosa, il cui ricrio
è sol conforto alle mondane cure,
tanto mi presta del tuo lume santo
ch'io possa seguitar mio vago canto.

E tu, o madre del pietoso Enea,
o Venus, pace de' fedeli amanti,
tu alta donna valorosa Dea,
ch'ogni sospiro muti in dolci canti,
tu che 'l mio petto con amor ricrea
di bel piacere e di vaghi sembianti,
tu, che vincendo vinci crudel prove,
grazia mi presta pel tuo santo Giove.

Stavasi Amor dormendo
(Bartolomeo Tromboncino)

Stavasi Amor dormendo sotto un faggio
stanco di saiettar homini et dei,
nel più gentil fiorito et verde maggio,
quando rinfrescan gli amorosi omei.
Svegliollo una farfalla et fegli oltraggio,
onde Amor corse per offender lei,
ma sonnacchioso cadde e pieno d'ira
et la farfalla ancor sopra gli gira.

Thou holy mother of God benign,
of all creatures the creator
who moves the universe to his will

and gives clarity to things obscure.

Thou merciful virgin, whose recollection

is the only comfort to worldly cares,
lend me so much of thy holy light

that I may continue my graceful song.

And thou, O mother of merciful Aeneas,
O Venus, peace of faithful lovers,

Thou high woman, valiant Goddess

whom every sigh mutes into sweet songs,

Thou who with love recreate my breast

with lovely pleasure and pleasant faces,

Thou, who vanquishing conquers cruel trials,

lend me thy grace by thy holy Jove.

Love was sleeping under a beech tree

Sainte mère du Dieu bienveillant,
du créateur de toutes les créatures

qui soumet l'univers à sa volonté
et donne de la clarté aux choses obscures.

Ô Vierge miséricordieuse, dont le recueillement
est le seul réconfort aux soucis du monde,

prête-moi un peu de ta sainte lumière

pour que je puisse suivre mon chant gracieux.

Et toi, ô mère du compatissant Énée,
ô Vénus, paix des amants fidèles,

femme élevée, déesse vaillante,

que chaque soupir se transforme en doux chants,

toi qui amoureusement recrée mon sein

de plaisirs charmants et de beaux visages,
toi qui vaincs les épreuves cruelles,

me prête la grâce de ton saint Jupiter.

L'amour dormait sous un hêtre

fatigué de flécher des hommes et des dieux,

au mois de mai le plus doux, le plus fleuri et le plus vert,

Zephyro spira e 'l bel tempo rimena
 (Bartolomeo Tromboncino, after *Zephiro Torna* by
 Francesco Petrarca)

Zephyro spira e 'l bel tempo rimena
 amor promette gaudio agli animali
 L'ampia campagna de bei fiori è piena
 ogni cor si prepara a' dolci strali
 Progne scordata de l'antica pena
 verso 'l nostro orizzonte spiega l'ali
 Ognun vive contento, io me lamento
 ch'amor m'ha fatto albergo de tormento.

Zephiro spira ed ogni placida ombra
 invita al dolce sonno de' animanti
 Alcun felice amante il petto ingombra
 d'ameni versi e di sonori canti
 Del passato periglio il cor si sgombra
 nel mar tranquillo marinari erranti
 Ognun si muta, amor m'ha sempre in una
 per far di me un contrario alla fortuna.

Zephiro spira e gli albori di fronde
 adornano soi densi e sparsi rami
 A satiri tra boschi Eco risponde
 s'avvien ch'alcun l'amata ninfa chiami
 Scorreno fiumi rei con veloce onde
 tanto che satia le sue antique arame
 Altrui possiede il ciel, ed io l'inferno
 ch'amor crudel fatto ha 'l mio mal eterno.

tired of arrowing men and gods,
in the gentlest flowery and greenest May,

when refreshing the amorous laments.

A butterfly awakened him and outraged him,
whence Love ran to offend her,
but drowsy he fell and full of anger

and the butterfly still above him turned.

Zephyrus blows and brings back the fair weather,
Love promises enjoyment to the animals
The broad meadows are filled with pretty flowers,
every heart is readying itself for sweet arrows.
Procne, her former sorrows forgotten,
towards our horizon spreads her wings.
Everyone is content, but I lament,
for love has made me the refuge for torment.

Zephyrus blows and every peaceful shadow
invites living creatures to sweet slumber.
Some happy lover fills his breast
with pleasant verse and tuneful songs,
Of past perils the heart is cleared
wandering sailors upon a tranquil sea.
Everyone is changing, but love keeps me as I am,
that I may be deprived of fortune's favour.

où se rafraîchissent les lamentations amoureuses.
Un papillon le réveilla et l'outragea,

d'où l'Amour courut l'offenser,

mais il tomba assoupi et plein de colère

et le papillon toujours au-dessus de lui se retourna.

Zéphyr souffle et ramène le beau temps,
l'amour promet du plaisir aux animaux,
les vastes prairies sont remplies de jolies fleurs,
chaque cœur se prépare à recevoir de douces flèches.
Procné, ses anciens chagrins oubliés,
déploie ses ailes vers notre horizon.
Tout le monde est content, moi je me lamente,
car l'amour a fait de moi un refuge pour les tourments.

Zéphyr souffle et chaque ombre placide
invite au doux sommeil des âmes.
Un amant heureux encombre sa poitrine
de vers agréables et de chansons sonores,
des périls passés, le cœur s'éclaircit
dans la mer calme, les marins errent.
Chacun mute, l'amour me garde toujours le même
pour faire de moi l'opposé à la fortune.

Zéphyr souffle et les aubes du feuillage

Che faralla, che diralla
(Michele Pesenti)

Che faralla che diralla
Quando la saperà che mi sia fra'

O quante fiate di farmi frate
In sua presentia gli lo giura'
Ma lei ridea e nol credea
Che mi dovesse mai farmi fra'
Anzi ogn'hor si lamentava
Con dir che la bertigiava
E pur mi son fatto fra'

Che faralla...

Quando ho ben visto che far aquisto
Di lei non posso son fatto fra'
E fraticello discalciarelo
Che cossì avea delibera'
Dove in una picciolcella
Faccio vita poverella
Observando castità

Che faralla...

So che colui qual ambidui
Del nostro amor privati n'ha
Con sue ciancette e lusinghette
Ch'io venga fora lui cercherà
Ma se mai el me ghe achiappa
Che mi stracci questa cappa
Che de vita io sia priva'

Che faralla...
La poverella senza favella
La notte el giorno se ne starà

Zephyrus blows and the trees sprout leaves
with which to adorn their dense, bare boughs.
Deep in the woods Echo replies to the satyrs
if one should call out to his beloved nymph.
So rapidly do the rivers flow
that they burst their ancient banks.
Others may possess heaven, but I own hell,
for cruel love has made my pain everlasting.

What will she do, what will she say,
when she finds out I've become a monk?

O how many times I swore
in her presence that I would become a friar.
But she just laughed and did not believe
that I would ever become a monk.
Instead she kept complaining
and saying that I was teasing her.
And yet, I have become a monk.

What will she do ...

When I saw clearly that I could not have her,
I became a monk.
And a barefoot monk at that,
for thus I had thought
to withdraw into a tiny cell

ornent ses branches denses et éparses.
Aux satyres par les forêts répond l'Écho,
s'il arrive qu'une nymphe bien-aimée appelle.
Les fleuves justes coulent à flots si rapides
qu'ils rassasient leurs anciennes charrues.
D'autres possèdent le ciel, et moi l'enfer,
l'amour cruel a rendu mon mal éternel.

Que fera-t-elle, que dira-t-elle
quand elle apprendra que je suis devenu moine ?

Ô combien de fois j'ai juré
devant elle que je prendrais les ordres.
Mais elle se contentait de rire et ne croyait pas
que je deviendrais moine.
Au contraire, elle continuait à se plaindre
et disait que je la taquinais.
Et pourtant, je suis devenu moine.

Que fera-t-elle...

Quand j'ai vu clairement que je ne pouvais pas l'avoir, je
suis devenu moine.
Et un moine aux pieds nus,
car c'est ainsi que j'avais pensé
me retirer dans une petite cellule
pour vivre une vie de pauvreté

Su, su, leva, alza le ciglia
 (Bartolomeo Tromboncino)

E scapigliata tutta affannata
 El strano caso lei piangerà
 Forsi poi ch'el suo pensiero
 In un qualche monastero
 A la fin la condurrà

Su su leva alza le ciglia
 non dormir che non dorm'io
 e se hai caro el viver mio
 apri li occhi e te resviglia.

Lassa il sonno et odi il canto
 d'un che va per te penando
 e che affetto è d'amor tanto
 che per te va quinci errando
 e sì forte lamentando
 che col strido te resviglia.

Su su leva alza le ciglia
 non dormir che non dorm'io
 e se hai caro el viver mio
 apri li occhi e te resviglia.

Tu riposi et io qua fora
 per te fo pensier diversi
 e l'ardor che cresce ognora
 tenmi i spirti in duol sumersi
 tal che con dolenti versi
 forza m'è che te resviglia.

Su su leva alza le ciglia
 non dormir che non dorm'io

to live a life of poverty
and of chastity.

What will she do, etc.

I know that he who has deprived
the two of us of our love
with his gossip and flattery
will try to make me come out
but if ever he catches me here,
let him rip these robes from me
that I be deprived of life.

What will she do ...

Poor girl, without a word
she will stand there night and day,
and dishevelled and sorrowing
she will weep over our strange fate.
Then, perhaps, her thoughts
will lead her too, in the end,
to some convent.

Come on, wake up, lift up your lids,
sleep not, for I'm not sleeping,
and if my life is dear to you,
open your eyes and awake.

Leave sleep behind and listen to the song
of one who goes for thee in pain,
and who is of so great affection of love
that for thee he goes wandering thus
uttering so loud a lament

et de chasteté.

Que fera-t-elle...

Je sais que celui qui nous a privés
de notre amour à tous les deux
avec ses ragots et ses flatteries
essaiera de me faire sortir,
mais si jamais il me surprend ici,
qu'il m'arrache ces robes,
que je sois privée de vie.

Que fera-t-elle...

La pauvre fille, sans un mot
elle restera là nuit et jour
et ébouriffée et chagrinée,
elle pleurera sur notre étrange destin.
Puis, peut-être, ses pensées
la conduiront-elles aussi, à la fin,
vers un couvent.

Lève-toi, lève tes cils,
ne dors pas, car je ne dors pas
et si ma vie t'est chère,
ouvre les yeux et réveille-toi.

Laisse le sommeil et écoute le chant
de quelqu'un qui souffre pour toi
et qui est d'une si grande affection d'amour
qu'il erre ainsi pour toi
et qui se lamente si fort
qu'il te réveille avec le cri.

e se hai caro el viver mio
apri li occhi e te resviglia.

Deh così veder potessi
toi begli occhi sonnolenti
come forsi or sono ammessi
al tue orecchie i miei lamenti
che con più gioiosi accenti
fora 'l suon che te resviglia.

Su su leva alza le ciglia
non dormir che non dorm'io
e se hai caro el viver mio
apri li occhi e te resviglia.

Lassa dunque o donna il somno
e pietà ti svegli il core
ché mie forze più non ponno
riparar a un tanto ardore
e se hai dramma in te d'amore
odi il canto e te resviglia.

Su su leva alza le ciglia
non dormir che non dorm'io
e se hai caro el viver mio
apri li occhi e te resviglia.

that his cries awaken you.

Come on, wake up, lift your lids,
sleep not, for I'm not sleeping,
and if my life is dear to you,
open your eyes and awake.

You rest while here outside
I endure all kinds of thoughts of you
and the ardour that grows evermore
keeps my spirits in grief so surging
so that with my sorrowful verses
I am forced to awaken you.

Come on, wake up, lift your lids,
sleep not, for I'm not sleeping,
and if my life is dear to you,
open your eyes and awake.

Ah, thus might I see
thine sleepy, beautiful eyes
As perhaps now are admitted
to thine ears my lamentations
which with more joyous accents
The sound that awakens you.

Come on, wake up, lift your lids,
sleep not, for I'm not sleeping,
and if my life is dear to you,
open your eyes and awake.

Leave sleep behind, therefore, my lady,
and for pity's sake awaken your heart,
for my forces can no longer

Lève-toi, lève tes cils,
ne dors pas, car je ne dors pas
et si ma vie t'est chère,
ouvre les yeux et réveille-toi.

Tu te reposes, et moi qu'ici dehors
pour toi je fais des pensées diverses
et l'ardeur qui grandit sans cesse
garde mon esprit si vif dans la douleur
telle qu'avec des vers douloureux
me force à te réveiller.

Lève-toi, lève tes cils,
ne dors pas, car je ne dors pas
et si ma vie t'est chère,
ouvre les yeux et réveille-toi.

Comme ça je pourrais voir
tes beaux yeux endormis
Comme le sont peut-être admises
à tes oreilles mes lamentations
qui, avec des accents plus joyeux
font sortir le son qui te réveille.

Lève-toi, lève tes cils,
ne dors pas, car je ne dors pas
et si ma vie t'est chère,
ouvre les yeux et réveille-toi.

Laisse donc, ô femme, la somnolence
et la pitié réveiller ton cœur,
car mes forces ne peuvent plus
réparer une si grande ardeur

Il buon nocchier
Text by Angelo Poliziano

Il buon nocchier sempre parla de' venti
D'armi il soldato, il villan degli aratri
L'astrologo, di stelle e d'elementi
L'architetto, di mole e di teatri
De spirti il mago, il musico d'accenti
D'oro gli avar, d'eresia gli idolatri
Di ben il buon, di fede l'alme fide
Ed io, d'amor perchè amor m'ancide.

repair to so great an ardour
And if there is a drama of love in you,
hear my song and awake.

Come on, wake up, lift your lids,
sleep not, for I'm not sleeping,
and if my life is dear to you,
open your eyes and awake.

The good helmsman always speaks of the winds
Of weapons the soldier, the peasant of ploughs
The astrologer, of stars and elements
The architect, of wheels and theatres
Of spirits the magician, the musician of accents
Of gold the avaricious, of heresy the idolaters
Of goodness the good, of faith the faithful
And I, of love because love kills me.

et si tu as en toi un drame d'amour,
écoute le chant et il te revivifiera.

Lève-toi, lève tes cils,
ne dors pas, car je ne dors pas
et si ma vie t'est chère,
ouvre les yeux et réveille-toi.

Le bon timonier parle toujours des vents,
des armes le soldat, le paysan des charrues,
l'astrologue des étoiles et des éléments,
l'architecte des roues et des théâtres,
des esprits le magicien, le musicien des accents,
de l'or les avarés, de l'hérésie les idolâtres,
de la bonté les bons, de la foi les fidèles
et moi de l'amour, parce que l'amour me tue.

CREDITS

p. 1: Vittore Carpaccio (*ca* 1460-1525/1526) *Presentation of Christ in the temple* (1510),
Gallerie dell'Accademia, Venice (© akg-images / Cameraphoto)

p. 7: The lutes used in this recording, © Jernej Humar

p. 8: Hans Leu the Younger. (1490-1531), *Orpheus Among the Animals*, (1519),
© Kunstmuseum Basel

p. 11: Studio of Gérard David (*ca*1460-1523), *Our Lady in Glory, Polyptych of the Life of the Virgin*, detail
of an angel playing the lute (1490-1500),
Frei Manuel do Cenáculo National Museum, Museums and Monuments of Portugal, E.P.E. /
© Photographic Documentation Archive, photo by José Pessoa

p. 12: Mónica Pustilnik & Bor Zuljan, © Jernej Humar

p. 17: Andrea Solari (Andrea di Bartolo) (1460-1524), *The Lute Player* (1510),
Palazzo Barberini, Rome (© akg-images / Erich Lessing)

p. 21: Bor Zuljan, © Jernej Humar

p. 22: The lutes used in this recording, © Jernej Humar

p. 25: Giovanni Giacomo De Alladio alias Macrino D'alba (fl.1495-1528), *Madonna Enthroned with Child,
St. John the Baptist, St. James the Greater, St. Jerome, St. Hugo and angels* (1498),
Galleria Sabauda, Torino (by permission of the MiC - Musei Reali, Galleria Sabauda)

p. 26 « Ditali » (thimbles) and plectrums, © Jernej Humar

p. 29: Girolamo dai Libri (1474-1555) *Madonna and Child with Saints* (*ca* 1520),
© MET Museum, New York

p. 30-31: The lutes used in this recording. From left to right: 6, 4, 3, 5, 2, 1 © Jernej Humar

p. 32: Anonymous, *Orpheus charms the animals with his music* (*ca* 1485),
© Bologna, Uffizi Gabinetto Disegni e Stampe

p. 35: Francesco Francia (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini / Franciscus Bononiensis), *Madonna
and Child with St Lawrence and St Jerome and Two Angels Making Music* (1500),

Hermitage Museum, St Petersburg (© akg-images)
 p. 36: Bor with the « ditali », © Jernej Humar
 p. 41: Marco Marziale (active 1492-1507), *The Virgin and Child Enthroned with Saints Gall, John the Baptist, Roch (?) and Bartholomew* (1507), The National Gallery, London (© National Gallery Global Limited / akg)
 p. 42: Bor Zuljan, © Jernej Humar
 p. 47: anonymous Venetian, *A Concert* (mid-1520s), The National Gallery, London (© National Gallery Global Limited / akg)
 p. 51: Mónica Pustilnik, © Jernej Humar
 p. 52-53: Bartolomeo Cincani detto Montagna (ca 1431-1506), *Madonna and Child with St. Andrew, St. Monica and St. Ursula*, Pinacoteca della Brera, Milano (© akg-images / De Agostini Picture Lib. / M. Carrieri)
 p. 67: Giovanni Ambrogio De Predis Giovanni Ambrogio (1455-1509), *An Angel in Red with a Lute* (ca 1490-1499), The National Gallery, London (© Heritage Images / Fine Art Images / akg-images)
 p. 68: San Martino a Mensola, Villa i Tatti (Fiesole, Firenze), © Jernej Humar



RIC 468

