



Conservatorio Statale di Musica
“BENEDETTO MARCELLO”
~ Venezia ~



MINISTERO DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA
ALTA FORMAZIONE ARTISTICA E MUSICALE

TRIENNIO SPERIMENTALE IN
LIUTO E STRUMENTI ANTICHI A PIZZICO
~ Ramo 3: Tiorba e Arciliuto ~

TESI FINALE
DI DIPLOMA ACCADEMICO DI I LIVELLO

GIUSEPPE BRANZOLI
E LA RINASCITA DEGLI
STRUMENTI ANTICHI A PIZZICO
Un'escursione tra gli albori della filologia musicale in Italia

Relatore: **Prof. Tiziano Bagnati**

Candidato: **Fabiano Merlante**
(Matricola: T-00126)

Anno Accademico 2009 – 2010

INDICE

PREFAZIONE	II
INTRODUZIONE	1
1. CAPITOLO I: ALBORI DELLA FILOLOGIA MUSICALE ITALIANA	3
1.1 INTRODUZIONE STORICA	3
1.2 PIONIERI DEL RECUPERO DELLA MUSICA ANTICA IN ITALIA	6
2. CAPITOLO II: GIUSEPPE BRANZOLI	12
2.1 VITA ED OPERE	12
2.1.1 BIOGRAFIA	12
2.1.2 PRODUZIONE MUSICALE	13
2.1.2.1 CATALOGO DELLE OPERE	15
2.2 L'INTERESSE PER GLI STRUMENTI A PIZZICO	18
2.3 L'INTERESSE PER GLI STRUMENTI A PIZZICO ANTICHI	21
2.3.1 L'INCONTRO CON GLI STRUMENTI A PIZZICO ANTICHI A ROMA	21
2.3.2 I DUE TESTI SUL LIUTO	24
2.3.3 IL CONCERTO STORICO DEL 1889	27
3. CAPITOLO III: DOPO BRANZOLI	31
APPENDICE	35
1. INDICE DELLA PUBBLICAZIONE: G. BRANZOLI, <i>RICERCHE SULLO STUDIO DEL LIUTO</i>	35
2. INDICE DELLA PUBBLICAZIONE: G. BRANZOLI, <i>SUNTO STORICO DELL'INTAVOLATURA E METODO PRATICO PER SUONARE IL LIUTO</i>	37
3. INDICE DELLA PUBBLICAZIONE: M.R. BRONDI, <i>IL LIUTO E LA CHITARRA, RICERCHE STORICHE SULLA LORO ORIGINE E SUL LORO SVILUPPO</i>	38
4. INDICE DELLA PUBBLICAZIONE: B. TONAZZI, <i>LIUTO, VIHUELA, CHITARRA E STRUMENTI SIMILARI NELLE LORO INTAVOLATURE. CON CENNI SULLE LORO LETTERATURE</i>	39
BIBLIOGRAFIA	41

PREFAZIONE

Indagare la figura di Giuseppe Branzoli in questa sede potrebbe dare adito a fraintendimenti, quindi, per sgomberare il campo da qualsiasi equivoco, risulta importante rilevare che il suo lavoro rappresenta uno dei primi casi di approccio filologico alla musica antica ed al recupero di strumenti antichi a pizzico allora “dimenticati” tra i quali il liuto e la tiorba. Analizzare la biografia e l’attività di Branzoli costituisce anche un interessante pretesto per un rapido ‘excursus’ sul percorso compiuto nell’ambito dell’approccio filologico-musicale nel nostro Paese. Questi primi tentativi di recupero degli strumenti musicali antichi a pizzico – ed in parte della loro ‘prassi’ esecutiva – ad opera dei Branzoli, dei Chilesotti, dei Malipiero, ecc..., hanno gettato le basi per gli studi musicali e filologici che seguiranno. Successivamente, sempre più musicisti e studiosi si interessarono a tali argomenti, fino a giungere agli odierni interpreti, che continuano nell’opera di divulgazione della musica ‘antica’ e della sua prassi esecutiva, esibendosi in concerti, incidendo dischi, editando partiture e come docenti in corsi di perfezionamento e nei Conservatori di Musica.

Branzoli – assieme agli altri studiosi dell’epoca – rappresenta un punto di partenza, il momento in cui iniziava una ‘avventura’, ma anche lo “stato dell’arte” che, per l’epoca, era davvero più avanzato di quanto ci si potesse aspettare: tanti elementi erano stati già messi “a fuoco”, anche se, ovviamente, la strada da percorrere si presentava ancora lunga e difficoltosa.

E non è forse questo il percorso che ogni uno di noi ha intrapreso con tanta voglia di miglioramento e anelito verso una costante crescita e maturazione musicale? Mi piace pensare che ogni musicista possa – in qualche modo – ritrovarsi “tra le righe” della vita musicale di Branzoli : amatore della Musica e degli Strumenti Musicali.

Introduzione

*L'umana fantasia in fatto di
musica è di una variabilità e
direi quasi di una insaziabilità
che non ha limiti.*

(G. Branzoli¹)

L'opera e l'attività di un personaggio tardo ottocentesco come Giuseppe Branzoli, rappresenta uno dei più positivi approcci dell'uomo alla musica: curiosità, interesse, dotazione culturale e talento, vengono alchimicamente combinati dando origine ad un combinato di attività davvero variegato ed interessante.

Il percorso compiuto da Branzoli – sia biografico che più squisitamente musicale –, tratteggia un'attività che ha saputo gettare le basi per la moderna filologia musicale e l'esecuzione della musica antica eseguita secondo la *prassi* dell'epoca di composizione anche su strumenti musicali originali o replicati da moderni liutai in base ad attente analisi organologiche (per cui si debbono ringraziare gli studiosi di *storia e tecnologia degli strumenti musicali* – leggasi *organologia* –, uno per tutti Curt Sachs, che dall'inizio del secolo scorso, hanno dato fondamentali contributi alla ricerca musicale²). La figura di Giuseppe Branzoli riunisce simultaneamente le attività di: esecutore, compositore, didatta, studioso, bibliotecario; il variegato elenco di competenze possedute, rende davvero interessante il Suo profilo e l'attività che ne scaturirà, oltre a quanto lasciatoci come eredità.

¹ Dalla *Prefazione in Ricerche sullo Studio del Liuto*.

² Piace citare anche la figura di Luigi Francesco Valdrighi (1827-1899) che con la sua preziosa "Normocheliurgografia antica e moderna" (Società Tipografica, Modena, 1884 - 94; rist. Forni, Bologna 1967) è il primo italiano ad inaugurare l'indagine sulle collezioni di strumenti musicali, assieme all'opera di Giovanni de Piccolellis (*Liutai antichi e moderni*, Le Monnier, Firenze 1885 e 1886).

Nel presente lavoro – per forza di cose da intendersi non esaustivo, ma magari come auspicio per future ricerche – si è cercato di raccogliere quante più informazioni possibili (sulla base di altri lavori che *in toto* o in parte di Lui si sono occupati, dei quali viene data opportuna citazione in bibliografia) sia dal punto di vista biografico, che per quanto riguarda i versanti di indagine storico-musicologica, compositivo, didattico e strumentale.

Ne viene fuori anche un interessante ritratto del nostro Paese subito dopo l'Unità, in cui una figura come quella della Regina Margherita, catalizzerà l'interesse nei confronti della musica (soprattutto per quello che riguarda gli strumenti a pizzico) e della riscoperta delle nostre radici musicali, attraverso il recupero del repertorio e dell'*instromentario* antico.

Tutto ciò considerato, mi si conceda di credere come quanto emerge dal presente scritto possa essere considerato ancora di una rilevante attualità, sia dal punto di vista meramente musicale che da quello socio-politico: vi traspare “in filigrana” un'immagine del nostro Paese non così lontana dall'attuale, osservazione che può portare interessanti spunti di riflessione, in questo momento a ridosso del 150° anniversario dell'Unità d'Italia.

Capitolo I

Albori della filologia musicale italiana

1.1 INTRODUZIONE STORICA

Il periodo storico, che ci improntiamo ad analizzare, coincide con gli anni che seguirono non di molto l'Unità d'Italia. Nei cinquant'anni successivi a tale importante avvenimento storico, l'appena nato Stato si trovò tutta una serie di problemi, soprattutto di carattere sociale ed economico, da affrontare; tant'è che Massimo D'Azeglio ebbe a dire: "l'Italia è fatta, ma bisogna fare gli Italiani". Il Paese basava la propria economia quasi esclusivamente sull'agricoltura (che costituiva circa il 70% del prodotto interno lordo, mentre solo per il 18% sull'industria); l'esportazione era quasi inesistente, la mancanza di adeguate infrastrutture (soprattutto viarie) e di una rete creditizia e bancaria rendeva quasi impossibile l'avvio di nuove attività, e la manodopera non specializzata lo rendeva praticamente impossibile. A questo va aggiunta la cosiddetta "questione meridionale", locuzione per indicare la differenza tra la parte nord del Paese ed il meridione, zona in cui tutti i problemi di cui sopra erano ancora più accentuati: vi era una situazione di povertà molto più radicata, ragion per cui il fenomeno del brigantaggio assumerà dimensioni anche incontrollabili (tale contesto favorirà il radicamento in quel territorio della "criminalità organizzata", all'occhio del popolo una sorta di protezione nei confronti delle politiche repressive operate dalla Destra storica – allora al governo del Paese – per tentare di contrastare la malavita). A questo va

aggiunto il fenomeno della cosiddetta “piemontesizzazione”, ossia l’estensione a tutto il territorio del nascente Stato delle leggi (ad esempio dello Statuto Albertino in luogo di Costituzione Italiana) e del modello di stato vigente in Piemonte, terra dei regnanti dell’appena nata Italia.

Anche in campo culturale la questione era alquanto seria: l’analfabetismo raggiungeva percentuali vicine all’80%, solo il 2% della popolazione sapeva esprimersi in italiano, mentre la restante parte parlava esclusivamente il dialetto della propria regione (e ciò causava anche problemi nei consessi parlamentari). L’estensione, ancora una volta, a tutto lo Stato della piemontese legge Casati, tentò di risolvere il problema della cultura di base ma con scarsi risultati, giacché i quattro anni gratuiti di istruzione previsti dalla legge stessa, non erano però obbligatori, e molte famiglie non mandavano deliberatamente i propri figli a scuola.

La svolta arriverà nel periodo giolittiano (dal nome dell’allora capo del governo Giovanni Giolitti) quando l’industria arriverà a concorrere ai due terzi del PIL, anche se la ricchezza prodotta dal Paese era già raddoppiata negli anni precedenti e la tendenza al miglioramento era comunque iniziata già dagli anni ’80 del secolo XIX. Questo momento prenderà il nome di “Belle Époque”, un periodo di relativa serenità che innescherà una grande crescita culturale, e nel nostro specifico, musicale.

I “caffè” diventeranno veri e propri centri di aggregazione culturale, soprattutto tra gli intellettuali che, proprio in quei contesti, contribuirono alla fondazione di una serie di riviste culturali (tra le tante ricordiamo: *Il Marzocco*, *Leonardo*, *Hermes*, *Il Rinnovamento*, *L’Eroica*, *La folla*, *L’Asino*, *Poesia*, *La critica*, *La Voce*, *Valori plastici*, *La Ronda*, oltre a molte altre).

A livello musicale possiamo distinguere due filoni: uno

dedito al melodramma ed alla musica lirica più in generale, l'altro a quella più prettamente strumentale.

Accanto ad autori come l'ormai anziano Giuseppe Verdi, lo *scapigliato* Boito ed i *veristi* Puccini, Cilea, Mascagni, e Leoncavallo, c'era chi si proponeva di portare avanti lo *strumentalismo* italiano: ai Bossi e Martucci – di lì a poco – si aggiungeranno gli autori identificabili nella cosiddetta “Generazione dell’80”³. Alcuni di questi autori si interessarono anche al recupero degli ideali classici propri del *rinascimento*, cercando così, attraverso il recupero degli antichi fasti dello *strumentalismo* italiano, di mantenere viva la *musica da camera* fortemente minacciata dall'imperante melodramma.

Il recupero dell'antica tradizione italiana, si innesterà con gli interessi di letterati attratti dal *nazionalismo* e dalle idee del “superuomo” e della “grande nazione”, uno per tutti il poeta Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Il *Vate* abruzzese possedeva un'interessante collezione di strumenti musicali, collaborava redigendo soggetti e libretti per opere liriche di autori quali Malipiero, Franchetti, Zandonai, ecc..., ed era in contatto con molti musicisti interessati al recupero della musica antica, oltre a scrivere sovente recensioni di appuntamenti musicali, spesso, sotto pseudonimo. Conosceva e stimava il musicista e costruttore di strumenti musicali francese Eugène Arnold Dolmetsch (1858-1940), interessante figura per quanto riguarda il recupero degli strumenti musicali antichi e la loro prassi esecutiva.

³ Con la cosiddetta “Generazione dell’80” si identificano quei musicisti italiani – nati intorno al 1880 – che ebbero il merito di valorizzare la nostra tradizione musicale soprattutto in ambito strumentale, successivamente all'affermazione del melodramma, contribuendo anche alla *renaissance* dei periodi *rinascimentale* e *barocco*. Tra gli esponenti di spicco ricordiamo: Respighi, Pizzetti, Malipiero e Casella (ma anche altri come Alfano, Tommasini, Wolf-Ferrari, Ghedini, Perosi, Dallapiccola, Zandonai, Frazzi, Pick-Mangiagalli, etc.).

1.2 PIONIERI DEL RECUPERO DELLA MUSICA ANTICA IN ITALIA

Oltre ai compositori succitati nel precedente paragrafo, perlopiù afferenti alla “Generazione dell’80”, vi sono una serie di altri personaggi ed autori minori che hanno dato un importante apporto alla rinascita della musica antica, sia sotto l’aspetto squisitamente musicologico e di ricerca storica, sia per quanto riguarda la prassi esecutiva.

Vale la pena iniziare con il ricordare come il cosiddetto “movimento ceciliano” abbia principiato a gettare un ponte tra presente e passato. Con tale denominazione s’intende il movimento nato verso la fine del secolo XIX, con lo scopo di riformare la musica *sacra*, per quanto riguarda la liturgia cattolica. Ispirato alla Santa musicista – Santa Cecilia, e da qui il nome – si propose di operare la cosiddetta “restaurazione *gregoriana*”, ossia di riprendere a cantare le melodie sacre medievali – ma anche i brani polifonici del *rinascimento* – caduti da tempo in disuso e sostituiti con canti di derivazione lirico-operistica. Onde favorire anche una maggior partecipazione al canto da parte dell’assemblea, concorse alla creazione di *scholae cantorum* e degli *Istituti Diocesani di Musica Sacra*, atti a diffondere il *canto gregoriano*, la musica *sacra*, ed educare musicalmente i fedeli. Questo movimento trovò pieno appoggio nel Pontefice del periodo, Pio X, che – fin da quando ricopriva la cattedra vescovile di Mantova, quindi Patriarca di Venezia e finalmente giunto al soglio pontificio – incitò i “cecilianisti” a proseguire nella loro opera; il 22 novembre del 1903 (proprio nel giorno di Santa Cecilia) emanò il *motu proprio* “*Inter Sollicitudines*”, divenuto il *manifesto* del *movimento ceciliano*, in cui esortava tutte le parrocchie ad uniformarsi, musicalmente, ai concetti cari ai

componenti del movimento stesso.

Risulta interessante registrare che grazie a questo movimento, vi fu una sorta di “ripristino” degli organi antichi, o comunque molti organi prettamente di stampo romantico vennero “ristrutturati” nella loro componente di registrazione, favorendo climi più estatici e meno fragorosi.

Tra i musicisti che aderirono al movimento, possiamo ricordare: Giovanni Tebaldini⁴ (già Maestro di Cappella alla Basilica di San Marco), Lorenzo Perosi (che successe a Tebaldini alla Cappella Marciana, ed in seguito nominato da Leone XIII *Direttore Perpetuo della Cappella Sistina*), Federico Caudana, Marco Enrico Bossi, Oreste Ravanello e Giuseppe Zelioli.

Venendo invece ai musicisti che si occuparono più di musica profana e strumentale, sembra interessante introdurre la figura di Alessandro Longo. Nato ad Amantea (Cosenza) nel 1864 e morto a Napoli nel 1945, si formò con Cesi e Serrao al Reale Conservatorio di Napoli, istituzione presso cui divenne in seguito docente di pianoforte. Fondò importanti riviste musicali come *L'Arte Pianistica* e *Vita musicale italiana*. Compose circa 300 opere per pianoforte, oltre a tutta una serie di pezzi didattici; scrisse anche brani di musica da camera e vocali.

Ma il Suo nome è indissolubilmente legato al grande lavoro operato nei confronti della produzione del grande cembalista napoletano Domenico Scarlatti. Fu, infatti, da Lui curata la prima

⁴ Vale la pena riportare una sua breve traccia biografica. Organista, compositore, musicologo e direttore d'orchestra, nacque nel 1864 e morì nel 1952; studiò al Conservatorio di Milano con Galignani e divenne direttore della Cappella Marciana a Venezia, e della Cappella del Santo a Padova; insegnò presso il Conservatorio di Napoli e fu direttore del Conservatorio di Parma (dove conobbe Giuseppe Verdi). Compositore di musica sia *sacra* che *profana* (si contano in totale circa duecento titoli), dette un importantissimo apporto al recupero della musica *antica* attraverso la trascrizione in notazione moderna di ben 130 lavori, tra cui: *Rappresentazione di Anima et di Corpo* di Emilio de' Cavalieri, *Euridice* di Peri e Caccini, *Jephte* di Carissimi.

edizione dell'*omnia* per clavicembalo del compositore partenopeo, e a Longo si deve anche la catalogazione delle sonate per questo strumento, ancora oggi contraddistinte dalla lettera “L”, come abbreviazione del Suo cognome.

Non si può, però, evitare di menzionare lo straordinario lavoro svolto dal compositore veneziano Gian Francesco Malipiero. Nato a Venezia il 18 marzo del 1882, studia al Liceo Musicale di Bologna sotto la guida di Marco Enrico Bossi, mentre sarà da autodidatta che approfondirà la musica *antica*, nella fattispecie del periodo *barocco*. Sarà poi a Berlino e a Parigi per perfezionarsi, dove verrà in contatto con personalità del mondo cultural-musicale del calibro di Maurice Ravel e Gabriele D’Annunzio. Sarà in seguito docente al Conservatorio di Parma, al Liceo Musicale di Venezia e all’Università di Padova, nonché direttore dell’allora Istituto Musicale già intitolato a Cesare Pollini. Morirà il 1° agosto del 1973 all’ospedale di Treviso, dopo essersi ritirato per una ventina d’anni nella pittoresca e tranquilla cittadina di Asolo – nella marca trevigiana –, per studiare e comporre.

Come compositore può essere ascritto alla cosiddetta “Generazione dell’80”⁵, e – come gli altri esponenti – si occuperà del recupero della musica strumentale italiana (contrapposta al melodramma). Scrisse per molteplici organici: musica *sinfonica*⁶, una decina di *concerti* per strumento solista e orchestra, *quartetti* per archi, fino ad arrivare a concepire una composizione – gli otto *Dialoghi* – in cui sintetizzerà i più svariati *ensembles*, dal duo

⁵ v. nota n. 3, par. 1.1.

⁶ Tra le Sue composizioni sinfoniche, piace far notare come in alcuni titoli ci sia un esplicito richiamo alla musica *antica*, a titolo esemplificativo: *Cimariosiana* (cinque frammenti sinfonici da pezzi pianistici di Cimarosa), *Sinfonia dello Zodiaco* (quattro partite: dalla primavera all’inverno), *Vivaldiana*, *Passacaglie*, *Gabrieliana*.

all'orchestra. Oltre a comporre musica *corale* e *cameristico-vocale*, e a musiche di scena e per balletto, scrisse ben diciotto opere liriche, tra cui ricordiamo: *Orfeide*, *Tre commedie goldoniane*, *Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra*, *I capricci di Callot*, *L'allegra brigata*, *Il figliuol prodigo*, *Don Giovanni*, *Le metamorfosi di Bonaventura* e *Don Tartufo bacchettone*.

Stilisticamente si rifà allo stile italiano barocco con qualche eco proprio della *modalità* cinquecentesca e della musica *gregoriana*; dopo gli anni cinquanta, però, sposerà le tesi avanguardiste (ad esempio nei *Dialoghi*), con l'utilizzo anche di tecniche *dodecafoniche*.

Per quanto riguarda, invece, la parte di studio e recupero della musica antica, è doveroso ricordare le pubblicazioni dell'*opera omnia* di Claudio Monteverdi (edita in sedici volumi tra il 1926 ed il 1942), oltre alla edizione di un elevato numero di composizioni di Antonio Vivaldi⁷, che – proprio grazie al compositore e studioso veneziano – sono state portate alla conoscenza dei musicisti di tutto il mondo.

Tra le monografie da Lui scritte, vale la pena citare *Claudio Monteverdi* (1930), *Antonio Vivaldi* (1958) e *Così parlò Claudio Monteverdi* (1967).

Un'altra personalità che diede un apporto fondamentale alla riscoperta e allo studio della musica per *liuto*, fu lo studioso bassanese Oscar Chilesotti⁸.

Nato a Bassano del Grappa nel 1848, studiò da avvocato laureandosi, ma conservò sempre la grande passione per la

⁷ Malipiero diresse dal 1947 la pubblicazione dell'*opera omnia* vivaldiana.

⁸ Per un consistente approfondimento sulla vita e l'opera chilesottiana, è consigliabile la lettura del lavoro di Stefano Toffolo *Oscar Chilesotti (1848-1916). Un intellettuale veneto tra cultura e musica*. Il Segno dei Gabrielli Editori, Negarine di S. Pietro in Cariano (Verona), 1998; e di AA.VV. *Oscar Chilesotti. Diletto e Scienza agli albori della musicologia italiana*, Olschki, Firenze, 1987.

musica, nello specifico, antica e per strumenti a pizzico come la *chitarra*, il *liuto* e simili. Fu considerato uno dei primi musicologi italiani per i lavori che portò avanti nel campo, soprattutto, della trascrizione delle *intavolature* per *liuto*, ma anche per l'indagine sulla *melodia popolare* del Cinquecento.

Brillante e preciso conferenziere, girando l'Italia fece conoscere il *liuto* ed il suo repertorio a molti intellettuali e musicisti della Sua epoca, suscitando anche un grande interesse da parte della Regina Margherita di Savoia, la quale più volte si espresse favorevolmente nei confronti di questo antico strumento, e manifestando più volte anche il desiderio di apprenderne i “rudimenti” esecutivi.

Ebbe un ruolo fondamentale per quanto riguarda la ripresa esecutiva con gli strumenti antichi, nonché nell'organizzazione dei tre eventi musicali del maggio 1889⁹, nell'ambito della *Regia Accademia di Santa Cecilia*, istituzione di cui era anch'esso membro, in collaborazione con gli altri accademici ceciliani Adolph Berwin, Giuseppe Branzoli e Filippo Marchetti.

Conobbe ed ebbe la stima di compositori del calibro di Giuseppe Verdi; l'aneddotica ci racconta che il compositore di Busseto “si rivolse a lui per il caso, nel quale dovesse introdurre nell'*Otello* qualche danza caratteristica dell'antica Venezia”¹⁰.

Lo stesso Ottorino Respighi, utilizzò, come base per le proprie composizioni di stampo spiccatamente *neoclassico* (o, per meglio dire, *neorinascimentale*): l'intera raccolta (ad esclusione del brano *Campane Parisienses* di Besard) presa dal Chilesotti da

⁹ v. par. 2.3.1.

¹⁰ a) v. articolo di Stefano Toffolo in *Il Fronimo* n. 100, citato in bibliografia.
b) in effetti Verdi inserirà nella scena dei festeggiamenti del I atto dell'*Otello* una piccola “banda” che accompagna il coro di bambini, composta da *mandolini*, *chitarre* ed una *cornamusa*.

un *Lauten-Buch* cinquecentesco e pubblicata in notazione moderna nell'antologia dal titolo *Lautenspieler der 16 Jaharhunderts* nel 1890, fu utilizzata dal compositore delle *Fontane di Roma* come base per l'orchestrazione delle *suites* che compongono *Antiche Arie e Danze*.

Tra le pubblicazioni musicali curate dal musicologo bassanese, ricordiamo: le *Danze del XVI secolo (Nobiltà di Dame, Gratie d'amore, Affetti amorosi)*, *Danze per liuto dal XVI secolo al XVIII secolo*, *Madrigali, Villanelle, Arie di danze del '500*. Mentre come pubblicazioni musicologiche: *Note biografiche da Palestrina a Bellini*, *Sulla melodia popolare del cinquecento*, *L'evoluzione nella musica*, *Canzonette del seicento con la chitarra*, *Della scala arabo-persiana e indù*.

Morì a Bassano nel 1916.

Un altro musicista che giocò un ruolo importante nel campo del recupero della musica antica in Italia, fu il pianista e compositore Cesare Pollini (1858-1912). Anche il musicista padovano era pervaso da un'insoddisfazione di fondo per come e quanto il melodramma stesse imperando, ai danni della musica strumentale. Da qui l'interesse per il recupero delle musiche tratta dall'ultimo periodo in cui lo *strumentalismo* era stato grande in Italia, ossia prima di Rossini (dalla produzione operistica del compositore pesarese in poi, la musica italiana sarà ricondotta alla lirica e alla *romanza*), e quindi nel periodo *barocco e rinascimentale*. Accademico ceciliano, sarà coinvolto dal Chilesotti nelle esecuzioni – in qualità di conoscitore della musica vocale antica e direttore di coro – del mese di maggio, a Roma, dell'anno 1889 (v. 2.3.1).

Capitolo II

Giuseppe Branzoli

2.1 VITA ED OPERE

2.1.1 Biografia

Non abbiamo notizie chiare sulla biografia di Branzoli. Anche i suoi estremi cronologici (Cento, Ferrara, 6 aprile 1835 – Roma, 21 gennaio 1909) non concordano nelle voci sia dei vecchi dizionari che in quelli più recenti.

Il *Dizionario Biografico degli Italiani* chiarisce i dubbi sulla città di nascita, identificata in Cento – a tutt’oggi in provincia di Ferrara –, notizia riscontrata dall’atto di battesimo ivi conservato presso la parrocchia di San Biagio, e recante data 6 aprile 1835.

Le notizie successive lo danno residente presso Imola (attualmente in provincia di Bologna) dal 1890 al 1894, e molto probabilmente fu questa notizia a dare adito ad una presunta nascita proprio in questa città. In seguito divenne direttore della scuola comunale di musica di Finale Emilia, in provincia di Modena. Successivamente si verificherà l’episodio di svolta della sua vita, ossia il trasferimento a Roma: qui svolgerà l’attività di esecutore e docente di violino, viola, mandolino e chitarra, musicologo, esperto di liuteria e di storia degli strumenti musicali. Una volta insediato nella Capitale, collaborò con l’orchestra del teatro Apollo e del teatro Massimo come violinista e violista,

mentre nel 1858 divenne membro dell'Accademia Filarmonica Romana e successivamente professore all'Accademia di Santa Cecilia, dove svolse anche l'attività di aiuto bibliotecario e distributore nella biblioteca della stessa fino alla sua morte. Proprio a Roma, come precedentemente segnalato, verrà a contatto con quell'ambiente di musicologi che lo eleveranno al rango di "studioso" di musica antica, e da lì scaturiranno i suoi lavori sul *liuto*, la formidabile esecuzione del Concerto Storico del 24 maggio 1889 e, molto probabilmente, la collaborazione all'organizzazione dei due appuntamenti musicali dell'8 e 10 maggio (v. par. 2.3.1).

Nel 1909 divenne direttore della rivista "Il Mandolino Romano", da lui stesso fondata.

Morì a Roma il 21 gennaio dello stesso anno.

2.1.2 Produzione Musicale

Il catalogo della produzione musicale di Branzoli consta di circa una trentina di composizioni – a quanto risulta dalla consultazione dei cataloghi delle Edizioni Ricordi (Milano) e dell'editore fiorentino Genesis Venturini, dal retro di alcuni spartiti e dalla lettura delle voci di alcuni dizionari – delle quali non tutte risultano edite.

Ha composto perlopiù da brani per strumenti a pizzico, o a *pletto*: il *mandolino*, la *mandola*, il *mandoloncello*, e spesso anche la *chitarra* – soprattutto da *dilettanti* e *amatori* che erano soliti utilizzarla per accompagnare – venivano suonati, per

l'appunto, con il *plettro*.

Degni di nota i brani vocali, bandistici e orchestrali, oltre ad un quintetto d'*archi* con *pianoforte*.

Piace anche menzionare l'opera lirica *Torquato Tasso a Sorrento*, su libretto della Contessa Teresa Gnoli.

Per quanto concerne la produzione didattica e la trattatistica, il lavoro cui il nome di Branzoli rimane legato è il “Metodo teorico-pratico per mandolino napoletano o romano”: pubblicazione di grande successo (ha avuto un elevato numero di ristampe fin dal 1875, quando fu pubblicata dall'editore Franchi di Roma, quindi da Venturini ed infine dalla Carish che ancora oggi lo distribuisce), viene utilizzata come base per lo studio del mandolino napoletano anche ai giorni nostri.

Ai fini della nostra indagine, dobbiamo invece porre l'attenzione alle due opere inerenti al liuto: il suo *Ricerche sullo studio del liuto* (1889) e l'interessantissimo *Sunto Storico dell'Intavolatura e Metodo pratico per suonare il Liuto* (1891), rappresentano i primi lavori d'indagine tecnico-pratica in Italia (oltre che musicologica-organologica) sul *liuto*¹¹, assieme agli studi e le trascrizioni da *intavolature* ad opera di Oscar Chilesotti.

¹¹ v. par. 2.3.2 dedicato ai due testi sul *liuto*.

2.1.2.1 Catalogo delle Opere¹²

Composizioni

TITOLO	ORGANICI ¹³	EDITORE	ANNOTAZIONI
Befana – Polka facile per pianoforte	Pianoforte	Venturini, Firenze	p. 3
Sulla tomba di Vittorio Emanuele II – Funereo fiore (melodia)	Pianoforte	Venturini, Firenze	
Duilio – Valzer	Pianoforte		
L'infanzia del mandolinista	Mandolino e pianoforte o chitarra	Schmidl & Tedeschi, Trieste	
Serate fiorentine- Raccolta di sei ballabili: Celestina (polka); Olga (mazurka); Mondovi (valzer); Ena (polka); Irma (mazurka); Castigliano (valzer)	Mandolino solo/mandolino e chitarra	Venturini, Firenze	
Rimembranze soavi – dodici melodie facili e progressive: Solitudini amene; Bei colli; Paterno lido; Opache valli; Ombre segrete; Tornan le frondi; Adorabil candore; Fioretti tremuli; Sdegnosi accenti; Stagion dei fiori; Corde d'oro; Danzar volete	Mandolino e pianoforte/mandolino e chitarra	Schmidl, Trieste	
Serate fiorentine- Raccolta di sei melodie: Se mi guardasse; Mammola bianca; Fiore d'arancia; Giranio notturno; Fiore di spino bianco; Barcarola	Mandolino solo/mandolino e chitarra	Venturini, Firenze	
Ti sovverrai di me! - duetto	Mandolino e pianoforte	Venturini, Firenze	

¹² L'elenco delle opere di G. Branzoli è proveniente da: S. Zigiotti, Giuseppe Branzoli (1835-1909): Profilo biografico e opere, Tesi finale del Biennio di II livello Corso di "Mandolino e strumenti a plectro antichi e moderni" - Indirizzo esecutivo, Conservatorio "C. Pollini", Padova, a.a. 2005/06.

¹³ Com'era in uso all'epoca, la produzione per "Quartetto a plectro" e/o "Orchestra a plectro", si può intendere anche per duo "mandolino e chitarra" e/o "mandolino e pianoforte", ovvero per "Trio" composto da due "pletri" più chitarra o pianoforte.

Lieti momenti – raccolta di otto divertimenti: Ali d'oro – notturno; Pensiero romantico; Gondoliera; L'estasi di una mosca; Fiore d'ortica; Laccio misterioso; Il rematore lillipuziano; Canto a Giove	Mandolino o violino e pianoforte	Venturini, Firenze	
Una lagrima sulla tomba di Gaetano Donizetti – Melodia	Quartetto a plectro + pianoforte	Venturini, Firenze	Civico Museo Bibliografico Musicale (BO) collocazione MN- 944
Pensiero affettuoso – Capriccio originale	Quartetto a plectro + pianoforte	Venturini, Firenze	
Un saluto a Bologna – Melodia	Quartetto a plectro + pianoforte	Venturini, Firenze	Civico Museo Bibliografico Musicale (BO) coll. MN- 945
Colombo alla scoperta dell'America – Fantasia descrittiva	Quartetto a plectro + pianoforte	Venturini, Firenze	
Rimembranza dell'opera Orfeo di Gluck	Quartetto a plectro + pianoforte	Venturini, Firenze	p. 7
Per le nozze d'argento dei Sovrani d'Italia – Marcia- torneo	Quartetto a plectro + pianoforte	Venturini, Firenze	Civico Museo Bibliografico Musicale (BO) coll. MN- 946
Margherita – Mazurka op. 52		Ricordi, Milano	Catalogo Ricordi 1918
Spiritismo – Fantasia descrittiva	Quartetto a plectro + pianoforte	Venturini, Firenze	Civico Museo Bibliografico Musicale (BO) coll. MN- 947
Giorno desiato! – Capriccio	Orchestra a plectro	Venturini, Firenze	Civico Museo Bibliografico Musicale (BO) coll. MN- 948
Imitazione di un canto arabo – Capriccio	Orchestra a plectro	Venturini, Firenze	
Inno all'Italia	Coro all'unisono su versi di Carlo D'Ormeville	Roma, 1861	Premiato dal Comitato Nazionale
Quomodo – Lamentazione	Tre voci		Conservato alla Biblioteca di Cento (FE)

Inno a Sua Maestà Vittorio Emanuele II	Banda con coro		Conservato alla biblioteca di Cento (FE) – eseguito nel 1863 in occasione della ricorrenza dello statuto
Sinfonia <i>a piena orchestra</i>	Orchestra		S. Cecilia – coll. A- Ms-3269
Elegia op. 18 – Una lacrima sopra la tomba di Meyerber	Orchestra	Ricordi, Milano	
Torquato Tasso a Sorrento	Opera lirica		Su Libretto della contessa Teresa Gnoli
Fantasia	Clarinetto e orchestra	Manoscritto	S. Cecilia – coll. A- Ms-3189
Fantasia	Tromba e orchestra	Manoscritto	S. Cecilia – coll. A- Ms-3238
Quintetto – All'Esimio artista di canto/ Sig / Filippo Colini/ Presidente della Musica nella Accademia / Filarmonica Romana	Due violini, viola , violoncello e pianoforte	Manoscritto	S. Cecilia – coll. A- Ms-3133

Opere Teoriche, Didattiche e Pubblicistica

TITOLO	EDITORE	ANNO	ANNOTAZIONI
Miscellanea musicale: raccolta di articoli pubblicati in alcuni periodici musicali coll'aggiunta d'importanti note	Savini, Camerino	1882	p. 23
Manuale storico del violinista (Enchiridium)	Venturini, Firenze	1884	p. 154
Dell'udito: schediasmi musicali	Roma, Tipografia Poliglotta	1884	p. 35
Ricerche sullo studio del liuto	Ermanno Loescher & C. - Roma, Torino, Firenze	1889	p. 90

Sunto Storico dell'Intavolatura e Metodo pratico per suonare il Liuto	Venturini, Firenze	1891	p. 55 La data è indicata nella prefazione dell'autore; dedicato alla Regina Margherita di Savoia
Giuseppe Verdi, appunti e aneddoti	Articolo pubblicato in "Giornale Arcadico", s.3, IV (1901), quaderno 38, pp. 149- 157		
Metodo teorico pratico per mandolino – distribuito in 125 lezioni progressive con suonatine e duetti	L. Franchi, Roma	1875	
Metodo teorico pratico per mandolino romano o napoletano	Venturini, Firenze poi edito dalla Carish	s.d.	Lo stesso materiale del testo precedente pubblicato con altro titolo ed editore.
Metodo teorico pratico per chitarra	A. & D. Carish, Milano	1899	p. 65
Metodo teorico-pratico per mandolino lombardo	Genesio Venturini, Firenze e Roma	s.d.	p. 87
La scuola della Velocità per il mandolino	Venturini, Firenze	s.d.	p.23

2.2 L'INTERESSE PER GLI STRUMENTI A PIZZICO

Giuseppe Branzoli, rispecchia – per certi versi – la tipica figura del musicista italiano tardo ottocentesco: è noto, ai più, come la musica italiana di quel periodo sia identificabile nel melodramma – grazie alle produzioni di elevatissima qualità di Verdi, prima, e dei Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Cilea, dopo –; in realtà esisteva tutto in movimento “carsico” di musicisti, perlopiù dilettanti, anche se di apprezzabile livello, che

rappresentano in buona sostanza *l'altro ottocento* musicale italiano. Oltre agli esponenti della “Generazione dell’80”, e a figure come Busoni e Ghedini, questi *artigiani* della musica rappresentavano il vero e proprio “tessuto connettivo” dei fruitori (e consumatori) musicali italiani, incarnando anche le figure di produttori musicali, sia a livello compositivo che imprenditoriale. In questo tipo di “utenza” musicale, strumenti come il *mandolino* e la *chitarra* diventano i primi protagonisti e destinatari della produzione degli autori minori vissuti a cavaliere tra otto e novecento. Il “consumo” (nella più positiva delle accezioni) musicale di massa, sarà da lì in rapida ascesa, tanto che – qualche anno più avanti – si leggerà in una statistica a cura della Confederazione Generale Fascista dell’Industria, che “[...] *nel 1928 in Italia si costruivano 1.950 mandolini al giorno. 1.200 strumenti venivano prodotti nella sola città di Catania, vera e propria capitale del mandolino, 350 a Napoli, 400 nel resto del Paese dove, complessivamente, operavano circa 170 ditte dando lavoro a 1.750 operai. Una lavorazione condotta quasi esclusivamente a mano, consumata in gran parte sul territorio nazionale e che riservava all’esportazione (indirizzata soprattutto verso la Germania, l’Inghilterra e la Cecoslovacchia) solo 100.000 pezzi circa all’anno. [...]*”¹⁴, tanto per dare un’idea della dimensione assunta dal fenomeno!

A tutto ciò va aggiunta la funzione svolta dalle pubblicazioni di riviste periodiche. Per dirla con Carlini: “[...] *pensando proprio alla capillarità, alla diffusione geografica del fenomeno mandolinistico – non soddisfatto dal rarefatto sistema del negozio – gli editori puntano con decisa preferenza verso la pubblicazione periodica stampata con carta poco costosa, accessibile quindi alle classi anche meno abbienti, e soprattutto diffondibile attraverso il sistema postale. In breve tempo*

¹⁴ In A. Carlini, a cura di, note di copertina al CD *AA.VV., Pagine d’Album. Momenti musicali per mandolino e chitarra nell’Italia d’inizio ‘900*, Duo Zigiotti-Merlante, M.A.P., Milano, 2006.

nascono quindi decine e decine di testate in tutta Italia: semplici fogli riservati interamente alla musica notata o giornali che alle partiture affiancavano preziose notizie di attualità, ritratti di virtuosi e riflessioni artistiche. Alcune ebbero brevissima durata, altre operarono per decenni [...]”¹⁵. Volendo citare le più importanti, ricordiamo: *L’Armonia*, Giornale di musica per mandolino (o violino) e pianoforte. Bologna, Luigi Pongetti, 1898-99; *Il Concerto*, Giornale di musica per mandolino (o violino) e chitarra. Bologna, Comellini, 1899-1936; *Estudiantina*, Periodico quindicinale per mandolino, mandola e chitarra. Torino, 1922; *Il Mandolino*, Monticone, Torino, 1892-1931 e 1937; *Mandolinismo*, Periodico di scelta musica per mandolino e chitarra. Luchsingen, C. Notari, 1921-1958; *Il Mandolinista*, Quindicinale per mandolino, chitarra o canto. Torino, Gori, 1900; *Il Mandolinista italiano*, Giornale musicale di scelta musica per mandolino e chitarra. Milano, A. Monzino e figli, 1912; *Il Mandolino romano*, Album per mandolino e chitarra. Roma, 1898; *Il plettro*, Bollettino dei mandolinisti e delle società mandolinistiche, Milano, G. Casati, 1906-1943; *La serenata*, Giornale di musica per mandolino e chitarra. Genova, 1897.

Branzoli s’innesta pienamente in questo contesto socio-musicale, ed il mandolino e la chitarra diventano gli strumenti ideali destinatari della sua produzione (come era anche per tutti i suoi “colleghi” compositori). Saranno poi la sua curiosità e i suoi poliedrici interessi – unitamente alle frequentazioni dell’ambiente accademico di S. Cecilia a Roma – a fargli intraprendere gli studi sugli strumenti antichi, principale argomento della presente dissertazione.

¹⁵ *Ibidem*.

2.3 L'INTERESSE PER GLI STRUMENTI A PIZZICO ANTICHI

2.3.1 L'incontro con gli strumenti a pizzico antichi a Roma

Poco più che vent'enne¹⁶, Giuseppe Branzoli si trasferisce a Roma, dove – grazie alla frequentazione di ambienti come il Teatro Apollo, il Teatro Massimo, l'Accademia Filarmonica Romana, l'Accademia di Santa Cecilia, e con figure di musicisti e collezionisti quali Adolph Berwin, Emilio Broglio, Oscar Chilesotti ed Alessandro Orsini – verrà in contatto con il mondo accademico della futura capitale d'Italia, ma luogo da sempre al centro della cultura e, più specificamente, della musica.

Sarà proprio il contesto dell'Accademia di Santa Cecilia (all'epoca presieduta dal Conte di San Martino) che lo lancerà nell'ambiente dei pionieri della filologia musicale italiana.

Divenne quindi accademico ceciliano, ed ivi prestò la propria opera sia come docente, che come aiuto bibliotecario (collaborando con il bibliotecario, il musicologo tedesco Adolph Berwin), ma anche nella veste di membro del consiglio direttivo, alla cui testa stava Emilio Broglio¹⁷.

La vita nell'ambiente accademico ceciliano, lo mise in

¹⁶ Divenendo membro dell'Accademia Filarmonica Romana nel 1858, è presumibile che l'arrivo di Giuseppe Branzoli a Roma sia avvenuto qualche anno prima, e quindi attorno alla seconda metà degli anni '50 del secolo XIX.

¹⁷ “[...] Uscito Filippo Bornia, nel 1875, si costituì il primo Consiglio direttivo dell'Istituzione e fu chiamato a presiederlo Emilio Broglio [...]. Egli si contornò di vecchi accademici e di uomini nuovi di provato valore. Ecco come si componeva il primo Consiglio direttivo presieduto da Emilio Broglio: vicepresidenti: Eugenio Terziani e Tullio Ramaccioni (non sfuggirà il significato di questo affiancamento); Cesare De Sanctis, Giovanni Sgambati, Ettore Pinelli, Achille Spinetti, Francesco Rivoli, Ettore Novelli, Francesco Viviani, Enrico Monachesi, Alessandro Orsini, Vincenzo Rosati, Adolfo Berwin, Antonio Faberi, Giuseppe Branzoli, Gordiano Brunacci, Salvatore De Ancelis e Francesco Cecchini, segretario” in Remo Giazotto, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma, Edizione dell'Accademia di S. Cecilia, 1970, volume II, p. 500.

contatto anche con i tesori musicali conservati presso la biblioteca dell'accademia stessa e nel nascente museo degli strumenti musicali (a tutt'oggi una delle principali collezioni italiane); tale museo fu istituito nel 1895 dall'allora Regia Accademia, nel solco delle analoghe iniziative ad opera di istituzioni musicali quali i Conservatori di Bruxelles e Parigi, spinti a dotarsi di collezioni che potessero far comprendere agli allievi (ma non solo) gli strumenti utilizzati nel passato, e fornire gli stessi ai docenti che volevano cercare di cogliere i fondamenti della tecnica e prassi esecutiva utilizzata un tempo.

Ancora oggi, nei materiali illustrativi dell'Accademia, vengono citati i nomi dei personaggi che hanno fortemente contribuito – dando il loro apporto sia in termini di studio, ma anche tramite le donazioni dei propri strumenti musicali – alla nascita del museo, ma, più ampiamente, alla crescita nel campo dell'indagine nella musica antica. Tra questi è citato anche Branzoli, che – con Chilesotti e Berwin – viene individuato come tra i fondamentali promotori delle manifestazioni musicali del 1889, eventi che “innescarono” la nascita di quella che sarebbe, di lì a poco, divenuta la Collezione di strumenti musicali dell'Accademia, ma anche tappa fondamentale della filologia musicale italiana.

I due testi sul liuto scritti dal Branzoli (il primo del 1889, *Ricerche sullo Studio del Liuto*, ed il secondo, *Sunto Storico dell'Intavolatura e Metodo pratico per suonare il Liuto*, edito nel '91 e dedicato alla Regina Margherita di Savoia), oltre a rappresentare i primi studi “pratici” e dedicati ai musicisti che volessero approcciarsi a questi antichi strumenti musicali a pizzico, sanciscono in qualche modo l'inizio di una nuova stagione, e – tenendo presente anche le date di edizione – ci fanno

capire come il lavoro di Branzoli fosse assolutamente coordinato: considerando l'anno in cui si tennero i due "trattenimenti di musica antica" ed il "concerto storico", ci è chiaro come i metodi rappresentino da un lato il lavoro di studio su questi strumenti che culminerà nelle esecuzioni musicali dello stesso anno, dall'altro la sintesi di quanto appurato in questo periodo di formidabili ricerche storiche e musicali.

Lo studio della musica del passato (un grande passato!), inoltre, permetteva di nobilitare il presente. Non va dimenticato come ancora oggi, la chitarra ed il mandolino vengano spesso ricondotti ad una idea di strumento popolare (nella sua aggettivazione più negativa), e rapportati al folklore, rispettivamente, dell'ambito ispanico/latino-americano e partenopeo. Le ricerche condotte da questi personaggi così avanguardistici, rivelarono come questi strumenti fossero addirittura (in passato ed in riferimento ai loro "antenati" strumentali) anche più importanti dei "principi" della musica come il pianoforte e gli strumenti ad arco. Scoprire che il *liuto* fosse lo strumento ritenuto sublime e in grado di "sintetizzare" le perfette polifonie dei madrigali antichi, lanciava i "pronipoti" chitarra e mandolino nell'Olimpo degli strumenti musicali "importanti", dando così la possibilità di riscatto e nobilitandoli, al pari – se non anche al di sopra – degli strumenti che tanto avevano avuto dagli autori del romanticismo, soprattutto di matrice mitteleuropea.

L'opera di Branzoli, quindi, si può interpretare doppiamente: nobilitazione degli strumenti musicali ritenuti fino a poco tempo prima "popolari" (alla stregua di ocarine e scacciapensieri), ed, attraverso tale ricerca, recupero degli strumenti antichi, del loro repertorio, nonché della prassi esecutiva dell'epoca, diffusa grazie alla pubblicazione di appositi metodi.

2.3.2 I due testi sul Liuto

I due testi che Branzoli scrive sono da considerarsi il primo tentativo di approccio pratico alla esecuzione musicale sul *liuto* e strumenti simili.

Certo, la trattazione non si può considerare scevra da quelli che oggi valuteremmo come “errori”¹⁸, ma – stante il periodo in cui furono pubblicati – questi volumi vanno considerati comunque di una notevole importanza; tali testi riportano notizie, esercizi, consigli ed informazioni di grande scrupolosità e puntualità, inaspettati se riferiti a quell’epoca.

Dalla lettura della Prefazione in *Ricerche sullo studio del Liuto*¹⁹, già si può “respirare” l’aria dell’accademico ambiente ceciliano in cui Branzoli era inserito (non mancano riferimenti alle figure di Berwin e Marchetti), data anche la presenza di concetti di carattere storico e filosofico.

Passando invece all’analisi dei contenuti, il volume si compone di otto parti più una *appendice*. La *prima parte (Della Musica)* è costituita da 18 *paragrafi* che si riferiscono ad aspetti generali della musica *antica* e – a parte un cenno alle *intavolature* ed al repertorio – non è particolarmente incentrata sul *liuto*. Il testo prosegue con una parte storica (*Origini del Liuto*) a partire dagli strumenti a corda “primitivi”, passando per quelli egiziani, greci, turchi, ecc..., per arrivare fino al periodo *rinascimentale* e *barocco*, senza trascurare interessanti citazioni di carattere iconografico. Quindi, dalla *terza parte* all’*ottava*, Branzoli inizia a

¹⁸ A titolo esemplificativo, è interessante far notare come ci sia ancora una certa confusione tra i termini *arciliuto*, *chitarrone* e *tiorba*, e non risulti – a quanto si evince dalla lettura dei due testi del Branzoli – nessuno strumento con accordatura *rientrante*.

¹⁹ v. *Appendice* della presente dissertazione, in cui è stato riportato integralmente l’indice della pubblicazione.

trattare argomenti di carattere pratico quali: l'accordatura, la tastiera, le corde, passando per un'interessante disamina sull'*arciliuto*²⁰ e la sua nascita, per finire con le “cause” della decadenza del *liuto*. Concludono l'interessante testo una *appendice* di carattere più storico e filologico – che funge da approfondimento della parte iniziale – ed una serie di *tavole* con le accordature degli strumenti ed esempi di *intavolature*.

Passando invece al secondo testo dedicato dal musicista centese al *liuto* – *Sunto Storico dell'Intavolatura e Metodo Pratico per suonare il Liuto*²¹ – incontriamo quello che costituisce la vera “novità”, ossia un compendio per imparare a suonare l'antico strumento a pizzico. Il Metodo, datato 1891 ma già annunciato nella precedente pubblicazione del 1889, fu pubblicato dallo storico editore di Branzoli, il fiorentino Venturini.

Nella *prima parte* del testo – intitolata *Cenno storico dell'Intavolatura* – riprende ed approfondisce con un dettaglio meno storico e più pratico concetti già in parte espressi nel precedente *Ricerche sullo studio del Liuto*. Non mancano inoltre

²⁰ È interessante come nel paragrafo 5 del capitolo *Dell'Arciliuto*, l'autore rilevi che uno dei due strumenti che lui chiama *arciliuti* (potrebbe trattarsi di un *arciliuto a tratta lunga*, oppure di una *tiorba*) conservati a Roma, risulta essere proprio quello che fu utilizzato – e che è ben visibile nella foto riportata alla fine del par. 2.3.2 – nel *Concerto Storico* del 24 maggio 1889. Inoltre, dalla lettura del successivo paragrafo 6 dello stesso capitolo, si evince quale potesse essere l'idea che all'epoca si aveva degli strumenti identificati con i nomi di *arciliuto*, *chitarrone* e *tiorba*. Si riporta l'interessante passaggio: “Credo opportuno in fine osservare che l'arciliuto era costruito per essere montato con corde di minugia; in conseguenza non si deve confondere con la *tiorba* (nota a piè di pag.: Il Kircher riferisce che la *tiorba* deve il suo nome ad un napoletano che vi aggiunse delle corde) che, avendo la stessa forma, dimensione e numero di corde, era costruita però in modo da poter resistere alla montatura di corde metalliche. La differenza di queste due costruzioni consiste nelle traverse o *catene*, che stanno nell'interno dell'istrumento, le quali lo rendono atto ad una maggiore o minore resistenza. Eguale differenza rilevasi fra il liuto ed il chitarrone, il primo montato con sole corde di minugia, il secondo con due corde di più, ma tutte di metallo; le prime sei sul capotasto eguale a quello del liuto, le altre due senza capotasto volanti con un ponticello speciale sul manico; oltre ciò il chitarrone diversifica dal liuto per una speciale placca di tartaruga posta sotto le corde, il che indica che si suonava col plectro o penna [...]”.

²¹ v. *Appendice* della presente dissertazione, in cui è stato riportato integralmente l'indice della pubblicazione.

riferimenti alla *chitarra a cinque ordini*, alla sua accordatura²² ed alla semiologia che la riguarda: è interessante la *tavola* con la traduzione dell'*Alfabeto* del Montesanto (ma con riferimenti anche a varianti operate, secondo Lui, da altri autori come Kapsberger, Valdambri, Carbonchi, Milioni, Marchetti, ecc...) presentato sia in *intavolatura* che in notazione moderna.

La seconda parte, intitolata *Metodo per Liuto*, consiste in un vero e proprio compendio per apprendere l'esecuzione di brani antichi sul *liuto*: l'autore spiega come produrre il suono, come posizionare le mani, e fornisce al lettore esercizi su *accordi*, tutte le scale *diatoniche*, nonché elementi inerenti agli *abbellimenti*. Successivamente, il Metodo si svolge mediante la presentazione di una serie di brani nelle varie tonalità, taluni di autori antichi, altri dello stesso Branzoli, tutti scritti in notazione moderna.

Concludono la pubblicazione, due brani – anche questi non *intavolati* – per *voce e liuto* di Jacopo Peri.

ACCORDATURA
DELL'ARCILIUOTO E DELLA TIORBA 21

L'Arciliuto ha 14 corde tutte di minugia; le prime sei eguali al Liuto, le altre fuori della tastiera. La Tiorba ha 14 corde tutte di metallo, disposte come quelle dell'Arciliuto.

I suoni corrispondono un'ottava sotto.

(Traduzione)

Corde sulla tastiera fuori tastiera Corde sulla tastiera fuori tastiera

tavola riguardante le accordature e le intavolature di *arciliuto* e *tiorba* (pag.21 del *Metodo*)

²² L'accordatura che Branzoli cita per la *chitarra a cinque ordini* è, dall'acuto al grave, *mi¹, si-si, sol-sol, re-re¹, LA-la*.

2.3.3 *Il Concerto Storico del 1889*

Gli studi condotti da accademici ceciliani come Berwin, Branzoli, Chilesotti, Marchetti, Orsini, Pollini, Wiel, portarono ad acquisire conoscenze al punto da essere in grado di organizzare una serie di avvenimenti culturali che si svolsero nel mese di maggio dell'anno 1889.

Presero parte attiva all'organizzazione Oscar Chilesotti, Filippo Marchetti, Cesare Pollini, ma giocarono – con buona probabilità – una parte attiva anche Adolph Berwin, Giuseppe Branzoli ed Alessandro Orsini. Consultando la corrispondenza del dottor Chilesotti²³, possiamo in qualche modo “calarci” in quell'epoca, nei mesi che precedettero le conferenze e i concerti: il ricco epistolario ci consente di leggere i pensieri che gli studiosi si scambiavano, i loro dubbi, i retroscena, le incomprensioni e le incertezze, ma anche il grande entusiasmo che li accumulava per ciò che stavano realizzando.

A mano a mano che si acquisivano strumenti musicali grazie alle donazioni provenienti dalle collezioni di accademici ceciliani²⁴ (e che successivamente sarebbe diventato il *corpus* centrale che ancor oggi costituisce il *museo degli strumenti musicali* presso l'Accademia di Santa Cecilia), veniva a concretizzarsi la possibilità di poter impiegare tali strumenti per studio, ma anche in pubbliche esecuzioni, di carattere divulgativo.

Nel mese di maggio dell'89, dopo vari mesi di organizzazione (come si evince dall'interessante lettura della

²³ v. Stefano Toffolo, Oscar Chilesotti ed il “Concerto storico romano” come traspare dalla sua corrispondenza e dalla stampa dell'epoca, in “Il Fronimo”, N.100, anno 1997, Ed. Il Dialogo, Milano, pp. 61-70.

²⁴ Una parte cospicua della collezione è data dagli strumenti appartenuti alla Regina Margherita, da Lei donati, per testamento, dopo la sua morte avvenuta nel 1926.

corrispondenza tra Chilesotti e Filippo Marchetti²⁵), si tennero a Roma due serate di “trattenimenti di musica antica” – l’8 ed il 10 maggio – ed un “concerto storico” il 24. I due appuntamenti dell’8 e del 10 maggio (presso la Sala dei Filarmonici a Palazzo dei Sabini) consistevano in “uno di musica popolare e l’altro da camera con qualche cosa drammatica” (come aveva consigliato il Marchese di Villamarina, contattato dal Marchetti).

Parlando del *liuto*, Filippo Marchetti scrisse che questo strumento avrebbe dovuto “signoreggiare” e che era assolutamente “necessario”; inoltre, Questi riferisce che era espressa volontà di Sua Maestà la Regina che “principale attrattiva” avrebbe dovuto essere il proprio il *liuto*²⁶.

Lo stesso Villamarina, richiese che i concerti fossero introdotti da conferenze del Chilesotti, per “illustrare” la musica eseguita “lì per lì”.

Dopo lunghe discussioni ed opere di mediazione diplomatica tra studiosi ed alti dignitari della Corte Sabauda, ne conseguirono due appuntamenti, il primo una *conferenza-concerto* tenuta da Oscar Chilesotti (su un *liuto* di proprietà della Regina, e da Lei messo a disposizione), ed un *Concerto Corale* diretto da Cesare Pollini²⁷.

²⁵ Filippo Marchetti (1831-1902), compositore marchigiano, fu maestro della Regina Margherita e da Lei nominato direttore del “Quintetto di Corte”; la sua figura risulta importante nella organizzazione della serie di eventi del 1889, sia per l’accesso esclusivo in talune biblioteche che Questi riuscì a procurare a Chilesotti, che per il coinvolgimento della stessa Regina nelle serate musicali.

²⁶ La Regina Margherita, all’epoca divenne vera e propria paladina della musica, specialmente per quanto concerne gli strumenti a pizzico; si diletta con la chitarra ed il mandolino (le lezioni le venivano impartite dal virtuoso Carlo Munier), ma anche il *liuto* suscitava in Lei un grandissimo interesse: nel 1890 Marchetti portò in dono alla Regina una edizione moderna – curata da Chilesotti e da Questi dedicata a Marchetti – di un *Lauten-Buch* del Cinquecento; in una lettera a Chilesotti del 22 giugno dello stesso anno, Marchetti presenta a Chilesotti i ringraziamenti della Sovrana, e scrive “Essa vagheggia sempre il desiderio di studiare il Liuto ma non può attuarlo per mancanza di tempo”.

²⁷ Dal periodico “Capitan Fracassa” del 10 maggio ‘89, possiamo evincere gli autori delle musiche eseguite: Tromboncino, D’Ana, Maschera, Banchieri, Stradella, Vivaldi,

A seguire, il 24 maggio, invece – presso la Sala Palestrina del Palazzo Doria Pamphili in Piazza Navona – il “*concerto storico*” che prevedeva l’esecuzione di musiche “Melodrammatiche” italiane dei secoli XVII-XIX. Gli autori in programma erano Caccini e Monteverdi e gli strumenti antichi erano inseriti solamente nei tre brani d’apertura; la direzione del *conserto* era stata affidata al collezionista romano Alessandro Orsini.



fotografia del *Concerto Storico* del 24 maggio 1889

Di questo interessante concerto rimane una significativa fotografia (v. sopra): in primo piano vi è lo stesso Branzoli al *mandolone romano*. Altri strumenti raffigurati sono: una *cetera* trasformata in chitarra (appoggiata sul *clavicembalo*), una *ribeca*

Marenzio, Legrenzi, Vitali, Bassani, Veracini e Vecchi. Si legge invece nell’annuncio comparso su “Il popolo romano” dell’8 maggio: “Oggi alle 4 ½ avrà luogo in questa sala il primo dei due trattenimenti di musica antica per cura del dott. Oscar Chilesotti, maestro Cesare Pollini e col gentile concorso delle signorine Militotti, e Micolao, e dei maestri Parisotti, Terziani Pinelli, De Sanctis, Revillon, Marengo, Claudi, Furino e Pinelli Desio, e di un coro di signore e signori. Il programma di oggi consiste in una conferenza del dott. Chilesotti sulla melodia popolare del Cinquecento. Saggi di musica per liuto. Composizioni della scuola fiamminga eseguite a più violini. Danze del Caroso per violoncello e liuto. Un programma, come si vede, interessantissimo dal punto di vista dell’arte. Il concerto storico del maestro Pollini avrà luogo posdomani alla stessa ora.

(sostenuta dal musicista alle spalle di Branzoli), un *violino* (Helmer, Praga 1814), un *violoncello grande* con etichetta Francesco Framonti 1688, una *viola da braccio* rinascimentale (J. M. Grapello, Venezia) in mano all'esecutore dietro al violoncellista. Tutti questi strumenti, eccetto il violino Helmer, fanno parte del Museo dell'Accademia fin dal 1895, anno in cui venne fondato. Oltre ad altri strumenti che sembrano essere adattamenti (*liuto, chitarra piccola, arpa e mandolino*), è interessante notare quello che sembra, ad ogni buon titolo, una *tiorba* od un *arciliuto a tratta lunga*.

Al concerto partecipò anche la stessa regina Margherita: quale omaggio alla Sovrana, i musicisti portarono all'occhiello della giacca una margherita. Tra gli altri ospiti di rilievo piace citare – oltre a Gabriele D'Annunzio, in veste di cronista – la presenza di Giosuè Carducci; sembra che proprio da questo concerto, il poeta abbia tratto l'ispirazione per l'ode *Il liuto e la lira* dedicata alla “Regina d'Italia”.

Anche per la presenza di queste personalità (Sgambati, Marchetti, Carducci, D'Annunzio, Villamarina, dame e gentiluomini di corte), nonché di Margherita di Savoia, l'evento ebbe un rilevante eco nelle cronache dell'epoca. Piace citare il lungo articolo apparso sulla “Tribuna” dell'11 maggio, ad opera di Florizel, *alias* Gabriele D'Annunzio, il cui titolo – *Thesaurus Harmonicus* – richiama l'opera del liutista francese Besard, del quale il Chilesotti si era ampiamente occupato. Tra le varie note critico-descrittive, il cronista Florizel lascerà posto al Poeta ed ai suoi impeti lirici, scrivendo:

“O limpida e fresca vena di melodia, scaturita di mezzo alla selva magnifica della Rinascenza, tra i folti roseti ariostei!”

Capitolo III

Dopo Branzoli

Dopo la scomparsa di Branzoli e Chilesotti – avvenuta rispettivamente nel 1909 e nel 1916 – l’interesse nei confronti del recupero della musica antica e degli strumenti musicali antichi, per fortuna non scemerà e sarà portato avanti da interessanti figure che concorreranno ad espandere il fronte di azione ed il numero di interessati musicofili ed esecutori.

Una tra le personalità più importanti del periodo successivo a quello caratterizzato da Branzoli, è identificabile in Maria Rita Brondi. Nata a Rimini il 5 luglio del 1889 (proprio nell’anno del concerto storico!), dopo aver studiato chitarra col padre, si perfezionò in Spagna con Francisco Tàrrega ed in Italia con Luigi Mozzani. Divenne amica di Oscar Chilesotti – con il quale ebbe un interessante scambio epistolare, anche se non si incontrarono mai – che la saprà indirizzare verso la ricerca storico-musicale, da cui scaturirà la pubblicazione, nel 1926, de *Il Liuto e la Chitarra - Ricerche storiche sulla loro origine e sul loro sviluppo*²⁸; curò per l’enciclopedia Treccani le voci “chitarra” e “liuto”. I suoi concerti – nell’ultimo periodo di attività, e comunque successivamente alla pubblicazione del trattato di cui sopra – erano solitamente suddivisi in tre parti: la prima costituita da esecuzioni sul *liuto* (era in grado di suonare anche il *chitarrone*), la seconda con repertorio per *chitarra barocca*, la terza con la *chitarra* moderna; si esibiva sovente indossando costumi d’epoca. Inoltre, possedeva un’interessante collezione di strumenti musicali antichi a pizzico,

²⁸ Maria Rita Brondi, *Il Liuto e la Chitarra. Ricerche storiche sulla loro origine e sul loro sviluppo*. F.lli Bocca, Torino, 1926, pp. 182 (Facsimile edit., Forni, Bologna 1979, 174 pag., Rist. Turris).

e che annoverava tra i vari esemplari anche una *chitarra* seicentesca attribuita a Stradivari. Morì prematuramente nel 1941.

Un'altra figura estremamente interessante, per quanto riguarda lo studio delle fonti e degli strumenti a pizzico antichi, è quella del triestino Bruno Tonazzi (1924-1988). Chitarrista, si perfeziona con il grande Andrès Segovia presso l'Accademia Chigiana di Siena. Ma ciò che interessa analizzare in questo contesto è la sua attività di musicologo. Dopo Chilesotti – e forse può essere considerato, sia geograficamente che cronologicamente, il continuatore dell'opera dello studioso di Bassano –, è il primo italiano a dedicarsi ampiamente alla trascrizione delle *intavolature*: piace ricordare la pubblicazione, nel 1975, del *I libro de intavolatura di liuto* (1567) di Giacomo Gorzanis, corredato da una interessante prefazione sull'autore.

Ma, il lavoro fondamentale – ed ancora attuale – della produzione musicologica di Tonazzi, consiste nel testo “*Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature*”, pubblicato per i tipi Bérben nel 1971. Il libro compie un'ampia disamina di tutti gli strumenti in uso nel periodo *rinascimentale e barocco*, sui loro aspetti organologici qualificanti, sul repertorio e le modalità di notazione, dedicando ampio spazio al settore *semiologico* con le chiare suddivisioni tra *intavolature* italiane, francesi, spagnole, inglesi e tedesche, anche grazie alla riproduzione di una serie di *fac-simili* onde comprendere appieno anche la grafia dei caratteri in uso nell'epoca antica. Abbracciando quindi uno spettro temporale di circa tre secoli, l'autore si concentra soprattutto sul repertorio per *liuto* (ma anche *tiorba*), *vihuela* e *chitarra antica* (fino al XVII secolo, visto che successivamente per questo strumento sarà utilizzata la consueta notazione su *pentagramma*); non mancano

però riferimenti a strumenti poco noti come la *pandora*, l'*orpharion*, la *mandora* e l'*angelica*. Seguirono ulteriori due nuove edizioni (la seconda edizione nel 1977, la terza nell'80), in cui l'autore ampliarà la parte *paleografica* e quella inerente alla letteratura chitarristica. Per la puntualità delle informazioni e la precisione perseguita da Tonazzi, il testo risulta ancora attuale e ancora oggi viene utilizzato come manuale per chi si avvicina agli strumenti antichi e alle loro letterature.

Di soli nove anni più giovane di Tonazzi era invece Ruggero Chiesa (1933-1993), insigne chitarrista, didatta e musicologo. Nativo di Camogli (Genova), studiò dapprima chitarra classica con Carlo Palladino e successivamente con Alirio Diaz all'Accademia Chigiana di Siena, dove si avvicinò alla *vihuela* grazie alle lezioni di Emilio Pujol (del quale prenderà il posto nella docenza del corso di *trascrizione delle intavolature*). Docente al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, ebbe un gran numero di allievi che divennero (e lo sono tutt'ora) affermati chitarristi, liutisti e didatti.

Ma l'aspetto che più ci interessa sottolineare in questa sede, è il grandissimo ed encomiabile apporto dato allo studio degli strumenti antichi a pizzico. Risulta difficile in poche righe sintetizzare il lavoro di una vita, e quanto Ruggero Chiesa abbia fatto per la musica antica, anche se la prima associazione mentale va inevitabilmente al lavoro sulla chitarra classica. Il Suo grande merito è duplice. Da un lato tutta l'attività di ricerca, riscoperta e divulgazione del repertorio antico, attraverso la realizzazione di una collana editoriale per i tipi Suvini Zerboni di Milano²⁹, e la

²⁹ Oltre a tutta una serie di revisioni (quasi una sorta di edizioni critiche, visto il grande rispetto nei confronti del dettato originale) di repertorio ottocentesco per chitarra, ricordiamo le pubblicazioni sugli autori: Francesco da Milano, S.L. Weiss, J.S. Bach, M. Galilei, J.L. Krebs, J.F. Fasch, etc.

fondazione della *Rivista di chitarra e liuto* “Il Fronimo”³⁰, vero e proprio “volano” della rinascita moderna del *liuto* e degli altri strumenti antichi a pizzico³¹. Dall’altro lato, preme far notare come sia stato di fondamentale importanza l’interesse che il maestro Chiesa è riuscito a suscitare nei propri allievi nei confronti del *liuto* e degli strumenti affini. Molti di questi, infatti sono “passati” dalla *chitarra* al *liuto*, ed hanno costituito la cerchia di musicisti e studiosi che oggi si stanno occupando della ricerca, sia storico-musicologica che sulla prassi esecutiva, in riferimento al *liuto* ed agli altri strumenti a pizzico dell’epoca antica.

A titolo di riconoscimento per l’attività svolta fino ad ora, vale la pena, almeno, citare qualche nome di spicco tra gli allievi di Chiesa, passati in seguito al *liuto* ed agli altri strumenti antichi a pizzico, a tutt’oggi operanti nel panorama accademico e musicale: Paolo Cherici, Massimo Lonardi, Giorgio Ferraris, Tiziano Bagnati.

Per concludere, ricordiamo anche il grande lavoro svolto nell’ambito editoriale e didattico da figure quali Orlando Cristoforetti (docente presso la prima cattedra italiana di *liuto* al Conservatorio di Verona e curatore di tutta una serie di edizioni in copia anastatica per i tipi S.P.E.S.) ed Andrea Damiani (autore del *Metodo per liuto rinascimentale*, Ed. Ut Orpheus, Roma, 1998).

³⁰ Rivista trimestrale, fondata nel 1972 e giunta ora al numero 151 (luglio 2010); il nome trae origine dall’omonimo trattato per liuto (in forma di *dialogo* tra il liutista *Fronimo* – in greco *saggio* – ed *Eumazio*, nome che significa “colui che impara bene”) di Vincenzo Galilei. La rivista ospita sovente interviste anche a liutisti ed articoli sul *liuto* (anche se negli ultimi dieci anni, per volontà del comitato di redazione, la parte più prettamente liutistica è stata notevolmente ridimensionata); fu di grande importanza la pubblicazione “a puntate”, curata dallo stesso Ruggero Chiesa, della “Storia della letteratura del liuto e della chitarra”.

³¹ La rivista, edita dapprima sempre da *Suvini Zerboni*, da oltre un decennio viene autogestita dal comitato editoriale del periodico stesso, che – in seguito alla manifesta volontà del gruppo *Sugar Music*, attuale proprietario della *Suvini Zerboni*, di cessare la pubblicazione, perché non in linea con i criteri economico-editoriali del Gruppo – ha dato vita alle Edizioni *Il Dialogo*.

APPENDICE

1. Indice della pubblicazione

Giuseppe Branzoli,

Ricerche sullo Studio del Liuto (Ermanno Loescher & C., 1889)

frontespizio:

*RICERCHE / sullo / STUDIO DEL LIUTO /
DEL PROFESSORE / GIUSEPPE BRANZOLI*

Prefazione.

Della Musica.

- N. 1. – Che cos'è la musica
- N. 2. – Uccelli cantatori
- N. 3. – Origine della musica
- N. 4. – Primo libro di musica
- N. 5. – Trovatori provenzali
- N. 6. – Madrigali
- N. 7. – Intavolatura del liuto ed altri segni relativi
- N. 8. – Invenzione dei caratteri mobili per la musica
- N. 9. – Trattatisti ed autori di musica per liuto dal 1516 al 1593
- N. 10. – Antica tavola conservata in Firenze
- N. 11. – Due tavole conservate in Bologna
- N. 12. – Autori consultati dall'anno
- N. 13. – Trattati del ballo ed altri autori fino al 1725
- N. 14. – Della sonorità
- N. 15. – Applicazione della musica in relazione alle altre arti belle
- N. 16. – L'arte del musicista in che consiste
- N. 17. – Difficoltà nell'interpretazione musicale
- N. 18. – La melodia giudicata dal pubblico – Come si possa leggere l'antica musica – Osservazioni sulla tradizione musicale

Origine del Liuto.

- N. 1. – Primitivi strumenti a corda
- N. 2. – Lira o trigonon rinvenuto a Tebe
- N. 3. – Strumenti egiziani, ebraici, greci, turchi, arabi, latini ed italiani
- N. 4. – Del plettro
- N. 5. – Lira testudo
- N. 6. – Primi liuti
- N. 7. – Testimonianze di artisti nati nell'anno [sic] 1382 al 1450
- N. 8. – Violino di santa Caterina da Bologna
- N. 9. – Testimonianze di artisti nati dall'anno 1469 al 1535
- N. 10. – Sculture, pitture ed ornati in Padova
- N. 11. – Testimonianze di artisti nati dal 1555 al 1620
- N. 12. – Liuto di Stradivario

Nome – Diapason - Accordatura del Liuto.

- N. 1. – Origine del nome
- N. 2. – Diapason
- N. 3. – Accordatura

Della Tastiera.

- N. 1. – Divisione dei suoni
- N. 2. – Pianoforte di Nicolò Vicentino
- N. 3. – Accordatura media generalmente adottata

Delle Corde metalliche.

- N. 1. – Corde metalliche e loro applicazione
- N. 2. – Strumenti a corde miste di metallo e d'intestino

Dell'Arciliuto.

- N. 1. – Nome
- N. 2. – Testimonianze di artisti nati dal 1462 al 1684
- N. 3. – Aumenti di corde nel liuto
- N. 4. – Invenzione dell'arciliuto
- N. 5. – Incertezza dell'inventore
- N. 6. – Osservazioni sulla costruzione dei liuti e congeneri

Decadenza.

- N. 1. – Cause della decadenza del liuto
- N. 2. – Nota degli strumenti indicati della partitura dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi

Riassunto del Liuto.

- N. 1. – Dimensioni e accordatura
- N. 2. – I suoni del liuto a che corrispondono
- N. 3. – Qual è la posizione per suonare
- N. 4. – In che modo si suona
- N. 5. – Dell'arciliuto

APPENDICE

Della Musica.

- N. 1. – Cenno sull'origine
- N. 2. – Musica dei Persiani
- N. 3. – Musica degli Egiziani
- N. 4. – Musica dei Greci
- N. 5. – Strumento trovato a Pompei
- N. 6. – Della musica in Sardegna
- N. 7. – Canto fermo
- N. 8. – Invenzione del dramma musicato religioso e profano
- N. 9. – Prime opere in musica eseguite in Francia
- N. 10. – Prima opera francese, e cenno sugli strumenti dei menestrelli
- N. 11. – Cenni sul progresso del dramma musicato

Influenza della Musica sull'uomo.

- N. 1. – Dell'influenza in generale
- N. 2. – Parere di Gioberti sull'influenza della musica
- N. 3. – Dante e Casella, maestro di musica
- N. 4. – Segue dell'influenza
- N. 5. – Una lettera di Rossini, nota ultima

TAVOLE

- N. 1. – Accordatura delle lire greche ed altri strumenti italiani più moderni
- N. 2. – Accordatura del liuto, chitarrone, arciliuto, tiorba e liuti piccoli
- N. 3. – Esempio di musica antica per voci con accompagnamento d'intavolatura italiana e francese
- N. 4. – Intavolature varie per liuto
- N. 5. – Intavolature varie per chitarra

2. Indice della pubblicazione

Giuseppe Branzoli,

Sunto Storico dell'Intavolatura e Metodo pratico per suonare il

Liuto (Venturini, 1891)

frontespizio:

*Sunto Storico dell'Intavolatura / E / METODO / PRATICO / per suonare / il / LIUTO /
corredato di antiche melodie tratte da Celebri Autori / alcune delle quali inedite /
compilato da / GIUSEPPE BRANZOLI / Prof. Emerito della R.Accademia di S.^{ta} Cecilia
in Roma / e Socio di altri Corpi ed Istituti Scientifici*

in seconda pagina: *A Sua Maestà / MARGHERITA DI SAVOIA / Regina d'Italia*

Prefazione.

Diversi Liuti

Cenno storico dell'intavolatura

Caratteri primitivi

Brano di un madrigale del Principe di Venosa

Brano di un duetto a due Viole

Valore dei suoni e del colorito

Antica tastiera

Intavolatura Germanica

Esempi del Galilei e del Piccinini

Accordatura della Tiorba e dell'Arciliuto

Alfabeto per la chitarra

Intavolatura Italiana, Francese e Tedesca in relazione con i caratteri moderni

Tastiera del Liuto

Metodo per Liuto

Elementi

Dalza (Ricerca) 1508

Caroso (Cascarda) 1581

Caroso Passo e mezzo

Negri, *Grazie d'amore*

Negri, Ballo del Canario

Caroso, Gagliarda di Spagna

Caroso, Balletto

Marchetti Comm. Filippo, Suonata

Carrara, Preludio, 1594

Scala Cromatica

Pavana Francese, 1590

Piccinini, Toccata, 1623

Barbetta, Pavana, 1569

Piccinini, Toccata, 1639

Molinaro Simone, Suonata, 1599

Galilei, Gagliarda (inedita) 1584

Scale in tutti i tuoni

Gianoncelli, Corrente, 1650

Abbellimenti

Galilei, Aria della Gazzella (inedita) 1584

Galilei Ciparissa (inedita)

Kapsperger, Partita, 1604

Gorrany, Passo e mezzo, 1579

Caroso, Balletto, 1581

Canzone veneta

Radino, Gagliarda, 1592

Peri, *I miei giorni fugaci*, 1649

Peri, *IN qual parte del Ciel*

N:B: Le suonate senza nome sono dell'autore.

3. Indice della pubblicazione

Maria Rita Brondi,

Il Liuto e la Chitarra, Ricerche storiche sulla loro origine e sul loro sviluppo (F.lli Bocca, 1926)

frontespizio:

MARIA RITA BRONDI / IL LIUTO E LA CHITARRA / RICERCHE STORICHE / sulla loro origine e sul loro sviluppo.

PRELUDIO.

Opere consultate e non citate nelle note bibliografiche

PARTE PRIMA **Origine orientali del Liuto e della Chitarra**

Cetre e Lire

Strumenti a manico presso i Greci ed i Romani

Strumenti presso gli Ebrei

Strumenti a manico presso gli Egiziani

Tabella circa le date delle Dinastie in Egitto

PARTE SECONDA **Il Liuto e la Chitarra in Europa**

L'Eoud e gli Arabi in Spagna

Il Liuto

Intavolatura italiana

Intavolatura francese

La Vihuela

Arciliuto – Tiorba – Chitarrone – Citre – Pandora /

Arpichitarrone – Arpeggione o Chitarra d'amore - Arpolira

Arciliuto

Tiorba

Citre e Pandora

Arpichitarrone

Arpeggione o Chitarra d'amore – Arpolira

La Chitarra

La Chitarra nell'epoca moderna e contemporanea

Autori e Metodi

PARTE TERZA **La Chitarra nella costruzione, nei Musei, nella musica vocale, sinfonia, ecc.**

Tecnica costruttiva

Il legno

La meccanica per la tensione delle corde

Fabbricatori

Una visita al Museo del Conservatorio di musica di Parigi

Una sala di musica in forma di Chitarra

Lirici, operisti, sinfonisti, scrittori, appassionati di Chitarra

Chitarra in diverse lingue

In Algeri (al Nord presso i Cabili)

In America

La Chitarra in Cina

Nel Dahomey

Nel Giappone

Nell'India

4. Indice della pubblicazione

Bruno Tonazzi,

Liuto, vihuela, chitarra e strumenti simili nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature (Bérben, 1971)

frontespizio:

*BRUNO TONAZZI / LIUTO, VIHUELA, CHITARRA E STRUMENTI / SIMILARI NELLE
LORO INTAVOLATURE / CON CENNI SULLE LORO LETTERATURE*

Premessa.

AVVERTENZA - **Altezze dei Suoni. Segni tecnici. Abbreviazioni**

PARTE PRIMA - **Le intavolature di liuto, arciliuto, tiorba, chitarrone, pandora, orpharion, mandola, angelica, vihuela e chitarra**

Il liuto

Le intavolature per strumenti a corde pizzicate

Le intavolature italiane di liuto

Ritmi e valori ritmici

Trascrizione integrale e trascrizione interpretativa

Casi di incoerente grafia metrica

Altri segni

TAVOLA I

Scordature e bordoni supplementari

Abbellimenti e indicazioni tecniche

Fonti

Le intavolature francesi di liuto

Le altezze dei suoni

L'evoluzione del liuto

TAVOLA II

Indicazioni tecniche e abbellimenti

TAVOLA III

Segni usati in Inghilterra

Fonti

Le intavolature tedesche di liuto

L'aspetto grafico

TAVOLA IV

Altri segni

Fonti

Arciliuto, tiorba e chitarrone e loro intavolature

Fonti

La pandora e l'orpharion

Fonti

La mandola (o mandora)

Fonti

L'angelica

Fonti

La vihuela

Le intavolature di vihuela

Altezze dei suoni

Alcune incoerenze nella grafia metrica

Voce e vihuela

Altre particolarità

Fonti

La chitarra

Le intavolature italiane e spagnole di chitarra

Il sistema di notazione italiano per chitarra a 4 cori

Il sistema di notazione spagnolo per chitarra a 4 cori

Il sistema di notazione italiano per chitarra a 5 cori

TAVOLA V

Fonti

Le intavolature francesi di chitarra

Il sistema di notazione per chitarra a 4 cori

Il sistema di notazione per chitarra a 5 cori

TAVOLA VI

Fonti

PARTE SECONDA - Cenni sulle letterature del liuto, vihuela e chitarra

Cenni sulla letteratura del liuto. Italia

Francia

Germania e Paesi di lingua tedesca

Inghilterra

Paesi Bassi

Polonia

Cenni sulla letteratura della vihuela

Cenni sulla letteratura della chitarra

PARTE TERZA - Riproduzioni in facsimile

Facsimile n. 1 - Ottaviano Petrucci (Francesco Spinacino), Recercare (1507)

Facsimile n. 2 - Antonio Rotta, Padoana (1546)

Facsimile n. 3 - Alessandro Piccinini, Toccata XIX (1623) Facsimile n. 4 - Petrus Phalesius, Paduana I. (1546)

Facsimile n. 5 - Ioachim van den Hove, Fantasia seconda (1601) Facsimile n. 6 - Denis Gaultièr, Courante (s.a., circa 1669)

Facsimile n. 7 - Giovanni Lod. Krebs, frammento dall'Allegro del Concerto in fa maggiore

Facsimile n. 8 - Hans Newsidler, Der ziegler in berhecken (1540)

Facsimile n. 9 - Gio. Girolamo Kapsperger, Ruggiero e Partita I (1604)

Facsimile n. 10 - Alessandro Piccinini, Toccata V (1623)

Facsimile n. 11 - Luys Milan, Pauana (1535)

Facsimile n. 12 - Miguel de Fuenllana, Duo de Iosquin. Fecit potentiam (1554)

Facsimile n. 13 - Adrian Le Roy, Bransle de Champagne (1552)

Facsimile il. 14 - Francisque Corbetta, Prelude (1671)

Facsimile n. 15 - Gaspar Sanz, Canarios (1674)

Facsimile n. 16 - Robert de Visée, Prelude (1686)

Facsimile n. 17 - Ludovico Roncalli, Preludio (1692)

Bibliografia essenziale

APPENDICE - Alcune pubblicazioni musicali non citate

Indice dei nomi

TAVOLE FUORI TESTO

Liuto, tiorba e chitarrone

Vihuela, chitarra a 4 cori e pandora

BIBLIOGRAFIA

1. BONE, J. Philip, 1954, *The Guitar and Mandolin*, London, Schott & Co., 1954.
2. *Dizionario dei chitarristi e liutai italiani*, Rivista “La Chitarra” - Editrice, XV, Bologna, 1937.
3. GABANIZZA Clara, ‘voce’ Giuseppe Branzoli in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIV, Istituto della Enciclopedia Italiana (Fondata da Giovanni Treccani), Roma, Società Grafica Romana, 1972, pp.48 – 49.
4. GIAZOTTO Remo, *Quattro secoli di storia dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Edizioni dell’Accademia di S. Cecilia, Roma, 1970.
5. MAZZOLI, Mauro, Maria Rita Brondi e la sua arte, in INTELISANO, Giovanni, *Luigi Mozzani vita e opere*, Minerva Edizioni, Argelato, (Bologna), 2008.
6. MERLANTE, Fabiano, e ZIGIOTTI, Sergio, Il suono del tempo, esecuzioni su un *quartetto* a pizzico di Luigi Mozzani, in INTELISANO, Giovanni, *Luigi Mozzani vita e opere*, Minerva Edizioni, Argelato, (Bologna), 2008.

7. MEUCCI, Renato, *Organologia: definizione e contenuti di una recente disciplina* (dispensa ad uso del corso di “Storia e Tecnologia degli strumenti musicali” presso il Conservatorio “B. Marcello” di Venezia, a.a. 2008/09).
8. ORLANDINI Adriano, *Cinque secoli di musica in terra di Cento*, Cento, Cassa di Risparmio di Cento, 1988.
9. SCHMIDL Carlo, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Sonzogno, Milano, 1926, Volume I, p.242.
10. Sito web del museo dell’Accademia di S. Cecilia, Roma.
11. TOFFOLO Stefano, Oscar Chilesotti ed il “Concerto storico romano” come traspare dalla sua corrispondenza e dalla stampa dell’epoca, in *Il Fronimo*, N.100, anno 1997, Ed. Il Dialogo, Milano, pp. 61-70.
12. Voci inerenti ai personaggi citati, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso; UTET, Torino, 1990.
13. ZIGIOTTI, Sergio, *Giuseppe Branzoli (1835-1909): Profilo biografico e opere*, Tesi finale del Biennio di II livello Corso di “Mandolino e strumenti a plettro antichi e moderni” - Indirizzo esecutivo, Conservatorio Statale di Musica “Cesare Pollini”, Padova, 2006.