

J'ay pris amour





J'ay pris Amour

composizioni di

Anonimo

Guglielmo Ebreo da Pesaro

Francesco Spinacino

Andrea Damiani

liuto



Le musiche *The music*

Guglielmo Ebreo da Pesaro (c.1420 d.1484)

- | | | |
|-----|--------------|-------|
| 11. | Petit Vriens | 1'55" |
| 12. | Leoncello | 3'05" |
| 13. | Marchesana | 2'57" |

Anonimo (MS 1144) (XV-XVI sec.)

- | | | |
|-----|--|-------|
| 14. | Japregamore (J'ay pris amour) | 2'48" |
| 15. | a recercar (carta 74) | 2'05" |
| 16. | arecercare (carta 27) | 1'20" |
| 17. | a recercare (carta 29) | 0'40" |
| 18. | senza titolo (Fortuna desperata) | 3'58" |
| 19. | Bassada(n)za (carta 35) | 4'03" |
| 10. | a recercar (carta 46) | 1'40" |
| 11. | e Ladre (A ladri, perché robbate le fatiche) | 2'24" |
| 12. | a recercar (carta 49) | 1'59" |

Guglielmo Ebreo da Pesaro (c.1420 d.1484)

- | | | |
|-----|----------------------|-------|
| 13. | Voltati in ça Rosina | 1'20" |
| 14. | love | 1'38" |
| 15. | Pizochara | 1'47" |

Anonimo (MS 1144) (XV-XVI sec.)

16.	De tous bien	2'48''
17.	a recercar (carta 56)	0'40''
18.	recercar (carta 82)	0'46''
19.	Co(n)te(n)to in foco sto com fe(nice)	1'14''
20.	Terana (Tirana mia)	0'55''
21.	Recercate d(e) Gasp.(aro)	5'22''
22.	a recercar (carta 197)	3'40''
23.	Recerchata de Antonio (carta 101)	0'38''
24.	tanto me desti (carta 103)	0'48''

Francesco Spinacino (XV-XVI sec.)

25.	Ave Maria de Josquin	2'38''
26.	Recercare	1'20''
27.	La Bernardina de Josquin	1'33''
28.	Recercare	3'10''
29.	Recercare	2'05''

Alla classificazione storica interessano le date certe: il liuto entra ufficialmente nella storia della musica con l'uscita delle prime intavolature a stampa nel 1507 e la successiva diffusione di un gran numero di pubblicazioni simili; ma cosa realmente fosse il liuto nel Quattrocento e come si sia arrivati ad una così grande popolarità nel secolo successivo è un argomento che è stato affrontato solo di recente, ancor più sotto l'aspetto dell'esecuzione musicale. Il presente programma si inserisce all'interno di un itinerario di riscoperta di una tradizione musicale che, come vedremo, ha lasciato poche tracce di sé; è sembrato però significativo che alcune delle più interessanti si concentrino attorno all'ambiente marchigiano: il manoscritto cordiforme della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, le danze di Guglielmo Ebreo da Pesaro, le intavolature, pubblicate da Ottaviano Petrucci da Fossombrone, di Francesco Spinacino, anch'egli con molta probabilità nativo della stessa città. La considerazione in cui un uomo come Federico da Montefeltro teneva la musica può essere emblematica dell'importanza che questa aveva raggiunto al suo tempo e nella sua regione. Secondo Vespasiano da Bisticci il Duca

Della Musica s'era dilettao assai et intendevane benissimo et del canto et del sono, et aveva una degna capella di musica, dove erano musici intendentissimi, et avevano parecchi giovani che facevano canto et tinore in modo ch'era una degna capella di musica. D'instrumenti non era instrumento che la sua signoria non avessi in casa, et deletavasi assai del suono, et aveva in casa sonatori perfettissimi di più instrumenti...

e ancora:

diletavasi più d'instrumenti sotili che de' grossi, trombe et istru-

menti grossi non se ne diletta molto, ma organi et istrumenti sotili gli piacevano assai.

Un gusto raffinato che preferiva gli strumenti da camera, rappresentato in maniera straordinaria nello studiolo di Federico, nelle cui tarsie è simbolizzato tutto il suo vasto mondo di interessi. La straordinaria tecnica della prospettiva e dell'intarsio ci consentono di trarre ancora oggi numerose informazioni sui due liuti presenti nello studiolo, le cui forme sintetizzano due diverse linee costruttive dello strumento. Il tipo tondeggiante, oltre ad essere documentato attraverso numerosissime testimonianze iconografiche tardomedievali e quattrocentesche è descritto, con precisione geometrica, da Arnaut de Zwolle, astrologo e medico vissuto presso la corte di Borgogna alla metà del Quattrocento. Il tipo allungato è anch'esso presente nelle rappresentazioni iconografiche, specialmente fiamminghe, e diventerà poi la principale caratteristica della scuola bolognese di Laux Maler e Hans Frei.

All'interno di queste differenze di forma esistevano però degli elementi comuni: la divisione interna della tavola che determinava la posizione delle catene, della rosa e del ponte. Ed è interessante notare come alcune di queste posizioni tradizionali, visibili esternamente, siano riscontrabili nel primo liuto che abbiamo descritto. Arnaut dice che *centrum fenestre stabit in medio inter stephanum [il ponte] et caput instrumenti*. In questi due strumenti non è invece presente un elemento che si trova ancora nei liuti quattrocenteschi di più stretta ascendenza medievale e forse anche orientale: la presenza di rose secondarie sulla tavola armonica. Ciò significa che ci troviamo di fronte a strumen-

ti concepiti con criteri innovativi, tendenti quindi verso quello che sarà il liuto cinquecentesco munito di sei ordini di corde. È proprio alla metà del Quattrocento, e grazie al contributo dei mecenati rinascimentali, che compare una nuova generazione di strumentisti virtuosi: per tutti l'esempio più famoso, Pietrobono, educato a Napoli, attivo per lunghi anni nella Ferrara degli Este, lodato dai poeti e conteso dai principi, era egualmente ammirato come solista che come cantore al liuto. Qualità che trovavano entrambe riscontro nelle nuove tendenze culturali sostenute negli ambienti umanistici e che si riallacciavano alla riscoperta del patrimonio classico: il liuto come metafora degli antichi strumenti a corde, il cui suono tocca e commuove l'ascoltatore verso sentimenti elevati, in opposizione agli strumenti a fiato che risvegliano gli istinti più bassi (il mito di Apollo e Marsia); il canto accompagnato come ritorno all'antica monodia greca. Nello stesso tempo l'arte di Pietrobono porta al massimo livello di perfezione la maniera 'medievale' di suonare il liuto: fino alla metà del secolo il liuto viene infatti suonato col plectro e con una tecnica essenzialmente monodica: linee singole, anche molto ornamentate se suonate da virtuosi, oppure accordi pieni; combinazione di queste due possibilità; esecuzione a memoria su schemi appartenenti ad un repertorio comune o personale, con ampio spazio all'improvvisazione; elementi tutti che confluiscono nell'ambito della tradizione non scritta.

Ciò accadeva nello stesso tempo in cui le corti italiane concedevano gli incarichi ufficiali ai maggiori musicisti fiamminghi, che rappresentavano, come è noto, l'altro aspetto della musica: la scienza contrappuntistica, la complessità architettonica della composizione scritta e che disseminavano in tutta Europa un patrimonio internazionale di seve-

ra musica sacra e di raffinate chanson profane. È probabile che queste due tendenze così diverse avessero comunque dei punti di contatto; potrebbe essere una prova di ciò il fatto che compositori quali Agricola e Josquin abbiano scritto brani vicini allo stile italiano, così come le chanson francesi più amate in Italia siano state adattate, in arrangiamenti per liuto, allo stile strumentale locale. Contemporaneamente ha inizio un radicale cambiamento nella tecnica del liuto che consente, con l'abbandono del plettro in favore delle dita, di suonare più voci insieme.

Questo cambiamento non fu improvviso: le due tecniche continuarono a convivere fino al secolo successivo e, come vedremo, la nuova conservò a lungo il ricordo della precedente. Essa fu adottata all'inizio dai liutisti tedeschi, alcuni dei quali, come afferma il Tinctoris, furono attivi anche in Italia. È il caso di ricordare a questo proposito il famoso liutista Giovan Maria Alemanno (probabilmente l'autore dello scomparso Terzo libro di Petrucci del 1508), il quale fu alla corte del Duca di Urbino nel 1510; in seguito Papa Leone X, che lo teneva in grande considerazione, gli affidò la rocca di Verucchio e lo investì del titolo di conte.

Durante questa fase di transizione il liuto è impiegato anche nell'accompagnamento della danza di corte. Guglielmo Ebreo da Pesaro è, insieme a Domenico da Piacenza, che considera il suo maestro ideale, la figura più importante della danza italiana quattrocentesca. È autore di un trattato sopravvissuto manoscritto in numerose versioni, *De pratica seu arte tripudii* (1463), nel quale descrive le coreografie delle danze (bassadanze e balli), dà preziose informazioni sull'apprendimento e lo studio della danza e sulla maniera di suonare le musiche. Inoltre riporta la musica dei balli in versione monodica. L'opera di Guglielmo si

inserisce all'interno della tradizione del trattato rinascimentale; in lui è evidente il desiderio di ottenere un riconoscimento della danza sia come scienza che come arte, con la stessa dignità della musica. Il trattato contiene anche un'autobiografia dalla quale si ricavano le notizie fondamentali della sua vita trascorsa, oltre che come maestro di danza, anche come organizzatore di feste e banchetti: in particolare è da ricordare il memorabile banchetto offerto da Alessandro Sforza ai concittadini per il martedì Grasso del 1471. Guglielmo nasce intorno al 1420 a Pesaro, nella cui corte il padre, Mosè di Sicilia, era già maestro di danza. Entra al servizio di Alessandro Sforza, divenuto signore di Pesaro nel 1445 in seguito al matrimonio con Costanza da Varano: il rapporto con questo principe, colto ed amante delle arti, durerà fino alla morte avvenuta nel 1473. Troviamo Guglielmo spesso a Milano insieme ad Alessandro presso il fratello Francesco Sforza, ma anche a Ferrara e a Napoli per due anni (1466-67). Ma il legame con gli Sforza e i Montefeltro resterà sempre saldo: già nel 1437 è presente al matrimonio di Federico da Montefeltro ad Urbino presso il quale sarà al servizio dopo la morte di Alessandro. Un fatto non ben chiarito è il motivo della sua conversione al cattolicesimo col nome di Giovanni Ambrosio, avvenuta intorno al 1465: probabilmente influenzato dalla religiosità di Alessandro o per poter ottenere l'investitura di Cavaliere dello Speron d'Oro. Fatto che avvenne nel 1469, ad opera dello stesso Imperatore Federico III, durante una magnifica visita di stato a Venezia. Uno degli ultimi incarichi fu probabilmente presso Lorenzo il Magnifico a Firenze: ciò è suggerito da una lettera di raccomandazione di Costanzo Sforza. Il rapporto non dovette durare a lungo se nel 1484 Lorenzo scriveva a Camilla, vedova di Costanzo,

scusandosi di non poter offrire carità a Giovanni Ambrosio a causa della quantità di poveri già presenti a Firenze. Il complesso strumentale che accompagnava la danza quattrocentesca poteva variare in qualità e numero a seconda del luogo dove questa veniva ambientata. Certamente strumenti come l'arpa o il liuto erano presenti nelle occasioni più intime e riservate (una miniatura presente nella versione di Parigi del De pratica raffigura tre danzatori accompagnati da una piccola arpa), e molto probabilmente venivano suonati alla maniera antica. Ciò è confermato dal tipo di scrittura: della musica delle danze quattrocentesche è rimasto un canovaccio monodico, che di volta in volta serve da melodia o da tenore per improvvisazioni. Si è pensato di adattare alcune di queste danze al liuto solo, cercando di immaginare l'arrangiamento di un liutista della generazione "di passaggio". All'interno delle istruzioni è interessante il riferimento al fatto che Guglielmo inviti i danzatori a seguir colla persona e colli gesti il carattere della musica, che se è per B quadro è molto più airosa la sua misura, che quella di B molle ma è alquanto più cruda e men dolce una implicita allusione al fatto che già in quest'epoca i musicisti non dovevano ignorare il lato espressivo della musica. La musica delle danze è dello stesso Guglielmo (quella di Petit Vriens e Rosina si trova nel trattato di Domenico da Piacenza); è comunque molto probabile che alcune di esse siano elaborazioni di temi appartenenti ad un repertorio comune: la melodia di Rosina si trova in numerose composizioni vocali strumentali; mentre alcuni titoli sono legati a personaggi: Leoncello è Leonello d'Este. Il manoscritto cordiforme della Biblioteca Oliveriana di Pesaro è una testimonianza assolutamente unica, per la singolarità del contenuto musicale ma anche per gli aspetti storici e culturali che,

attraverso un periodo di quasi due secoli dalla fine del '400 alla fine del '600, lo legano all'area geografica in cui tuttora si trova. Le testimonianze che giungono a noi da epoche lontane vengono di solito classificate in base all'omogeneità del contenuto, sia esso di carattere storico, musicale, documentario. Il manoscritto di Pesaro costituisce invece un caso a parte: grazie ad esso è infatti giunta fino a noi una quantità eccezionale di documenti che si intrecciano a vicenda: una collezione di brani di musica per liuto e per lira da braccio, una raccolta di poesie e, negli spazi bianchi rimasti, quasi un diario che riporta avvenimenti quotidiani della famiglia che lo possedette. Esso inoltre ci offre lo spunto per cogliere un altro aspetto della musica di cui ci stiamo occupando, il suo apparire nella dimensione privata della persona. Già la sua forma di cuore suggerisce l'immagine del dono, dell'oggetto ricordo di qualcuno o qualcosa che oggi ignoriamo ma che è provato dall'uso durato più di un secolo, probabilmente all'interno della stessa famiglia. Il contenuto musicale e la sua destinazione, il liuto, contribuiscono poi a ad aiutarci a concretizzare l'ambientazione di queste musiche: sia esso appartenuto a un professionista della musica o a un dilettante i luoghi della sua fruizione, per pochi scelti ascoltatori o solo per se stessi, potevano essere solo quelli classici riservati all'intimità: la camera, lo studiolo, il giardino chiuso, dove la sonorità dolce ma suadente del liuto poteva manifestarsi nella sua più autentica dimensione.

La storia documentata del nostro manoscritto inizia intorno al 1545 quando ne viene in possesso Tempesta Blondi di S. Lorenzo in Campo, membro di una famiglia sicuramente benestante proprietaria di vasti possedimenti nella zona. Non è documentato con sicurezza se il cime-

lio, vecchio di più di cinquant'anni e in parte riempito con intavolature di liuto ormai fuori moda, appartenesse già alla famiglia o se provenisse dall'esterno. Ma sia perché esso rimarrà proprietà della famiglia ancora per molti anni, sia perché Tempesta continua un indirizzo artistico già presente, preferiamo pensare che esso sia sempre rimasto in famiglia e che egli l'abbia ricevuto da un parente più anziano: peraltro nelle annotazioni a margine è nominato un Antonio, forse zio di Tempesta e autore del brano che porta questo nome. Egli lo possedette all'incirca tra il 1550 e l'anno della sua morte (1592) e vi inserì, dopo la vecchia musica per liuto, alcuni brani in intavolatura per lira da braccio: uno dei rarissimi documenti conservati su questo strumento così importante nel Cinquecento e caro ai poeti (la lira di Apollo) e utilizzato per accompagnare il canto-recitazione della poesia. Non a caso quindi la parte più consistente del suo intervento nel manoscritto è la raccolta di oltre quattrocento poesie che ne occupano la seconda parte. Oltre a ciò è presente un'altra stratificazione di testo, che consiste in piccole annotazioni poste sui margini rimasti liberi: alcune di esse sono della mano dello stesso Blondi, dalla notizia del suo matrimonio avvenuto nel 1575 ad una lista di nomi di donna (personaggi di una rappresentazione scenica?) ad una coreografia.

Dopo la morte di Tempesta continuano le annotazioni fatte da altri membri della sua famiglia, che vi registrano nascite, morti e altre annotazioni (perfino una ricetta contro il mal di testa), contribuendo a creare un suggestivo quadro sulla vita di famiglia. Appare quindi chiaro l'interesse di Tempesta Blondi per le arti: poesia, musica (l'intavolatura per la lira ma anche una tavola che riporta la maniera d'accordare il liuto), co-

reografia; molti dei suoi testi poetici si trovano musicati in importanti raccolte pubblicate tra gli anni 1545-1575 (Rore, Striggio, Ruffo, Gabrieli, Marenzio). Ciò, come si è già accennato, contribuisce a farci ritenere che il manoscritto cordiforme sia sempre appartenuto alla famiglia Blondi o comunque allo stesso ambiente; un'altra conferma potrebbe essere data dal fatto che una raccolta di brani, le Recercate de Gasparo, può essere collegata alla famiglia Gasparo che possedeva dei terreni confinanti con quelli dei Blondi: ci troviamo di fronte ad un esempio di fruizione della musica in un ambiente di piccola nobiltà terriera benestante. Dagli atti di una causa conservati nell'Archivio Comunale di San Lorenzo in Campo si apprende inoltre che Tiburzio, fratello di Tempesta, possedeva uno strumento a corde tenuto nella bottega di un certo Berto; essendo tale strumento stato danneggiato da Amator, figlio di Francesco Gasparo, il tribunale stabilì che il padre pagasse la somma necessaria per farne costruire uno nuovo. Un'indagine ulteriore sulla datazione dei brani della prima parte del manoscritto potrà solo essere quindi condotta in base ad uno studio scientifico sull'origine materiale dell'oggetto, sulla grafia, sullo stile dei brani e il loro eventuale collegamento con modelli presenti in altre fonti.

Senza scendere in dettagli musicologici troppo aridi cercheremo di riassumere queste notizie al fine di inquadrare nel loro contesto le musiche in programma. Gli studi che, data la particolarità del manoscritto, sono stati compiuti a cominciare dal secolo scorso nel tentativo di svelarne i misteri, sono quelli di Saviotti, Viterbo e Paolone, i quali ne colsero maggiormente l'aspetto letterario essendo privi di competenze specifiche sulle intavolature; in tempi più recenti Rubsamen e Fallows hanno approfondito il problema della datazione dei

brani musicali e della raccolta di poesie; e per finire la tesi di laurea di Ivanoff, il quale ha studiato da vicino il manoscritto e ha proposto nuove interpretazioni. La rilegatura è originale ed è probabile opera di Ulrich Schreier, attivo a Salisburgo nella seconda metà del Quattrocento; sono documentati diversi suoi viaggi in Italia. La filigrana della carta può essere invece accostata ad alcuni esempi provenienti dalla cartiere di Fabriano o di Venezia negli stessi anni. Una prima porzione di fascicoli era stata preparata con esagrammi e una seconda con sistemi a sette righe. Il contenuto musicale è articolato in più immissioni ad opera di mani diverse e successive temporalmente.

La prima contiene la sezione più sostanziosa di musica per liuto: scritta nella cosiddetta intavolatura francese (che si serve delle lettere a partire dalla a, per indicare le note da tastare sul manico) per liuto a sei ordini; la stessa mano ha scritto il ricercare per liuto a sette ordini, all'inizio della sezione che contiene l'intavolatura a sette righe. Il liuto a sette ordini diviene comune dopo la metà del secolo aggiungendo una coppia di corde nel registro grave: ma in questo caso ci troviamo di fronte ad un brano arcaico dal punto di vista musicale e scritto dalla mano più antica. Il manoscritto era stato quindi dal principio preparato in due sezioni, la prima per scrivere musica per liuto a sei ordini, la seconda per liuto a sette ordini, che però è stata utilizzata per un solo brano: probabilmente perché il liuto a sette, per la natura ancora imperfetta delle corde basse di budello, non dava risultati sonori soddisfacenti; infatti, nonostante si trovino testimonianze sulla sua esistenza fin dal trattato sugli strumenti di Virdung (1511) esso non si affermerà fino alla seconda metà avanzata del Cinquecento, quando la tecnica costruttiva delle

corde consentirà di produrre bassi sufficientemente sonori. Nella sezione per liuto a sei ordini interviene poi una seconda mano che scrive i brani intitolati Recercate de Gasparo; successivamente una nuova mano, più formale, annota tre brani in intavolatura ‘napoletana’: variante dell’italiana usata a Napoli e in sud Italia che utilizza le cifre a partire dall’ uno invece che dallo zero. Oltre all’ indagine condotta sulla rilegatura e sulla filigrana del manoscritto, che come abbiamo visto porta a ipotizzare la sua fattura intorno al 1480, altri elementi possono essere utilizzati per la datazione delle musiche.

La grafia dell’amanuense appare molto arcaica e non si ritroverà in nessuna intavolatura del Cinquecento. Dal punto di vista della scrittura musicale si ritrovano gli elementi più antichi, lunghe fioriture monodiche interrotte da accordi pieni, che potrebbero essere ancora suonati da un plettro; ma anche i primi esempi di passaggi polifonici suonati su corde distanti, suonabili solo dalle dita. Sono presenti poi adattamenti di famose chanson polifoniche (come *J’ay pris amour*, non a caso riportata in notazione nelle tarsie di Federico da Montefeltro nella vicina Urbino), che secondo la vecchia tradizione vengono trasformate in un’improvvisazione strumentale che conserva dell’originale solo lo scheletro armonico e spunti melodici molto fioriti. A ciò va aggiunto che gli adattamenti da originali vocali provengono da modelli di chanson tipici della fine del secolo mentre non si trovano intavolature di brani “moderni” sul tipo della frottola.

D’altra parte sono presenti anche i primi ricercari, composizioni nate sullo strumento indipendentemente da modelli preesistenti e che avranno grande fortuna nel secolo successivo. Anche nell’aspetto grafico

è possibile cogliere la provenienza da una tradizione che non ha bisogno della scrittura: l'intavolatura, lavoro non di un amanuense professionista, annota solo le posizioni sulla tastiera e l'accentuazione fondamentale data dalla diteggiatura della mano destra (pollice, tempo forte, in giù; indice, tempo debole, in su): ma i segni ritmici presenti sono rudimentali e spesso incongruenti.

Chiara indizio del fatto che l'autore del manoscritto, oltre ad essere ignorante di teoria mensurale, si serviva di esso come supporto mnemonico personale, piuttosto che per renderlo comprensibile ad altri. Nello stesso tempo l'esigenza della scrittura indica una tendenza nuova, che si affermerà con chiarezza negli anni appena successivi. L'insieme di questi elementi ha portato a datare queste intavolature intorno agli ultimi anni del '400: si tratterebbe quindi della più antica collezione di musica per liuto intavolata, considerando che le fonti anteriori sono ridotte allo stato di frammenti; di fatto costituisce una prova delle trasformazioni tecniche e musicali avvenute proprio in quegli anni, cogliendo il momento di passaggio fra due tradizioni.

Con le stampe veneziane di Petrucci (l'intavolatura di Spinacino del 1507) si afferma poi un aspetto nuovo, la diffusione su larga scala della musica scritta: a questo punto chiunque può, leggendo le brevi regole riportate all'inizio del libro, ricavare le chiavi fondamentali per leggere l'intavolatura. Da quanto detto sopra apparirà chiaro come, per rendere questi brani eseguibili, sia necessario un lavoro di "restauro" dell'intavolatura, alla quale manca, fondamentalmente, la quadratura ritmica. Per trovare una possibile chiave si è iniziato dai brani presenti in altre fonti,

non intavolate ma in notazione, che potevano quindi essere sovrapposti ai loro modelli originali. Si trattava poi di far coincidere gli appoggi armonici e melodici della versione liutistica (sfrondata dalle fioriture) con i punti corrispondenti nel modello; e quindi di sistemare ritmicamente al loro interno le battute così ottenute, con l'aiuto dei puntini della diteggiatura che, senza equivoci, indicano i tempi più deboli. È stato così che brani come *Fortuna desperata*, *J'ay pris amour*, *De tous biens* (quest'ultimo del musicista borgognone Hayne van Ghizeghem), *chanson* che andavano di moda in tutta Europa, hanno riacquisito significato e ripreso vita.

Un lavoro analogo è stato possibile sulla *Bassadanza*, brano basato su un *cantus firmus* composto da note di durata uguale, sul quale si snoda una lunga fioritura, in questo caso di carattere improvvisativo; il risultato è stato sorprendente, svelando tra l'altro una inaspettata componente di possibile sapore orientale. Quanto ai ricercari, data la loro costituzionale libertà compositiva, è stato più difficile pretendere di costringerli in un ordine ritmico forzato: si è cercato quindi di individuare un certo numero di formule ricorrenti (simili a quelle che si trovano anche nei ricercari di Spinacino e nell'intavolatura manoscritta di Capirola) affidando il resto anche ad un po' di fantasia...

Si ringraziano

Vladimir Ivanoff,
il cui lavoro
(Das Pesaro-Manuskript,
H. Schneider, Tutzing 1988)
è stato di grande aiuto
per le notizie storiche
sul manoscritto e la redazione
del testo musicale;
e Barbara Sparti,
per le notizie sulla vita di
Guglielmo e per le musiche
attinte dal suo studio
Guglielmo Ebreo da Pesaro,
De pratica seu arte tripudii,
Clarendon Press,
Oxford 1993,
nonché per i consigli
sull'andamento
delle danze.

Fonti

Anonimo ms 1144
Biblioteca Oliveriana,
Pesaro

Francesco Spinacino
Intabolatura de lauto
Libro I,
Ottaviano Petrucci,
Venezia, 1507

**Guglielmo Ebreo
da Pesaro**

(Giovanni Ambrosio)
De pratica seu arte tripudii,
Bibliothèque Nationale,
Paris, fonds ital. 476

Domenico da Piacenza

De arte saltandi
et choreas ducendi,
Bibliothèque Nationale,
Paris, fonds ital. 972.

