

Conservatorio di musica «B. Marcello» di Venezia
Diploma Accademico di 1° livello - Scuola di liuto

Luys Milan: El Maestro

Relatore: M° Tiziano Bagnati

Candidato: Davide Gazzato
Matr. 101259

Anno Accademico 2014-2015

INDICE

Introduzione	5
Storia della vihuela	7
1. <i>Ipotesi archeologiche</i>	7
2. <i>Organologia</i>	13
3. <i>La mano dell'Inquisizione</i>	17
4. <i>Cenni sulle intavolature spagnole</i>	21
Luys Milan	29
5. <i>Cenni biografici</i>	29
6. <i>Libro de mvsica de vihuela de mano</i>	34
7. <i>Forme compositive</i>	44
8. <i>L'intavolatura di Luys Milan</i>	52
Conclusione	54
Indice delle illustrazioni	55
Bibliografia	59

Introduzione

Questo lavoro è stato dedicato all'analisi del contesto culturale e delle influenze politico-religiose che hanno accompagnato la storia della vihuela: partendo da alcune ipotesi sull'origine dello strumento ne è stato approfondito l'aspetto organologico. Una parte dello studio è stata dedicata alla semiologia delle intavolature spagnole. Infine si è considerata la vita e l'opera di Luys Milan uno dei pilastri portanti della musica del rinascimento della Spagna del XVI secolo con uno sguardo particolare al *Libro de myfica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*.

Storia della Vihuela

1. Ipotesi archeologiche

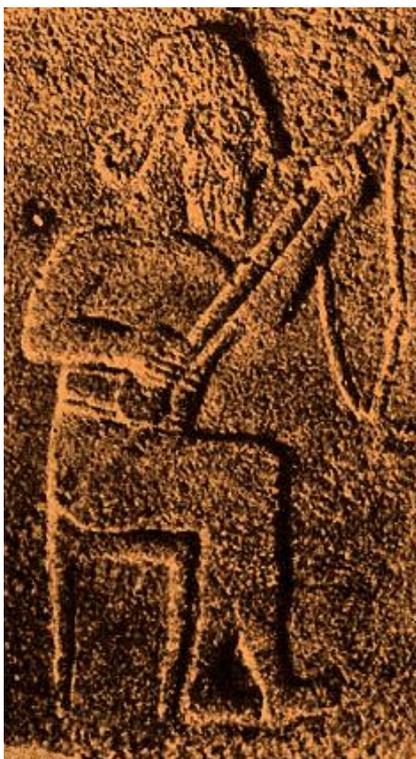
Sull'origine della vihuela sono state avanzate diverse ipotesi: la prima vede il suo archetipo appartenere al periodo della XVIII dinastia egizia (1543-1292 a.C.). Nella tomba del Faraone Nakht è stata ritrovata una raffigurazione di una suonatrice di liuto egizio con cassa armonica ovale, un lungo manico provvisto di tasti avente due o tre corde suonate con plettro (fig. 1-4).

Altro ritrovamento è quello di due bassorilievi ittiti di epoca pre-fenicia (ca.1500 a.C.). Il primo è stato ritrovato durante uno scavo archeologico a Sendchirli, nel nord della Siria, da parte di una troupe di



1. Pittura Musicisti di Amon, Tomba di Nakht, Tebe.

archeologi tedeschi. Proprio in una delle colonne delle porte che circondano la residenza principale della città troviamo un basso rilievo che raffigura un uomo con una lunga barba, seduto ed intento a suonare uno strumento a corde (fig. 2). La cassa di risonanza è piccola, il collo è sproporzionatamente lungo e si nota poi una cinghia la quale poteva servire da tracolla a sostegno dello strumento.



2. Bassorilievo, suonatore ittita, Sendchirli.

Il secondo bassorilievo proviene invece dalle rovine del castello di Bos-ujuk, situato a nord dell'Asia Minore. In questo caso si nota in modo evidente che i lati lunghi della cassa di risonanza sono incurvati verso l'interno, dieci fori di risonanza sono disposti a lato delle corde. Il manico, più ridimensionato rispetto allo strumento precedente, è munito di una serie di tasti posizionati in modo regolare, indice dell'esistenza di una scala graduata e due stringhe che scendono dalla

sua estremità superiore segnalano la presenza di una cinghia per il sostegno dello strumento. Sul nastro singolo era legato il plettro (fig. 3-5). Questi strumenti, trasmessi dagli egiziani ai persiani, sarebbero entrati in uso degli arabi che a loro volta li avrebbero introdotti in Europa.

Altra ipotesi, alquanto audace, afferma che la vihuela sia d'origine europea. Nel Salterio di Utrecht, un codice miniato composto dall'arcivescovo Ebbone di Reims (fine VIII sec. - ca.847) intorno al 830, sono presenti alcune raffigurazioni di strumenti musicali tra cui una *chitarra*, molto simile alla *fidicula* romana (fig. 6). Si suppone che il termine *fidicula*, si sia trasformato a causa di contaminazioni linguistiche da *citola*, *vigola*, *vigüela* e quindi a *vihuela*.¹

¹ BRUNO TONAZZI, *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature*, Ancona, Bèrben, 1980, p. 67-69.

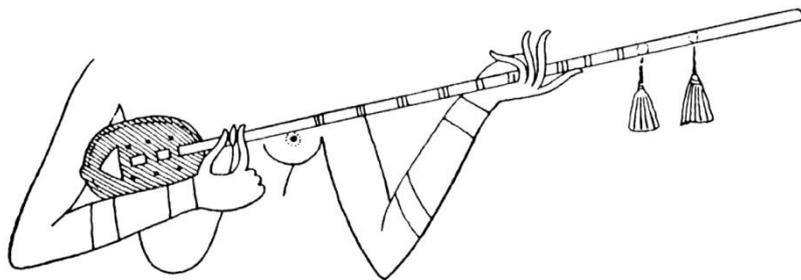


3. Bassorilievo, suonatore ittita, rovine del castello di Bos-ujuk.

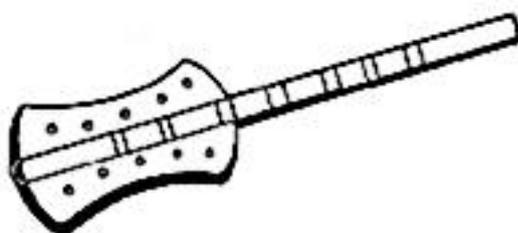
Il musicologo Ian Woodfield invece colloca le origini della vihuela in Aragona, intorno alla metà del XV secolo, e lo descrive come uno strumento il quale veniva usato sia con il plettro che con l'arco.² La sua forma viene descritta dal teorico fiammingo Johannes Tinctoris (ca.1435-1511) nel suo trattato *De inventione et usu musicæ* (ca.1487). Egli descrive alcuni strumenti derivati dal liuto, tra i quali uno in particolare «[...] hispanorum invento: [...] quod ipsi ac Itali violam Gallici vero dimidium leutum vocant. Que quidem viola in hoc a leuto differt: quod leutum multo maius ac testudinem est: ista vero plana: ac (ut plurimum) ex utroque latere incurvata».³

² IAN WOODFIELD, *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 p. 38.

³ [...] inventato dagli Spagnoli, che sia questi, che gli italiani chiamano viola, ma i francesi mezzo liuto. Questa viola si differenzia dal liuto in quanto questo è molto più grande e a forma di testuggine, mentre quella è piatta e (nella maggior parte dei casi) con curvature rientranti da entrambi i lati. JOHANNES TINCTORIS, *De invenzione et usu musicæ*, Libro III f. 6v.



4. Liuto egizio, Tomba di Nakht, Tebe.



5. Strumento a corde, rovine del castello di Bos-ojuk.



6. Suonatore di chitarra, *Salterio di Utrecht*, f. 25r.

Dal 1480 questo strumento inizia a suddividersi in due modelli: la *vihuela de púa* o *peñola* e la *vihuela de arco*. Secondo il critico musicale Cecilio de Roda (1865-1912), questi strumenti coesistevano insieme alla *vihuela de mano*:

[...] lo cierto es que la vihuela en España llegó a constituir hasta tres instrumentos: la vihuela de arco, cuando con el arco se tocaba: la vihuela de pendola o de peñola cuando se punteaban las cuerdas con una pluma: y la vihuela de mano, cuando se herian con los dedos.⁴



7. Miniatura, Suonatori di *ūd* e *rabel*, *Cantigas de Santa Maria*, ms.T.I.1, Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, XIII sec.

La tecnica che predilige l'arco (*vihuela de arco*) risulta come adozione dalla cultura moresca. L'iconografia rimanda al *rabel* spagnolo (fig. 7) derivante a sua volta dal *rabāb* moresco, strumento utilizzato principalmente all'interno del Regno d'Aragona.⁵

Numerosi infatti sono i

riferimenti che collegano la vihuela con tale cultura e ne individuano il suo utilizzo inizialmente all'interno di un ambiente urbano, suggerendo quindi un diretto contatto con la tradizione orale, e poi in un ambiente di corte. Questa connessione con il mondo moresco è confermata dalla presenza di documenti ritrovati a Saragozza in cui vengono menzionati alcuni «[...] *maestros de hacer vihuelas y laudes*⁶

⁴ [...] il fatto è che la vihuela in Spagna giunse a comprendere tre strumenti: la vihuela di arco, quando era suonata con l'arco, la vihuela di penna quando si suonavano le corde con la piuma: e la vihuela di mano quando queste si suonavano con le dita. CECILIO DE RODA, *La Música profana en el reinado de Carlos I*, Madrid, El Nervión, 1912, p. 15.

⁵ Il Regno d'Aragona si estendeva su una vasta area del Mediterraneo occidentale e comprendeva le province di Catalogna, Aragona e Valenza; la piccola provincia di lingua catalana del Rossiglione; le isole Baleari (Maiorca, Minorca e Ibiza); la Sicilia e Napoli (quest'ultima a partire dalla metà del XV secolo).

⁶ [...] maestri costruttori di vihuele e liuti [...] MIGUEL ANGEL PALLARÉS, *Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV*, Nassare: Revista aragonesa de musicología, Vol. 15, N.º 1-2, 1999, pp. 419-514.

[...]» conosciuti come Juce e Lope de Albariel e alcuni musicisti cristiani, ebrei e mori quali: Rodrigo Castillo, liutista e vihuelista attivo tra il 1488 e il 1500; Mossé Patí «[...] *judío, tañedor de vihuela*⁷ [...]» attivo tra il 1485 e il 1488; Alí Aucert, un musicista moro che entrò al servizio di don Pedro de Mendoza nel 1489.

È molto difficile stabilire il momento in cui il plettro viene abbandonato in favore delle dita. Molto probabilmente le due tecniche coesistevano durante il periodo in cui la funzione dello strumento a pizzico si stava evolvendo da strumento principalmente monodico a strumento atto alla musica polifonica. Una testimonianza tangibile si trova sul *Commentariorvm Vrbanorvm Raphaelis Volaterrani octo e triginta libri* (Roma, 1506) ad opera del letterato Raffaello Maffei (1451-1522):

[...] *Leutum uocant, fortasse à leuore, & loco plectri penna percutitur. In quo excelluit Petrus Bonus Ferrariensis. Pulsatur & digitis, inuento nostra ætate Stephani Hispani, Aulici Ferdinandi Siciliae regis excellentissimi lyristæ.*⁸

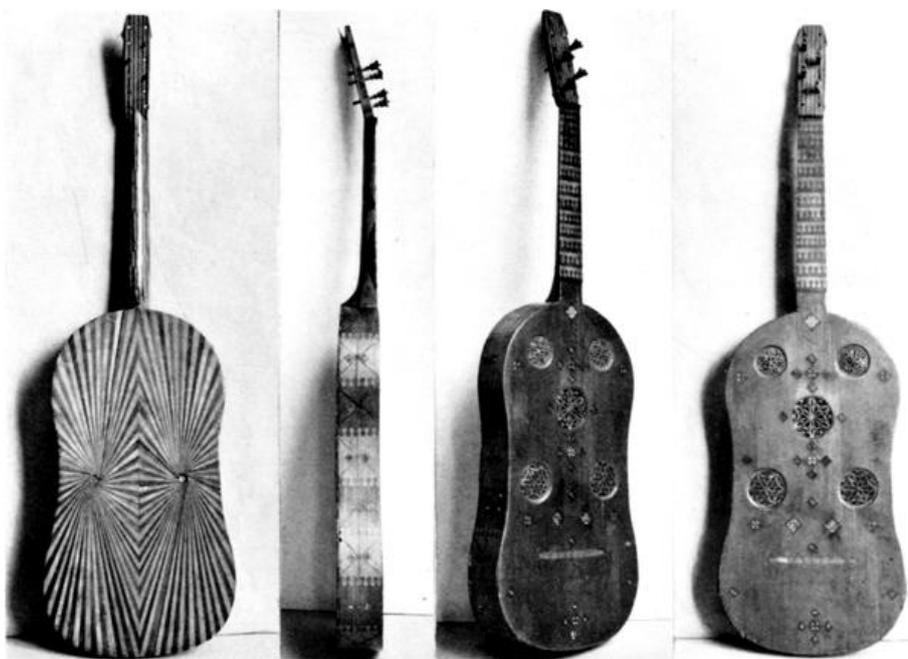
La *vihuela de peñola* potrebbe quindi essere paragonata al liuto da suonare con la penna e quindi entrambi potrebbero considerarsi strumenti medievali, antenati della *vihuela de mano* e del liuto cinquecentesco appartenenti invece alla cultura rinascimentale.

⁷ [...] ebreo, suonatore di vihuela. *Ibidem*.

⁸ [...] È chiamato liuto, probabilmente a causa della morbidezza, ed è pizzicato con una penna (piuma) anziché con il plettro, in quale (arte) Pietro Bono di Ferrara eccelle. È anche pizzicato con le dita, un'invenzione dei nostri tempi grazie allo spagnolo Stefano della corte di Ferdinando, re di Sicilia, un eccellente suonatore di "liuto". RAFFAELLO MAFFEI, *Commentariorvm Vrbanorvm Raphaelis Volaterrani octo e triginta libri*, Roma, 1506, sez. *Philologia Liber XXXV, De instrumentis mvsicis*.

2. Organologia

La *vihuela de mano* appartiene alla famiglia dei Cordofoni. Per la sua costruzione venivano usate varie tipologie di legni tra cui il pino, l'abete (*pinabete*), l'abete rosso (*abeto*). In un passaggio da *El Crotalón de Cristóforo Gnofoso*, (Madrid, ca.1552-1553) di Cristóbal de Villalón (ca.1505-ca.1581) viene descritto un giovane di basso lignaggio che suona «[...] una vihuela grosera y mal dolada de pino y de otro palo común, sin polidez ni afeite alguno».⁹ Descrive poi in un altro passaggio una vihuela molto costosa costruita con «[...] del cedro del monte Líbano, y del ébano fino de la ínsula Méroe».¹⁰



8. La vihuela *Guadalupe*, conservata nel Museo Jacquemart-André di Parigi.

⁹ [...] piatta e malconcia una vihuela di pino e altro legno comune, senza smalto o abbellimento. CRISTOBAL DE VILLALON, *El Crotalón de Cristóforo Gnofoso*, Madrid, ca. 1552-1553, sez. *Argumento del primer canto del gallo*.

¹⁰ [...] del cedro del Monte Libano, e del pregiato ebano dall'isola di Meroe. *Ibidem*.

La vihuela era formata da una cassa di risonanza (*caxa o caja*), una tastiera (*cuello*) e un cavigliere per i piroli (*clavijas*). La cassa di risonanza, dalla forma ad otto, ospitava la rosa (*lazo*) ed il ponte (*puente*). La rosa era situata nella parte superiore del ventre (*tapa*) ed era solitamente lavorata seguendo disegni intricati. Il ponte era uno stretto listello di legno finemente sagomato che veniva incollato di norma appena dopo il centro della parte inferiore della tavola armonica. Quest'ultima poteva essere decorata da intarsi di pietre bianche a forma di diamanti (fig. 9). Nella parte superiore della tastiera vi era il capotasto (*ceja*) che serviva a sollevare le corde in modo tale che queste non toccassero i tasti posizionati lungo la stessa tastiera. I tasti (*trastes*) erano in budello, lo stesso materiale delle corde. Il teorico e compositore spagnolo Juã Bermudo (ca1510–ca1565) nel *Libro llamado declaraciõ de instrumẽtos musicales* (Osuna, 1555) afferma che è meglio utilizzare, materiali come il ferro, il legno, il marmo o l'osso poiché il budello, per effetto del clima umido causa «[...] *gran imperfection en la Mufica*».¹¹ Il cavigliere, collegato alla tastiera, aveva una forma piatta nella maggior parte dei casi ed era piegato all'indietro con una leggera angolazione. I piroli potevano essere sia di legno che di metallo. Le corde (*cuerdas*) erano principalmente tratte dalla *tripa de carnero* ovvero budello di pecora. A seconda della



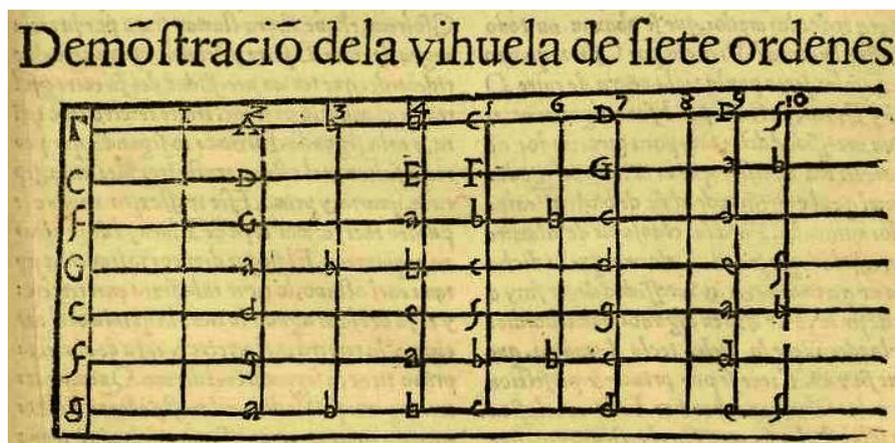
9. Vihuela *Guadalupe*, particolare della tavola armonica.

¹¹ [...] una grande imperfezione (riguardo all'intonazione) nella Musica. JUAN BERMUDO, *Declaraciõ de instrumẽtos musicales*, Ossuna, 1555, f. 103v.

dimensione dello strumento variava anche la lunghezza e lo spessore delle corde. Queste erano disposte solitamente in sei ordini di corde raddoppiate all'unisono. Juã Bermudo, nel suo trattato, parla di tre tipi di vihuela: la vihuela comune a sei ordini di corde (con un'estensione di due ottave) (fig. 10), la vihuela a sette ordini (tre ottave) (fig. 11) e una nuova vihuela *pequeña* (ottava + quinta).

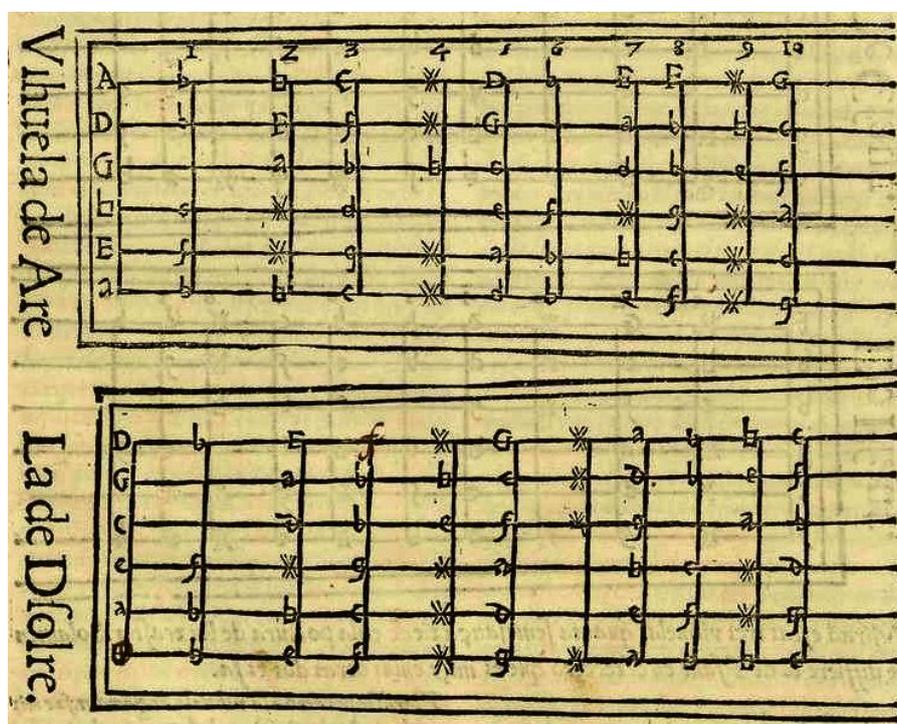


10. Xilografia, tastiera di vihuela comune, Juã Bermudo, *Declaraciõ*, f. 91r.



11. Xilografia, tastiera di vihuela di sette ordini, Juã Bermudo, *Declaraciõ*, f. 104r.

In più per quanto riguarda la vihuela comune, da degli esempi di accordature che partono dalla vihuela in Sol (gsolreut) e arrivano alla vihuela in Fa (Ffaut).



12. Xilografie, tastiera di vihuela in La e in Re, Juã Bermudo, *Declaraciõ*, f. 106v.

La forma esteriore della vihuela assomigliava a quella della chitarra però differivano nel numero di corde. La chitarra infatti aveva solo quattro ordini dei quali il più basso era raddoppiato all'ottava superiore. Vi era sicuramente una certa affinità tra i due strumenti, confermata da musicisti e teorici del *siglo de oro*, tra i quali Miguel de Fuenllana il quale, nel *Libro de mvsica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra* (Sevilla, 1554), illustrando il contenuto della sua opera, scrive che all'interno si troveranno anche «[...] *fantasias para vihuela de quatro ordenes que dizen guitarra*».¹² La popolarità della

¹² [...] fantasie per vihuela a quattro ordini che chiamano chitarra. MIGUEL DE FUENLLANA, *Libro de mvsica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*, Sevilla, 1554, *Prologo*.

vihuela però era di gran lunga superiore a quello della chitarra a quattro ordini. Ma già alla fine del XVI secolo la chitarra guadagna un quinto ordine accrescendo così la sua fama ed oscurando quella della vihuela. Nonostante il calare del suo successo, nel 1617 a Toledo, per entrare a far parte della gilda dei *Bigoleros* o *Vihueleros*, un aspirante artigiano doveva dimostrare le sue capacità nella costruzione di una vihuela a sei cori.¹³

3. La mano dell'Inquisizione

Per centinaia di anni la religione ha giocato un ruolo significativo nei confronti della musica in Spagna. Alcune ipotesi identificano l'oud arabo come una delle vittime della Chiesa cattolica impegnata a sradicare la religione e la cultura moresca e considerano la vihuela come lo strumento musicale prescelto dalla nobiltà spagnola.

Durante l'epoca medievale la convivenza tra mori, ebrei e iberici è stata pacifica. Tuttavia già a partire dal XIII secolo, i papi iniziarono a sollecitare i re di Spagna affinché questi incominciassero ad espellere i mori dai loro territori. Nella maggior parte dei casi, queste richieste furono ignorate dal momento in cui i governanti si rendevano conto che la popolazione moresca stava portando un indispensabile contributo al benessere dello stato in ogni aspetto, da quello agricolo al commerciale, dallo studio delle scienze a quello dell'arte. Ma l'insistenza della chiesa sulla separazione dei gruppi religiosi era talmente pungente che nel 1412 si iniziarono a creare ghetti per gli ebrei e i musulmani, all'interno dei quali alle donne cristiane era

¹³ *Ordenanzas del ofizio de Bigoleros o Vihueleros*, Toledo, 1617.

vietato entrare. Dal 1482 l'inquisizione spagnola iniziò le persecuzioni prima degli ebrei e successivamente dei mori fino a quando, dopo l'assedio di Granada nel 1491 da parte di Ferdinando II di Aragona (1452-1516) cadde anche l'ultimo baluardo della potenza araba in Spagna. I termini di resa siglati con la capitolazione di Granada erano abbastanza generosi: i mori avrebbero potuto mantenere la loro lingua, la religione, i loro costumi, la cultura e le terre. Questo periodo però non durò a lungo tanto che i prelati cristiani incominciarono a fare pressione su Ferdinando II e Isabella di Castiglia detta la Cattolica (1451-1504) convincendoli a violare i termini del trattato e quindi a convertire o espellere i mori. Il monaco gerolamino Hernando de Talavera (1428-1507) arcivescovo di Granada, un uomo gentile e tollerante nelle cui vene scorreva sangue ebraico, imparò l'arabo e ottenne numerosi successi nella conversione volontaria di molti mori. Tuttavia, per accelerare il processo di conversione, venne affiancato nel 1499 da Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), arcivescovo di Toledo. Se Talavera si era servito di metodi morbidi e lenti, utilizzando l'educazione come punto focale, Cisneros percorse la veloce via della violenza tramite la conversione forzata. Nello stesso anno, sotto il suo comando, circa 5000 manoscritti arabi finemente decorati furono consumati dalle fiamme nella piazza principale di Granada. Con la *cédula real* del 12 febbraio 1502 Cisneros obbligò al battesimo i mori ribelli che avevano partecipato alla rivolta dell'Alpujarra¹⁴ e grazie alla sua tenacia persecutoria nel 1507 divenne Inquisitore generale. Carlo V (1500-1558), nipote di Ferdinando II, tra il 1525 e il 1526 emanò una serie di editti che proibivano l'uso della lingua araba, di nomi e costumi moreschi, con l'obiettivo di sradicarne completamente la cultura. L'azione di Carlo V non fu efficace, poiché nel 1566 Filippo II di Spagna (1527-1598) fu costretto a emettere un editto simile che comprendeva nei

¹⁴ Zona della Spagna del Sud comprendente la città di Granada.

suoi divieti l'uso di canzoni e strumenti moreschi in occasione di matrimoni e celebrazioni simili. I *moriscos*, ovvero ex musulmani convertiti al cristianesimo, continuarono a praticare privatamente i loro usi e costumi all'interno delle loro comunità. Dopo molti anni di sforzi e fallimenti, tra il 1609 e il 1611 si assiste all'espulsione di circa un milione e mezzo di Mori dalla penisola. Douglas Alton Smith è favorevole all'ipotesi che i *moriscos* espulsi non lasciarono traccia della loro musica portando con se gli strumenti tra i quali anche l'oud. Un'interessante testimonianza che riporta il moro aragonese Mahomet Rabadan, attesta la presenza intorno «[...] alla città di Tessatore, nel regno di Tunisi, di abitanti di entrambi i sessi che cantano e suonano liuti e chitarre. In questo regno ci sono dieci o dodici piccole città costruite secondo il modello spagnolo e sono interamente abitate da questi mori spagnoli».¹⁵ Il musicologo Pepe (Juan José) Rey afferma che l'oud non era poi così disprezzato perché facente parte della cultura araba. Al contrario, spesso i pittori dell'epoca dipinsero frequentemente il liuto arabo tra le mani di angeli, nobili e cavalieri.

Certamente questo periodo di persecuzioni e di terrore non ha giovato alla libertà e all'emancipazione del pensiero musicale della cultura araba, ma ha favorito la fioritura della letteratura per *vihuela* prima e per *guitarra* poi: ciò è dimostrato dalle fonti musicali che ci sono rimaste ad opera di pochi autori di grande valore.

¹⁵ JOSEPH MORGAN, trad., *Mahometism Fully Explained*, (orig. Arabo e Spagnolo, 1603), Londra, 1723,

Segue un elenco completo, in ordine cronologico, degli autori e delle opere:

Luys Milan: *Libro de myfica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, 1535-1536.

Luys de Narbáez: *Los feys libros del Delphin de musica de cifra para tañer Vihuela*, Valladolid, 1538.

Alonso Mvdarra: *Tres libros de mvsica en cifras para vihuela*, Sevilla, 1546

Enriquez de Valderráuano: *Libro de mvsica de vihuela, intitvlado silva de firenas*, Valladolid, 1547.

Diego Pifador: *Libro de mvsica de vihuela*, Salamanca, 1552.

Miguel de Fuenllana: *Libro de mvsica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*, Sevilla, 1554.

Juã Bermudo: *Declaraciõ de instrumẽtos muficales*, Ossuna, 1555.

Luys Venegas de Henestrofa: *Libro de cifra nveva para tecla, harpa y vihvela*, Alcalá, 1557.

Thomas de Sancta Maria: *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, Valladolid, 1565.

Esteuan Daça: *Libro de mvsica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnaffo*, Valladolid, 1576.

Antonio de Cabeçon: *Obras de mvsica para tecla arpa y vihuela*, Madrid, 1578.

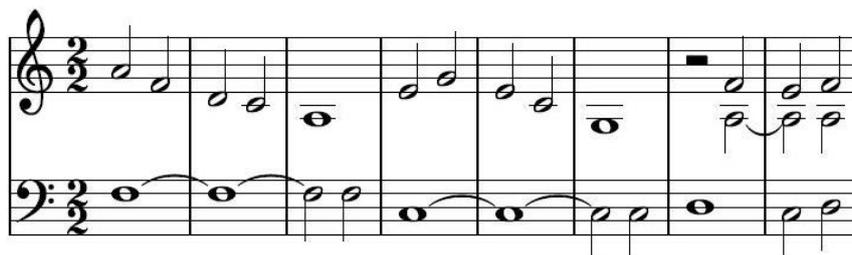
L'oud arabo in Spagna non ha lasciato alcun tipo di letteratura scritta poiché la musica araba era fondata sulla tradizione orale e sull'improvvisazione.

4. Cenni sulle intavolature spagnole

L'intavolatura utilizzata dai compositori spagnoli è molto simile a quella adoperata dai liutisti italiani ma con alcune differenze. Il sistema è rappresentato da 6 linee che corrispondono ai 6 cori della vihuela. La linea inferiore dell'esagramma si riferisce al I° coro e le cinque rimanenti ai cori rispettivi fino ad arrivare al VI° coro.



13. Incipit delle *Quatro diferencias sobre Guardame las vacas*, Luys de Narbáez, *Los feys libros del Delphin*, Libro VI, f. 82v.



14. Trascrizione in notazione moderna dell'incipit delle *Quatro diferencias sobre Guardame las vacas*, Luys de Narbáez, *Los feys libros del Delphin*.

L'esempio di fig. 13 illustra le prime 8 battute delle *Quatro diferencias sobre Guardame las vacas* situate nell'ultimo libro dell'opera *Los feys libros del Delphin de musica de cifra para tañer Vihuela* (Valladolid, 1538) composto da Luys de Narbáez. *Guardame las vacas* è uno dei temi popolari più utilizzati dai compositori spagnoli di musica strumentale. La sua struttura melodico-armonica è molto usata per comporre le *diferencias*, ovvero variazioni sullo stesso tema. In Italia era conosciuta con il nome di *romanesca*. L'unica versione vocale polifonica con testo si incontra nell'opera *Las*

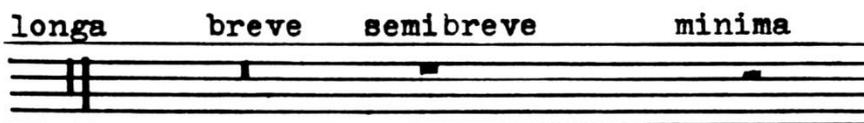
ensaladas de Flecha (Praga, 1581) del compositore aragonese Mateo Flecha (1481-1553). Il testo è composto da quattro versi e recita così:

*Guárdame las vacas,
carillo y besar t'é
mas bésame tú a mi
que yo te las guardaré.¹⁶*

Sulle linee dell'intavolatura vi sono impressi dei numeri che servivano all'esecutore per sapere quali tasti doveva premere (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, X, XI) e lo 0 segnava la corda a vuoto. La tastiera era divisa in tasti disposti per semitoni variabili. I valori ritmici sono posizionati sopra l'esagramma e nelle sequenze di valori uguali solo il primo viene segnato.

♩ longa	♩ minima
♩ breve	♩ semiminima
♩ semibreve	♩ croma

Le pause venivano appoggiate ad una delle linee dell'esagramma:



¹⁶ Sorvegliami le mucche, / e io ti bacerò la guancia / ma baciami tu / che io te le sorveglierò. Questo dialogo si svolge tra un cavaliere in partenza per la guerra e una pastorella. Il cavaliere chiede alla pastorella di prendersi cura delle mucche in cambio di un bacio sulla guancia e la pastorella di rimando, come se fosse cosa ovvia per lei controllare le mucche dell'armigero, chiede un bacio dal cavaliere. MATEO FLECHA, *Las ensaladas de Flecha*, Praga, 1581, f. 25v.

Le indicazioni di tempo venivano scritte per esteso all'inizio delle varie composizioni come vedremo in Luys Milan o tramite dei segni stenografici che identificavano il *compás*:¹⁷

Luys de Narbáez:

	<i>muy de espacio</i>	molto lento
	<i>algo a prieffa</i>	alquanto mosso

Alonso Mvdarra:

	<i>despacio</i>	lento
	<i>ni muy aprieffa ni muy a espacio</i>	tempo medio
	<i>aprieffa</i>	mosso

Enriquez de Valderráuano:

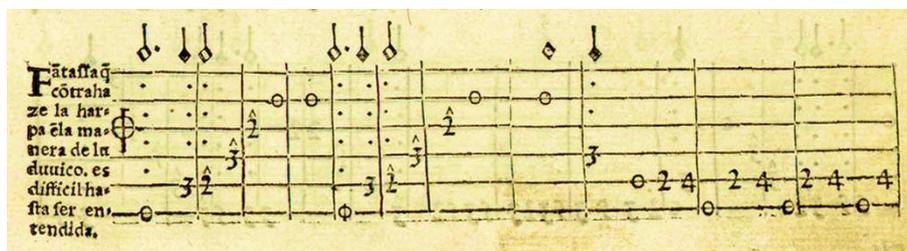
	<i>a espacio</i>	lento
	<i>mas aprieffa</i>	tempo medio
	<i>muy mas aprieffa</i>	mosso

¹⁷ La parola *compás* viene descritta dai trattatisti e musicisti dell'epoca come il gesto di battere il tempo (*llevar el compás*) con la mano o con il piede alzandoli ed abbassandoli ad intervalli uguali. Come il battito del cuore cambia in base all'emozioni e non solo, così queste pulsazioni possono essere di diversa ma costante velocità determinando movimenti più o meno lenti, o più o meno vivaci.

Per indicare i tempi ternari veniva solitamente posto un **3** dopo l'indicazione di velocità, Luys de Narbáez aggiunge altre indicazioni *de proporcion*:

3	<i>proporcion tripla</i>	3 semibreui per la durata complessiva di una
3 2	<i>proporcion fesquialtera</i>	3 minime per la durata complessiva di 2
6 4	<i>proporcion fesquialtera</i>	6 semiminime per la durata complessiva di 4
9 3	<i>proporcion tripla</i>	9 semibreui per la durata complessiva di 3

L'esempio che segue è tratto dai *Tres libros de mvsica en cifras para vihuela* (Sevilla, 1546) ad opera di Alonso Mvdarra. Si tratta della *Fãtasia que cõtrahaze la harpa òla manera de luduico*.¹⁸



15. Incipit della *Fãtasia que cõtrahaze la harpa òla manera de luduico*, Alonso Mvdarra, *Tres libros de mvsica*, Libro I, f. 13r.

In questa fantasia, nella quale si incontra la prima serie di variazioni della *Folia*,¹⁹ l'autore cerca di emulare un noto arpista di una generazione precedente alla sua. L'identità di questo Ludovico non può essere stabilita con certezza assoluta. Lo storico Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) ipotizza che fosse impiegato come menestrello

¹⁸ Fantasia che imita l'arpa (suonata) nel modo di Ludovico. ALONSO MVDARRA, *Tres libros de mvsica en cifras para vihuela*, Sevilla, 1546, f. 13r.

¹⁹ JOHN GRIFFITHS, *Mudarra's Harp Fantasy: History and Analysis*, Australian Guitar Journal 1, 1989, p. 19.

alla corte di Ferdinando II e Isabella di Castiglia tra il 1469 e il 1502 con il nome di «*Ludovico el del Arpa*». Sembra che questo artista abbia avuto una straordinaria abilità musicale e un'ottima reputazione. Lo stesso arpista viene citato anche da Juã Bermudo nella sua *Declaraciõ*:

[...] *Dizen, que el nõbrado Ludouico quãdo venia a claufular: poniẽdo el dedo debaxo de la cuerda, la femitonaua, y hazia claufula de fustiẽtado.*²⁰

In questa fantasia da eseguire con un *compas aprieffa*, ovvero tempo veloce, Mvdarra utilizza arpeggi impregiositi da passaggi sincopati e vari tipi di cromatismi, dissonanze e grazie a questi procedimenti compositivi viene ricreato l'effetto dell'arpa.



16. *Fãtãfia que cõtrahaze la harpa ãla manera de luduico*, Alonso Mvdarra, *Tres libros de mvsica*, Libro I, f. 14v-15r, da battuta 125-132.

La consapevolezza di aver inserito nel suo lavoro questa novità si nota dalla frase «[...] *es difficil hasta ser entendida*²¹ [...]» aggiunta al titolo, ma soprattutto dalla frase posta a battuta 125 in cui spiega che «[...] *Des de aquí falla açerca del final ay Alguna falsas tañiendo se bien no pareçen mal*». ²²(fig. 16).

²⁰ [...] Si dice che il famoso Ludovico, quando doveva cadenzare, poneva un dito sotto la corda, la alzava di un semitono, risolvendo così la cadenza. BERMUDO, *Declaraciõ* cit., f. 110v.

²¹ [...] è difficile finchè non viene compresa [...]. MVDARRA, *Tres libro* cit., f. 14v.

²² [...] da questo punto fino quasi alla fine vi sono diverse dissonanze che, se suonate correttamente, non sembrano (suonare) male. *Ibidem*, f. 15r.

Le altezze dei suoni di norma venivano segnate all'inizio delle composizioni. Luys de Narbáez posiziona su due linee dell'esagramma due chiavi principali:

la chiave di do  *clauē de cesolfaut*

la chiave di fa  *clauē de fefaut*

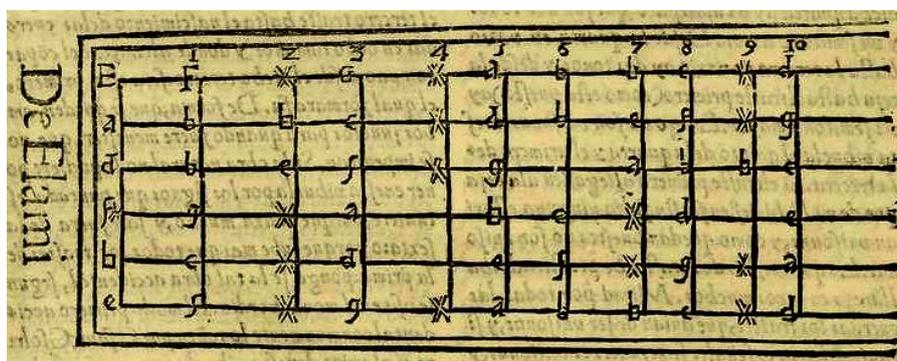
Per una maggior chiarezza descrive su quali punti della tastiera si trovano tali chiavi, esplicando quindi se le note fa e do si debbano ricavare con la corda a vuoto (*en vazio*) o su un tasto preciso. Viene così stabilita di volta in volta l'accordatura della vihuela. Prendiamo in esame la *Fantasia del quarto Tono* che si trova nel secondo libro della sua opera.²³



17. Incipit della *Fantasia del quarto Tono*, Luys de Narbáez, *Los feys libros del Delphin*, Libro II, f. 27r.

²³ LUY DE NARBÁEZ, *Los feys libros del Delphin de musica de cifra para tañer Vihuela*, Valladolid, 1538, Libro II, f. 27r.

Nella premessa si legge l'indicazione «[...] enla quarta enel tercero traste esta la clau de fefaut. Enla segūda en el primero traste esta la clau de cesolfaut».²⁴ Partendo dal presupposto che si conoscano gli intervalli che intercorrono tra un coro e l'altro, Luys de Narbáez ci indica che il terzo tasto del IV° coro equivale ad un fa e il primo tasto del II° coro equivale ad un do. Si può quindi concludere che si tratta di una vihuela in Mi (mi¹- mi¹, si - si, fa# - fa#, re - re, La - La, Mi - Mi).



18. Xilografia, tastiera di vihuela comune in Mi, Juā Bermudo, *Declaraciō*, f. 107r.

Anche il metodo di Enriquez de Valderráuano consiste nel segnare le chiavi di do e di fa sopra una delle linee dell'esagramma. Questo può sottintendere che la nota relativa alla chiave è equivalente al relativo coro suonato a vuoto oppure, se specificato dall'autore, indica un preciso tasto.

19. Incipit dell'*Ave Maria*, Enriquez de Valderráuano, *Libro de mvsica de vihuela*, Libro II, f. 17v.

²⁴ [...] Nella quarta (corda) e nel (suo) terzo tasto è posizionata la chiave di Fa, Nella seconda (corda) e nel (suo) primo tasto vi è la chiave di Do. *Ibidem*.

Nell'esempio di fig. 19 la didascalia alla sinistra dell'intavolatura indica che il terzo tasto (.iii. *trafte*) del III° coro (*tercera*) equivale ad un do. Infatti la chiave di *cefolfaut* è posizionata proprio sopra la terza linea, in più è stato aggiunto un *b* ad indicare la presenza del si *molle*. In questo caso si presume l'utilizzo di una vihuela in Sol (sol¹- sol¹, re¹ - re¹, la - la, fa - fa, do - do, Sol - Sol) (vedi fig. ? vihuela in sol Bermudo)

Queste indicazioni ci portano quindi ancora una volta ad identificare molteplici accordature legate alla vihuela, sono però delle prescrizioni che a mio avviso l'esecutore non era tenuto obbligatoriamente a seguire in quanto potevano subentrare molte variabili. Ci troviamo di fronte ad un'epoca in cui i vihuelisti, praticando ogni giorno lo studio del proprio strumento ed essendo a contatto con altri strumentisti e cantanti, erano costretti a cambiare la vihuela a seconda della situazione che gli si presentava innanzi. Dovevano anche fare i conti con le corde di budello facilmente soggette alla rottura essendo fatte di materiale organico capace di assorbire l'umidità ambientale e il sudore delle mani, oltre ad essere soggette all'usura di tipo meccanico. Luys Venegas de Henestrofa nel *Libro de cifra nveva para tecla, harpa y vihvela*, (Alcalá, 1557) come anche Luys Milan, consigliano nelle loro istruzioni sul metodo di accordare la vihuela di cominciare dal I° coro e di metterlo in tensione quanto più possibile tenendo conto di un margine di sicurezza. In questo modo si otteneva una brillantezza nel registro acuto e la possibilità di utilizzare nel registro grave corde più sottili e quindi più elastiche e sonore.

Luys Milan

5. Cenni biografici

Tra gli autori più importanti del Siglo de oro troviamo il musicista e poeta Luys Milan, nato presumibilmente nella città costiera spagnola di Valencia. I primi dati che si incontrano sono legati ad un codicillo del 22 marzo del 1519 nel quale il padre Don Lluís del Milà, señor de Massalavés, sposato con Violant Eixarch, riconosce come eredi dei suoi beni divisi «*per equals parts*» i tre figli Joan, Luys e Pere del Milà. Joan del Milà risulta anche nel primo testamento del 1506 ed appare come figlio unico. Si presume che Luys del Milà fosse il secondo figlio dopo Joan, quindi sembra logico che in quell'anno non fosse ancora nato sebbene non sia nominato in alcun documento possiamo situare la sua data di nascita dopo il 1506.²⁵ Nella sua prima giovinezza ebbe modo di entrare alla corte di Portogallo dove fu ammirato molto dal re Giovanni III di



20. Xilografia, Giovanni III, Luys Milan, *El Maestro*, f. 2v.

Aviz il quale decise di destinargli una pensione di 7000 *cruzados*. Come riconoscenza verso il munifico sovrano Milan gli dedicò la sua opera musicale il *Libro de myfica de vihuela de mano. Intitulado El maestro* (Valencia, 1535 o 1536). Luys Milan era consapevole di essere un grande artista e ciò è dimostrato dalla scritta, ai margini

²⁵ VINCENT JOSEP ESCARTÍ, *Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (1507?-1559)*, eH umanista, Vol. 18, 2011, p. 249.

della stampa al folio 6v dell'opera, raffigurante Orfeo mentre suona la vihuela:

*El grande Orpheo / primero inuentor / Por quien la vihuela / parece enel mundo / Si el fue primero / no fue sin segundo / Pues dios es de todos / de todo hazedor.*²⁶

Della sua educazione musicale non ci è giunta alcuna notizia se non quello che lui stesso afferma nel prologo della sua opera:

*[...] siempre he sido tan inclinado ala musica / que puedo afirmar y dezir: que nunca tuue otro maestro fino a ella misma.*²⁷

Nel medesimo anno, più precisamente il 29 ottobre 1535 Francisco Díaz Romano, rinomato stampatore, pubblica il *Libro de motes de damas y caualleros: Intitulado el juego de mādār. Cōpueſto*



21. Xilografia, figura di dama, Luys Milan, *Libro de motes*.

por don Luys Milan. Dirigido alas damas. (Valencia, 1535), riconosciuta come prima opera di Luys Milan. Si tratta di un piccolo libretto da tasca all'interno del quale sono raccolte una serie di ingegnose domande e risposte



22. Xilografia, figura di cortigiano, Luys Milan, *Libro de motes*.

decorate da figurine di dame e cavalieri che i nobili della corte vicereale di Valencia

²⁶ Il grande Orpheo, primo inventore / mediante il quale la vihuela apparve nel mondo / se egli fu il primo, non fu senza secondo / poiché è di tutti, creatore di tutto. LUY S MILAN, *Libro de mvsica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, 1535-1536, f. 6v.

²⁷ [...] sono stato sempre tanto portato alla musica / che posso affermare e dire: che mai ebbi altro maestro se non la musica stessa. *Ibidem*, f. 3r.

potavano utilizzare durante il «*juego de mandar*», un gioco del comando in cui le donne, attraverso delle piccole richieste, mettevano alla prova la gentilezza e la lealtà dei loro pretendenti. Queste domande e risposte, scritte in castigliano, erano pensate non solo come passatempo della nobiltà valenciana ma probabilmente anche come strumento di educazione allo stile galante e raffinato proprio della corte, pensate dunque per consolidare quell'attitudine al corteggiamento sociale cui erano solite le signore dell'alta società della Corona d'Aragona sin dai tempi dei trovatori.²⁸

Questo è sicuramente un periodo di splendore della corte del vicerè di Valencia, Hernando de Aragón (1488-1550), duca di Calabria, mecenate che accoglieva e proteggeva gli artisti più famosi, tra cui lo stesso Luys Milan, Luys de Narbáez e Alonso Mvdarra, invitandoli nella sua reggia, luogo in cui organizzava sontuosi ricevimenti e feste maestose. Il duca, figlio di Federico I (1452-1504) ultimo re di Napoli, sposò nel 1526 Germaine de Foix (1488-1538), rimasta vedova prima del re Ferdinando II d'Aragona e successivamente di Giovanni duca di Brandeburgo (1493-1525). Germaine de Foix amava la musica, il teatro ed il collezionismo di libri rari ed insieme ad altri personaggi illustri della corte reale quali il nobile scrittore Fernández de Heredia amico di Luys Milan e il poeta Francisco Fenollet, sarà fonte di ispirazione per il compositore nella stesura della sua ultima opera *El Cortesano*.

Ulteriori notizie biografiche si trovano in un processo del 1542 legato a questioni economiche in cui si parla di «*nobilis et reverendis Ludovici di Mila, clerici*». Da questo si deduce che Luys Milan fosse destinato alla carriera ecclesiastica e lo dimostrerebbe il fatto che la sua famiglia aveva dei legami con la potente famiglia cattolica valenciana dei Borja. In seguito però lo si trova sposato con Anna Mercader con la quale avrà la figlia Violant Anna del Milà. Alla morte

²⁸ ESCARTÍ, *Sobre la vida* cit., p. 254.

del duca Hernando de Aragón nel 1550 gli splendori della corte valenciana furono oscurati dalla presenza del nuovo vicerè Bernardino de Gàrdenas. Questo fatto segnò il tramonto della fama di Luys Milan. Nell'agosto del 1559, per sfuggire alla peste che agonizzava la città di Valencia, il compositore si rifugiò ad Alzira dove morì lasciando la propria eredità alla moglie e alla figlia. Fu sepolto, secondo il suo volere, nel monastero di Santa María de la Murta insieme ai resti della madre.

Nel 1561 lo stampatore Joan de Arcos pubblicò il *Libro intitulado El Cortesano* (Valencia, 1561), un'opera ispirata a *Il Cortegiano* (Venezia, 1528) di Baldassarre Castiglione, dedicata a Filippo II di Spagna, in cui Luys Milan illustra quali sono le doti necessarie ad un gentiluomo di corte. Questa è l'ultima opera che, insieme al *El Maestro* e al *Libro de motes*, conclude la trilogia pedagogica nella quale l'autore propone un modello del cortigiano ideale, avvicinando l'eleganza del gioco di corte alla padronanza della musica, del canto e della danza ed alla pratica necessaria per essere un galantuomo della nobiltà valenciana.



23. Frontespizio del *Libro de myfica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Luys Milan.

6. *Libro de mvsica de vihuela de mano*

El Maestro è il primo libro stampato per *vihuela de mano* in Spagna. La sua pubblicazione coincide con quella del libro di *Intavolatyra de viola o vero lavto* (Napoli, 1536), stampata da Joannes Sultzbachius, in cui il noto liutista Francesco da Milano permette di scegliere se eseguire la sua musica con la vihuela o con il liuto. Questo ritrovamento dell'influenza spagnola nel sud Italia ricorda che in questi anni Napoli era sotto il dominio spagnolo.

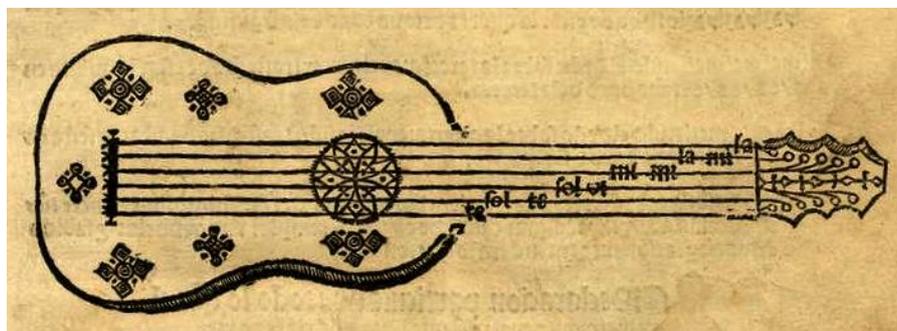
Se si analizza il titolo completo dell'opera di Luys Milan, ci si trova di fronte ad un libro scritto, come già detto, con una precisa intenzione didattica. Di seguito riporto la traduzione del titolo:

Libro di musica di vihuela de mano. Intitolato El Maestro. Il quale procede con lo stesso stile ed ordine che un maestro userebbe con un discepolo principiante: mostrandogli ordinatamente dal principio ogni cosa che egli potrebbe ignorare per intendere la presente opera. Composto da don Luys Milan. Dedicato al molto eminente & molto autorevole & infittissimo principe don Juhan: per la grazia di Dio re di Portogallo e delle isole, etc. Anno MDXXXV. Con privilegio Reale.

La data di pubblicazione nel frontespizio (fig. 23) non concorda con quella posta sul colophon che parla dell' «[...] Año de nuestra reparacion. de Mil y quinientos treynta y feys», ovvero 1536. Un'ipotesi che giustifica questa discrepanza presume il fatto che Luys

Milan consegnò il manoscritto all'editore Francisco Díaz Romano nel 1535 il quale terminò la stampa l'anno seguente a causa della complessità del lavoro. In questo modo non fu apportata la giusta modifica nel titolo iniziale già inciso.

Il volume è diviso in due *libros*. Il primo libro si apre con una lunga dedica al re Giovanni III di Portogallo, segue la «*Declaraciõ del libro*» nel quale l'autore descrive che cosa sia necessario per iniziare lo studio della vihuela. Suggerisce quindi la conoscenza della musica figurata (*canto de organo*) e la perfetta accordatura della vihuela.



24. Vihuela de mano, Luys Milan, *El maestro*, f. 4r.

Continua poi con consigli riguardo allo spessore delle corde da usare, ai vari metodi di accordatura e offre una precisa indicazione riguardo agli intervalli esistenti tra gli ordini di corde. Per quanto riguarda l'intonazione Luys Milan mostra un sistema empirico, scrivendo:

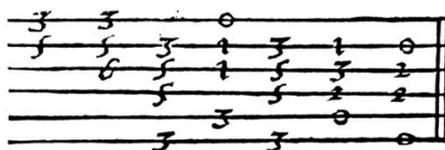
*[...] subireys la prima tan alto quanto lo pueda sufrir: y despues templareys las otras curda / al punto de la prima / como adelãte se hos dira. Y templada desta manera estara bien / y a su verdadera entonacion.*²⁹

²⁹ [...] alzerete la prima (corda) tanto alto quanto lo possa sopportare: e poi accorderete le altre corde / con la nota della prima / come più avanti vi si dirà. E accordata in questo modo starà bene / e nella sua vera intonazione. MILAN, *Libro de mvsica* cit., f. 3v.

In questo modo l'intonazione si basa sulla grandezza della vihuela e quindi sulla tensione massima sopportata dalla prima corda. Ciò dimostra ancora una volta l'utilizzo di più tipologie di vihuela.

Segue poi la «*Declaracion particular*» nella quale viene illustrato il sistema dell'intavolatura e comprende quattro esempi musicali.

Il primo è costituito da una semplice disposizione di accordi che esemplificano le note simultanee.³⁰



25. Intavolatura, relativa trascrizione, Luys Milan, *El maestro*, f. 5r.

³⁰ Le trascrizioni in altezze reali fanno riferimento ad una vihuela in Elami, dove l'accordatura, partendo dalla corda acuta, sarà: mi¹- mi¹, si - si, fa# - fa#, re - re, La - La, Mi - Mi.

Il secondo invece incomincia a trattare alcune figurazioni ritmiche precisando di vedere la battuta come «[...] un alçar y abaxar la mano / o pié por vn ygal tiempo»: ³¹

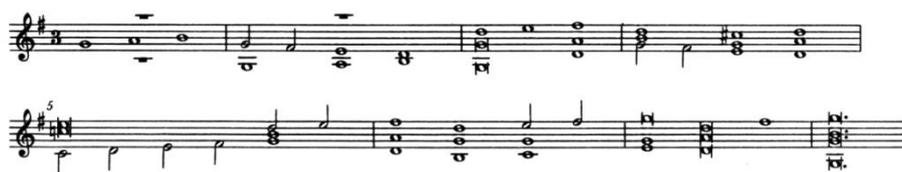
The image shows three systems of lute tablature. Each system consists of a staff with six lines and rhythmic notation above it. The notation includes various symbols such as circles, vertical lines, and numbers (1, 2, 3, 0) indicating fret positions and rhythmic values. The first system has a complex rhythmic pattern with many vertical lines. The second system has a similar pattern but with some circles. The third system is shorter and ends with a double bar line.

The image shows three systems of modern musical notation for guitar. The first system is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), showing chords and a melodic line. The second system is a single staff with a bass clef, showing a melodic line with a fingering of 10. The third system is a single staff with a bass clef, showing chords and a melodic line with a fingering of 15. The notation includes various symbols such as notes, rests, and accidentals.

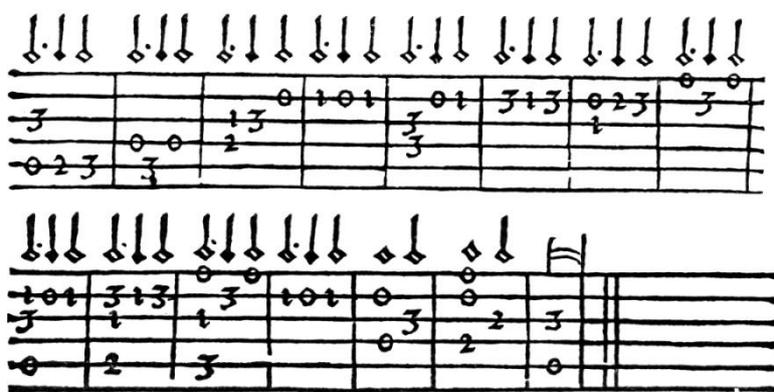
26. Intavolatura, relativa trascrizione, Luys Milan, *El maestro*, f. 5r-5v.

³¹ [...] un alzare ed abbassare la mano / o il piede in un tempo uguale. *Ibidem*, f. 5r.

Il terzo ed il quarto esempio delineano due tipi diversi di proporzione ternaria:



27. Intavolatura, relativa trascrizione, Luys Milan, *El maestro*, f. 5v.



28. Intavolatura, relativa trascrizione, Luys Milan, *El maestro*, f. 6r.

Nell'ultimo paragrafo intitolato «*Lo que contiene este primer libro*»,³² l'autore spiega che questa prima parte si sviluppa in otto quaderni: il primo include le istruzioni; il secondo ed il terzo comprendono delle musiche facili in diversi toni adatte al principiante; nel quarto e nel quinto libro vengono trattati i *redobles*³³ da suonare con *dedillo* o *dos dedos*³⁴ ricordando al lettore di aver «[...] *mas respecto a tañer de gala / que de mucha musica nicompas*»;³⁵ nel sesto e nel settimo si trovano composizioni più difficili con altri *redobles*; l'ultimo raccoglie una serie di brani vocali-strumentali.

Segue la xilografia dove viene raffigurato Orfeo (fig. 29), vestito con gli indumenti tradizionali dell'antica Grecia, seduto sopra una roccia, mentre è intento ad incantare gli animali con il suono della vihuela, rappresentata come si faceva nei dipinti rinascimentali. Questo mescolamento tra il vecchio ed il nuovo si ritrova anche sul fondo. Si scorge un castello e un edificio in fiamme il che lascia immaginare ad un tentativo dell'artista di raffigurare gli Inferi di Ade. Orfeo è la figura confortante e la vihuela incarna l'antica *lyra* che menzionò Publio Ovidio Nasone nell'opera *Metamorphoses* (Libro X, vv. 143-147):

³² Ciò che contiene questo primo libro. *Ibidem*, f. 6r.

³³ I *redobles* sono passaggi di scale da eseguirsi con una certa rapidità.

³⁴ Il vocabolo *dedillo* esprime un particolare metodo da usarsi nell'esecuzione delle scale impegnando l'indice destro. Questa pratica consiste nel ribattere le corde prima con il polpastrello e poi con l'esterno del dito dalla parte dell'unghia. Il *dos dedos* implica l'alternanza tra indice e medio o tra pollice ed indice.

³⁵ [...] più considerazione di suonare con eleganza / rispetto (a seguire) molta musica o un tempo (preciso). *Ibidem*.



29. Xilografia, Orfeo, Luys Milan, *El maestro*, f. 6v.

[...] *Tale nemvs vates attraxerat inqve ferarvm
 Concilio mediuf: turba uolucrumque sedebat.
 Vt fatif in pulfa temptauit pollice chordaf:
 Et fenfit uarios, quanvis diuerfa sonaret
 Concordare modof: hoc uocem carmine mouit [...]*³⁶

³⁶ Questo era il bosco adunato da Orfeo, che vi sedeva in mezzo, / circondato da una torma d'animali selvatici e d'uccelli. / E quando, pizzicandole col pollice, ebbe accordato le corde / e sentì che le note, pur nella diversità dei suoni, / erano

Dopo un breve discorso che riassume lo scopo dell'opera ed un'invocazione in latino alla Vergine, seguono 22 fantasie, 6 pavane, 3 *villancicos* in castigliano, 3 *villancicos* in portoghese, 2 *romances* in castigliano e 3 sonetti in italiano. Ogni brano musicale ha una premessa che da indicazioni utili riguardo al tono in cui è scritta la musica, alla tecnica da utilizzare e al tempo da tenere.

Il secondo libro inizia con un'introduzione nella quale Luys Milan mette in guardia il lettore delle maggiori difficoltà tecniche delle successive composizioni. Seguono quindi 18 fantasie, 4 *tentos*, altri 3 *villancicos* in castigliano ed ancora 3 *villancicos* in portoghese, 2 *romances* in castigliano e 3 sonetti in italiano. Segue poi una «*Intelligencia y declaracion de los tonos que en la musica de canto figurado se vfan*»³⁷ nella quale procede ad un discorso molto complesso sui toni.³⁸ Premette che le brevi indicazioni le quali precedono ogni composizione non sono sufficienti per capire fino in fondo tali principî. Quindi inizia a descrivere come riconoscere un tono a partire dall'ambitus (*termino*), dalle clausole (*clausulas*) e dalla clausola finale (*clausula final*). L'*ambitus* è l'estensione di una voce, un intervallo che va da una nota più grave a una più acuta. Secondo Luys Milan, ogni tono comprende dieci note, due in più rispetto all'estensione tradizionale di ottava. Queste note sono aggiunte ai

in giusto rapporto fra loro, diede inizio a questo canto[...]. Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 124, *Ovidio, Metamorfosi, Fasti*, f. 132v

³⁷ Conoscenza e dichiarazione dei toni che si usano nella musica di canto figurato. MILAN, *Libro de musica* cit., f. 101v.

³⁸ La parola *tonos* fa riferimento agli otto toni o modi di cantare detti *Oktoechos*, sviluppati tra la fine del VIII sec. e l'inizio del IX sec. risalenti alla tradizione siriano-bizantina. Ogni modo è rappresentato da una scala con estensione di ottava. Questi modi si suddividono in quattro grandi famiglie: *protus* (con *finalis* RE, I - II), *deuterus* (con *finalis* MI, III - IV), *tritus* (con *finalis* FA, V - VI) e *tetrardus* (con *finalis* SOL, VII - VIII). Ogni famiglia si divide a sua volta in un modo autentico e uno plagale. La differenza tra autentico e plagale sta nel fatto che mentre l'autentico inizia dalla *finalis*, il plagale inizia una quarta sotto la *finalis*. Per esempio il I modo ha la *finalis* in RE (autentico), il II modo ha sempre la *finalis* in RE ma inizia dal LA (plagale).

suoi estremi. Aggiunge poi che il tono si riconosce dall'*ambitus* della *tiple* ovvero la voce più alta, detta *superius*. L'*ambitus* del I e II tono saranno i seguenti:

I tono (autentico)



II tono (plagale)



Dopo aver spiegato la differenza tra i toni autentici (*tonos maestros*) e i toni plagali (*tonos discipulos*) il compositore passa all'identificazione del tono tramite le clausole. Con tale termine egli vuole specificare i punti di riposo che il *superius* attua nelle forme cadenzali. Prima della nota finale il compositore sottintende un movimento delle parti ben determinato in cui vi è il ritardo della sensibile.



30. Esempio di cadenza, *Fantasia XII*, Luys Milan, *El maestro*, f. 22r, da battuta 14 a 17.

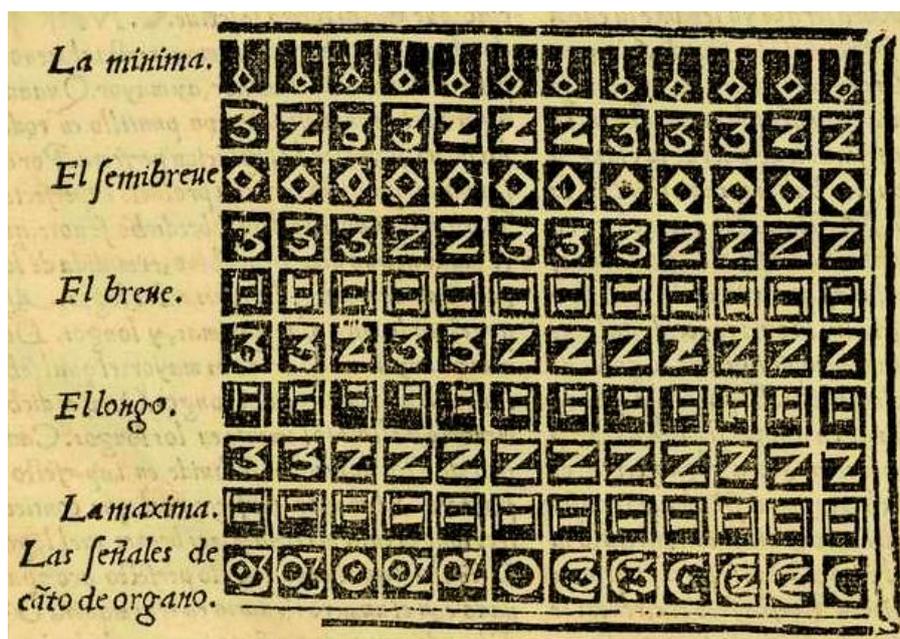


31. Esempio di cadenza, *Pavana I*, Luys Milan, *El maestro*, f. 40r, da battuta 54 a 57.

Menziona poi il tono misto (*tono mixto*), descrivendolo come una combinazione di note che toccano sia il modo tono autentico che quello plagale. Dice infatti che:

[...] *fi el tiple sube nueue p̄tos encima de su claufula final / y abaxa tres o quatro puntos debaxo la dicha claufula final: entonces vsa del termino del tono maestro y del discipulo / y se mefcla conellos: y por esto se dize mixto.*³⁹

Aggiunge che tali regole si devono applicare solamente nella musica figurata (*canto figurado que vulgarmente dizen organo*) (fig. 32), poiché nel canto piano (*canto llano*) utilizzato nell'intonazione dei salmi ecclesiastici vi è maggior libertà nelle clausole e nelle chiusure.



32. Xilografía, *Canto de organo*, Juã Bermudo, *Declaraciõ*, f. 50v.

³⁹ [...] se il superius sale di nove note sopra la clausula finale / e scende di tre o quattro note sotto la detta clausula: in tal caso usa l'*ambitus* del tono autentico e del tono plagale / e si mescola con essi: e per questo si dice misto. *Ibidem*, f. 102r.

Ribadisce le regole esposte in precedenza aggiungendo che la *finalis* dell'accordo di chiusura non sempre individua il tono della composizione. Per questo si può determinare il tono dalla clausula che precede la cadenza (*cadencia*⁴⁰ o *confonancia*).

Segue il *colophon* dell'editore Francisco Díaz Romano nel quale viene indicata la data di pubblicazione: 4 Dicembre 1536. Infine il libro si conclude con la «*Correccion del Auctor en los errores de la Empronta*»⁴¹ ovvero l'errata corrige.

7. *Forme compositive*

Il termine *fantasia* viene impiegato per la prima volta sia in *El Maestro* che nell' *Intabolutvra de levto de diversi avtori* (Milano, 1536) edita da Giovanni Antonio Casteliono. Luys Milan afferma che «[...] qualquirea obra deste libros de qual quier tono que sea: se intitula fantasia: a respecto que solo procede de ela fantasia y industria del auctor que la hizo».⁴² Le fantasie possono essere suddivise in tre categorie. La prima racchiude le fantasie dalla I alla IX, composte secondo una veste contrappuntistica in cui il soggetto principale viene imitato dalle varie voci. Si alternano parti libere in cui subentrano altri soggetti ed imitazioni. La seconda contiene le fantasie dalla XIX alla XXXX le quali sono basate su uno schema melodico armonico in cui vengono inseriti episodi imitativi. L'autore, nella premessa al nuovo

⁴⁰ Con il termine *cadencia* Luys Milan si riferisce a ciò che oggi noi classifichiamo come cadenza plagale, che nelle sue composizioni si ritrova nelle formule II-I e IV-I.

⁴¹ Correzione dell'autore negli errori della stampa. *Ibidem*, f. 102v.

⁴² [...] qualsiasi opera di questo libro di qualsiasi tono sia: si intitola fantasia: in quanto deriva solo dalla fantasia e dall'operosità dell'autore che l'ha composta. *Ibidem*, f. 7r.

gruppo di fantasie, consiglia di «[...] *tañer toda a vn ygual compas fin hazer mutacion*». ⁴³ La terza comprende le fantasie dalla X alla XVIII in cui si riscontra una grande elasticità di movimento. Nella premessa alla fantasia X scrive:

Las fantasias destes presentes quarto y quinto quadernos que agora entramos: muestran vna musica la qual es como vn tentar la vihuela a consonancias mezcladas con redobles que vulgarmēte dizen para hazer dedillo. y para tañerla con su natural ayre haueys os deregir desta manera. Todo lo que fera consonācias tañerlas cō el cōpas a espacio y todo lo que fera redobles tañerlos con el compas a priedra. y parar de tañer en cada coronado vn poco. Esta es la musica [...] que tiene mas respecto a tañer de gala que de mucha musica nicōpas. ⁴⁴

Questa elasticità è data dall'alternanza di *consonancias*, ovvero situazioni accordali da eseguirsi lentamente, e da *redobles*, ossia passaggi di scale da eseguire con rapidità. Questi ultimi hanno senza dubbio la funzione di sviluppare la destrezza delle dita della mano destra. Servono infatti «[...] *para hazer foltura de dedos*». ⁴⁵ I *redobles* si individuano facilmente poiché sono composti da successioni di crome in netto contrasto con le battute di *consonancias*.

⁴³ [...] suonare tutto con un tempo stabile senza avere cambiamenti. *Ibidem*, f. 31r.

⁴⁴ Le fantasie dei quaderni quarto e quinto che ora affrontiamo: mostrano una musica la quale sperimenta sulla vihuela le “successioni accordali” mescolate a “passaggi di scale” che comunemente sono eseguiti con il “*dedillo*” (v. nota 34), e per suonarla con il suo fraseggio naturale dovrai procedere in questa maniera. Tutte le “successioni accordali” si devono eseguire con un tempo lento e tutti i “passaggi di scale” con un tempo rapido, e riposare un po’ nelle cadenze con corona. Questa è la musica [...] nella quale bisogna tenere più considerazione di suonare con eleganza rispetto (a seguire) molta musica o un tempo (preciso). *Ibidem*, f. 19r.

⁴⁵ [...] avere scioltezza di dito. *Ibidem*, f. 21v.



33. Incipit della *Fantasia XII*, Luys Milan, *El maestro*, f. 22r.



34. Estratto dalla *Fantasia XI*, Luys Milan, *El maestro*, f. 21r, da battuta 44 a 50.

A differenza di molti compositori di polifonia per vihuela, Luys Milan sovente ripete delle frasi o addirittura intere sezioni, scrivendo l'eco molto spesso all'ottava grave o acuta. Questo non solo per estendere il pezzo ma anche per assaporare i passaggi melodici e rendere così il pezzo più assimilabile. Un esempio si trova nella *Fantasia XI* da battuta 66 a 71 in cui l'andamento del *triple* (*superius*) viene traslato nella voce intermedia:



35. Estratto dalla *Fantasia XI*, Luys Milan, *El maestro*, f. 21r, da battuta 66 a 71.

Le pavane si rifanno allo stile illustre e solenne delle omonime composizioni italiane. Rientrano tra le opere più brevi del *Maestro*, insieme ad alcuni *villancicos*. Per questo Luys Milan, nella prefazione alla Pavana I, consiglia di «[...] tañerle dos o tres vezes».⁴⁶ Ad

⁴⁶ [...] suonarle due o tre volte. *Ibidem*, f. 39v.

eccezione della sesta, le altre cinque pavane possiedono un andamento binario e sono lontane dalle complessità tipiche delle fantasie. Le prime quattro pavane sono d'inventiva dell'autore mentre le ultime due appartengono a brani vocali che venivano eseguiti in Italia. Un esempio è la Pavana V che è stata composta sull'aria "Qua la bella Franceschina."

I *tentos* sono fantasie di *consonancias* e *redobles* della stessa impronta di quelle contenute nella prima parte dell'opera. Infatti nella nota introduttiva al primo Tentos spiega che «*Esta arte de musica que agora se figue es semblante ala musica del quarto y quinto quadernos del primero libro [...]*»⁴⁷ e a prova di ciò, prima del Tentos II, dice di «*[...] tañer esta fãtafias que mas propriamente se pueden dezir têtos*».⁴⁸ L'unica cosa che le differenzia dalle prime è il grado di difficoltà maggiore.

I *villancicos* sono delle composizioni di origine popolare, delle monodie alle quali è stato inserito un accompagnamento strumentale. Si dividono in due parti, la seconda delle quali si chiama *buelta* o *vuelta*. Solitamente l'esecuzione avveniva secondo questo ordine: A – B – B – A (dove B è la *vuelta*). Queste composizioni possono avere due versioni: nella prima l'accompagnamento strumentale è formato da semplici accordi mentre «*[...] el cantor puede hazer gargãta*»,⁴⁹ ovvero il cantore ha la possibilità di eseguire variazioni della melodia, non indicate nella partitura; nella seconda gli abbellimenti vengono assegnati alla vihuela, questa volta precisati nell'intavolatura, mentre «*[...] el cãtor ha de cãtar llano*»,⁵⁰ e quindi limitarsi ad eseguire la

⁴⁷ Questo tipo di musica che ora segue è somigliante alla musica del quarto e del quinto quaderno del primo libro [...]. *Ibidem*, f. 72v.

⁴⁸ [...] suonare queste fantasie che più propriamente possono dirsi tentos. *Ibidem*, f. 75r.

⁴⁹ [...] il cantore può introdurre variazioni ed abbellimenti. Il termine *garganta* è sinonimo dell'antico termine *gorgia* che stava ad indicare una tipologia di abbellimento. *Ibidem*, f. 43v.

⁵⁰ [...] il cantore deve cantare in modo semplice, senza introdurre abbellimenti. *Ibidem*, f. 43r.

propria linea melodica. L'esempio che segue mostra un *villancico* in cui «[...] el cãtor ha de cãtar llano: porque la vihuela va discantãdo»,⁵¹ rientra quindi nella prima versione:

Este villancico que se sigue dela manera que esta sonado el cãtor ha de cãtar llano: porque la vihuela va discantãdo. y ha se d'cañer algo apriessa.

Fa laí miãa amor fa laí me pois te neys poder fa laí me

si no me fallays matay me matay me Fa laí miãa si no mefa

moz queos faço saber lays que nan teño fer

36. Villancico, Luys Milan, *El maestro*, f. 45r.

Questo *villancico* è scritto in portoghese e dall'originale si può subito individuare la linea del canto di colore rosso (*cifras coloradas*) che si muove attraverso gli abbellimenti della vihuela impressi invece in nero. Luys Milan raccomanda di imparare la parte «[...] *assi como esta*

⁵¹ [...] il cantore deve cantare in modo semplice: perché la vihuela va abbellendo. *Ibidem*, f. 45r.

enla vihuela: y sabido biẽ de tañer: seguireys las cifras coloradas mirando que cuerda dela vihuela tocan y aquella cantareys». ⁵²

Il *romance* è la composizione poetica spagnola più antica, l'equivalente della *popular ballad* inglese, che costituisce una delle glorie della letteratura spagnola. Il filologo e storico Ramón Menéndez Pidal (La Coruña, 1869 - Madrid, 1968), uno dei maggiori esperti sul campo del *romance*, descrive così la forma primitiva di queste composizioni:

Ces fragments d'antiques poèmes héroïques, tantôt présentés comme de simples extraits, tantôt restaurés habilement ou capricieusement, sont, comme nous l'avons dit, la partie la plus ancienne du romancero. ⁵³



37. La battaglia di Roncisvalle, miniatura di Loyset Liédet, Parigi, Biblioteca dell'Arsenale, 1461-1462.

⁵² [...] così come si presenta nella vihuela: e quando avrai imparato a suonarla bene: segui le cifre colorate osservando quale corda della vihuela toccano e quella (cifra) dovrai cantare. *Ibidem*, f. 42v.

⁵³ Questi frammenti di antichi poemi eroici, a volte presentati come semplici estratti, a volte sapientemente restaurati o secondo il capriccio (dell'autore), sono, come abbiamo detto, la parte più antica del *romancero*. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *L'Épopée castillane a travers la littérature espagnole*, Parigi, Librairie Armand Colin, 1910. p. 162.

Afferma poi che «[...] *ces romances dérivés des chansons de geste constituant, non seulement la partie la plus ancienne, mais aussi la plus originale du romancero*⁵⁴ [...]» e sono caratterizzati «[...] *par une éloquence plus rapide, par une concision plus grande du récit*».⁵⁵ Composti in versi ottonari, i quattro romances contenuti in *El Maestro* si presume che derivino anch'essi da forme monodiche al quale Luys Milan abbia aggiunto la parte strumentale. Il più famoso è *Durandarte*, *Durandarte* in cui il celebre *caballero* dialoga amaramente con la dama Belerma. La prima parte della melodia si ritrova nel *Cancionero musical de Palacio* (Madrid, 1505-1520).⁵⁶ In questo *romance* la splendida realizzazione di Milan anticipa, con ardite modulazioni, lo stile monteverdiano.⁵⁷

I *sonetos* sono composizioni in lingua italiana. La loro origine non è popolare, questo ci porta a pensare che i componimenti siano propri dell'autore stesso. Tra i vari testi, notiamo la presenza di poeti come Francesco Petrarca (1304-1374) («*Amor che nel mio pensier vive e regna; Nova angeletta sovra l'ale accorta; Gentil mia donna*»), Jacopo Sannazzaro (1458-1530) («*O gelosia d'amanti horribil freno*»), Antonio Tebaldi⁵⁸ (1462-1537) («*Porta ciascun ne la fronte signato il suo destino*») e forse Dragonetto Bonifacio, poeta vissuto nel XVI secolo («*Madonna per voi ardo*»). La parte vocale poteva essere variata come per i *villancicos*, eccetto nel sonetto *Gentil mia donna*. Le variazioni sono chiamate *glofas* e seguivano determinati criteri estetici. Le fioriture dei *villancicos* si possono definire *glofas*.

⁵⁴ [...] questi romanzi derivati dalle canzoni di gesta gloriose non sono solo la parte più antica, ma anche quella più originale del *romancero*. *Ibidem*, p. 163.

⁵⁵ [...] da più rapida nel dialogo, dalla narrativa più concisa. *Ibidem*.

⁵⁶ FRANCISCO ASENJO BARBIERI, *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1890, p. 513.

⁵⁷ RUGGERO CHIESA, *Luys Milan: El Maestro*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, maggio 1974, Prefazione p. XI.

⁵⁸ OTTAVIO NARDI, *Versi da un manoscritto della Bib. Com. eugubina*, Italia, 1906, p. 36.

Una delle molteplici fonti⁵⁹ che analizza questa tipologia di ornamento è il *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (Valladolid, 1565) dove il teorico Thomas de Sancta Maria (1510-1570) illustra queste diminuzioni tramite tavole le quali descrivono «[...] *todas las mejores maneras de glosas que ouiere, afsi para vnisonar, como para subir y baxar segūda, tercera, quarta, quinta, sexta, septima, octaua*».⁶⁰

De las glosas para glosar las obras.
EXEMPLO.

The image displays a musical score titled "De las glosas para glosar las obras. EXEMPLO." It consists of eight staves of music, each representing a different interval for a lute ornament. The intervals are labeled as follows: "Para vnisonar", "Para subir segūda", "Para subir tercera", "Para subir quarta", "Para subir quinta", "Para subir sexta", "Para subir septima", and "Para subir octaua". Each staff shows a sequence of notes and rests on a six-line staff, with rhythmic values indicated by stems and flags. The notation is typical of 16th-century lute tablature.

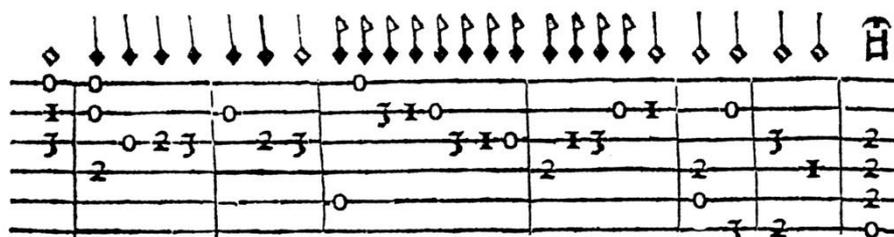
38. Tavola I de las *glosas para glosar las obras*, Thomas de Sancta Maria, *Arte de tañer Fantasia*, Libro I, f. 58r.

⁵⁹ Vedi: SILVESTRO GANASSI, *La Fontegara*, Venezia, 1535; DIEGO ORTIZ, *Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la Mufica de Violones nueuamente puestos en luz*, Rome, 1553.

⁶⁰ [...] tutte le migliori tipologie di *glosas* che servono, così per passare da un unisono all'altro, come per salire o scendere di seconda, terza, quarta, quinta, sesta, settima, ottava. THOMAS DE SANCTA MARIA, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, Valladolid, 1565, Libro I, f. 58r.

8. L'intavolatura di Luys Milan

Il sistema d'intavolatura usato da Luys Milan è basato sulla raffigurazione di sei linee orizzontali, equivalenti alle sei corde ageminate della vihuela, sopra le quali vengono posizionati i numeri che indicano i tasti da premere. Questo impianto è il medesimo delle intavolature italiane dalle quali l'autore si differenzia posizionando la *prima cuerda*⁶¹ nella parte superiore dell'intavolatura. Vediamo un esempio:



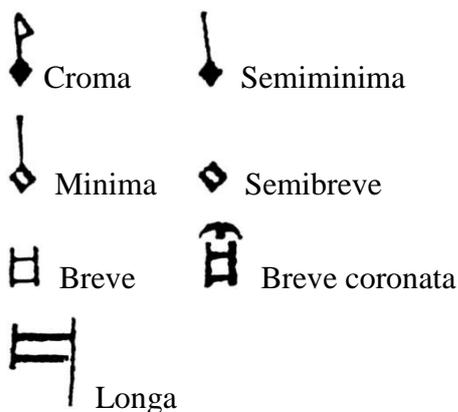
39. Incipit della *Fantasia X*, Luys Milan, *El maestro*, f. 19v, da battuta 1 a 8.

Si tratta dell'incipit della *Fantasia X* del primo libro (da battuta 1 a 8). Lo **O** sta ad indicare la corda a vuoto mentre l' **I** indica in primo tasto, il **2** il secondo e così via fino ad arrivare al numero dieci indicato da **X** o **X**. Semplici stanghette verticali suddividono l'esagramma in battute al di sopra delle quali si trovano le figurazioni ritmiche, ripetute per ogni spostamento numerico.⁶²

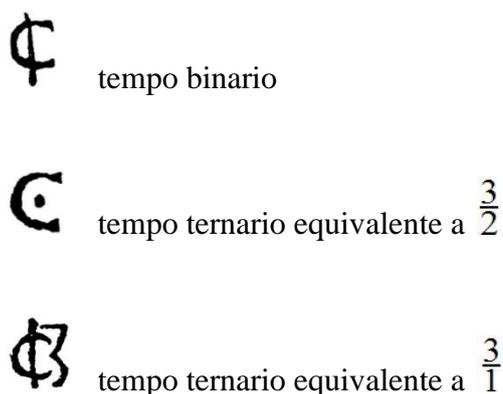
⁶¹ Il cantino.

⁶² Questa pratica di ripetere le figurazioni ritmiche iniziò con la stampa dell' *Intabulatura de Lauto, Libro primo. Libro secondo* (Venezia, 1507) di Francesco Spinacino, ad opera dell'editore Ottaviano Petrucci, e fu interrotta nel 1536 con la pubblicazione dei libri: *Intavolatura de viola o vero lauto* (Napoli, 1536) e *Intabulatura de lauto de diversi avtori* (Milano, 1536); nelle quali le figurazioni ritmiche di valore uguale non erano più ripetute.

Di seguito riporto i valori utilizzati:



Le unità di tempo sono rappresentate dai seguenti simboli:



Il simbolo che indica il tempo binario viene usato quando avviene il passaggio dal ternario al binario. Luys Milan non scrive alcuna spiegazione riguardo al rapporto tra i tempi. Fornisce invece delle indicazioni sul grado di velocità da usare nelle composizioni:

<i>Cōpas a espacio</i>	Movimento lento
<i>Ni muy a espacio ni muy aprieffa</i>	Né molto lento né molto rapido
<i>Algun tanto aprieffa o algo aprieffa</i>	Un poco rapido
<i>Cōpas algo apressurado</i>	Movimento alquanto rapido
<i>Cōpas apressurado o batido</i>	Movimento rapido

Conclusione

In un periodo di passaggio tra una situazione di sincretismo culturale durato fino al XIII secolo e una sempre più oppressiva influenza religiosa, la vihuela è nata e si è poi evoluta nelle sue varianti trovando il momento di massima espressione nella *vihuela de mano*. Nel *siglo de oro* ha trovato il suo legittimo spazio tra le corti e i palazzi vicereali di Spagna per poi essere sostituita dalla *guitarra* alla fine del XVI secolo.

Luys Milan, il primo a pubblicare un libro interamente dedicato alla *vihuela de mano*, è considerato uno dei più importanti maestri di questo strumento. Ciò che lo distingue dagli altri compositori spagnoli è sicuramente il suo stile basato sull'improvvisazione. Grazie alla sua personalità estroversa e passionale le sue Fantasie assumono un carattere tipicamente permeato da tensione drammatica ed emotiva, talvolta nostalgica. L'impronta pedagogica dell'opera *El Maestro*, del *Libro de motes* e del *Libro intitulado El Cortesano* evidenziano una singolare attitudine dell'autore nel veicolare, attraverso le proprie opere, un dialogo maestro-discepolo tipica della tradizione orale. Tale insegnamento non si limita solamente alla pratica musicale ma prende in considerazione il *modus vivendi* "ideale" del nobile cortigiano valenciano. Il gioco di corte, il canto, la danza e in generale la pratica dell'essere galantuomo vengono in questo modo ad affiancarsi alla studio della *vihuela de mano*.



40. Sezione di un *portolano* che mostra le acque al largo della Spagna e delle isole Baleari, Battista Agnese, Venezia, 1540-1550.

Indice delle illustrazioni

1. Pittura Musici di Amon, Tomba di Nakht, Tebe, p. 7.
2. Bassorilievo, suonatore ittita, Sendchirli, p. 8.
3. Bassorilievo, suonatore ittita, rovine del castello di Bos-ujuk, p. 9.
4. Liuto egizio, Tomba di Nakht, Tebe, p. 10.
5. Strumento a corde, rovine del castello di Bos-ujuk, p. 10.

6. Suonatore di chitarra, *Salterio di Utrecht*, f. 25r, p. 10.
7. Miniatura, Suonatori di *ūd* e *rabel*, *Cantigas de Santa Maria*, ms.T.I.1, Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, XIII sec, p. 11.
8. La vihuela *Guadalupe*, conservata nel Museo Jacquemart-André di Parigi, p. 13.
9. Vihuela *Guadalupe*, particolare della tavola armonica, p. 14.
10. Xilografia, tastiera di vihuela comune, Juã Bermudo, *Declaraciō*, f. 91r, p. 15.
11. Xilografia, tastiera di vihuela di sette ordini, Juã Bermudo, *Declaraciō*, f. 104r, p. 15.
12. Xilografie, tastiera di vihuela in La e in Re, Juã Bermudo, *Declaraciō*, f. 106v, p. 16.
13. Incipit delle *Quatro diferencias fobre Guardame las vacas*, Luys de Narbáez, *Los feys libros del Delphin*, Libro VI, f. 82v, p. 21.
14. Trascrizione in notazione moderna dell'incipit delle *Quatro diferencias fobre Guardame las vacas*, Luys de Narbáez, *Los feys libros del Delphin*, p. 21.
15. Incipit della *Fãtafia que cõtrahaze la harpa ãla manera de luduuico*, Alonso Mvdarra, *Tres libros de mvsica*, Libro I, f. 13r, p. 24.
16. *Fãtafia que cõtrahaze la harpa ãla manera de luduuico*, Alonso Mvdarra, *Tres libros de mvsica*, Libro I, f. 14v-15r, da battuta 125-132, p. 25.
17. Incipit della *Fantasia del quarto Tono*, Luys de Narbáez, *Los feys libros del Delphin*, Libro II, f. 27r, p. 26.
18. Xilografia, tastiera di vihuela comune in Mi, Juã Bermudo, *Declaraciō*, f. 107r, p. 27.
19. Incipit dell'*Ave Maria*, Enriquez de Valderráuan, *Libro de mvsica de vihuela*, Libro II, f.17v, p. 27.
20. Xilografia, Giovanni III, Luys Milan, *El Maestro*, f. 2v, p. 29.

21. Xilografia, figura di dama, Luys Milan, *Libro de motes*, p. 30.
22. Xilografia, figura di cortigiano, Luys Milan, *Libro de motes*, p. 30.
23. Frontespizio del *Libro de myfica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Luys Milan, p. 33.
24. Vihuela de mano, Luys Milan, *El maestro*, f. 4r, p. 35.
25. Intavolatura, relativa trascrizione, Luys Milan, *El maestro*, f. 5r, p. 36.
26. Intavolatura, relativa trascrizione, Luys Milan, *El maestro*, f. 5r-5v, p. 37.
27. Intavolatura, relativa trascrizione, Luys Milan, *El maestro*, f. 5v, p. 38.
28. Intavolatura, relativa trascrizione, Luys Milan, *El maestro*, f. 6r, p. 38.
29. Xilografia, *Orfeo*, Luys Milan, *El maestro*, f. 6v, p. 40.
30. Esempio di cadenza, *Fantasia XII*, Luys Milan, *El maestro*, f. 22r, da battuta 14 a 17, p. 42.
31. Esempio di cadenza, *Pavana I*, Luys Milan, *El maestro*, f. 40r, da battuta 54 a 57, p. 42.
32. Xilografia, *Canto de organo*, Juã Bermudo, *Declaraciõ*, f. 50v, p. 43.
33. Incipit della *Fantasia XII*, Luys Milan, *El maestro*, f. 22r, p. 46.
34. Estratto dalla *Fantasia XI*, Luys Milan, *El maestro*, f. 21r, da battuta 44 a 50, p. 46.
35. Estratto dalla *Fantasia XI*, Luys Milan, *El maestro*, f. 21r, da battuta 66 a 71, p. 46.
36. Villancico, Luys Milan, *El maestro*, f. 45r, p. 48.
37. La battaglia di Roncisvalle, miniatura di Loyset Liédet, Parigi, Biblioteca dell'Arsenale, 1461-1462, p. 49.

38. Tavola I de las *glofas para glofar las obras*, Thomas de Sancta Maria, *Arte de tañer Fantafía*, Libro I, f. 58r, p. 51.
39. Incipit della *Fantasia X*, Luys Milan, *El maestro*, f. 19v, da battuta 1 a 8, p. 52.
40. Sezione di un *portolano* che mostra le acque al largo della Spagna e delle isole Baleari, Battista Agnese, Venezia, 1540-1550, p. 55.

Bibliografía

Fonti primarie:

ALONSO MVDARRA, *Tres libros de mvsica en cifras para vihuela*, Sevilla, 1546.

ANTONIO DE CABEZON, *Obras de mvsica para tecla arpa y vihuela*, Madrid, 1578.

BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, Venezia, Aldo Manunzio, 1528.

CRISTOBAL DE VILLALON, *El Crotalón de Cristóforo Gnofoso, natural de la ínsula Eutrapelia, una de las Ínsulas Fortunadas. En el cual se contrahace aguda y ingeniosamente el Sueño o Gallo de Luciano, famoso orador griego*, Madrid, ca. 1552-1553.

DIEGO ORTIZ, *Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la Mufica de Violones nueuamente puestos en luz*, Rome, 1553.

DIEGO PIDSADOR, *Libro de mvsica de vihuela*, Salamanca, 1552.

ENRIQUEZ DE VALDERRAUANO, *Libro de mvsica de vihuela, intitvlado silva de firenas*, Valladolid, 1547.

ESTEBAN DAZA, *Libro de mvsica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnaffo*, Valladolid, 1576.

FRANCESCO DA MILANO, *Intavolatvra de viola o vero lavto*, Napoli, Joannes Sultzbachius, 1536.

FRANCESCO SPINACINO, *Intabulatura de Lauto, Libro primo. Libro fecondo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1507.

GIOVANNI ANTONIO CASTELIONO, *Intabolutvra de levto de diversi avtori*, Milano, Giovanni Antonio Casteliono, 1536.

JOHANNES TINCTORIS, *De invenzione et usu musicae*, Johannes Tinctoris (ca.1435-1511) nel suo trattato (ca.1487).

JUÁ BERMUDO, *Declaraciõ de instrumẽtos muficales*, Ossuna, 1555.

LUYS DE NARBÁEZ, *Los feys libros del Delphin de mufica de cifra para tañer Vihuela*, Valladolid, 1538.

LUYS MILAN, *Libro de motes de damas y caualleros: Intitulado el juego de mãdar. Cõpueſto por don Luys Milan. Dirigido alas damas*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1535.

LUYS MILAN, *Libro de mufica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, 1535-1536.

LUYS MILAN, *Libro intitulado El Cortesano*, Valencia, Juan Arcos 1561.

LUYS VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de cifra nveva para tecla, harpa y vihvela*, Alcalá, 1557.

MATEO FLECHA, *Las ensaladas de Flecha*, Praga, 1581.

MIGUEL DE FUENLLANA, *Libro de mvsica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*, Sevilla, 1554.

OVIDIO, *Metamorfosi, Fasti*, Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 124 (<http://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/fmb/cb-0124>)

RAFFAELLO MAFFEI, *Commentariorvm Vrbanorvm Raphaelis Volaterrani octo e triginta libri*, Roma, 1506.

SEBASTÍAN DE COVARRUBIAS HOROZCO, *Tesor de la lengva castellana, o española*, Madrid, 1611.

SILVESTRO GANASSI, *La Fontegara*, Venezia, 1535.

THOMAS DE SANCTA MARIA, *Libro llamado Arte de tañer Fantafía*, Valladolid, 1565.

Fonti secondarie:

ANDREA DAMIANI, *Metodo per Liuto Rinascimentale*, Bologna, Ut Orpheus edizioni, 1998, (Teoria e Didattica della Musica).

BRUNO TONAZZI, *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti simili nelle loro intavolature*, Ancona, Bèrben, 1980.

CECILIO DE RODA, *La Música profana en el reinado de Carlos I*, Madrid, El Nervión, 1912.

CURT SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Italia, Arnoldo Mondadori Editore, 1996. (Oscar Saggi)

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

ELVIDIO SURIAN, *Manuale di storia della musica*, vol. I, Milano, Rugginenti, 2006-2010, (quinta edizione, sesta ristampa).

FRANCISCO ASENJO BARBIERI, *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1890.

IAN WOODFIELD, *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

JOSEPH MORGAN, trad., *Mahometism Fully Explained*, (orig. Arabo e Spagnolo, 1603), Londra, 1723.

KARL WEINMANN, *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat 'De invention et usu musicae'*, Regensburg e Roma, Pustet, 1917.

OTTAVIO NARDI, *Versi da un manoscritto della Bib. Com. eugubina*, Italia, 1906.

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *L'Épopée castillane a travers la littérature espagnole*, Parigi, Librairie Armand Colin, 1910.

RUGGERO CHIESA, *Luys Milan: El Maestro*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, maggio 1974.

- Articoli e riviste:

FRANCESE VILLANUEVA SERRANO, *Poemas inedito del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su*

identica: el ms.2050 de la Biblioteca de Catalunya, Anuario musical N.º 66, enero-diciembre 2011, pp. 61-118.

INES RAVASINI, *Crónica social y proyecto político en El Cortesano de Luis Milán*, Studia Aurea, vol. 3, 2009, pp. 1-24.

JOHN GRIFFITHS, *Extremos: desarrollo y declive de la vihuela*, Hispanica Lyra, vol. 18, December 2013, pp. 15-22.

Hidalgo, Mercader, sacerdote, o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana, Hispanica Lyra: Revista de la Sociedad de Vihuela, vol. 9, may 2009, pp. 14-25.

Improvisation and Composition in the Vihuela Songs of Luis Milán and Alonso Mudarra, Gesäng zur Laute, ed. Nicole Schwindt, TroJa - Trossingen Jahrbuch für Musikforschung 2, Kassel, Bärenreiter, 2003, pp. 111-132.

La imprenta y el poder musical en el renacimiento español, Revista Argentina de Musicología, vol. 1, 1996, pp. 6-16.

La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI, Hispanica Lyra, vol. 12, 2010, pp. 10-27.

La vihuela en la época de Felipe II. Políticas y Prácticas musicales en el mundo de Felipe II: Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI, Ed. J. Griffiths and J. Suárez-Pajares, Música Hispana, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, pp. 415-448.

Las vihuelas en la época de Isabel la Católica, Cuadernos de Música iberoamericana, vol. 20, julio-diciembre 2010, pp. 7-36.

Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada, Siglos de Oro, vol. 22, 2003, pp.7-28.

Luis Milán, Semblanzas de Compositores españoles, Madrid, Fundación Juan March, 2009.

Mudarra's Harp Fantasy: History and Analysis, Australian Guitar Journal, vol.1, 1989, pp. 19-25.

Música, vihuelas y burguesía, Scherzo N° 121, Jan/Feb 1998, pp. 136-138.

Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain, Early Music Printing and publishing in the Iberian World, Ed. Lain Fenlon and Tess Knighton, De Musica, vol. 11, Kassel: Edition Reichenberger, 2006, pp. 181-214.

The Two Renaissances of the Vihuela – Los dos renacimientos de la vihuela, Goldberg, vol. 33, April 2005, pp. 34-43.

The Vihuela: performance practice, style and context, Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Performance and Modern Interpretation, Ed Victor Coelho, Cambridge Studies in Performance Practice, Cambridge: CUP, 1997, pp. 158-179.

MIGUEL ANGEL PALLARÉS, *Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV*, Nassare: Revista aragonesa de musicología, Vol. 15, N.º 1-2, 1999, pp. 419-514.

ROSA ELENA RÍOS LLORET, *Amor, deseo y matrimonio en El Cortesano de Lluís del Milà*, Tiempos Modernos, vol. 18, 2009, pp. 1-17.

VINCENT JOSEP ESCARTÍ, *Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (1507?-1559)*, eH umanista, Vol. 18, 2011, pp. 248-266.

- Tesi:

ANTONIO BENIGNO FELIPE CORONA ALCÁDE, *The Players and Performance Practice of the Vihuela and its Related Instruments, the Lute and the Guitar, from c.1450 to c.1650, as Revealed by a Study of Musical, Theoretical and Archival Sources*, Ph.D. diss., King's College, University of London, 1999.

GIUSEPPE FIORENTINO, *Música española del renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, Tesis de Doctorado Europeo, Universidad de Granada, Facultad de filosofía y letras, departamento de historia del arte y música, 2009.

JOHN GRIFFITHS, *The Vihuela Fantasia: A Comparative Study of Forms and Styles*, Ph.D. diss., Monash University, 1983.

JOHN MILTON WARD, *The 'Vihuela de mano' and its Music (1536-1576)*, Ph.D. diss., New York University, 1953.

JULIÁN NAVARRO GONZÁLEZ, *La enseñanza de la guitarra barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, Facultat de formació del professorat departament de Didàctica de l'expressió musical i corporal Musica i la seva didàtica. 1999.