

Relazione finale del progetto "Lira da braccio e lirone: ricostruzione della pratica, della tecnica e del repertorio"

Presso l'università di musica di Vienna, sotto la direzione del prof dott. Hartmut Krones, all'inizio di quest'anno ho finito il mio lavoro sul progetto "Lira da braccio e lirone: ricostruzione della pratica, tecnica e del repertorio", sul quale ho ufficialmente lavorato dall'autunno del 1996. Il mio interesse ed il mio lavoro con la problematica delle lire (da braccio e da gamba) inizia, però, già nella metà degli anni settanta.

Un importante sostegno sulla mia strada è stato l'incoraggiamento da parte del dott. René Clemencic (al quale sono legato sia da un'indimenticabile collaborazione artistica che da un continuo insegnamento ed una sincera amicizia dal 1983), dei colleghi del mio gruppo viennese "Ensemble Lyra Wien", ed anche il fatto di aver messo in pratica le mie esperienze ed i miei esperimenti in occasione di concerti ed incisioni.

Il mio ringraziamento va al dott. Krones per la fiducia dimostratami, ed anche a tutti i miei colleghi musicisti, musicologi ed alle altre persone che, ognuna a suo modo, mi hanno aiutato nei passati trenta anni.

§ 1. Lo sviluppo storico dell'interesse per la lira da braccio e da gamba (dal 1892 ad oggi)

Più di 100 anni fa, nel 1892, Alexander Hajdecki (maggiore dell'esercito K.U.K. ed appassionato di musica) ha scritto, per primo nei tempi moderni, un libro sulla "lira da braccio italiana" e lo ha pubblicato a Mostar, capitale della Erzegovina.

In seguito hanno scritto sulle "lire" molti autori famosi. Contributi significativi sono stati dati da Georg Kinsky, Gerald Hayes, Martin Greulich, Benvenuto Disertori (fino al 1945) ed Emanuel Winternitz, Clement A. Miller e Howard Mayer Brown, dopo il 1945. Con Erin Headley (violoncellista e gambista americana, che per prima dopo il 1945, precisamente negli anni settanta, ha iniziato la ricostruzione della pratica e tecnica sulla lira da gamba – lirone) entrano in scena i musicisti-pratici. Verso la fine degli anni ottanta si trovano importanti contributi all'argomento, precisamente articoli e libri scritti da Vladimir Ivanoff, Sterling S. Jones, Joseph M. Skeaping, Imke David ed il sottoscritto.

La lira ed il liuto hanno avuto un ruolo simile nelle improvvisazioni "ad hoc" degli umanisti italiani. La principale differenza stava nel fatto che il liuto si suonava "dal libro" cioè dallo spartito (per questo si ha un vasto repertorio per solo liuto o liuto con canto dal 16. secolo) e con improvvisazione, mentre la pratica di suonare la lira prevedeva solo l'improvvisazione ed è rimasta tale durante tutto il periodo del suo utilizzo ... Nell'iconografia moderna, se accompagnata ad un altro strumento, la lira da braccio appare quasi sempre assieme al liuto.

Negli ultimi dieci anni sono apparsi articoli sulle lire (da braccio e da gamba) più o meno regolarmente in tutti i dizionari musicali, enciclopedie musicali e libri di storia della musica -. Nonostante il fatto che questi articoli siano corretti nella maggior parte dei casi, trapela in svariate opere il vecchio errore riferito alle corde basse al di fuori della tastiera. A cominciare da Disertori, molti autori accettano la comune affermazione che tali corde siano chiamate "di bordone". Nel caso della lira da braccio, a differenze della viella medievale, non si usava il bordone (in tedesco "Orgelpunkt", in inglese "drone"). In altre parole il canto o la melodia non erano accompagnati dalla stessa armonia, bensì con accordi in una specie di proto – "basso continuo". Lanfranco (1533) chiama le sette corde della lira da braccio (secondo lui il numero sette simboleggia i sette pianeti conosciuti all'epoca) iniziando dalla più bassa: "basso grave, basso acuto", e le due corde gravi sulla tastiera "bordone grave e bordone acuto". Da ciò probabilmente sorge tutto il malinteso e la terminologia sbagliata. Se si ignora che in Italia nel 16 secolo venivano chiamate "bordone" le singole corde sugli strumenti a pizzico e ad arco, è comprensibile che inevitabilmente si giunge al suddetto errore e che il nome viene interpretato nel suo significato medievale.

§ 2. Il ruolo delle lire da braccio e da gamba e la loro diffusione in Europa nel 15°, 16° e 17° secolo:

La Lira da braccio era uno dei più importanti strumenti ad arco del Rinascimento. Si è sviluppata direttamente dalla viella medievale ed appare con nomi diversi nelle fonti scritte (di archivio e letterarie) dalla metà del 15. fino all'inizio del 17. secolo. Inizialmente, per la maggior parte con denominazioni tipo "viola", "lira

ovvero viola"; in seguito "lyra", "lira moderna", "lira di sette corde" e "lira con l'archetto". Su questo strumento gli umanisti ed i poeti del 15. e 16. secolo si accompagnavano nel canto e nella recitazione in modo omofonico con gli accordi.

Per la lira da gamba o lirone sono stati utilizzati i nomi "lira" o "lirone", oppure: "lira grande", "lira doppia", "lira perfecta", "arciviola", "arciviola lira", "lirone perfetto" o "imperfetto".

Indipendentemente al suo ruolo di strumento solistico, la lira da braccio viene spesso nominata in relazione agli intermedi, dove appare sola o in diverse combinazioni strumentali (con o senza voce/voci) – ad esempio come accompagnamento dei madrigali. Nell'iconografia moderna la lira (d.br.) appare molto spesso in tutte le sue forme in una specie di rappresentazione mitologica o allegorica. Viene spesso suonata (o tenuta in mano) da Orfeo o talvolta da Apollo o dal re David. Poiché questo strumento era strettamente legato al tentativo di far rivivere la musica antica (fatto che spiega la sua posizione privilegiata nella cultura musicale dell'epoca), è comprensibile che con l'improvvisazione sulla "lira" si siano cimentati intensamente molti musicisti (professionisti ed amatori), compositori, artisti, letterati e filosofi dell'epoca. Basterà nominare i più famosi: Leonardo da Vinci, Raffaello, Gaudenzio Ferrari, Leonardo Giustiniani, Serafino dall'Aquila, Marsilio Ficino e molti altri.

La lira ha avuto un ruolo importante anche nella recitazione delle odi latine in quel periodo. Molti esempi musicali di tali odi (per gli Italiani più una forma artistica - per i Tedeschi, con eccezione del compositore svizzero Ludwig Senfl, più una forma didattica per imparare il metro della poesia latina) sembrano una specie di "realizzazione" dell'accompagnamento accordico sulla lira da braccio. Ho suonato questo repertorio svariate volte e posso confermare che è molto adatto per l'esecuzione con la lira da braccio.

Nonostante le "lire" fossero un prodotto tipico della cultura e della pratica musicale italiane, esse erano conosciute ed usate anche negli altri paesi europei (compresa la Croazia, mio paese d'origine) – comprese le terre che non erano sotto l'influenza culturale italiana, come per esempio Austria, Germania e Francia.

La lira da gamba/lirone veniva utilizzata per l'accompagnamento accordico (proto-“basso continuo”), ed il suo ruolo principale era appunto accompagnare il canto. Sulla base della mia esperienza personale, posso affermare che è possibile eseguire su questo strumento preludi strumentali indipendenti (improvvisati o annotati) ed intermezzi come pure balli (composti in stile omofonico) del 16. e dell'inizio del 17. secolo.

Nonostante Erin Headley abbia trovato le prime tracce di questo strumento all'inizio del 16. secolo, sembra che entri definitivamente nella scena musicale appena nella metà del secolo. Come strumento ad arco “continuo” la lira da gamba viene nominata con la stessa frequenza nelle fonti che parlano di musica sacra e profana. Di particolare importanza il suo ruolo nella musica per il teatro della seconda metà del 16. secolo come pure in tutto il 17. secolo, prima a Venezia, poi in tutte le più importanti città italiane: Firenze, Napoli e Roma.

Ritengo che (almeno nel primo periodo dal 1470 al 1530) per gli umanisti, neo-platonisti, artisti e musicisti (come M. Ficino, L. da Vinci, G. Ferrari e Raffaello) era di secondaria importanza il fatto che il musicista (oggi diremmo cantautore, cioè l'autore di poesia e musica contemporaneamente) accompagnasse il proprio canto o la recitazione tirando l'archetto o pizzicando le corde del liuto con le dita – l'esempio veniva comunque preso dalla lira antica, quindi uno strumento a pizzico. L'atto di per sé, la cosiddetta "Gesamtkunst", ovvero il far rivivere l'antica pratica musicale, era la cosa più importante sia per loro che per il loro pubblico.

§ 3. Caratteristiche organologiche:

Il corpo ed il manico delle prime “lire” (della fine del 15° secolo) erano costruiti presumibilmente da un unico pezzo di legno su cui veniva incollata la tavola armonica. Possiamo presupporre che in tale periodo transitorio non era possibile fare una distinzione tra la forma di una viella e quella di una delle prime lire da braccio. Anche se vi sono alcune fonti che rappresentano la lira da braccio con tasti, non possiamo considerare questa caratteristica come tipica dello strumento in oggetto prima di aver raccolto tutte le fonti iconografiche in uno stesso posto per analizzarle. Inoltre, dobbiamo ricordarci che Lanfranco (scrivendo nel periodo in cui la lira veniva ancora suonata) dice esplicitamente che non si usavano i tasti sulla "lira" (da braccio).

Sulla base di sei lire da braccio presumibilmente conservate nella loro forma originale e quattro cosiddette "lire-viole" (secondo Jones questi strumenti sono forse stati originariamente costruiti come lire da braccio e poi modificate come viole da braccio) non è possibile giungere ad alcuna conclusione per quanto riguarda le caratteristiche tipiche della costruzione delle lire da braccio. In nessun caso possiamo affermare con sicurezza che sia pure uno degli strumenti conservati sia stato originariamente costruito (ed utilizzato) come lira da braccio. Le parti più importanti, ad esempio il manico, la tastiera, la cordiera, il ponticello e le stesse corde o gli archetti non si sono conservate in nessuno dei casi.

Per quanto riguarda la lira da gamba o lirone, purtroppo la situazione non è migliore: ne esistono (presumibilmente) otto originali ed alcuni frammenti di un nono originale, però non possiamo essere sicuri dell'origine di nessuno di loro. Sulla base di alcune mie ricerche, come pure di lavori compiuti da K. Moens (1988) ed Imke David, può anche essere che non ci sia nessuna lira (da braccio o da gamba) conservata nella sua forma originale e che i cosiddetti "originali" siano delle ricostruzioni a partire da viole da gamba, violoncelli, viole e violini (del 16°, 17° e 18° secolo) realizzate nel 19° secolo... Ci dobbiamo chiedere quale è la ragione per tutto ciò? I primi rari concerti, si può dire "storici" (con l'uso di strumenti originali ed in seguito con l'adeguata pratica, tecnica ed interpretazione), si sono tenuti già nel 19° secolo (da "pionieri" come J.J.Fétis, A.Dolmetsch ed altri), ma un impegno serio nel campo della musica antica si ebbe solamente nel secolo successivo. E' possibile si sia trattato del desiderio di qualche direttore di collezioni o musei di strumenti antichi (ad esempio a Vienna, Berlino, Bruxelles o Lipsia) di avere nella propria collezione qualcosa di particolare, esotico, misterioso, forse addirittura "l'anello mancante" della famiglia dei violini.

Con riferimento a quanto si è conservato e alle informazioni che ci sono giunte dalle fonti summenzionate, possiamo presupporre che la costruzione della lira da braccio fosse inizialmente simile a quella della viola medievale, e quindi della viola da braccio e del violino (rinascimentale). La lira da gamba o lirone è stata costruita in modo molto simile alla "comune" viola da gamba. La lira da braccio aveva 7 corde mentre quella da gamba ne aveva da 11 a 18.

Grazie a Benvenuto Disertori ed Imke David, al giorno d'oggi sappiamo che esistono tre fonti iconografiche che rappresentano una forma simile per diverse lire da gamba, cioè una specie di suo modello "standard". E' interessante il fatto che di tutti i presunti originali di lire da gamba, questo modello viene ripreso solo da un esemplare relativamente piccolo (di cui si è conservata solo una fotografia precedente la distruzione ed alcuni frammenti – parti del manico e della tastiera con la cavigliera cioè la paletta dei pirolì, la cordiera e il bottone per fissarla) conservato nel Museo dell'Università di Lipsia.

§ 4. Fonti dell' epoca sull'accordatura, pratica e tecnica:

A. Fonti scritte:

Nel 16° secolo ed all'inizio del 17. secolo molti teorici musicali e compositori hanno scritto sulla lira da braccio.

Giovan Maria Lanfranco fornisce l'accordatura relativa delle corde (in realtà solo i rapporti di intervallo tra le corde; senza la precisa altezza) della lira da braccio, cosa che viene poi ripresa da numerosi autori successivi. Sylvestro Ganassi fornisce importanti informazioni sulla tecnica, mentre Hieronymus Cardanus dà informazioni dettagliate sulla "lira" suonata da Alessandro Striggio (padre) ed anche qualcosa sulla "lira antica" e sulla "lira moderna" cioè lira da braccio. Scipione Cerreto e Marin Mersenne offrono, oltre all' accordatura informazioni sulla pratica e tecnica della lira da gamba (in modo limitato della lira da braccio), ed anche due brevi esempi musicali per la lira da gamba. Entrambi gli autori (soprattutto Cerreto) forniscono informazioni circa i suonatori di lire da gamba della loro epoca.

Agostino Agazzari, contemporaneamente compositore e musicista (prassi di quei tempi), parla del ruolo della lira da braccio come strumento d'accompagnamento cioè basso continuo. Praetorius riporta più o meno le informazioni prese da diversi colleghi italiani: è da presupporre che non abbia mai visto né sentito personalmente una lira da gamba, poiché per il disegno della stessa usa una versione (con un maggiore numero di corde) più grande e modificata della propria illustrazione di una lira da braccio. Nel proprio libro Imke David

riporta tutti i trattati menzionati in lingua originale e quindi (in modo non sempre accurato) tradotti in tedesco.

Il medico, filosofo, matematico e teorico musicale italiano Hieronymus Cardanus (Jerome Cardan) dà non solo delle informazioni molto importanti sulla "lira" di Alessandro Striggio padre, ma anche delle informazioni sulla lira da braccio in genere. Dal suo scritto si deduce che verso il 1550 (quindi il periodo in cui Tempesta Blondi il presunto scrottore dei brani per la "lira" scrive i suoi frammenti di musica per lira da braccio a Pesaro) questo strumento ha ancora nei circoli umanistici e musicali il ruolo che aveva 50 anni prima, all'epoca della sua maggiore fama. Inoltre, Cardanus dice che "...non esiste strumento più perfetto della 'lira', che dà così tanta soddisfazione, che si accorda così bene alla voce umana e che rappresenta lo strumento degli dei poiché questi ultimi la suonano così spesso nelle rappresentazioni figurative....".

Secondo Cerreto, alla fine del 16° secolo la lira da braccio ha perso (almeno a Napoli e nel sud Italia) il ruolo che aveva mantenuto incontrastato per tutto il secolo. Al posto degli umanisti, artisti famosi e musicisti, la suonano o si accompagnano quasi esclusivamente persone dai ceti sociali più bassi: ciechi, mendicanti e suonatori di strada. In ogni caso, anche così resta nell'ambito della pratica musicale improvvisata e, molto probabilmente, da il nome ad un vero strumento di bordone: la ghironda (in tedesco Drehleier, in inglese hurdy-gurdy). Sia Haydn che molti altri compositori chiamano questo strumento "lira"...

Nel suo scritto più famoso, "Della Pratica Musica Vocale et Strumentale", Cerreto dà una serie di consigli pratici ed alcuni esempi musicali per la lira da gamba (lirone). Come nel manoscritto di Pesaro, da Cerreto troviamo accordi ed un breve frammento che ci dà una visuale della tecnica dimenticata di suonare questo strumento. Il teorico francese, padre Marin Mersenne, nella sua opera "Harmonie Universelle" del 1636, dà un'importanza particolare alla lira da gamba (o come la chiama lui "lyre") descrivendo la sua costruzione, i rapporti fra la lunghezza delle corde, il manico, i tasti, le caratteristiche ed il suo ruolo; inoltre aggiunge un frammento musicale; "Laudate Dominum".

Entrambe le "lire" vengono nominate spesso nelle fonti scritte (d'archivio o letterarie), da cui si possono trarre informazioni come dalle iconografie, con la dovuta cautela, relative al loro valore, al loro ruolo, al modo di essere suonate, allo status sociale del suonatore ed alla pratica musicale dell'epoca.

L'accordatura:

Da varie fonti dell'epoca emerge che l'accordatura della lira da braccio assomigliava a quella del violino. Come già detto, Lanfranco (nel 1533) dà un'accordatura relativa (ad intervalli), mentre Praetorius (nel 1619) una più precisa. Sulla base degli scritti del primo, le due corde più basse (al di fuori della tastiera) erano accordate in ottava Re – re, e le altre sulla tastiera in ottava Sol – sol, e quinte re, la mi" - secondo Praetorius (che non sempre è una fonte accurata quando si tratta della lira da braccio) la corda più alta era accordata re". Le considerazioni di Disertori che le lire da braccio più grandi dovevano essere accordate una quinta più bassa – in modo simile alla moderna viola – sono state confermate dalle mie ricerche e da quelle di Sterling Jones.

La lira da gamba aveva 9 – 14 corde sulla tastiera e 2 – 4 corde esterne alla stessa. La sua inconsueta ma geniale accordatura e le caratteristiche sonore uniche nel loro genere, erano molto apprezzate dalla maggior parte dei teorici e scrittori musicali e musicisti – compositori nella seconda metà del 16° secolo nel 17° secolo. Informazioni sullo strumento appaiono in diversi scritti teorico-musicali e lessici musicali per tutto il secolo successivo alla sua scomparsa dalla pratica musicale. La lira da gamba (lirone) si accordava in quinte ascendenti (cioè quarte discendenti). Nonostante vi siano alcune differenze nelle informazioni per l'accordatura dello strumento, fornite da Cerreto, Praetorius e Mersenne, relativamente all'altezza e all'ambito, tutti considerano la suddetta accordatura in quinte ascendenti.

Questa accordatura dà al suonatore la possibilità di eseguire la maggior parte degli accordi a quattro o cinque parti, con la stessa posizione, una specie di "barée". Inoltre, sul questo strumento era possibile, in modo relativamente semplice, eseguire diversi ritardi - per esempio quarta alla terza, settima alla sesta eccetera, accordo di settima e i suoi rivolti, così come accordi aumentati o diminuiti.

In contraddizione assoluta con tutto questo sono le informazioni che Hieronymus Cardanus ha fornito sulla "lira" di A. Striggio (padre): diciotto corde del suddetto strumento sono state accordate in triadi maggiori. Nel suo ottimo libro sulla lira da gamba, Imke David non cita e neanche analizza questo fatto importantissimo.

La pratica e tecnica:

Le considerazioni di Ganassi in merito all'accompagnare il canto con la "lira di sette corde" si potrebbero indubbiamente applicare alla più grande lira da gamba. Sua menzione "Prattica del dire i bassi accompagnando con il suon della lyra" viene spiegata del Disertori come il cantare la melodia del soprano una ottava di sotto, così che gli accordi della "lira" (da br. o da g.) suonano più alti del canto stesso. Questo sicuramente faceva sì che alcuni accordi suonassero in modo più pieno o convincente.

Cerreto, Agazzari e Mersenne danno informazioni precisi sul tirare l'arco in modo lento e legato. Rognoni (che nel 1620 scrive che la lira da braccio è già poco conosciuta, confermando le affermazioni di Cerreto del 1608) consiglia arcate lente e le chiama "lireggiare". Lo stesso termine con lo stesso significato (ma applicato a tutti gli strumenti ad arco) resta in uso ancora per alcuni decenni. Citiamo ancora una volta Cerreto, che ci informa che a causa del ponticello appena curvato - quasi piatto - il suonatore deve suonare contemporaneamente più corde come pure legare tre o quattro note ad una arcata.

I fonti musicali:

A causa della loro prassi musicale improvvisata non si è salvato quasi nessun repertorio scritto per entrambe le "lire". Poche eccezioni sono rappresentate dal manoscritto di Pesaro, e dai frammenti trovati nei trattati di Cerreto e Mersenne, precedentemente menzionati. Il manoscritto di Pesaro (trovato e conservato sotto il numero 1114 nella biblioteca "Oliveriana" di Pesaro, appunto, proviene dalla metà del 16° secolo e rappresenta la nostra unica fonte scritta sulla pratica, sulla tecnica e sul repertorio della lira da braccio. Il manoscritto contiene una scelta di accordi per la "lira" comparati con quelli per il liuto e due frammenti dei brani "Romanesca" e "Passamezzo" "de lira". (samo mi reci da li si smatrao da su "romanesca" i "passamezzo" due brani ili sam krivo shvatila? ako je tako onda je korektno kako sam ti korigirala!)

Purtroppo, oggi sappiamo che le altre quattro pagine contenenti la musica per la "lira" sono perdute. da notare che la corda più alta - mi - nonostante il fatto che era rappresentata nell'accordo, non veniva mai utilizzata per gli accordi o frammenti musicali.

§ 5. Le fonti iconografiche:

L'iconografia è una delle nostre fonti più importanti ed a volte l'unica, non solo per lo studio delle caratteristiche organologiche, ma anche per la ricostruzione della pratica e tecnica (come tenere lo strumento, l'archetto, la posizione di entrambe le mani etc.) di entrambe le "lire", come pure della prassi musicale del Rinascimento in genere. Come è già stato detto da Emanuel Winternitz, bisogna applicare la dovuta cautela all'uso delle fonti dell'arte figurativa.

Nella maggior parte degli esempi iconografici, la "lira" (più la lira da braccio che la lira da gamba) spesso appare per motivi simbolici. Proprio per tale motivo è difficile interpretare la sua apparizione in diversi gruppi musicali strumentali o vocale-strumentali come fonte attendibile relativa alla prassi musicale del periodo. Alcune di queste rappresentazioni sono più o meno realistiche, mentre alcune sono state "corrette" durante successivi restauri arrivando quindi a strumenti simili ai violini... In ogni caso si può facilmente riconoscere se l'artista (che ha realizzato il dipinto o il disegno) avesse o meno conoscenza dello strumento come pure della pratica e tecnica relativa.

A cominciare da G.Kinsky (nel 1912) diversi musicologi hanno utilizzato fonti iconografiche per le loro ricerche sulla problematica delle "lire" e si è così giunti a dei risultati interessanti. Benvenuto Disertori (nel

1940/41 ed in seguito), Viktor Ravizza (nel 1970), H. M. Brown, e particolarmente E. Winternitz hanno fornito degli standards in tale senso ed hanno dato molte idee utili e direttive per i colleghi più giovani.

Nell'arte figurativa dell'epoca la lira da braccio viene presentata in alcune sue forme elementari. Sterling Jones ci fornisce una lista di 97 fonti iconografiche da lui studiate e suddivise secondo la loro tipologia in: A. lire a quattro angoli simili al violino, B. lire a due angoli, C. lire a forma di "chitarra" cioè di viola medievale, D. strumenti che non si possono identificare, e E. lire con corpo ovale.

Come indubbiamente viene dimostrato dalle opere di S. Jones e di Imke David, solo quando TUTTE le fonti iconografiche saranno raccolte in un'unica banca dati potremo parlare con maggiore sicurezza di alcune caratteristiche tipiche, presenti in più esemplari di strumenti, comuni alla costruzione ed alla pratica e tecnica di entrambe le "lire".

§ 6. Ricostruzione della pratica e tecnica:

Benvenuto Disertori, musicologo e grafico fu il primo degli scienziati che già all'inizio degli anni quaranta (o più precisamente nel 1940 e 1941) tentò di ricostruire la pratica e la tecnica ed il repertorio della lira da braccio. La sua idea fu molto coraggiosa: gli accordi che secondo lui era possibile suonare sul questo strumento, furono presi da fonti iconografiche dell'epoca di culmine dell'uso della lira da braccio – cioè dal 1490 al 1530.

Nella sua tesi di dottorato intitolata "Contributi alla storia dell suonare strumenti ad arco nel 16° secolo" del 1933, Martin Greulich, musicologo tedesco, ha dedicato 13 pagine al fenomeno delle "lire" (poco alla lira da braccio e molto di più alla quella da gamba cioè lirone). A parte le citazioni prese dalle fonti dell'epoca, Greulich si è concentrato sulle istruzioni di Cerreto e sui suoi frammenti dell'intavolatura per la lira da gamba, dando comunque le sue trascrizioni delle suddette. Inoltre primo nei tempi moderni-fa esperimenti pratici con alcune lire (da braccio e da gamba) da Museo di strumenti antichi di Lipsia. Nonostante il fatto che sul suo lavoro e gli importanti esperimenti il pubblico scientifico internazionale fosse informato da Annette Otterstedt già nel 1989 l'opera ed i risultati dei suoi esperimenti rimangono sconosciuti e ignorati non solo degli scienziati americani ma anche dalla maggior parte dei colleghi musicisti e musicologi europei.

Nelle sue istruzioni sulla pratica e tecnica della lira da braccio, Sterling Scott Jones consiglia l'uso di accordi dove tutte (o la maggior parte delle) note sono suonate con le dita e solo un minor parte gli accordi con le corde vuote.

Questo vale particolarmente per le note che bisogna suonare sulle corde medie. Con certe limitazioni, le prove per queste affermazioni di Jones si trovano nell'arte figurativa dell'epoca, nei trattati e da Disertori. Se si desidera suonare solo le note cioè le corde singole questo è possibile con il controllo preciso della mano destra cioè dell'archetto. Questa tecnica fu descritta dal Ganassi nel capitolo XVI della parte seconda ("Lettione seconda") del suo libro "Regola Rubertina". La ricostruzione degli accordi di Jones (a ciò lui dedica 27 pagine del suo libro) è ottima - se si guarda dal punto di vista accademico o teorico - ma per l'uso pratico nell'improvvisazione è spesso troppo complicata e sofisticata. Le fonti dell'epoca parlano di movimenti d'archetto molto lenti e di un accompagnamento improvvisato del canto piuttosto semplice. Ricordiamoci che questo - cioè il canto e l'accompagnamento - veniva eseguito istantaneamente dal musicista. Secondo i miei esperimenti (provati in tanti concerti e incisioni) ho avuto la conferma di questo concetto.

Joseph M. Skeaping (musicista, liutaio ed musicologo inglese, che attualmente lavora ad un magisterio dedicato alla lira da braccio) è stato ispirato come il Disertori - dalle fonti iconografiche. La caratteristica importante della sua ricostruzione della pratica e tecnica sulla lira da braccio è l'uso frequente del pollice della mano sinistra. Così il suonatore poteva accompagnare la melodia (suonata sulle due corde più alte - esattamente come nel manoscritto di Pesaro) con la successione degli accordi di tipo "passamezzo moderno": tonica, sottodominante, dominante - tonica. Le sue soluzioni ed esempi pratici sono validi e convincenti come quelli di Jones, solo che quest'ultimo limita l'uso del pollice alle corde al di fuori della tastiera. L'esecuzione degli accordi proposti da Skeaping dipende, comunque, dallo strumento usato - la sua grandezza, la larghezza del manico o della tastiera etc. Sulla grande lira da braccio con tastiera e cordiera completamente piatte, con un ponticello appena incurvato, suoi accordi con l'uso frequente del pollice sono abbastanza faticosi.

Tutti e tre (Jones, Skeaping ed io) siamo venuti alle stesse conclusioni rispetto al ruolo e influsso che la pratica e la tecnica del suonare con accordi sulla lira da braccio ha avuto sul suonare in accordi sugli altri strumenti ad arco - prima di tutto quelli della famiglia del violino. La tradizione perduta della pratica e della tecnica della lira da braccio rinascimentale si è conservata - in un certo senso fino ad oggi - nella tecnica di suonare gli accordi sul violino (o viola) tramite le opere scritte; citiamo solo i compositori più importanti: Marini, Balthasar, Biber, Bach, Tartini, Paganini, e perfino Bartok. Miglior esempio e prova della suddetta affermazione può essere la composizione “Capriccio Per Sonare il Violino con tre corde à modo di Lira ” di Biagio Marini, trovata da Jones e pubblicata o nel suo libro sulla lira da braccio. Quest'opera fu stampata a Venezia nel 1620 - nell'epoca in cui la "lira" sicuramente era scomparsa. All'inizio della composizione l'autore dà la seguente istruzione: “Bisogna che le due corde grosse sijno vicine.”

Nel suo libro sulla lira da gamba, Imke David offre una serie di consigli pratici sulla pratica e tecnica o meglio sulla realizzazione del "basso continuo". L'autrice considera che la lira si possa usare esclusivamente come strumento di accompagnamento accordico, ma non per esecuzione solistica. Quindi dice che “...a causa della particolarità costruttiva, del ponticello poco incurvato e del numero di cordeda 11 a 16, non è possibile suonare con lo strumento una melodia ad una voce.” Imke David mette l'accento in diverse occasioni sulle arcate lente dell'archetto, basando l'affermazione sulle citazioni presi dai trattati dell'epoca.

A questo punto desidero spiegare le mie ricostruzioni della pratica, tecnica e dell'improvvisazione su entrambe le “lire”. Queste considerazioni si basano su fonti dell'epoca dal 16° e 17° secolo, e sono il risultato pratico del mio pluriennale lavoro sul progetto "lire".

A. Lira da braccio:

1. Sulla lira da braccio era possibile suonare solo una melodia (su due o tre corde acute), o degli accordi, o entrambi.
2. Bisogna notare che praticamente tutti i presumibili strumenti originali conservati hanno un ponticello appena incurvato - al contrario la maggior parte di fonti iconografiche mostra i suddetti piuttosto incurvati.
3. Su questo strumento non è possibile suonare tutti gli accordi con le loro inversioni. Nonostante questo, le mie ricerche - come quelle di Jones e Skeaping - dimostrano che nella prassi esistono molte più possibilità, che secondo il manoscritto di Pesaro. Secondo Ivanoff, le due corde al di fuori della tastiera, non si potevano toccare con le dita, cioè a disposizione del suonatore c'erano solo due toni del basso. Il Disertori ha trovato una fonte iconografica dove il suonatore di "lira" poteva cambiare i bassi con l'aiuto di un anello fissato sul pollice della mano sinistra. Questo presuppone l'uso della corda di basso singola e fino ad ora è stato documentato da una sola fonte.
4. Per un'esecuzione più comoda degli accordi i suonatori della "lira" hanno utilizzato una tecnica oggi chiamata "jeux barée": cioè più corde di un accordo si toccano contemporaneamente con un dito della mano sinistra, messo di traverso alla tastiera.
5. Il modo di suonare; cioè la pratica e la tecnica distinguevano, molto probabilmente, da semplici successioni di accordi a combinazioni molto virtuose di passaggi veloci ed accordi. La “Romanesca” dal manoscritto di Pesaro dimostra, molto probabilmente una fattura tipica della pratica e tecnica sulla lira da braccio: la melodia che si muove in una progressione di seconde e in registro più acuto (le due corde più alte), era sostenuto dall'armonia relativamente semplice degli accordi da tre a cinque corde rimanenti.
6. E da presupporre che la maggior parte dei suonatori abbia fondato propria improvvisazione sulla "lira"

(anche la lira da gamba) su accordi (con tutte le combinazioni) imparati a memoria. Naturalmente, questa tecnica cambia con il tempo: all'inizio più simile a quella della viella medievale ed in seguito alla pratica del suonare il violino del Rinascimento del primo Barocco. Inoltre, credo che proprio questi esperimenti abbiano contribuito sostanzialmente allo sviluppo della suddetta tecnica sul violino. Secondo Rainer Ullreich, la prassi d'accompagnare il canto sulla viella medievale con bordone ha cominciato mutare in una specie di accompagnamento proto-accordico già alla fine del 14° secolo. In altre parole, questo significa che - all'apparizione della proto-lira da braccio negli anni sessanta o settanta del 15° secolo - la suddetta tecnica esisteva nella prassi musicale da quasi un secolo!

7. Alcuni musicologi e musicisti credono che i cantori - suonatori della lira da braccio cantassero in un registro più basso che si trovava sotto gli accordi del loro accompagnamento. Questo è confermato dalle informazioni fornite dal Ganassi. Con la melodia del suo canto il cantore - suonatore della "lira" poteva sostituire i toni fondamentali degli accordi, spesso limitati dalle possibilità tecniche del suddetto strumento. Comunque, i miei esperimenti (come quelli di Jones) dimostrano che è possibile e soddisfacente anche il modo in cui il cantore canta nello stesso registro o in quello sopra gli accordi della "lira".

B.Lira da gamba:

Oltre alla sua funzione fondamentale nell'accompagnamento del canto, questo strumento è assolutamente adatto ad eseguire i preludi, gli intermezzi o delle brevi danze composte in modo omofonico. Dobbiamo ricordare di nuovo Alessandro Striggio padre, ed il fatto che lui (secondo fonti numerose dell'epoca) suonava la sua "lira" preferibilmente come solista. Questo, naturalmente, non vale per le sue apparizioni negli intermedii. Non abbiamo nessuna fonte che confermi che Striggio con la sua "lira" accompagnasse il proprio canto o quello della moglie - apprezzata liutista.

Al contrario di Imke David, credo che la lira da gamba - a seconda del repertorio o della forma musicale sia adatta anche ad arcate più corte ed accentuate. Per esempio, nelle danze questo tipo di arcate è molto utile.

Inoltre, sono convinto che la lira da gamba non può essere considerata un strumento di basso, perché il suo ambito ed il colore del suono appartengono decisamente al registro del tenore. Più volte ho suonato questo strumento in combinazione con un "vero" strumento basso a pizzico (chitarrone o arciliuto) o ad arco (basso di viola da gamba, violoncello o violone) e posso dire che, come spesso confermato dai musicisti dell'epoca si hanno ottimi risultati. In questo caso i cosiddetti "difetti" della lira vengono corretti e gli accordi con la quinta in basso suonano più "completi".

§ 7. Ricostruzione del repertorio:

Per la ricostruzione del repertorio perduto o dimenticato delle "lire" (da braccio e da gamba) sono importanti più cose: la scrittura musicale, l'accordo che abbiamo scelto come le fonti prese per la trascrizione cioè intavolatura. Nel 16° ed il 17° secolo era comune usare per entrambe le "lire" l'intavolatura per liuto. L'intavolatura italiana (usata nei casi dei frammenti da Pesaro e quelli di Cerreto) veniva scritta con i numeri mentre la francese (usata solo nel caso dei frammenti di Mersenne del 1636) veniva notata con le lettere minuscole.

Nel suo libro sulla lira da braccio Sterling Jones propone una certa variazione dell'intavolatura italiana, dove (a differenza di quella originale) la linea più alta rappresenta contemporaneamente la corda più acuta. Il collega Skeaping ed io abbiamo accettato questa proposta e crediamo che dovrebbe essere introdotta come versione "standard" della intavolatura per la lira da braccio. Per i musicisti-suonatori del nostro tempo (che hanno studiato su strumenti ad arco moderni) questa intavolatura è più logica, naturale e comprensibile.

L'uso dell'intavolatura per scrivere la musica per gli strumenti ad arco della famiglia "da braccio" cioè del violino nel 16° e 17° secolo era (a differenza della viola da gamba e di tutti gli strumenti a pizzico con uso di tasti) una rarità. La spiegazione si trova nel difetto che con i numeri dallo 0 al 4 (0=per la corda vuota, 1=primo dito etc.) non era possibile determinare con precisione i toni cromatici-cioè se il suonatore doveva suonare un "fa" o "fa-diesis" etc.

Conscio di quel problema Jones propone nella sua versione dell'intavolatura per la "lira" alcuni nuovi segni che servono a correggere suddetto difetto. Così l'accento acuto collegato al numero significa un "diesis", un doppio accentuato significa il doppio diesis; un accentuato grave significa un bémole e di conseguenza il doppio accentuato grave doppio bémole. Per l'uso del pollice (della mano sinistra) Jones utilizza la "t" minuscola - per "thumb" o pollice in inglese.

Il musicologo tedesco Wolfgang Osthoff ha tentato in due occasioni la ricostruzione della musica di Alfonso della Viola per l'opera teatrale "Il Sacrificio" di Agostino Beccari del 1554, eseguita da suo fratello Andrea cantando e suonando la lira da braccio. Il primo tentativo è stato pubblicato nel 1969, ed il secondo nel 1983. Entrambe le ricostruzioni sono accettabili suonate sulla lira da braccio. Particolarmente riuscita è la ricostruzione della stessa musica pubblicata nel proprio libro da S. Jones.

Vladimir Ivanoff, musicista e musicologo tedesco di origine bulgara (esperto di strumenti ad arco storici), ha pubblicato un'edizione completa delle musiche del suddetto manoscritto di Pesaro; fra le altre cose anche dei frammenti di musiche per la lira da braccio.

Per le sue ricostruzioni degli accordi ed esempi musicali per la lira da gamba, Imke David decide di utilizzare l'intavolatura francese, scelta e documentata solo con frammenti di Mersenne. sicuramente una questione di gusti personali e d'abitudine; ogni suonatore della "lira" (da braccio o da gamba) - avendo tanta o poca esperienza - dovrebbe sperimentare e scegliere un proprio cammino ed il tipo di notazione o intavolatura che sembra più adatta. In generale, sono convinto che l'intavolatura come la scrittura per entrambe le "lire" sia molto utile nel caso in cui qualcuno (a se stesso o ad un allievo, per esempio) vuole dimostrare un posto particolarmente complicato, dove bisognerebbe suonare particolari note di un accordo. Per l'accompagnamento normale cioè l'esecuzione d'un basso continuo quasi improvvisato sulla lira da gamba consiglieri come essenziale imparare tutti gli accordi (con le inversioni, ritardi e simile) a memoria. Dopo, secondo le necessità o le preferenze, si può suonare da una specie di riduzione per canto e "pianoforte", o dallo spartito di basso, con eventuali numeri-tipici per il basso continuo. Personalmente, per anni io ho utilizzato il sistema seguente: per i brani più corti (per esempio per le danze, primi madrigali e villanelle) scrivevo sotto la parte di basso numeri come 4-3 per i ritardi, il 7 per l'accordo di settima etc. Ho scritto gli accordi con le lettere; maiuscole per quello di maggiore e minuscole per il minore. Un metodo simile era utilizzato dai compositori per completare l'intavolatura per la chitarra rinascimentale o del primo Barocco, e viene usato ancora oggi nella musica blues o rock.

Sterling Jones ha deciso per l'accordo della lira da braccio lasciato dal Michael Praetorius, dove la corda più alta era accordata re - cioè una quarta e non quinta rispetto alla seconda corda come da Lanfranco. Nella

maggior parte dei casi questo sistema si è dimostrato utile. Il collega Skeaping ed io abbiamo scelto la versione originale di Lanfranco, usata anche da Tempesta Biondi per notare l'unico esempio per la lira da braccio da Pesaro. Per i suoi accordi ed esempi musicali Joseph Skeaping ha scelto la versione dell'intavolatura italiana proposta da Jones, cioè i numeri sono scritti sulle cinque linee perché le due corde al di fuori del manico e le due corde basse sulla tastiera sono trattati come una coppia accordata in ottava, spostata -in entrambi i casi- su una linea e suonata con un dito solo. A differenza di Jones, l'intavolatura di Skeaping non possiede segni particolari per le note cromatiche.

Nel 16° e 17° secolo (prima con le viole da gamba, poi anche con i violini, vedi Ganassi, Biber ed altri) si usava spesso la cosiddetta "scordatura", cioè accordare delle corde diversamente per le singole composizioni in modo che gli accordi presenti risuonassero con il maggior numero possibile di corde vuote.

Quali fonti o repertori sono adatti per la ricostruzione al giorno d'oggi del repertorio per entrambe le lire? Nonostante il fatto che dal 1510-50. esistano già degli esempi di musiche composte per strumenti ad arco della famiglia della viola da gamba (vedi Ganassi e Ortiz), mi sembra che i repertori più adatti siano quelli composti per il solo liuto e per gli strumenti a tastiera. Questo repertorio si è sviluppato per la maggior parte direttamente dall'improvvisazione, dal suonare "ad hoc" - cioè senza gli spartiti - diversi preludi, ricercari e fantasie sui suddetti strumenti. Inoltre, vista la sua ricchezza, dà una maggior possibilità di analisi e comparazione e così una scelta più facile.

Inspirato da Ernst Ferand e Benvenuto Deserti ho deciso di esplorare il ricco e vastissimo repertorio della frottole degli inizi del 16° secolo, come una delle possibili formule per la ricostruzione del repertorio della lira da braccio. In questo senso ho analizzato e provato un abbondante repertorio per liuto solo e le frottole del periodo 1480-1530. interessante che particolarmente utili per i miei esperimenti si sono dimostrate le frottole (originalmente composte in quattro voci) intabulate per canto e liuto dal francescano croato dalla Bosnia - Franciscus Bossinensis, come era il suo nome latinizzato - stampati in Venezia nel 1509 e nel 1511 presso Ottaviano de' Petrucci. L'intervento del Bossinensis si è limitato all'eliminazione di una delle voci medie ed a aggiungere i suoi quasi improvvisati ricercari per liuto solo. Nel caso della trascrizione del suddetto repertorio per la lira da braccio, si capisce da sé che bisognerebbe fare qualche aggiustamento del brano originale - già per la differenza nell'accordo fra il liuto e la lira da braccio. Il liuto (simile alla viola da gamba) s'accordava nelle quarte con una terza media, mentre la lira (come quasi tutti gli strumenti della famiglia del violino) s'accordava nelle quinte ed ottave. Si aggiunge la differenza fra la tecnica di suonare con le dita e quella ad arco.

Per quanto riguarda il repertorio di musica strumentale dell'epoca, secondo le mie ricerche posso dire che per la trascrizione sono state molto adatte le danze e le altre forme strumentali composte originalmente per il liuto da autori-suonatori come Joan Ambrosio Dalza e Hans Newsiedler-entrambi attivi al inizio del 16° secolo. Per la lira da gamba, cioè lirone, nella musica vocale del Rinascimento ho trovato molto adatti i primi madrigali, motetti e villanelle composti in modo omofonico e la monodia del primo Barocco. Ugualmente nel repertorio strumentale le più adatte sono state le danze di Francesco Bendusi della metà del '500, le villanelle strumentali di Orlando di Lasso, oppure le danze napoletane del primo '600 -sempre del tipo omofonico.

Conclusione:

Nonostante ancora manchino delle analisi più dettagliate di alcuni degli strumenti ritenuti originali, possiamo concludere sulla base delle più recenti ricerche che non c'è a disposizione nessuna "lira" nella sua forma originale (con tutti i dettagli), da braccio o da gamba. In altre parole ciò significa che ci restano solo le fonti iconografiche e scritte per ottenere le informazioni necessarie per quanto riguarda la costruzione, la pratica e tecnica degli suddetti strumenti e la prassi musicale.

La lira da braccio e la lira da gamba hanno avuto un ruolo molto importante nello sviluppo delle forme musicali, della prassi musicale e nei tentativi di "basso continuo" del primo Barocco. Entrambi gli strumenti avevano contemporaneamente un ruolo intellettuale e simbolico, grazie al loro collegamento con il tentativo di far rivivere la pratica musicale antica ed al loro legame con gli umanisti (neoplatonisti). Le esecuzioni improvvisate sulle "lire", soprattutto l'accompagnamento del canto (dove quasi sempre il compositore, l'esecutore come pure il cantante ed il musicista erano un'unica persona) erano uniche nel loro genere, secondo me

volutamente senza gli spartiti scritti, e proprio per questo motivo perse per sempre. Le tracce della tecnica di suonare in accordi sulla lira da braccio sono conservati - in un certo modo fino ad oggi - nel repertorio del violino – in opere di Marini, Biber, Bach fino a Bartok, ad esempio.

Approfitterò del mio soggiorno in Italia – terra in cui le "lire" sono state inventate, usate ed amate dal pubblico, da musicisti e compositori per più di due secoli – per approfondire maggiormente le fonti ed i luoghi dove a suo tempo ha risuonato la musica di questi strumenti.