



Festival di Musica Antica del Mediterraneo  
MOUSIKÉ'



Mostra a cura di  
Davide Rebuffa e Dinko Fabris



## Là Mòstrà

"[...] Ecco un liuto che mi fa conoscere che questa dama sa suonarlo...se potesse suonarvi un solo pezzo sarei il più contento degli uomini perchè è uno strumento che amo appassionatamente. La bella Persiana prese il liuto e dopo averlo accordato pochi momenti suonò e cantò un'aria che rapì il califfo: - Ah! esclamò il Califfo, che voce e che mano: nessuno ha mai cantato meglio né meglio suonato il liuto...": un passaggio a caso tra i tanti delle *Mille e una notte* (la raccolta di fiabe di origine persiana diffusa nel mondo arabo intorno al X secolo) che dimostrano la centralità del liuto nella cultura araba all'apogeo della sua potenza durante il dominio della dinastia Abbaside. La vera storia del liuto, benché vi siano prototipi semplificati e cordofoni analoghi in tutte le epoche e civiltà, comincia nella favolosa Persia: a cominciare dal VII secolo d.C. il *barbat* ("porta del Paradiso") persiano che gli arabi chiameranno *'ūd*, si diffuse con la stessa rapidità dell'Islam in tutto il vasto e complesso territorio che definiamo genericamente arabo, anche se le prime testimonianze scritte cominciano soltanto tra IX e X secolo. Al *'ūd* significa letteralmente "il legno", esprimendo dunque la caratteristica ancestrale dei liuti che la ormai antica classificazione di Curt Sachs divideva in due tipi: "a manico lungo" e "a manico corto". Entrambi hanno la cassa tondeggiante, ma il primo tipo ha il guscio realizzato con doghe incollate fra di loro ed è caratterizzato da un manico più corto della cassa, cavigliere reclinato, corde di budello e ponte incollato sulla tavola armonica. Invece il *tanbur* - il cui guscio è scavato - ha manico lungo, corde oggi sempre metalliche (anticamente in budello) ancorate nella parte inferiore del guscio e ponte mobile. Per quanto oggi la scienza organologica imponga approcci più specialistici, questa divisione è tuttora comoda per far comprendere ad un pubblico generico che il modello di *'ūd* / liuto che poi si affermerà per mille anni come lo strumento "perfetto" e più importante in tutto il Mediterraneo, arabo e poi cristiano, era appunto il tipo "a manico corto" con perfetto equilibrio di proporzioni costruttive e complessa tecnica esecutiva. Dai due tipi di strumenti derivano centinaia di tipi di strumenti a corde pizzicate diffusi per secoli e ancora ai nostri giorni in ogni angolo del Mediterraneo e nei territori contigui, ad Oriente come ad Occidente. Per tale motivo abbiamo voluto dare il titolo di "liuti del Mediterraneo" a questa mostra.

Dopo l'introduzione in Europa di questi strumenti e con la nascita dei loro derivati dai nomi più vari (*quinterne* o *guiterne*, *mandora*, *citola*, *cetre*, *viole* etc.), attraverso principalmente la conquista araba della Sicilia, della Spagna e anche della Puglia, si assiste ad una storia parallela estremamente appassionante: il ruolo dello *'ūd*, lo strumento egemone della poesia e del canto d'amore per il mondo persiano e arabo classico, passa al *liuto*, lo strumento principe del Rinascimento europeo in tutte le occasioni sociali, nel sacro e nel profano: simbolo di armonia cosmica suonato dagli angeli o simbolo di perfezione matematica nella prospettiva dei grandi pittori del Cinque e Seicento. E' lo "strumento perfetto" per la cultura europea dell'età moderna, esattamente come era stato descritto nei trattati arabi medievali. Ma della sua valenza simbolica e della sua diffusione artistica godono anche tutti gli altri strumenti a pizzico dalle forme e dai nomi più fantasiosi.

Non è solo un ricordo del passato, quello tramandato da una meravigliosa iconografia.

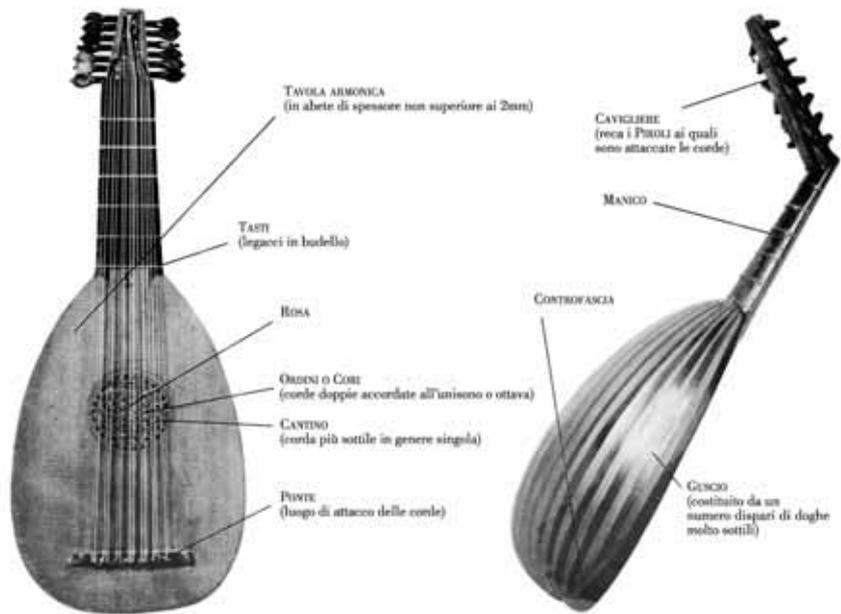
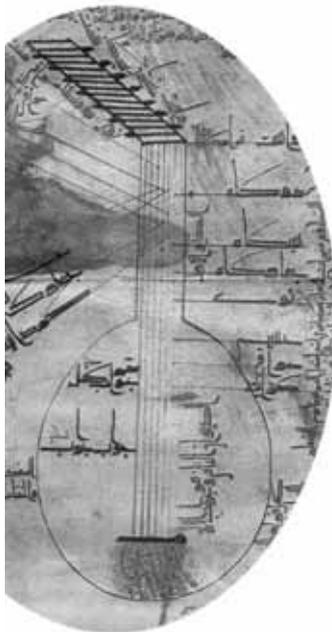
Tanto in Oriente quanto in Occidente lo strumento non ha praticamente mai cessato di esercitare il suo fascino ed oggi, nel pieno del *revival* della musica antica, sono diffuse in tutto il mondo botteghe di liuteria capaci, grazie agli sforzi di centinaia di ricercatori e di moderni liutisti, di ricreare liuti perfettamente identici a quelli del passato, custoditi dai musei o riprodotti nei quadri antichi. In questa mostra abbiamo voluto esporre alcuni strumenti esemplificativi di una storia millenaria e geograficamente vastissima, per quanto limitata ai territori del Mediterraneo. L'incontro delle due culture, che aveva avviato la storia del liuto europeo dall'VIII secolo in poi, è infine riproposto nella contemporaneità dal confronto di strumenti ricostruiti da botteghe europee e quelli da sempre costruiti da liutai attivi nei principali paesi arabi e in Turchia.



*I testi dei pannelli n.1, 2, 3, 6, 7, 8, 10, 11 sono liberamente tratti e ridotti dal volume di Davide Rebuffa, Il Liuto, Palermo, L'Epos, 2010 col consenso dell'autore e dell'editore. Gli altri testi sono di Dinko Fabris con la collaborazione di Davide Rebuffa.*



*Il Mediterraneo visto dagli Arabi (mappa catalana XIV)*



*Parti costitutive di un 'ūd (da al-Farabi, X sec.) e di un tipico liuto europeo del rinascimento (da Joel Dugot, 1981, modificato)*



## Dat "Rāmò" al liutò

Il liuto occidentale (italiano: *liuto, liuto*; tedesco: *Laute*; spagnolo: *laud*; francese: *luth*; inglese: *lute*) deve la sua esistenza ed il suo nome al liuto arabo, *al'ūd*. Dobbiamo tener presente che per secoli furono i musulmani e mozarabi spagnoli l'esempio da seguire per la nascente cultura europea.

Cercheremo quindi di individuare il tramite di diffusione della cultura islamica in Europa e in particolare nella nostra penisola, pur non dimenticando che la cultura del mediterraneo è molto più complessa di ciò che pensiamo e che l'Europa è forse molto più "mediterranea" di quanto si è generalmente portati a credere.

Il liuto giunse in Sicilia con gli arabi nel IX secolo e da qui, grazie all'opera di giullari e *Minnesänger* della corte normanna, si diffuse nel resto d'Italia e probabilmente in Germania prima che nel resto d'Europa. Altre porte d'accesso per la diffusione in Europa del liuto e degli altri strumenti arabi furono la Spagna (conquistata dagli arabi a partire dal 710) e le coste della Puglia: Bari fu ad esempio sede di un Emirato saraceno dal 847 al 871. Ma vi furono ulteriori possibili occasioni di diffusione: il ritorno in Italia di religiosi recatisi in Oriente; il soggiorno di trovatori italiani alla corte di Alfonso X "El Sabio"; l'influenza della cultura scientifica, filosofica e alchemica; la presenza in Europa di prigionieri musulmani; le tappe di scalo dei navigatori e dei mercanti italiani a Barcellona e nei porti musulmani dell'Africa e del Levante;

l'accoglienza di profughi e dissidenti ebrei e saraceni nelle corti italiane e in città diverse (anche in Puglia); il ruolo del mercante pisano Leonardo Fibonacci (1170-1250) che introdusse in Italia le norme di calcolo con le cifre arabe.

È certamente difficile stabilire quando lo *'ūd* sia stato introdotto in Europa dagli arabi e come si sia diffuso; ancor più difficile è capire se l'accordatura e la tecnica esecutiva siano state adottate senza modifiche o, come avvenuto per altri strumenti, adattando la tecnica in base alle caratteristiche del repertorio occidentale.

La Spagna e l'Italia furono certamente i primi paesi europei in cui il liuto si diffuse, mentre, per quanto strano possa sembrare, giunse probabilmente prima in Germania che in Provenza e in Francia, dove la sua presenza è documentata con notevole ritardo.





Con la dominazione normanna, durante i regni di Ruggero II e soprattutto di Federico II Hofenstaufen (1194-1250) si ebbe uno straordinario fiorire di arte, poesia e musica, grazie anche all'irripetibile clima di convivenza culturale delle tre religioni monoteiste in quella corte. Lo studio degli strumenti musicali arabi in Sicilia può basarsi su due preziose fonti iconografiche: i dipinti dei soffitti lignei della Cappella Palatina di Palermo e del Duomo di Cefalù.

Nella Cappella Palatina sono raffigurati ben 37 strumenti a corde pizzicate fra cui liuti a manico corto e a manico lungo e *quitarre*. La varietà organologica è impressionante seconda solo - fra le fonti iconografiche medievali - a quella delle *Cantigas de Santa Maria*. Lo strumento più ricorrente è un tipo di *'ūd* simile a quello dell'affresco del pavimento di Qasr al-Hayr al Gharbi che costituisce la fonte iconografica araba più antica. Solo in alcuni casi è visibile un plettro. Come di consueto, i fori di risonanza hanno una forma molto simile una lettera *omega* o ad una *emme*, ma in qualche caso sono presenti anche rosette. Un altro particolare che contraddistingue questi *'ūd* è la presenza di bande trasversali che attraversano verticalmente la tavola armonica. Le tavole del soffitto ligneo del Duomo di Cefalù furono dipinte durante i primi anni di costruzione del Duomo, intorno al 1140-70 circa, ed è quindi probabile che siano state opera degli stessi artisti che dipinsero la Cappella Palatina. Le figure dei musicisti sono inserite all'interno di medaglioni: le suonatrici di *'ūd*, a mezzo busto, sono sedute a gambe incrociate. Lo *'ūd* è tenuto sia con il manico sollevato che in posizione orizzontale; il plettro è ben visibile nella maggior parte dei casi, tenuto fra pollice e indice, all'interno della mano, con l'altra estremità che sporge oltre al mignolo, o fra anulare e mignolo.

Fra le numerose fonti iconografiche del liuto nella Spagna moresca, non poche sono costituite da sculture di portici di cattedrali e chiese, mentre fra i manoscritti la fonte principale è quella costituita dalle miniature delle *Cantigas de Santa Maria* (XIII sec.) che mostrano l'utilizzo di una grande varietà di liuti presso la corte del re Alfonso X "El Sabio": troviamo infatti liuti arabi di antica derivazione persiana (*barbat*) insieme a strumenti di forma molto più moderna, caratterizzati da rosette di tipo occidentale. Sono anche documentati liuti che uniscono le caratteristiche del *barbat* (ponticello, fori di risonanza e bande scure fra tavola e tastiera) con quelle del futuro *liuto* europeo (forma e rosetta centrale grande). La posizione della mano destra molto bassa, che anticipa quella del liuto rinascimentale, è tipica in tutte le immagini delle *Cantigas*, ma diversa da illustrata nel resto d'Europa.

La Puglia, nonostante i secolari contatti e la colonia saracena di Lucera fondata da Federico II, è particolarmente avara di raffigurazioni medievali del liuto o altri strumenti, fino almeno alla spettacolare esuberanza degli affreschi con strumenti musicali della Basilica di Santa Caterina a Galatina (sec. XV).





## Il Medioevo Cristiano

Nel Duecento e primo Trecento il liuto si diffonde in tutta Italia e nelle aree europee di lingua germanica. I documenti iconografici, in particolar modo la pittura toscana, dimostrano che intorno alla metà del XIV secolo, il liuto insieme alla *citola* o *cetra* e alla *viola* o *vivola* (impropriamente tradotto oggi come *viella*), era ormai uno degli strumenti più importanti nella vita musicale italiana. A conferma di ciò osserviamo che nella gran parte delle rappresentazioni figurative delle arti liberali, la *Musica* è simboleggiata da un suonatore di liuto nell'atto di accordare, mentre Tubal Cain percuote l'incudine con il martello. La Bibbia (*Genesi*: 4, 21) racconta che Dio diede ai figli di Caino la facoltà di costruire strumenti musicali: Lamech inventò il liuto, suo figlio Tubal Cain o Iubal) l'arpa il tamburo e il canto e il popolo di Lot il liuto a manico lungo (*tanbur*). Tubal curò poi la conservazione della musica, da lui inventata, incidendone gli elementi essenziali su due colonne, una di marmo e l'altra d'argilla.

La nomenclatura riferita ai liuti e strumenti simili nell'epoca medievale è molto varia e ha creato notevole confusione nell'identificazione e nella terminologia. Per esempio gli scrittori italiani del Trecento usano numerosi appellativi diversi per il liuto e varianti regionali permangono fino al pieno Seicento. Sarà pertanto opportuno classificare gli strumenti in base alla forma piuttosto che al nome.

Giovanni Gherardi da Prato, parlando nel *Paradiso degli Alberti* del cortigiano e musicista fiorentino Dolcimbene de' Tori, lo definisce "ottimo sonatore d'organetti, di leuto e d'altri stromenti"; troviamo *leuto* in un poemetto di Dino Compagni intitolato *L'Intelligenza*: "audivi d'un leuto ben sonare"; ancora *leuto* nella Divina Commedia (*Inferno*: xxx, 49): "Io vidi un fatto a guisa di leuto"; *Leuto* e *liuto* nel *Decameron* di Boccaccio: "Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una vivola cominciarono soavemente una danza a sonare". La forma più insolita *leguti* (plurale) si trova nella *Cronica* di Anonimo Romano (attribuita a Bartolomeo di Jacovo da Valmontone). *Liute* (plurale) è usato nella *Gabella delle some grosse e del passaggio*: "liute, guitarre e ribeche e simiglie che venissero o gissero per ciascuno".



Liuto del Mediterraneo



Si è molto dibattuto se il guscio del liuto medievale fosse scavato oppure formato da doghe, e se anche il manico e il cavigliere fossero ricavati da un unico pezzo di legno. Le pur numerose fonti iconografiche non ci consentono di rispondere in maniera univoca.

seavo con la quale si ricava la forma dello strumento da un unico pezzo di legno (per gli strumenti di piccole dimensioni comprendendo anche il manico, come si presume nel caso delle *quinterne* e delle *ribeche*) fu praticata, in Europa, per tutto il Quattrocento e per alcuni strumenti ad arco addirittura fino alla metà del Seicento. Questa tecnica rimase in uso nella tradizione popolare ed è tuttora impiegata, ad esempio per la costruzione dei liuti turchi e persiani a manico lungo.

Una trasformazione fondamentale nella tecnica di costruzione degli strumenti musicali di legno fu l'introduzione del metodo della carpenteria, che prevedeva l'assemblaggio di parti costruite separatamente.

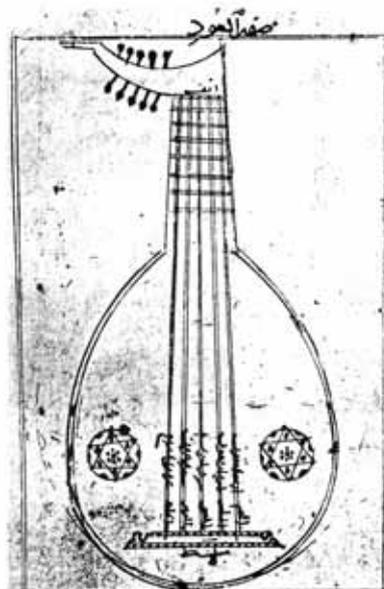
Si ipotizza che l'abbandono della tecnica dello scavo sia nato dall'esigenza di costruire strumenti a corda di grandi dimensioni; ciò implicherebbe che liuti di dimensioni medio-grandi non possano essere stati costruiti prima che si affermasse il metodo della carpenteria. L'ipotesi dei gusci scavati è però in piena contraddizione con le fonti arabe classiche, che documentano, già durante il regno di Adh El-Melick (685-705), la costruzione del guscio dello *'ūd* con doghe di legno di pistacchio.



Il più antico testo occidentale sulla costruzione del liuto è il Ms Latin 7295 della Bibliothèque Nationale di Parigi, del teorico franco-fiammingo Henri Arnaut de Zwolle, che fu attivo alla corte di Borgogna. Il trattato, databile intorno al 1440, si occupa di numerosi strumenti; alla costruzione del liuto è dedicata una sola pagina, dove sono rappresentate proiezioni ortogonali e forniti dettagli sulle proporzioni, sulla tecnica costruttiva e sull'incatenatura della tavola armonica.



Henri Arnaut de Zwolle diagramma del Liuto, Ms Latin 7295 (c. 1440), Parigi, Bibliothèque Nationale.



'ūd dal manoscritto di Safi ad-Din, (XIV sec.).



## È lo "strumento perfetto" del Rinascimento



Lazzaro Bastiani, *Processione in Piazza San Marco*, c. 1496 (Venezia, Accademia), part.

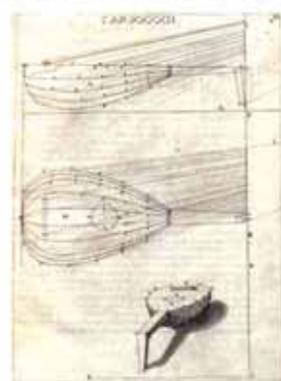
"Il liuto ... il più perfetto instrumento di tutti gli altri"  
Giovanni Maria Lanfranco, *Scintille di Musica* (Brescia 1533)

"Fra tutti gli strumenti musicali, quanto sia il liuto celebre e degno... si  
per l'eccellenza e soavità della sua melodia,  
come per la musical sua perfezione"  
Alessandro Piccinini, *Intavolatura di liuto et di chitarrone* (Bologna 1623)

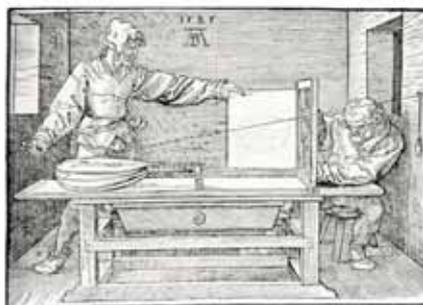
Il liuto ha rivestito un ruolo molto importante nell'ambito delle arti figurative. Sin dal medioevo fu rappresentato con precisi intenti simbolici e fu sempre considerato dagli artisti uno degli strumenti più stimolanti per la sua forma geometrica e tridimensionalità. Nella ritrattistica rinascimentale e barocca godette di enorme diffusione in quanto strumento prediletto dalle classi sociali elevate, da solo personificando la musica stessa, rappresentata come una delle sette arti liberali, come *vanitas* o come "l'udito" tra i cinque sensi. Come si può osservare già nei trattati arabi e persiani e poi da quello di De Zwolle, la forma, il profilo della tavola e del guscio del liuto si basano su disegni geometrici e proporzioni ben definite. Da un punto di vista geometrico, la tavola armonica di un liuto può essere racchiusa in un rettangolo di lati, che stanno in proporzione come 3:4. Il contorno è realizzato con due soli archi di cerchio di diametro diverso e il solido che costituisce il corpo, corrisponde esattamente ad un mezzo uovo. Gli studi condotti sulla forma geometrica di varie tavole armoniche di liuti, di diverso tipo ed epoca, hanno dimostrato la costante presenza di un sistema di proporzioni semplici. Il liuto diviene presto anche un perfetto esempio di studio della neonata prospettiva, a partire dalle tarsie degli studioli rinascimentali: in una incisione di Albrecht Dürer del 1525 il pittore pone al centro di una "macchina" di studio della prospettiva un liuto. Il tema della prospettiva legata al liuto si ritrova anche in altre fonti successive.

Fino a tempi recenti si credeva che il suocero di Dürer, musicista ed artigiano intagliatore, fosse lo stesso Hans Frei attivo a Bologna nel secondo Cinquecento, che fu il liutaio più famoso del suo tempo insieme all'altro tedesco Luca Maler. Dalle botteghe di questi e altri celebri costruttori uscirono migliaia di liuti che invasero il mercato europeo e che ancora un secolo più tardi erano ricercati ed apprezzati dagli intenditori. Altra famiglia tedesca di liutai che mise solide radici in Italia fu quella dei Tieffenbrucker attivi tra Padova e Venezia con vari membri e vari nomi (tra cui Venere, Heberle, Dieffenbrucker, etc.).

In Padova vendelio Venere  
de Leonardo Tiefembrucker.



Lorenzo Sirigatti, *Libro Primo*, (Venezia 1596)  
Biblioteca Nazionale di Firenze



Albrecht Dürer, *studio della prospettiva*.

Liuto del Mediterraneo



L'iconografia illustra non solo aspetti simbolici ma anche pratici del liuto rinascimentale: per esempio caratteristiche della tecnica esecutiva. Agli inizi del Cinquecento risulta ancora diffuso sia l'uso del plectro che la tecnica mista di plectro e dita. L'uso del plectro, in epoca medievale, non era limitato all'esecuzione di semplici linee melodiche. Il liutista era in grado di realizzare simultaneamente melodia ed accompagnamento con una tecnica simile a quella ancora oggi usata dai suonatori di 'ūd nei paesi Islamici. Un'importante testimonianza si trova nel *Caos* di Giuliano Fantaguzzi, minuziosa cronaca

della vita a Cesena a cavallo fra Quattro e Cinquecento: "...In questi tempi [1491] li liuti se comenzarono ad usare sonarli con undice corde e con le dita ... Li liuti da 11 corde in questi tempi [1500] moltiplicarono e j altri da nove fo dismessi ...". Il dato più interessante è certamente il riferimento all'uso delle dita ma è altrettanto significativo il fatto che il numero delle corde indicato sia sempre dispari. Ciò significa che sia per il liuto a 5 ordini di corde doppie (9 corde) che per quello a 6 (11 corde) il cantino doveva essere montato singolo. Una testimonianza del 1525 testimonia invece l'uso di plettri digitali (*unghiali*) utilizzati da professionisti (in questo caso il mitico Francesco da Milano) per esecuzioni *en plain-air*. Di uso delle unghie più o meno lunghe, moderne sopravvivenze dell'antico plectro arabo e medievale, parleranno a lungo i trattati del Cinque e Seicento. Verso la fine del Quattrocento, con l'affermarsi della tecnica delle dita della mano destra e il graduale abbandono del plectro, avvennero sostanziali cambiamenti costruttivi. Come abbiamo potuto osservare, già i liuti arabi e quelli medievali erano costruiti in diverse taglie.



Dai vari inventari di strumenti relativi alle botteghe dei liutai veneziani e bolognesi oltre a quello del banchiere Raymund Fugger ad Augusta (+1569), risulta che la famiglia del liuto rinascimentale era costituita da strumenti di almeno sette diverse dimensioni, con lunghezze di corda vibrante che potevano variare da più di 90 cm, per il più grande, a circa 40 cm, per il più piccolo. Questa classificazione in 7 diversi formati di liuti, pur non avendo un completo riscontro fra gli strumenti pervenuti e nelle fonti iconografiche - in cui prevalgono liuti di grandi e medie dimensioni - è espressa da Michael Praetorius nel *Syntagma Musicum* in cui fornisce anche l'intonazione della prima corda di ogni tipo di liuto.



Nel corso del XVI secolo si continuarono a costruire liuti sul modello di quelli di Hans Frei, con il guscio realizzato con legni duri usati prevalentemente per la musica d'insieme. Scrive nel 1623 il liutista bolognese Alessandro Piccinini: "[...] già molti anni sono che in Bologna si facevano liuti di bontà molto eccellenti, o fosse l'esser fatti di forma lunga, a similitudine di pera, o fosse l'aver le coste larghe; che l'uno fa dolce a l'altro armonioso; basta che per la bontà erano molto stimati, ed in particolare dai francesi, i quali sono venuti a posta a Bologna per portarne in Francia, pagandoli tutto quello che era loro domandato, talché pochissimi ora se ne trovano. [...]".



Liuti del Mediterraneo



## La musica degli angeli: iconografia del liuto



Fin dal suo apparire nell'arte medievale europea il liuto s'impone rapidamente per la sua capacità di esprimere l'"armonia cosmica", e dunque si presta bene ad essere associato agli angeli musicanti. Per alcuni secoli i pittori continuarono ad illustrare il suono delle schiere angeliche con tutti gli strumenti allora conosciuti insieme, tra i quali anche il liuto. Solo dal tardo Quattrocento in poi uno o più angeli liutisti furono sufficienti a rappresentare l'armonia del paradiso.

E' interessante notare che in genere il pittore prima del Cinquecento non si sforzava di rappresentare realisticamente lo strumento, proprio per il suo carattere simbolico, e non è rara dunque la carenza di particolari, come le corde che in molti casi (specie nei celebri angeli liutistici di Luca Signorelli) mancano in parte o del tutto.

Forse la più bella immagine del liuto come simbolo di armonia si trova in un presepe in pietra pugliese del primo Cinquecento a Galatina, in cui un angelo celebra la nascita del Bambino suonando il liuto e canta appoggiandosi col piede sul mondo.



Angelo con liuto in presepe di Stefano da Putignano c.a. 1525 (Galatina, Chiesa di San Francesco)

La presenza del liuto solo diventa egemone in maniera esponenziale durante la prima metà del Cinquecento, come ha documentato lo storico dell'arte Hector Ravizza nel 1972. Oltre agli angeli, anche i ritratti di gentiluomini e suonatrici vedono una sempre maggiore presenza del liuto, che con Giorgione e Tiziano acquista ormai uno status irraggiungibile da altri simboli musicali. Numerosissime sono anche le rappresentazioni dei *cinque sensi*, in cui il liuto, che rappresenta l'udito, è anche il simbolo della vanità e della lascivia che derivano dall'indulgere nei sensi. Anche quando usato come semplice allegoria dell'amore, il liuto è dunque scelto da pittori e scrittori, come simbolo dell'amore vizioso e non virtuoso.



Il liuto quindi diventa metafora della sensualità o come mezzo di espressione di sentimenti complessi non altrimenti comunicabili, e per tale motivo non necessariamente rappresentato nell'atto di essere suonato.



Da Alcibiade in poi il liuto diventerà inoltre una allegoria molto usata per simboli diversi, che uniscono la mitologia antica alla ricerca non solo esoterica ma anche scientifica ai suoi albori: non dimentichiamo che Galileo Galilei era figlio di uno dei massimi liutisti e teorici del liuto del Cinquecento (Vincenzo Galilei), fratello del liutista della corte di Baviera Michelangelo nonché suonatore lui stesso in gioventù del liuto, strumento su cui svolse i suoi primi esperimenti.





Il liuto, come spiegano gli iconologici come Ripa (1594) rappresentò la capacità terapeutica della musica sull'animo umano, prendendo il posto che i greci avevano assegnato alla lyra: " [...] Il liuto è adatto a placare le passioni come collera, dispiacere e i dolori che soffriamo per malattie e ferite [...] l'impazienza e la tristezza stessa, quando l'umore della bile attanaglia lo stomaco e causa irritabilità e dispiacere. Questa celeste armonia [...] ammorbidisce i cuori di pietra e bandisce da esso la crudeltà lasciando spazio alla compassione [...] trasformando l'odio affinché prenda posto nell'amore [...]" (*Metodo per liuto di Lady Bruwell*, XIII, c. 43r) mentre Shakespeare rievoca il tema di Orfeo che ammansisce le fiere: "[...] che con nervi di poeti fu armato il liuto di Orfeo il cui tocco dorato sapeva intenerire l'acciaio e le pietre, ammansire le tigri e far sì che i giganteschi leviatani degli inesplorati abissi affiorassero a danzar sulle spiagge [...]" (*I due gentiluomini di Verona*, III, 2). Il potere esercitato sull'animo umano da un grande virtuoso di liuto è spesso citato come una delle prime forme di musicoterapia: "Francesco di Milano,

uomo che ha raggiunto la perfezione nel ben suonare un liuto [...] comincia a un angolo della tavola a ricercare una fantasia [...] costringe tutti a girarsi verso di lui, continua con industria così ipnotica che poco a poco facendo morire le corde sotto le sue dita - con una sua divina maniera di suonare - trasporta tutto l'uditorio in una malinconia così bella, che [tutti in diversa maniera furono] privati dei sensi tranne l'udito, come se l'anima si fosse ritirata ai bordi delle orecchie, per goire con maggior comodo di una sinfonia così meravigliosa [...] E fu lui stesso a resuscitarci poco alla volta [...]" (Pontus de Tyard, *Solitaire second*, 1555, pp. 113-115). Anche la letteratura islamica è piena di simili riferimenti al potere dell' 'ud.



Il simbolismo della forma del liuto era amplificato dalla presenza delle rosette (durante il medioevo anche più d'una con valore ornamentale in chiaro ricordo dell'origine araba), a loro volta allegorie del cosmo. I disegni geometrici delle rosette rinascimentali sono basati sulla combinazione di esagrammi tetragrammi inseriti in un cerchio, i cui significati simbolici (i quattro elementi, le quattro stagioni e i quattro umori corporali).

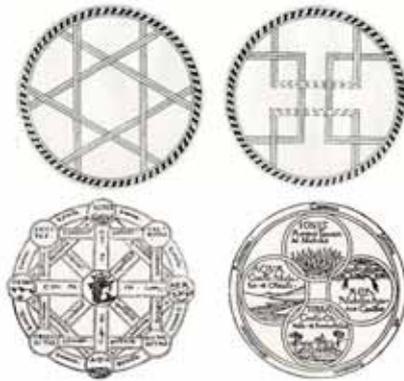


Figura in alto: Figure geometriche che dividono il cerchio in quattro parti principali.

Figura in basso: Tetradi dal *Protonomachia* di Oronco Fini e dal *Liber de repositione mundi et astrorum ordinatione* di Isidoro di Siviglia

L'esagramma della stella simboleggiava l'incontro fra il mondo visibile e quello spirituale.

Questo modello costituisce la base per almeno il 30 per cento delle rosette di liuti pervenuti.

altro modello di rosetta anch'essa derivata da costruzioni geometriche arabe, è l'arabesco di anelli del cosiddetto "nodo di Leonardo" e delle sue numerose varianti ed evoluzioni che costituisce un altro fra i modelli più comuni. In molte rosette del XVII e XVIII secolo, i motivi geometrici di origine islamica sono sostituiti da disegni floreali puramente decorativi e privi di significati simbolici.

E' con Caravaggio che il liuto diventa nell'arte occidentale il prototipo della raffigurazione della vita quotidiana catturata con intenzioni quasi fotografiche ("dal vero"). I suoi liutisti documentano liuti a 6-7 cori, modello superato alla fine del Cinquecento dalle invenzioni di strumenti con sempre maggior numero di corde doppie, spesso con bassi aggiunti fuori dal manico: era aperta la strada all'invenzione degli arciliuti e degli altri strumenti dell'età barocca.





## "Për violà ò verò liutò"



Come è sempre accaduto nella storia della musica, strumenti diversi hanno spesso legato la loro esistenza al liuto condividendone alcune caratteristiche, come la tecnica esecutiva, l'accordatura o in generale la funzione, pur avendo una struttura costruttiva diversa. Il caso più singolare nell'Europa del Cinquecento è quello della *vihuela*, strumento diffuso soprattutto nella penisola iberica che per la sua accordatura e tecnica esecutiva era perfettamente intercambiabile col liuto, condividendone il repertorio. Le testimonianze letterarie citano il termine *vihuela* in Spagna dal secolo XIII (*Libro de Apolonio*, *Poema de Oncero* e il *Libro de buen amor*): secondo Tinctoris lo strumento era stato inventato dagli Spagnoli. Dal tardo medioevo si conoscevano diversi tipi: *vihuela de pendola* o *peñola* (plettro), *vihuela de arco* e *vihuela de mano*. In Italia e in Portogallo lo strumento si chiamava *viola*. Come ha dimostrato John Griffiths, molti costruttori di vihuelas in Spagna erano di origine morisca, e questo sembra contraddire l'opinione ancora diffusa secondo cui la vihuela fu prescelta dopo la cacciata dei mori nel 1492 come alternativa al liuto, considerato uno strumento troppo

legato agli arabi. In un pionieristico studio Diana Poulton aveva già dimostrato la grande diffusione del liuto accanto alla vihuela nella Spagna del Cinquecento e gli studi recenti confermano questo dato. La vihuela fu comunque uno strumento di grande moda, legato alla corte (la suonavano i figli dei sovrani Ferdinando e Isabella) ai circoli aristocratici e borghesi più ricchi del contesto urbano spagnolo, come dimostrano le tante copie stampate di ognuna delle edizioni dei *vihuelistas* (edite tra il 1536 e il 1576, di Milan, Narváez, Fuenllana, Daza, Mudarra, Pisador, Valderrabano, e pochi frammenti manoscritti). Il teorico Fray Bermudo riporta diagrammi delle accordature tipiche di diversi formati di vihuelas confermando quanto richiesto dalle musiche di Narváez: esistevano strumenti in Mi, in Fa, in Sol, in La etc. contemporanei liuti, era ampiamente praticato il intavolatura di entrambi gli strumenti si può suonare riprova della condivisione estetica degli strumenti a anche la *guitarra* e la *bandurria*. La rapida decadenza della chitarra, che ne divideva molti aspetti visuali Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid 1611).

Ma in realtà, come per i trasporto e tutta la musica in in maniera intercambiabile. A pizzico coevi, Bermudo nomina della vihuela fu associata all'ascesa ed esecutivi (cfr. Sebastián de



"Bella musica parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria." (Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, II, 13, 1528)



A fronte di una iconografia molto ricca, soltanto due tre vihuelas sono sopravvissute e sono entrambe conservate a Parigi: uno strumento grande ritrovato in America del Sud a Quito in Equador (databile intorno al 1625 e dalla dubbia natura), e due strumenti più integri a Parigi:

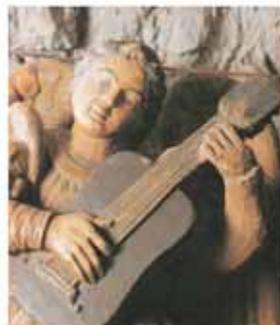
una, molto grande a fondo piatto, probabilmente attribuibile ad al costruttore di Toledo, Johann de Guadalupe, è conservata presso il Musée Jacquemart-André e l'altra, a fondo leggermente panciuto e multidoghe, recentemente riscoperta e oggetto di studio, presso il Musée de la Musique).

Anche se le testimonianze più abbondanti ed importanti sono relative alla vihuela nei territori iberici durante il *Siglo de Oro*, anche in Italia lo strumento era molto diffuso, come testimonia l'iconografia. Napoli, città mediterranea per eccellenza, fu la porta di collegamento per la precoce diffusione della vihuela tra Spagna e Italia: già sul finire del Quattrocento il teorico Tinctoris aveva descritto la viola de mano chiamata "sine arcu" (*De inventione et usu musicae*) e poi numerose fonti successive confermano l'utilizzo a Napoli di questa viola intercambiabile con il liuto: nel 1536 Francesco da Milano pubblica a Napoli due volumi di *Intavolatura di viola overo lauto* in concomitanza con la presenza in città dell'imperatore Carlo V; nel 1559 il *Dialogo Quarto* di Bartolomeo Lieta ribadisce l'equazione confermata infine da Cerreto nel 1601. La terminologia antica, diversa nel tempo e nei diversi contesti locali e nazionali, crea oggi una inevitabile confusione ma a ben guardare è sempre logica e coerente: a seconda della forma, tecnica esecutiva o funzione, si associavano i nomi di strumenti alla nazione o alla città dove si presumeva una maggiore diffusione. Un esempio illuminante è nell'*Inventario della bottega dei liutai di Napoli Albanese e Matino* in data 1578 (edito da Francesco Nocerino), dove sono elencati tra gli altri:



tre viole ad undici corde novembre  
tre chitarre nove ad nove corde  
otto liuti ad sette corde bianchi et senza vernice  
quattro liuti ad undici corde bianchi et senza vernice  
una lira ad undici corde disarmata (e) tre lire ad sette corde disarmate  
una rebecchina armata ed un'altra senza corde  
cinque liuti napoletani senza corde  
due liuti napoletani con le corde  
uno liuto de sette corde de napoli  
uno liutiello ad sette corde de napoli senza vernice  
una lira ad sette corde senza corde  
quattro chitarre ad sette corde disarmate  
una viola vecchia quale se ne deve havere un ducato de conciatura  
tre archi de viole ad arco  
un'altra viola che se ne ha da havere cinque carlini de conciatura  
una cornice / un liuto che se ne ha da havere un ducato di conciatura  
una viola vecchia dalla quale se devono havere cinque carlini di conciatura  
una viola / una chitarra ad nove corde

Strumenti all'italiana, alla spagnola e alla napoletana sono menzionati in inventari cinquecenteschi e nelle corrispondenze delle principali corti italiane, da Mantova a Firenze a Ferrara (città quest'ultima dove un liuto grande era chiamato liutessa). Come ha dimostrato Renato Meucci il *chitarrino alla napoletana* (o *bordelletto*) citato in numerose fonti del Cinque e Seicento non sarebbe altro che un liuto piccolo (fondo bombato) con accordatura simile a quella che poi sarà la *chitarra spagnola*.





## Liuti dell'età barocca



Dai tentativi attuati dai liutai di fine Cinquecento di aggiungere sempre più corde gravi al liuto a 8 ordini allora in uso, nacquero gli strumenti con la tratta per estendere la lunghezza dei bordoni, quali l'*arciliuto*, il *chitarrone* e la *tiorba*. Nella prefazione alla raccolta di musiche per arciliuto e chitarrone del liutista bolognese Alessandro Piccinini (1623), questi spiega l'origine dei nuovi strumenti. Sarebbe stato lui stesso l'"inventore" del primo, grazie a una serie di esperimenti fatti col liutaio Heberle a Padova verso il 1594. L'origine del chitarrone va ricercata nella pratica dei liutai bolognesi di costruire liuti molto grandi, che venivano intonati "talmente alti che la prima corda, non potendo arrivare così alta vi posero invece di quella un'altra corda grossa accordando la un'ottava più bassa, il che riusciva per quell'effetto benissimo, come oggidì ancor si usa [...] cominciando a fiorir il bel cantare parve a quei virtuosi, che questi liuti grandi, per esser così dolci, fossero molto a proposito d'uno che canta, per accompagnamento;

ma trovandoli molto più bassi del bisogno loro, furono necessitati fornirli di corde più sottili tirandoli in tuono comodo alla voce. E perché le seconde non potevano arrivare con l'esempio dell'altra corda le accordarono un'ottava più bassa; e così ebbero il loro intento, e questo fu il principio della tiorba, ovvero chitarrone".

Il chitarrone era dunque inizialmente solo un liuto basso, accordato in sol o in la. La maggiore tensione delle corde e il loro diapason più lungo facevano sì che il suono fosse più potente di quello di un liuto normale, ma non permettevano alle due corde più acute di essere in tono, ed esse venivano quindi accordate un'ottava sotto dell'ordinario (accordatura "rientrante").



Vari studiosi, dopo Piccinini, hanno collegato l'origine del chitarrone alla nascita della monodia a Firenze (tra gli altri si accompagnavano col chitarrone i cantanti più celebri, a cominciare da Giulio Caccini), forse anche per il nome che conservava un riferimento allo strumento sul quale i greci tanto ammirati eseguivano le loro monodie: la *cythara*.

Una questione molto dibattuta riguarda la differenza tra chitarrone e tiorba. Secondo la maggior parte degli studiosi antichi e moderni i due termini sono sinonimi per indicare lo stesso strumento, anche se Praetorius nel suo trattato del 1619 mostrava una *Lang Romanische Theorba o Chitarron* e una *Paduanische Theorba*. La *tiorba romana o chitarrone* aveva sei corde tastate e otto bordoni su una tratta supplementare del manico, per cui lo strumento raggiungeva un'altezza complessiva di quasi 2 metri. La tiorba padovana aveva le dimensioni della cassa molto maggiori e otto corde sul manico ma i bordoni più corti rendevano lo strumento non altrettanto lungo. Alcune tiorbe montavano corde di budello, altre di metallo: usanza quest'ultima che Piccinini attribuisce ai bolognesi e che "rende armonia molto suave e apporta leggiadra novità all'orecchio".

Il termine *tiorba* ha avuto molte interpretazioni fin dal Seicento (strumento da saltimbanchi o similitudini con strumenti dal nome simile tuttora in voga nell'est europeo), ma rimase in uso a lungo sostituendo del tutto il termine *chitarrone* dal 1650 in poi. Un comune liuto con diversi bordoni aggiunti su un secondo manico era chiamato "liuto attiorbato". Tra i tanti autori di musica solistica per questi nuovi strumenti si distingue Bellerofonte Castaldi per i suoi duetti per *tiorba e torbino* (1622). Dal secolo XVII in poi il termine *liuto* nelle varie lingue europee indicava sempre l'arciliuto che, dal 1680 circa, adottando le corde ricoperte di metallo, riconquistò un predominio sulla tiorba, sia per le esecuzioni solistiche che per accompagnare sul basso continuo.

Nello stesso tempo, in Francia si sperimentarono varie accordature (*accords nouveaux*) per liuti a 10 e 11 ordini con diapason lunghi, che producevano toni brillanti, come quelli bolognesi. Gli olandesi utilizzarono spesso anche liuti di forma rotonda di medie dimensioni a prevalentemente 12 ordini, usando accordature vecchie e nuove. Contemporaneamente in Inghilterra si suonavano ancora strumenti a 9, 10 e anche a 11 ordini, nella vecchia accordatura e, solo dopo il 1650, con nuove accordature. La conversione dei liuti rinascimentali in arciliuti e tiorbe a 13 e 14 ordini, avvenne utilizzando varie forme di cavigliere.





La gran parte dei liuti barocchi che oggi vengono ricostruiti è basata sui modelli francesi o tedeschi con cavigliere reclinato o cavigliere settecentesco non rettilineo, ma l'iconografia mostra che i liutai del passato utilizzarono una maggiore varietà di forme. I pittori olandesi e fiamminghi del XVII secolo, ad esempio, rappresentano prevalentemente il modello a 12 ordini con due cavigliere disposti ad angolo retto. (il cavigliere cavigliere usato nei Paesi Bassi e in Inghilterra su i liuti a 12 ordini è quello meno ricostruito dai liutai di oggi: ciò è dovuto al fatto che ci è pervenuto un esiguo numero di musiche destinate a questi tipo di liuto e che vi sono pochissimi esemplari superstiti).

Jacques Gaultier, che giunse in Inghilterra nel 1617, è considerato l'inventore del liuto a 12 ordini con due cavigliere ad angolo retto. Il successo di questa scelta costruttiva, che consentiva di utilizzare corde dello stesso diametro, fu tale da divenire anche una caratteristica della *tiorba inglese*. Non sappiamo se Jacques Gaultier abbia portato con se questo tipo di liuto dalla Francia ma questa fu la nazione dove il liuto nel Seicento, nella sua versione a 11 cori con due cantini singoli, ebbe il posto di privilegio tra gli strumenti in voga, solo più tardi scavalcato dalla viola da gamba e dal clavicembalo. I raffinati disegni allegorici de *La Rethorique des Dieux*, manoscritto del 1652 circa con musiche del mitico liutista Denis Gaultier, testimoniano questo ruolo. La citazione più antica di una nuova accordatura in Francia (*accord extraordinaire*) fu pubblicata nel 1623 da Pierre Ballard che, nel 1631, stampò una *Tablature de luth des different Authers sur le accords nouveaux*. Solo alcuni decenni più tardi si affermo sulle altre la cosiddetta accordatura "in Re minore" (dal grave all'acuto: Re, Mi, Fa, Sol, La, re, fa, la, re, fa), poi divenuta dal 1700 lo standard del cosiddetto liuto barocco, utilizzato da Weiss e anche da Bach.

Intorno all'ultimo quarto del XVII secolo, la tradizione del liuto in Francia iniziò la sua fase di declino e si spense in breve tempo. Non bastarono ad arrestare questa tendenza, la gloria degli ultimi grandi virtuosi come Gallot e Mouton, né le concessioni al nuovo stile musicale o i rimpianti dei più fedeli adepti.

Scomparso rapidamente dalla scena musicale francese, nel Settecento l'interesse per il liuto si spostò in Germania e Boemia, dove si compirono gli ultimi ed estremi tentativi per rallentare l'inarrestabile declino di uno strumento ormai passato di moda. Paradossalmente, una delle cause di questo declino è da ravvisare proprio nell'eccessivo numero di corde che raggiunse nel Settecento. Johann Mattheson, scrisse sarcasticamente, nel 1713, che il liuto era costoso da incordare e difficile da tenere accordato: "se un liutista vive fino ad ottant'anni, sicuramente ha passato sessant'anni ad accordare. Il peggio è che fra cento di essi (specialmente non professionisti) a stento due soli sono capaci di accordare in modo accurato. Inoltre ci sono problemi con corde cattive o male accoppiate, specie il cantino e problemi con i tasti e i pirolì, così che ho sentito che a Parigi, mantenere un liuto costa come mantenere un cavallo".

Nel corso della prima metà del XVII secolo, la liuteria tedesca aveva subito un drastico arresto a causa della La Guerra dei Trent'anni (1618-1648) che decimò i celebri liutai tedeschi (nella sola città di Füssen dei 135 mastri liutai rimasero soltanto 12 in attività) dei quali i migliori si erano già trasferiti in Italia. Quando in Germania, intorno al 1670, vi fu nuovamente richiesta di liuti, i liutai adottarono nuovi principi di costruzione, sotto l'influsso dei nuovi strumenti più potenti, come il violino. La profondità del guscio fu dunque aumentata ben oltre la consueta superficie, delimitata dal raggio di un semicerchio: i liuti di Martin e Johann Christian Hoffmann e di Joachim Tielke sono quelli che meglio rappresentano questa evoluzione. L'ultima fase evolutiva del liuto tedesco è legata invece alla definitiva aggiunta del 12° e 13° ordine: quest'ultimo cambiamento fu legato alle intuizioni ed esigenze di Sylvius Leopold Weiss, il più grande liutista del Settecento, ed allo stretto rapporto di collaborazione che egli ebbe con gli Edlinger a Praga e con gli Hoffmann a Lipsia: Come testimoniato dalla versione autografa dell'*Allemande* della Sonata n.1 in Fa maggiore, contenuta nel manoscritto di Londra, che reca l'iscrizione in francese: *Weiss original fait a Prague 1717*, Weiss fu a Praga nel 1717 ed è possibile che in quell'occasione abbia progettato, insieme a Thomas Edlinger, un liuto a 13 ordini. L'idea fu forse influenzata dalla recente permanenza in Italia, dove gli arciliuti e le tiorbe a 13 e 14 ordini erano ancora in uso, facendogli sentire l'esigenza di disporre di note più gravi anche sul liuto tedesco. Oltre alle centinaia di opere per liuto di Weiss, la letteratura tedesca e boema conta su grandi capolavori in gran parte diffusi in forma manoscritta, tra cui brani originali o trascrizioni di Johann Sebastian Bach. Le ultime fonti musicali che conosciamo sono trascrizioni di arie del *Flauto magico* di Mozart per voce e liuto dei primi anni del secolo XIX. La gran parte dei liuti barocchi tedeschi pervenuti è il frutto di una conversione di precedenti strumenti costruiti in Italia.



Liuti del Mediterraneo



## Là famiglià del mandolino

Il termine *mandolino* - che compare per la prima volta nell'inventario di bottega del liutaio Gaspar Frei, datato 1627 - nella seconda metà del XVII secolo è rappresentativo di una tipologia di strumenti con alcune caratteristiche proprie del liuto che nel '500 andava sotto i nomi di *Mandola*, *Mandora*, *Quintern*, *Gittern*, *leutino* ed altri simili. Legato ad un repertorio tipicamente di danza, veniva suonato polifonicamente dai liutisti, pizzicando le corde con i polpastrelli e non con il plectro. L'accordatura è molto variabile: dapprima per quarte, quindi per quarte e quinte e poi stabilmente per quarte con una terza fra il quinto e sesto ordine raggiungendo dagli inizi del XVIII secolo il numero costante di sei ordini doppi. La cassa è poco profonda e stretta, composta da un numero variabile di doghe, la tavola armonica è munita di una rosetta ed in alcuni casi di battipenna in legno più duro per proteggerla dai graffi del plectro, in uso soprattutto da parte dei dilettanti. I legacci sulla tastiera sono di budello mentre il cavigliere nell'evoluzione dello strumento è a falchetto con piroli laterali anche se non mancano esemplari con paletta ed inoltre con cavigliere a tavoletta e piroli posteriori come per la chitarra, discostandosi sempre di più, soprattutto per la proporzione tra la lunghezza e la larghezza della cassa, dal liuto, che andrà verso l'adozione di caviglieri aggiuntivi.

Dalla seconda metà del Seicento anche la nomenclatura varia a seconda dei Paesi in cui viene adottato: *mandora*, *mandolla* e *mandolino* in Italia, *mandore* in Francia, *Mandole* in Inghilterra, *Mandürichen* e *Pandurina* in Germania. Durante la prima metà del XVIII secolo lo strumento gode dell'attenzione di importanti musicisti, come Antonio Vivaldi (*Juditha triumphans* del 1716 e inoltre tre concerti), Händel (*Alexander Balus* 1748), Hasse (concerto con "mandolino obbligato") mentre già con Alessandro Scarlatti era entrato negli organici del teatro d'opera. Nel Museo Stradivariano di Cremona sono conservati una serie di modelli caratteristici di Antonio Stradivari con denominazioni che ne connotano, all'inizio del '700, una vasta tipologia: *Mandola piccola*, *Granda della seconda forma*, *della terza forma* e *Mandolino Coristo*, più *Grando*, *della forma nuova*.

Dalla metà del Settecento si impone e diviene di gran moda un tipo di mandolino nuovo - detto *napoletano* dal suo luogo di origine ed irradiazione ad opera soprattutto delle famiglie di liutai Vinaccia e Fabricatore - suonato con un plectro ricavato da una penna di uccello. Gli elementi che distinguono questo nuovo strumento da quello che potremmo definire il mandolino arcaico e che hanno molti punti in comune con la chitarra battente, diffusa nell'Italia del sud, sono molteplici: la cassa è più profonda e le corde, metalliche dopo un probabile breve periodo di transizione in budello, sono otto in quattro ordini con la stessa accordatura del violino: sol2, re3, la3, mi4 e passanti su un ponticello ora mobile e pizzicate con plectro.

La cassa, almeno per tutto il Settecento è generalmente composta da doghe scavate, la paletta che sostituisce il cavigliere a falchetto è munita di piroli posti posteriormente: la tavola armonica presenta un foro armonico generalmente senza rosetta, una piegatura a circa un terzo della sua altezza sotto il ponticello ed un battipenna mentre il manico è munito di tastiera con barrette d'avorio, osso o metalliche. Solamente nella prima metà dell'Ottocento si ha una definizione più netta del nuovo strumento, ora stabilizzatosi definitivamente con corde metalliche e suonato con un plectro meno morbido ricavato dal guscio della tartaruga. Molto in uso per la sua accordatura e per il suono brillante presso i violinisti, ebbe buona fortuna anche fuori dall'Italia, diffondendosi verso la fine del Settecento nei salotti e nelle corti europee, entrando a far parte dell'orchestra teatrale e suscitando gli interessi di autori quali Arne (*Almena*), Grétry (*L'amant jaloux*), Paisiello (*Il barbiere di Siviglia*) e lo stesso Mozart (*Don Giovanni*).

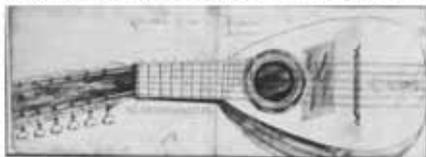
La fortuna e la moda del mandolino in Francia, opera di musicisti italiani quali il Sodi, è cospicua ed è sottolineata anche dalla fioritura di manuali didattici quali il *Méthod raisonnée pour passer du Violon à la Mandoline et l'archet à la plume* del napoletano Leone (Parigi 1768), il *Méthod pour apprendre facilement à jouer de la Mandoline à 4 et à 6 Cordes* di Fouchetti (Parigi 1771) e il più famoso *Nouvelle Méthode* di Corrette (Parigi 1772).



Liuti del Mediterraneo



Nella seconda metà del '700 comparvero varianti "regionali" di mandolino e una di queste è ben rappresentata in questa mostra: si tratta del cosiddetto *mandolino alla genovese* citato come tale e descritto in un manoscritto attribuito a Francesco Conti e risalente all'incirca al 1780, epoca in cui viene aggiunto alla chitarra il sesto ordine di cui il mandolino in questione, a sei ordini doppi, porta l'accordatura, ovviamente ad una ottava sopra. Esso mantiene del mandolino napoletano la tavola piegata ed il ponticello mobile, tasti metallici fissi, il battipenna in tartaruga, mentre il numero delle corde corrisponde a quello della chitarra coeva e del mandolino arcaico.



La copia di mandolino romano settecentesco qui esposta è stata realizzata dall'unico esemplare originale pervenutoci (datato 1774) del costruttore Gaspar Ferrari, attivo a Roma fra il 1730 e il 1775 ca.. Di questo costruttore sono noti i mandolini a 8 ordini e alcuni mandolini del tipo napoletano, ma finora del tutto sconosciuti i mandolini a 6 ordini che presentano caratteristiche molto simili a quelle del mandolino genovese.

A Lipsia il famoso virtuoso italiano Bartolomeo Bortolazzi pubblica nel 1805 un suo metodo dove è illustrata una variante dello strumento, il *mandolino cremonese o bresciano*, da considerarsi un vero e proprio strumento di transizione, con corde singole di budello ed accordato per quinte come il napoletano e al quale sono probabilmente ascrivibili alcune delle quattro composizioni di Beethoven del 1796.

Nell'autunno del 1770 Charles Burney, in visita a Napoli, scrive: "Questa sera ho ascoltato per strada canzoni schiettamente napoletane accompagnate da un colascioncino, un mandolino ed un violino. Ho fatto salire da me i suonatori ma, cosa che succede per questo tipo di musica, ho inteso che era cosa migliore udirla da lontano." Un interessante manoscritto di origine napoletana ("La Virtù Temporale", c. 1720, Milano, Biblioteca del Conservatorio) testimonia l'uso anche di strumenti bassi della famiglia, come il mandolone, raffigurato spesso nei presepi napoletani e di cui sopravvivono diversi esemplari in musei e collezioni private. Fig. È proprio in questo ruolo tipico della serenata e della canzone accompagnata da strumenti a pizzico che il mandolino napoletano ebbe una discreta fortuna in Italia per tutto l'Ottocento ed il primo Novecento, sempre suonato a pizzico e con la consolidata prassi del tremolo. Contribuì alla sua diffusione anche la creazione di orchestre a plectro e di società mandolinistiche in cui comparivano strumenti di un'intera famiglia di mandolini quali la mandola, il mandolone o arcimandola e il mandolincello, con la stessa accordatura del violoncello.

Ricordiamo infine altri tipi regionali, considerati a posteriori "alternativi" al *mandolino napoletano*, *mandolino milanese* o *mandolino di 6 corde di minugia* e più raramente *mandolino lombardo*. Munito di 6 corde singole di minugia, un ponticello fisso e l'accordatura per quarte, è fornito sempre di una tastiera con tasti metallici e una tipica scavatura tra di essi, una cassa più consistente e tondeggiante e sfornito di rosetta sostituita da un foro armonico ovale e viene suonato con un plectro ricavato dalla corteccia del ciliegio.

Ricordiamo infine il *mandolira*, di cui è qui esposto un esemplare datato 1898, un brevetto dei Fratelli Raffaele e Nicola Calace con fondo rotondo e tavola armonica non piegata, che ebbe un discreto successo commerciale.

La *bandurria* è uno strumento, tuttora in uso, sviluppatosi e diffusosi nella penisola Iberica e nelle colonie spagnole dell'America latina, nel corso del XVIII secolo.

Ce ne parla per primo Juan Bermudo nel *Libro primo de la declaracion de instrumentos* (Ossuta, 1555) descrivendolo come l'equivalente a pizzico della *rabal* (*ribecca*) strumento a tre corde accordate per intervalli di quinta e quarta. Bermudo non ci fornisce una descrizione della forma della *bandurria*, non specificando quindi se avesse fondo panciuto o piatto ma ci informa che poteva anche avere 4 o 5 ordini corde. Si potrebbe dunque verosimilmente trattare dello strumento di origine medievale, con guscio scavato e cavaliere a falchetto che, ancora nel Cinquecento, era conosciuto come *quinterne*, *chitarra* o *chitarrino* in Italia. Non sappiamo come questo strumento si sia modificato fino ad assumere la sua forma settecentesca e attuale, di mezza pera con fondo piatto, che ricorda piuttosto quella del *cittern* o *English Guitar* e, nelle sue taglie più grandi, anche quella della *bandora* inglese. Si tratta di uno strumento prevalentemente costruito nel registro di soprano (anche se non mancano, specie in Sud America, strumenti più grandi), che possiamo considerare l'equivalente spagnolo a fondo piatto, del mandolino barocco a 6 ordini italiano con cui condivide l'accordatura per intervalli di quarta.

Come per il mandolino, la tecnica della mano destra, che prevedeva l'utilizzo dei polpastrelli per realizzare parti polifoniche, sarà abbandonata a favore del plectro nel corso della seconda metà del Settecento, come documentato dal metodo di Pablo Minguet y Rol Reglas, y *advertencias generales para tañer la bandurria* (Madrid c. 1752). A partire dal XIX secolo si diffuse l'impiego di corde di metallo.





## Unà notàzìone cripticà: l'intavolaturà

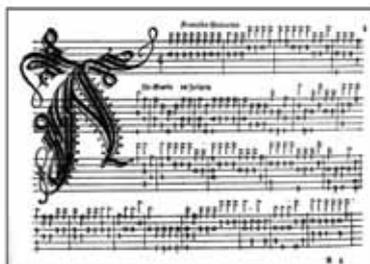
Da sempre l'uomo ha cercato dei sistemi di segni per tramandare la musica che era per la maggior parte di tradizione orale. Dei tre sistemi di scrittura diffusi nel medioevo, alfabetica (tipica dei teorici), neumatica (tipica del canto detto gregoriano) e mensurale (che poteva misurare le durate dei suoni partendo dalla nota *longa* e dalla nota *brevis*), quest'ultimo fu prescelto dalla musica europea per quasi mille anni divenendo l'odierno sistema dei "pallini" neri e bianchi sul pentagramma. In realtà il sistema alfabetico faceva parte di un mondo totalmente alternativo e assai più intuitivo di scrivere i suoni conosciuto a tutte le latitudini del mondo e che chiamiamo *intavolatura*. Questa consiste nell'utilizzo di simboli (lettere del proprio o altrui alfabeto, numeri, altri segni) per indicare all'esecutore dove toccare uno strumento. Per esempio già la Grecia classica conosceva utilizzava sulla *lyra* una doppia intavolatura alfabetica, per la musica vocale e per la musica strumentale. Gran parte dei popoli del Mediterraneo utilizzava per gli strumenti più diffusi, soprattutto quelli a corde, analoghi sistemi eminentemente pratici anche se per alcuni rimane non chiarito il codice (per esempio per i geroglifici egiziani). Gli arabi dal VII secolo applicarono allo 'ud il sistema della intavolatura, basata in questo caso su un diagramma dello strumento che riproduceva con numeri le corde e con alfabeto le divisioni in toni-semitoni e quarti di tono (testimonianze sopravvivono solo in frammenti di trattati teorici dal X secolo). In Europa il sistema arabo fu applicato piuttosto tardi ma in maniera sorprendentemente fedele nei due tipi base di intavolatura per il liuto che comparvero alla fine del XV secolo: una serie orizzontale di lettere dell'alfabeto (sistema poi detto *intavolatura francese*) e una serie verticale (*intavolatura tedesca*). Nel primo caso il diagramma delle corde prevedeva inizialmente 5 ordini indicati con A (corda a vuoto): la serie alfabetica indicava di seguito tutti i semitoni sulla successione dei tasti per ogni corda: B, C, D etc. Le corde aggiunte successivamente non modificavano nulla.

Il sistema tedesco usava numeri da 1 a 5 per indicare le corde a vuoto dal cantino al basso e inseriva invece l'alfabeto con lettere gotiche a partire dal tasto 1 in ordine verticale, ripartendo poi dal tasto 2 fino a esaurire l'alfabeto che ricominciava con un segno su ogni lettera dopo aver inserito due segni supplementari di raccordo. L'esempio più antico che conosciamo è il manoscritto della Biblioteca Oliveriana di Pesaro detto "cordiforme" per la sua suggestiva forma (forse Napoli fine XV secolo?) mentre la prima edizione a stampa fu realizzata a Parigi da Pierre Attaignant nel 1529.

Il liutista cieco Conrad Paumann, attivo a Norimberga nella seconda metà del Quattrocento, fu indicato dalla generazione successiva come l'"inventore" del sistema tedesco, forse perché utilizzava le lettere a rilievo come una specie di scrittura *braille*. Ma una intavolatura tedesca per tastiera esisteva almeno dal 1350 (frammento di Robertsbridge) e il sistema è analogo a tanti altri usati nel mondo per diversi strumenti (per esempio per il liuto giapponese, detto *biwa*, fin dal XI secolo con ideogrammi al posto dell'alfabeto). Sebastian Virdung, fu il primo musicista tedesco a scrivere del liuto e a descriverne il sistema di notazione (intavolatura) nel trattato *Musica Getuscht* (Basilea 1511, traduzione latina 1536). (Fig.) In buona parte dei libri di intavolatura pervenutici troviamo incisioni che rappresentano la tastiera del liuto e i simboli adottati per l'intavolatura o per la notazione tradizionale. E' il caso ad esempio del libro di Hans Judenkünig del 1523, (Fig.) di quello di Hans Newsidler del 1536 (Fig.)

Il terzo tipo di scrittura per liuto europeo è costituito dall'*intavolatura napoletana* che fino a tempi recenti era erroneamente considerata una variante della *intavolatura italiana* e che invece era già diffusa nel Regno aragonese di Napoli alla fine del secolo XV: era in tutto analoga al sistema francese ma invece delle lettere alfabetiche la serie usava

numeri da 1 (corda a vuoto) fino a coprire tutti i tasti. L'uso di numeri arabi deriva forse da un diretto contatto del sud Italia con sistemi di notazione per 'ud che non ci sono rimasti. I più antichi frammenti musicali in intavolatura *napoletana* sono alcune pagine manoscritte conservate alla Biblioteca Universitaria di Bologna (inserite in un libro stampato nel 1484) e alcuni brani inseriti per errore nel famoso manoscritto "cordiforme" di Urbino, copiato in intavolatura francese ma forse da un originale in intavolatura napoletana. Furono stampati con questo sistema una parte dei due libri della *Fortuna* di Francesco da Milano (Napoli 1536), ed esempi teorici fino al 1601. La più tarda testimonianza è nel *Leuto anatomizzato*, manoscritto di Pier Francesco Valentini (1638).





In tempi recenti (2001) Dinko Fabris ha proposto per la cosiddetta *intavolatura italiana* una data precisa di invenzione: sarebbe stato l'editore Ottaviano Petrucci a Venezia nel 1507 a sperimentare un sistema che gli permettesse di evitare la proibizione di "stampare intavolature per il liuto" assicurata al possibile rivale Marco Dall'Aquila da un privilegio acquisito dal Senato veneziano alcuni anni prima. Il sistema di Petrucci – utilizzato nel primo libro a stampa per liuto che conosciamo, *Intavolatura di lauto* di Francesco Spinaccino del 1507 – è infatti diverso da qualsiasi altro sistema, poiché introduce avanti alla serie numerica *napoletana* (che iniziava ovviamente dall'1) lo zero per indicare le corde a vuoto. Lo zero in realtà non fa parte di una serie numerica e non era considerato un numero in Europa (anche per i suoi legami con gli arabi) prima del 1494, quando il matematico Luca Pacioli lo introdusse nei sistemi di calcolo utili per i commercianti a Venezia. Il sistema italiano fu molto fortunato e per oltre due secoli fu utilizzato in centinaia di volumi a stampa e manoscritti prodotti dalla capitale del Rinascimento. Le ultime intavolature italiane apparvero nei primi anni del Settecento e in seguito per l'arciliuto si usò la scrittura clavicembalistica su due pentagrammi. Fu adottato anche nella Francia meridionale e in alcune aree di lingua tedesca e con lievi modifiche anche dai *vihuelistas* spagnoli per realizzare le proprie opere a stampa o manoscritte. Invece negli altri paesi d'Europa, caduto a metà Cinquecento il sistema tedesco troppo complicato, trionfò l'intavolatura francese, utilizzata anche in Inghilterra, Paesi Bassi, parte della Germania e tutti i paesi nordici e dell'est fino ai primi decenni del XIX secolo.

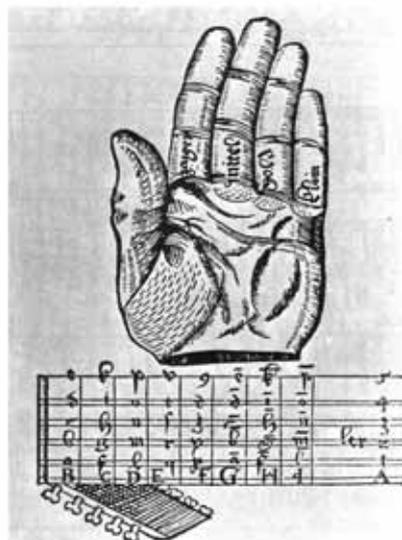
L'intavolatura è un sistema ingegnoso che permetteva di suonare direttamente toccando lo strumento dove indicato dai simboli, dunque non era necessario avere profonde basi musicali e neppure conoscere la accordatura dello strumento. Per il musicologo e lo studente di oggi è invece indispensabile sapere quali fossero le diverse accordature dei liuti europei del passato.

Alle diverse taglie che formavano la numerosa famiglia dei liuti (dal soprano al gran basso), corrispondevano diverse lunghezze vibranti.

Anche per gli antichi era molto complicato conoscere tutti i tipi di intavolature per liuto usati contemporaneamente in Europa, soprattutto dopo che la stampa musicale aveva cominciato a diffondere il mercato del libro di musica a livello internazionale. Si spiega così la diffusione di fogli volanti come quello di Strambi, Pagano e il più celebre di Carrara, che dal 1530 al Seicento inoltrato riportavano a fianco di una immagine di liuto standard, i diversi tipi nazionali di intavolature, con relative spiegazioni e suggerimenti per "ben intavolare", una vera e propria arte quest'ultima esaltata nel più importante trattato per il liuto europeo di tutti i tempi: *Fronimo* di Vincenzo Galilei.

Le stesse indicazioni sono riportate ancora nel 1638 da Pier Francesco Valentini, in un proprio trattato pervenutoci in forma manoscritta, dove riprende le tipologie di intavolature nazionali ed aggiunge interessanti informazioni sulle accordature dei liuti a 7 e 8 ordini (fig. 14, 15), insieme a quelle del liuto attiorbato, sebbene tutti questi strumenti fossero ormai poco in uso in quegli anni, sostituiti dall'arciliuto e dal chitarrone. Egli specifica che il settimo ordine è accordato un tono sotto al sesto, mentre, per un liuto a 8 ordini il settimo va accordato una quarta sotto al sesto e l'ottavo un tono sotto al settimo: dunque il liuto a 8 ordini così accordato avrebbe la stessa estensione di un liuto a 10 ordini, scendendo fino al DO (se accordato in Sol), o in RE (se accordato in La) e ciò spiegherebbe il perché Valentini non faccia alcuna menzione di liuti a 10 ordini.

[...] nel liuto di otto ordini di corde la settima corda si suole accordare una quarta sotto alla sesta corda, accordandosi poi l'ottava corda un tono sotto cioè, una nota sotto alla settima [...] nel liuto di sette ordini la settima corda si suole accordare un tono sotto, cioè una nota sotto alla sesta corda [ . ]





## Al'Ud: il liuto nella cultura araba

Secondo una delle ipotesi più accreditate, il nome 'ūd (plurale 'ūdān), che in arabo significa "il legno" (più specificamente, secondo alcune fonti, il legno di aloe), abbia avuto origine nel mondo arabo per distinguere il liuto con tavola armonica di legno (il *barbat* persiano), da quello, più antico con piano armonico di pelle generalmente chiamato *mizhar* (in uso fin dal VI secolo). Nelle fonti arabe compaiono spesso anche i nomi *kiran*, e *muwattar* probabilmente riferiti allo stesso strumento. Sulla base di ciò che riporta il *Kitāb al Aghānī* ("Libro delle canzoni") di Abu al-Faraj Ali al-Isfahani (897ca.- 967) che l'adozione del *barbat* da parte degli arabi sia avvenuta fra il 590 e il 602, in seguito al viaggio ad Al Hirah (Persia), da parte del poeta cugino di Maometto, al Nadr ibn al-Hārith (morto nel 624 ca.), che lo introdusse nella regione dell'Hijaz e alla Mecca.

Secondo le più accreditate e recenti teorie, oltre allo strumento, anche il nome 'ūd (insieme a quello delle corde e dei tasti) deriverebbe dal persiano pahlevi *rud*, o *rud*, che significherebbe "corda" o "strumento a corda" (usato come suffisso preceduto dal numero delle corde come nel persiano moderno si usa il suffisso *tar*: es. *tar*, *dotar*, *setar* ecc.) In seguito, con l'invasione araba in Europa, saranno gli europei ad adottare il termine arabo *al'ūd* trasformandolo foneticamente nelle diverse lingue.

La più antica rappresentazione di un 'ūd, è un affresco persiano-sassanide proveniente dalle rovine del palazzo di caccia di Qasr al Hayr al-Gharbi costruito nel 728 circa nei pressi di Damasco per il Califfo Hisham ibn 'Abd al-Malik; l'affresco è straordinariamente ben conservato, e rappresenta una suonatrice con uno 'ūd identico ad un *barbat* dell'era sassanide. Possiamo dunque supporre che gli arabi abbiano semplicemente adottato il *barbat* persiano, ribattezzandolo 'ūd (dal persiano *rud*) o, almeno nei primi tempi, 'ūd fārisī. Un dato molto interessante è che ritroveremo le caratteristiche del *barbat* sostanzialmente inalterate in numerose fonti iconografiche (comprese quelle, non arabe, delle *Cantigas de Santa Maria*) fino almeno alla fine del XIII secolo.

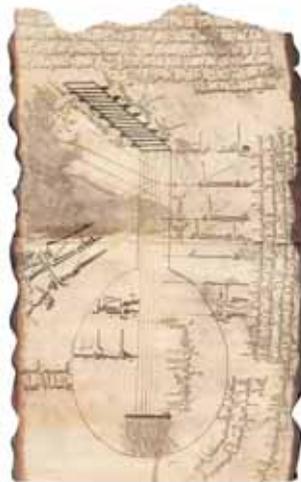
Riguardo alla tecnica costruttiva, i trattati ci informano che già dal IX secolo lo 'ūd non era più uno strumento con guscio e manico scavato da un unico pezzo di legno e aveva assunto una forma più rotonda e dimensioni più grandi. E' probabile che il *barbat* e il più moderno 'ūd abbiano quindi convissuto per alcuni secoli, mantenendo le proprie diverse caratteristiche costruttive e soprattutto le diverse accordature. I più antichi liuti arabi pre-islamici (*mizhar*) erano strumenti a 4 corde (singole o doppie), così accordate (dal grave verso l'acuto): Do – re – sol – la.

Ben presto adottarono l'accordatura persiana, corrispondente ai primi quattro ordini dell'attuale accordatura, alterando l'altezza dei due ordini esterni (il primo e il quarto) ottenendo così una successione di intervalli di quarta (dal grave verso l'acuto): la – re – sol – do (3)

Per le due nuove corde, furono adottati i nomi persiani, *bamm* per la più grave e *zir* per il cantino. Contrariamente ai teorici occidentali, nei cui trattati vi è una netta separazione fra teoria e pratica tipica della cultura greco-latina, gli eruditi arabi forniscono informazioni concrete e pratiche su come gli strumenti siano costruiti e su come si suonino.

Il trattato di Abu Yusuf Ya qub ibn Ishaq alias Al-Kindi (ca.800ca. - ca.873ca.), *Risala fi hubra ta'alif al-alhan* (ossia "Compendio di musica sulla composizione delle note e sulla costruzione dello 'ūd"), è uno dei più importanti trattati teorici della storia della musica araba. Il testo del manoscritto, postumo e redatto nel XIII secolo, è sopravvissuto solo in una trascrizione risalente al XVII secolo e mancante di molte pagine. Fortunatamente, i frammenti pervenuteci comprendono la parte relativa all'accordatura dello 'ūd e forniscono importanti e dettagliate informazioni sulla sua forma e dimensioni, accordature, scordature e tecnica strumentale.

Le informazioni fornite da al-Kindi e da Ikhwan al-Safa (X secolo) sulle proporzioni del disegno dello 'ūd e la natura dei legni utilizzati e delle corde saranno riprese e ampliate nel XV secolo. La forma dello 'ūd, che conosciamo grazie alle numerose fonti iconografiche pervenuteci, trova corrispondenza nei trattati citati.





La profondità, in entrambi i trattati, corrisponde alla metà della larghezza, la lunghezza corrisponde a una volta e mezza la larghezza e la lunghezza del manico è un quarto della lunghezza totale. La concezione della forma dello strumento è quindi basata su proporzioni semplici di numeri interi. Nel trattato di al-Kindi sono contenute altre informazioni che fanno vacillare alcune certezze ormai date per scontate, come quella che il liuto arabo fosse suonato esclusivamente con il plectro. E' sconvolgente che al-Kindi descriva nei particolari come pizzicare due corde alla volta, la tecnica del pizzicare le corde con pollice e indice della mano destra, su cui si baserà la tecnica liutistica europea del XVI secolo. Altrettanto stupefacente è il fatto che sia al-Kindi che al-Farabi (870ca.-959ca.), descrivendo la tastiera dello strumento, utilizzino il sistema dell'intavolatura usando le lettere dell'alfabeto, sistema di notazione che si era sempre creduto ideato in Germania nella seconda metà del Quattrocento.

Un'altra questione è quella di determinare se il liuto arabo fosse o meno tastato; è un tema fondamentale e molto dibattuto su cui sarebbe importante fare luce perché riguarda direttamente anche la storia del liuto in Occidente. Al-Kindi afferma che i (quattro) tasti sono legati intorno al manico con nodo doppio e progressivamente più sottili in diametro. Lo storico orientalista Henry George Farmer (1882-1965) per primo affrontò l'argomento con studi approfonditi e tuttora fondamentali sui trattati arabi. Nelle sue numerose pubblicazioni, egli, basandosi sui testi originali e sulle illustrazioni in essi contenute, sostenne strenuamente la tesi che il liuto arabo fosse tastato. In effetti, anche il nome dei tasti, *dastan* (plurale di *satin*) è stato anch'esso adottato dal persiano come quello delle corde; ciò implica che già il liuto persiano fosse tastato ma, ancora una volta, non vi è evidenza iconografica. Ciò che lascia perplessi è che la presenza dei tasti sullo 'ūd sia descritta e illustrata solo nella trattatistica, mentre la quasi totalità dei reperti iconografici mostra liuti privi di tastature. Non è peraltro da escludere che siano coesistiti strumenti di entrambi i tipi.

Nell'822, il liutista di origine irachena Abu 'l-Hasan 'Ali ibn Nafi'(790ca.-852), conosciuto come Ziryab ("l'usignolo nero") per il colore scuro della sua pelle, giunse in Andalusia presso il Califato di Cordova, dopo un breve soggiorno in Nord Africa. Ziryab, schiavo affrancato di Ibrahim al-Mawsili (743-806, fondatore del cosiddetto classicismo musicale arabo, grazie al quale la musica divenne parte integrante del cerimoniale di corte) dovette allontanarsi dalla corte di Harun al-Rashid a Baghdad a causa della gelosia del suo maestro Ishaq al-Mawsili, figlio di Ibrahim. A lui si attribuiscono grandi innovazioni e cambiamenti nella vita di corte, non solo di carattere musicale e la fondazione di una scuola di musica a Cordova. Ci è presentato dagli scrittori andalusi come un eroe civilizzatore e arbitro di eleganza i cui influssi si estesero al campo dell'astronomia, all'agricoltura, alla culinaria, secondo le mode orientali che giungevano da Baghdad.

Ziryab modificò l'accordatura del liuto aggiungendovi un quinto ordine che pose nel mezzo dei quattro ordini già esistenti.

Il fatto che le corde del nuovo ordine aggiunto fossero rosse, può essere interpretato in diversi modi. Le corde dello 'ūd simboleggiavano i quattro umori corporali e fu forse proprio Ziryab a identificarli con un colore: giallo (*bile*) il primo, rosso (sangue) il secondo, bianco (flemma) il terzo e nero (*atrabile*) il quarto. L'aggiunta del quinto ordine, che simboleggiava l'anima, avrebbe quindi dovuto essere di un altro colore.

Un altro testo di importanza fondamentale, pur essendo meno noto rispetto a quello di al-Kindi, è il trattato *al-Mūsīqī* di Abū 'l-Hasan Muhammad ibn al-Hasan Ibn at-Tahhān (1057-?), che ci fornisce importanti e dettagliate informazioni sui legni utilizzati, le loro caratteristiche e la costruzione dello 'ūd. Ibn at-Tahhān attesta inoltre che il nuovo liuto a 5 ordini era conosciuto in Egitto, ma che quello tradizionale a 4 ordini era ancora quello regolarmente usato e, siccome menziona 8 o 10 piroli, dobbiamo dedurne che si trattasse sempre di ordini doppi. Un dato molto interessante è che, riferendosi al quinto ordine aggiunto, afferma che si tratta di una corda alta (*zir*), ossia di un cantino. Fornisce inoltre dettagliate informazioni sulla collocazione dei tasti, la fabbricazione delle corde in seta e budello e l'accordatura del liuto.

Per disporre di un disegno più dettagliato dello 'ūd sarà però necessario attendere il 1333-34, anno in cui Sāfi ad-Dīn 'Abd al-Mu'min scrisse il *kitāb al-adwār* in cui è descritto e raffigurato uno strumento, detto 'ūd *kamil* (il liuto perfetto), più largo rispetto a quello dell'epoca di al-Farabi e al-Kindi, detto 'ūd *qadim* (liuto antico). Si tratta anche di una delle prime fonti che si riferiscono ad un liuto con ordini doppi, inducendoci a supporre, con qualche perplessità, che in precedenza le corde fossero singole. Il disegno dello 'ūd è tracciato con un compasso e l'intero strumento è sempre contenibile all'interno del doppio quadrato, essendo la lunghezza il doppio della larghezza.

La forma dello strumento è cambiata e rispecchia quella del liuto medievale occidentale. In questo caso, il punto di giunzione fra cassa e manico è netto e implica che il guscio sia realizzato con doghe, anziché scavato come avrebbe potuto essere per gli 'ūd di epoche precedenti.

Un dato molto interessante è che le misure e i rapporti di Safi al Din corrispondono in gran parte a quelle che ritroveremo più di un secolo dopo nel manoscritto di Henry Arnault de Zwolle, che risale alla metà del XV secolo. Il liutaio Christian Rault ha infatti dimostrato la piena corrispondenza delle misure e delle proporzioni dei liuti di Sāfi ad-Dīn e Arnault de Zwolle, sovrapponendo i disegni geometrici e le immagini dei rispettivi manoscritti.



## La diffusione dell'ud nell'impero Ottomano

Ci sono pervenute numerose fonti iconografiche, in gran parte miniature, ma pochissimi testi sulla storia dell'ud nel regno Ottomano. L'origine dell'arte delle miniature risale alla tradizione pre-islamica, ma fu in ogni modo sempre coltivata con l'avvento dell'Islam, nonostante la disapprovazione dei religiosi più intransigenti nei confronti della rappresentazione di figure. I sultani Ottomani invitarono presso le proprie corti, i più grandi artisti per documentare le campagne militari e lo splendore della corte e fu nel XVI secolo, durante il regno di Solimano *il magnifico*, che l'arte della miniatura turca raggiunse il proprio apogeo.

In particolare a partire dal XVII secolo la società ottomana divenne più liberale e permissiva nei confronti della rappresentazione artistica di figure umane, anche se da un punto di vista artistico, fu un periodo di lieve decadimento. Infine verso la fine del XVIII secolo vi sarà una forte influenza europea che non fu comunque mai predominante. Durante il regno di Fatih Mehmet II, molti artisti italiani furono invitati a corte e anche sotto i suoi successori molti artisti europei visitarono la corte turca. Molte miniature rappresentano scene di vita quotidiana a corte con musicisti che allietano il Sultano con vari strumenti fra i quali parecchi 'ud e "liuti a manico lungo".

Una caratteristica degli 'ud turchi del XVI e XVII secolo è la forma del cavigliere, sempre a falcetto. Occorre però distinguere fra strumenti che presentano caratteristiche analoghe a quelle dell'ud arabo e altri, che probabilmente costituiscono una diversa tipologia di liuto e che non siamo ancora in grado di classificare; si tratta di strumenti piuttosto grandi, a 5 o 8 ordini doppi, tastati e non, con un diverso rapporto fra lunghezza della cassa e lunghezza del manico, rispetto ai liuti arabi e occidentali. Va osservato che anche la postura dei suonatori, per le due tipologie di strumenti, è completamente diversa: i suonatori di ud sono sempre seduti e tengono lo strumento con il manico rivolto verso il basso mentre gli altri liuti, non ben identificati, sono suonati in piedi e con il manico rivolto verso l'alto.

Il nome arabo *ūd*, formato dalle lettere *ayn*, *waw* e *dal*, è stato modificato dai turchi in *ud* poiché il suono della lettera *ayn* non è presente nella loro lingua. Peraltro, molti studiosi e liutisti turchi non accettano il fatto che l'*ūd* sia uno strumento di origine araba o persiana, sostenendo che, nel VII secolo, furono musicisti turchi a portarlo a Baghdad da Chorasana e che già ai tempi degli Unni, le armate turche portassero con se suonatori di *kopus* dal quale deriverebbe l'*ud*.

Le più antiche informazioni sugli strumenti musicali turchi, ci sono fornite da Abdülkadir Meragi, (1360-1435) che per primo indicò i nomi degli strumenti e brevi spiegazioni su di essi.

Nell'opera enciclopedica di Ahmet Oğlu Sükrullah troviamo le prime significative informazioni. Sükrullah, vissuto nel XV secolo, scrisse un libro dedicato al principe Isa Çelebi, figlio del quarto Sultano Yıldırım Beyazid, in cui descrisse la forma, le dimensioni, la tecnica di costruzione, le corde, le principali caratteristiche, le accordature e il modo di suonare lo strumento denominato *çalav*. Sükrullah divise in due gruppi gli strumenti musicali che prese in considerazione. Nel primo collocò gli strumenti maggiori (*kamil saz*), fra i quali include l'*ud* e, nell'altro gli strumenti minori (*eksik saz*). L'autore, elenca in sequenza le misure dell'*ud*, la tavola armonica, il numero delle corde e la tecnica del plectro. Queste spiegazioni e il disegno contenuto nel libro di Ahmet Oğlu Sükrullah, ci inducono a pensare che, tra l'odierno *ud* non sia sostanzialmente diverso da quello che usavano i turchi nel quindicesimo secolo.



Liuti del Mediterraneo

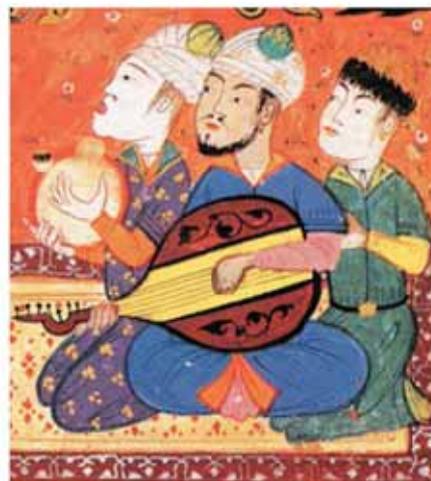


Fino al X secolo l'ud aveva quattro ordini di corde fabbricate utilizzando la seta, mentre apprendiamo dal trattato di Seyh Mahbûb che nel XV secolo aveva cinque ordini di corde di budello.

Secondo Farmer e Uzunçarsili, il liuto cadde in disuso in Persia e in Turchia, a partire dai tempi dello scrittore Evliya çelebi (1611-1683) e all'epoca del soggiorno in Turchia di Toderini (1781-6) era completamente scomparso. Gli fu preferito come strumento di corte il *tanbûr*, cordofono a pizzico o ad arco con manico molto lungo (da non confondere con il l'arcaico *tanbur* persiano, ancora in uso, che ha dato origine a tutti i liuti a manico lungo). Tornò in uso nell'Ottocento, periodo in cui fu anche talvolta chiamato *lavta*, occidentalizzandone il nome. In realtà il nome *lavta*, tuttora usato è riferito ad uno strumento ben preciso, con manico più lungo e soprattutto tastato. Se ne producono tutt'oggi due modelli: uno più lungo e più grande detto *chevalier* (da uomo) e l'altro più corto da donna.

A causa dell'innalzamento del corista l'ud turco a 6 ordini subì, intorno alla fine dell'Ottocento, un accorciamento del diapason: oggi, con la possibilità di montare corde sintetiche viene accordato un tono (cantino in Re) sopra rispetto all'ud arabo (cantino in Do). Innanzi tutto, essendo il diapason leggermente più corto di quello arabo (58.6 cm anziché 60) il cantino è sempre accordato in re anziché in do. Nel caso di un ud a soli 5 ordini, l'accordatura turca mantiene invece gli stessi intervalli di quarta fino al quarto ordine e di seconda fra quarto e quinto, dell'ud arabo. Nel caso più comune di ud a 6 ordini prevalgono oggi le seguenti 2 accordature, espresse secondo la notazione turca: 1) La - Re - mi - la - re - sol oppure Fa# - Si - mi - la - re - sol.

Non essendoci pervenuti esemplari di liuti turchi antichi, i migliori liuti sono oggi considerati, a detta dei liutai e liutisti turchi di oggi, quelli prodotti dai costruttori, di origine Greca ed Armena, attivi a Istanbul fra la fine dell'ottocento e i primi decenni del Novecento.



Liuti del Mediterraneo



# Il liuto arabo moderno è contemporaneo

## IL LIUTO ARABO MODERNO E CONTEMPORANEO

Alcune fonti coloniali ottocentesche asseriscono che in Siria, Libano ed Egitto, già all'inizio del XX secolo, fossero costruiti liuti a sette ordini doppi anche se, cinque ordini doppi rappresentavano la norma. Un disegno contenuto nel libro: *sitten und Gebräuche der heutigen Agypter* (usi e costumi dell'Egitto di oggi) di Edward William Lane, (Lipsia 1856) costituisce una delle rare, raffigurazioni di un 'ūd ottocentesco a 7 ordini (probabilmente 13 corde divise in 6 ordini doppi e un bordone singolo).

Il più antico 'ūd finora pervenutoci è uno strumento a 7 ordini datato 1829. Questo strumento è molto simile a quello rappresentato nell'incisione degli strumenti descritti da Guillaume-André Villoteau, etnomusicologo ante-litteram, e cantore dell'Opéra di Parigi. Questa incisione fa parte della monumentale enciclopedia, la più vasta e informativa sull'Egitto, pubblicata nel corso di 25 anni dopo la campagna in Egitto di Napoleone. All'interno di questa enciclopedia, intitolata *Déscription de l'Égypte* vi sono alcuni volumi riguardanti la musica e gli strumenti musicali.

Al momento del ritorno in patria Villoteau portò certamente con sé anche degli strumenti e, la straordinaria somiglianza fra l'ud rappresentato nell'incisione dell'enciclopedia, con uno degli 'ūd conservati presso il Museo di Bruxelles, che risale quasi agli stessi anni, hanno indotto alcuni studiosi a pensare che si tratti dello stesso strumento.

Le dimensioni delle rosette, la forma del ponte e del battipenna - oltre al fatto che si tratti di un 'ūd a 7 ordini - corrispondono in molti aspetti, non solo a quello dell'incisione di Villoteau ma anche a quello dell'immagine di Lane, del 1856.

## MAGHREB

Nel Maghreb (Marocco, Algeria e Tunisia) dove, specie in Marocco, le influenze e le dominazioni turche hanno avuto minor peso, l'ūd ramal marocchino, (oggi estinto), la *kwaira* algerina e l'ūd arbi tunisino (sopravvissuti fino ai nostri giorni anche se ormai poco suonati), rappresentano tipologie di strumenti ben distinte e caratterizzate da accordature diverse da quelle dell' 'ūd orientale.



### L'ūd 'arbi (Tunisia)

L'accordatura dell' 'ūd arbi o 'ūd tounsi è caratterizzata dal fatto che il terzo coro è accordato all'ottava alta, è quindi una cosiddetta accordatura rientrante:

dal grave verso l'acuto: Re - re - sol - do

Il terzo coro svolge quindi spesso la funzione di cantino e viene occasionalmente tastato, dai virtuosi, fin sul piano armonico all'altezza delle rosette. E' questo l'unico tipo di liuto arabo in cui le rosette sono intagliate direttamente nel piano armonico, come per i liuti occidentali. Il disegno delle rosette è opportunamente asimmetrico per consentire di tastare la corda anche sul piano armonico. La tecnica esecutiva prevede che la melodia sia realizzata con salti dal primo al terzo ordine, ottenendo un effetto simile a quello tipico di altri cordofoni storici europei con accordatura rientrante quali la chitarra barocca e la tiorba ancora utilizzata su chitarre popolari messicane o sud americane. Non è noto quale sia l'origine dell'accordatura dell' 'ūd arbi, ma presenta alcune affinità con l'accordatura della *kwaira*, anch'essa rientrante, e documentata nel Maghreb già dal XVI secolo e ancora in uso in Algeria.



Il suono dell'ūd ha accompagnato la storia dei paesi arabi ed è sopravvissuto, nel corso della sua lunga esistenza, al susseguirsi di varie civiltà. E' tutt'ora considerato il più importante fra gli strumenti musicali del mondo arabo - compresi i paesi africani islamici quali la Somalia, Djibouti, Sudan e Mauritania - ed è lo strumento simbolo per eccellenza della musica araba e musulmana.

Il liuto arabo moderno è caratterizzato da un guscio molto grande e panciuto, che corrisponde alla metà di un solido di rotazione formato da un numero di doghe variabile da 16 a 21, chiamate sin dall'antichità *alwah* (doghe) e oggi *dulū* (lati o fianchi). Il guscio, anticamente *jism* (corpo), oggi *qasa* (ricettacolo); La tavola armonica *batn* (Ikhawan al-Safa) presenta uno o tre fori di risonanza circolari chiusi con rosette, dette *shasiyya* (piccolo sole) o *qamarat* (lune) o *ayun* (occhi), applicate successivamente.

#### La Kometra Egiziana

In Egitto si costruisce e si suona la *kometra* le cui origini sono alquanto misteriose: la forma del guscio corrisponde esattamente a quella di una pera tagliata, mentre manico e cavigliere sono quelli di un 'ūd a 6 ordini. In Egitto si utilizzano sull'ūd generalmente solo 5 ordini, pur dotando gli strumenti di un lungo cavigliere che ospita 12 piroli. Nel caso della *kometra* il 5° ordine è tenuto singolo, mantenendo la stessa accordatura dell'ūd. Anche il ponte, come il cavigliere, è predisposto per 6 ordini, particolari questi che denotano l'utilizzo di parti fabbricate, sia pur manualmente, in serie.

L'incatenatura è invece sensibilmente diversa e pur essendo la massa del guscio più piccola, la qualità del suono, anche rispetto alle frequenze basse, è decisamente migliore che negli *idan* egiziani degli stessi costruttori.

Si tratta, secondo i liutai del Cairo, di un 'ūd, la forma del cui guscio sarebbe stata modificata per essere più facilmente suonabile dalle donne, adattandosi meglio alle forme femminili. A detta degli stessi musicisti egiziani sembra però che in effetti siano ben poche le donne che suonino questi strumenti.

#### Accordature del XX e XXI secolo

L'ūd a cinque ordini, con estensione di due ottave, è stato il modello più utilizzato fino a tempi molto recenti. E' chiamato, in Nord Africa, 'ūd *m'sharqi* o *mashriqi* (orientale o dell'est) e anche 'ūd *misi* (Egiziano) poiché in Egitto erano prodotti ottimi liuti. Con la caduta dell'impero Ottomano e la conseguente frattura fra cultura araba e turca, si affermò, imponendosi su tutte le altre, la seguente accordatura:

dal grave verso l'acuto

*yakah* (sol) – *ashaayan* (la1) – *dukah* (re2) – *nawa* (sol2) – *kurdan* (do3).

Ai cinque ordini doppi principali fu aggiunto una sesta corda singola, come bordone, generalmente accordato in Do 1 o in Re 1 (*qarar busalik se* accordata in Re1)

Sono utilizzate anche altre accordature, più simili a quelle antiche, come quella turca o la cosiddetta "accordatura di Aleppo" basate su una successione di intervalli quarta: *qarar busalik* (Mi) – 'ushayran (la) – *duka* (re) – *nawa* (sol) – *kardan* (do).

Una diversa accordatura è quella irachena usata dal grande virtuoso Salman Shukur (1921) già professore di 'ūd presso l'Istituto di Belle Arti di Baghdad, ricercatore di musica araba medievale, allievo del principe Muhy ud-Din Haydar

dal grave verso l'acuto

re – mi – la – re' – sol' – La1

dove la prima corda è un La basso singolo, posto vicino al cantino. Secondo alcuni studiosi questa accordatura sembra invece essere stata introdotta, nei primi del novecento, da Sherif Muhyieddin Haydar Hasim Targan, un altro grande virtuoso, di origine turca, che insegnò a Baghdad. Secondo altri storici egli utilizzò piuttosto la seguente accordatura:

Re 1 – La1 – Si 1 – mi 2 – la 2 – re 3

Un'altra accordatura, basata sullo stesso principio di quella attribuita a Salman Shukur ma abbassata di un tono, è quella preferita dal celebre liutista iracheno Munir Bashir (e usata anche dallo yemenita Jamil Ghanim). Bashir è probabilmente il virtuoso di 'ūd più conosciuto in Europa, grazie alle sue incisioni discografiche che ebbero una funzione fondamentale sulla popolarità dello strumento, negli ultimi decenni.

dal grave verso l'acuto

Do 2 – re2 – sol 2 – do3 – fa 3 – Fa1

Sostanzialmente la stessa accordatura, ma col bordone in posizione tradizionale, è oggi utilizzata per i liuti di tipo iraqeno costruiti dal liutaio di origine iraqena Yaroub Fadhel:

Dal grave verso l'acuto:

Fa – la – re – sol – do – fa



# Bibliografia

## Epoca antica, 'Od e trattati

**1971 VILLOTTEAU, CÉCILE-ANNE-ANDRÉE**  
11, De l'état actuel de l'art musical en Egypte, (sa) relation historique et description des recherches et observations faites sur la musique en ce pays; 12 Description historique, archéologique et littéraire des instruments de musique des Orientaux, in: *Descriptions de l'Egypte, État Moderne*, tome 1, Paris, imp. royale 1812, pp. 467-484 e pp. 487-516.

**1972 EL WAHDI, SALAH**  
*La musique arabe*, Paris, Leilan.

**1979 BOUTERSE, CLÉMENT**  
*Reconstructing the Medieval Arabic Lute: a reconsideration of Frazer's "Structure of the Arabic Lute"* in *Colby Society Journal*, XXXII, pp. 2-9

**1984**  
Hall of Ors al-Umayr (c. 1294). *Kithāb al-Adab* / *Book on the Cycle Forms of Musical Modes, and al-Hādī al-Sharāfiya* (ʿĪn al-ʿIlm) / *Treatise Dedicated to Shams al-Dīn on Propositions in Musical Composition*. Ed. Eckhard Neubauer.

**1990**  
Abū Ḥ-Hayyā Muḥammad Ibn al-Ḥasan Ibn al-Ṭahhā al-Miḥḍī (d. after 1057). *Ḥikāf al-funūn wa-ṣulṭat al-musīqā* / *Compendium of a Fatimid Court Musician*. Ed. Eckhard Neubauer.

**1993 NEUBAUER, ECKHARD**  
*Der Bau der Lauten und ihre Bestimmung nach Arabischen, persischen und türkischen Quellen des 9. bis 11. Jahrhunderts*. *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, Band 8.

**1994 SÖJNÉ, GERHARD**  
*Zum Versuch der Rekonstruktion von arabischen Arabischen Lauten, in: "Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften"*, Band 9.

**1995 HOMO LECHEUR CATHERINE / BAILEY CHRISTIAN**  
*Instruments de musique du Maroc et d'Al-Andalus, notes Européennes de Recherche pour l'interprétation des Musiques Méditerranéennes*, Fondation Beyrouth, Paris.

**2000**  
*Musical Instruments. Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften. Beschreibung der Exponate*. Teil 1: Musikinstrumente. Bearbeitet von David Franko unter Mitarbeit von Eckhard Neubauer.

## Lista medievale

**ANGLÉS, RICINO**  
1949-64  
*Los músicos de las Catedrales de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*, 3 vol. Barcelona

**AURICCHIA, MARIA GIULIA**  
2001  
*Il cello andalo di Roggiero II, il soffio alpino della cattedrale di Cagliari, Biblioteca d'Arte*, Silvana Editoriale.

**GRAMET, HAYD**  
1980  
*The Music Paintings of the Cappella Palatina in Palermo, "Image-Music"*, II, J. Kasal, Bärenreiter, pp. 9 - 49 (edizione italiana tradotta da Lucio Fio in *Strumenti, questioni ed usanze di epoche medievali*, Ufficio di Studi medievali, Palermo, 1986).

**HANSEN RACHEL**  
2003  
*The Wind of the 'Ud*, The L.A. Mayer Museum for Islamic Art, Jerusalem.

**HOMO LECHEUR, CATHERINE**  
1996  
*Notes et instruments de musique au Moyen Age. Archéologie musicale dans l'Europe du VIIe au XIVe siècle*, Paris, Editions Errance.

**IVANOFF, VLADIMIR**  
1984  
*Das Lautenbuch im 11. Jahrhundert, in: "Jahrbuch für Historische Aufführungspraxis"*, 8, pp. 187-202.

**1995**  
*An Introduction to the Fifteenth Century Lute: The Peters Manuscript, in Victor Armand Guello (ed.), Performance of Lute, Guitar and Theorbo: Historical Practice and Modern Interpretation*, Cambridge.

**Mc GEE, TIMOTHY**  
1988  
*Medieval and Renaissance Music, A Performer's Guide*, University of Toronto Press.

**MINAMINO, HIROYUKI**  
1986  
*Central Processes and the Evolution of Solo Lute Practice in the Fifteenth Century*, "Journal of Musicological Research", 4, pp. 291-311.

**ROUCHERT DE VILLARD, U.**  
1950  
*Le Petrus Mandoline et agnelle della Cappella Palatina in Palermo*, Roma.

**PAGE, CHRISTOPHER**  
1980  
*Fifteenth-century Instruments and Tunings: a Treatise by Jean Ysaie? (Shirley, Ms 740/G3, ss.11)*

**1988**  
*French Lute Builders in the 16th Century*, *Early Music*, 8, pag. 488-492.

**1981**  
*The 15th Century Lute: New and Neglected Sources*, *Early Music* 9, Oxford University Press.

**1987**  
*Notes and instruments of the Middle Ages. 1*

**1993**  
Christopher Page, *Johannes de Guicciardi on Secular Music: A Corrected Text and a New Translation*, *Flamenco and Medieval Music* 3, 1993.

**PREKER, WILLIAM F.**  
1980  
*Lutenists at the Court of Mexico in the Late Fifteenth and early Sixteenth Centuries*, "Journal of the Lute Society of America" 13

**BAILEY, CHRISTIAN**  
1999  
*Instruments à Cordes du Moyen Age*, *Annuaire de l'Institut de Recherches - 1994 - Centre Européen pour la recherche et l'interprétation des musiques méditerranéennes (C.E.R.I.M.E.)*, Fondation Beyrouth, Adlon, Collège.

**SACHS, CLÉMENT**  
1920  
*Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig.

**1940**  
*The History of Musical Instruments*, W. W. Norton & Company, Inc. (edizione italiana a cura di Diego Carpitella, Milano, Mondadori, 1961).

**SEAY, ALBERT**  
1974  
*Johannes de Guicciardi*, Colverto Springs, 1974

**TINCUTORIS, JOHANNES**  
1481-83

*De Instrumentis Et Cith. Musico, Naghi* (parzialmente tradotta in inglese da Anthony Baines in *Fifteenth Century Instruments in Tunisia's De Instrumentis et Cith. Musico*, 1511 (1780) e in italiano da R. W. Wallace Johannes Tinctoris (1481-1511) and sein unvollständiger Traktat De Instrumentis et Cith. Musico, Tutzing, 1961)

**YOUNG, CRAWFORD**  
2002  
*Les, guitar, & cith in: A performer's Guide to Medieval Music*, Duffin, W. Ross culture, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

## Lista rinascimentale e barocco

\* Alcune edizioni moderne e facsimil di testi antichi e alcuni saggi

**CAPRIOLA, VINCENZO**  
*Compositio de Musis Theonico Capriola genti homo Breuino, manuscripto, ca. 1517 conservato presso la Newberry Library of Chicago. (traduzione di Otto Gombosi "Compositio de musis Theonico Capriola," Nashville-Ten. Notes, 1925. Facsimile editato SPES, Firenze, 1981 con prefazione di Orlando Gussmano).*

**LE ROY, ABRIAN**  
*A Bright and easy treatise of howe to lerne the viollette to conducte and dispose the hande vnto the lute*, London, 1668 e 1674.

**BEHARD, JEAN-BAPTISTE**  
*Theorique Harmonique*, Cologne, 1603 (facsimile editato Minkoff, Ginevra, 1973, 1982, 2005)

*Novus Partus Ingepp*, 1610 (facsimile editato Minkoff, Ginevra, 1982)

**VERDUNG, SEBASTIAN**  
*Musica Germanica*, Basel 1511 (ed. Latina Basilea 1586) (traduzione ed edizione di Beth Kollard, Cambridge University Press, 1991).

**GALLEI, VINCENZO**  
*Primo dialogo di Vincenzo Galilei... sopra l'uso del liuto imbrocato*, Venezia, 1584. *Libro d'Interpretatione di liuto*, Ms. 1584 (facsimile editato SPES, Firenze, 1991)

**PRÆTORIUS, MICHAEL**  
*Synagoga Musica... Tomus Secundus, de Organographia*, Wolfenbüttel, Wolfenbüttel, 1625 (con l'aggiunta del Trattato intromissionum (facsimile Kasal, Bärenreiter, 1958. *Synagoga Musica... Tomus Tertius*, Wolfenbüttel, 1628 (facsimile Kasal, Bärenreiter, 1958. Traduzione in inglese di Hans Langl, Diss., University of Southern California, 1957).

**DOWLAND, ROBERT**  
*Forieule of Lute Lessons*, London 1610 (facsimile, ed. E. Hunt, Schott, London 1958; Theoriae Orlis Terrarum, Norwood, W. J. Johnson 1979; New York, Performer's Facsimiles 1997).

**ROBINSON, THOMAS**  
*The Schoole of Musick: Wherin is taught, the Perfect Method, of True Fingering of the Lute, Pandero, Orpharion, and Flut de Gamba*, London, 1633 (facsimile di Walter J. Johnson Inc, Amsterdan, 1975, edizione moderna di David Ledbetter, Paris: CNRS, 1971).

**BERSSONE, HARRY**  
*Harmonia antiquarum*, Paris 1610 (facsimile C.N.S.S. Paris, 1963 (3 volumi) edizione moderna tradotta in inglese di Roger E. Chapman, The Hague, 1957).

**DOMI, GIOVANNI BATTISTA**  
*Annottazioni sopra il Compendio di generi e de' modi delle musiche*, Vat, Roma, 1649

*De Praesentibus musicis veteris*, Firenze, Massa, 1647

*Lira Barbarica*, Firenze, Cort, 1768.

**KIRCHER, ATHANASII**  
*Musurgia universalis*, Roma, 1680.

**BUNANNI, FILIPPO**  
*Gabinetto Armonico piano d'istrumentum amori*, Roma, 1722 (edizione moderna a cura di Frank Harrison e Jean Krieger riproposte in sole immagini senza il testo: Dover Publications, Inc. New York (USA), 1964).

**MACC, THOMAS**,  
*Music's Monument*, London, 1678 (facsimile Parigi, CNRS, 2004).

*The Baroque Lute Tutor's 1666-1672* (facsimile Borealis Press, Lond, 1974).

**RABON, ERNST GOTTLIEB**,  
*Historisch-theoretisch und praktische Unternehmung des Instrumentes der Lauten*, Nuremberg, Bihlger, 1727 (facsimile edito da Adriaan, Amsterdan, 1962. Traduzione in inglese: *Study of the lute: with a history* da Douglas Alan Smith, Instruments Antiqua Publications, Redlands Beach, California, 1976).

**MATTHESON, JOHANN**  
*Das Neue Eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1711 (facsimile: Hildesheim, G. Olsh, 1961) *Der vollständige Capellmeister*, Hamburg, 1739 (facsimile: Kasal, Bärenreiter, 1954)

*Luth*, Catalogue de l'Équitation, Tome de Joel Dupat, Paris, 1688

*Les luths en Occident*, Actes du Colloque 1998, Paris, Cité de la Musique, 1999

**SMITH, DOUGLAS ALTON**  
2002  
*A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, The Lute Society of America

**LUNDBERG, ROBERT**  
2002  
*Historical lute construction*, Guild of American Luthiers, Tacoma, USA.

**SCHLECEL, ANDREAS**  
2006  
*The Lute in Europe, A History on Delight*, The Lute Center, Manhattan (GH)

**BERUFFA, DAVIDE**  
2010  
*Il Liuto*, L'Espresso.

**Mandolino**  
Kevin Kevin - *un string ensemble*, "Early Music", 31 (January 1977) pp. 73-87.

Tyler James - *Sparks Paul*, *The Early Mandolin*, Oxford, 1989.

Sparks, Paul,  
*The Classical Mandolin*, Oxford, 1995.

*Liuto in Messaggeria*, *Il Mandolino*, a cura di Marco Tullio, X Musica Biennale, 2001

Murry Noyes,  
*Mandoline of the 18th century*, Editrice Tarris, Cremona, 1993