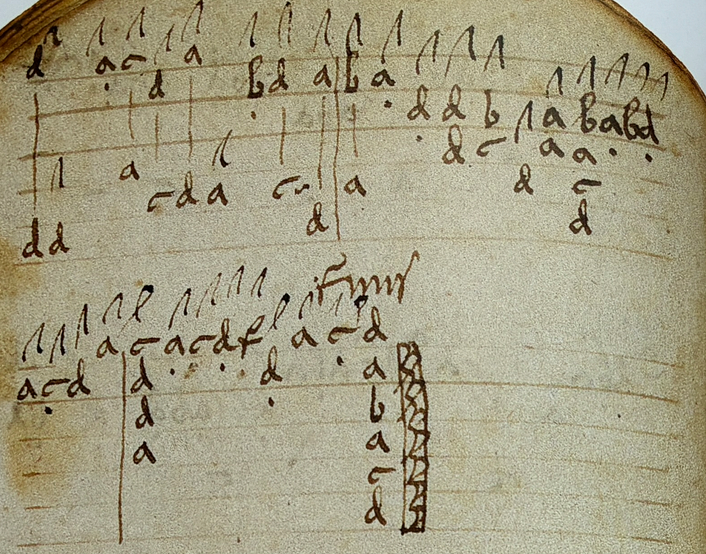


Io ti prego fin cabia fornito
e ricetari uogli star queto unpoco
e poi narai lomisimo partito
e te prometto sero miarda il foco
e in casa satisfar pero cadsio
nõ mi trouo dinar inquesti luoco

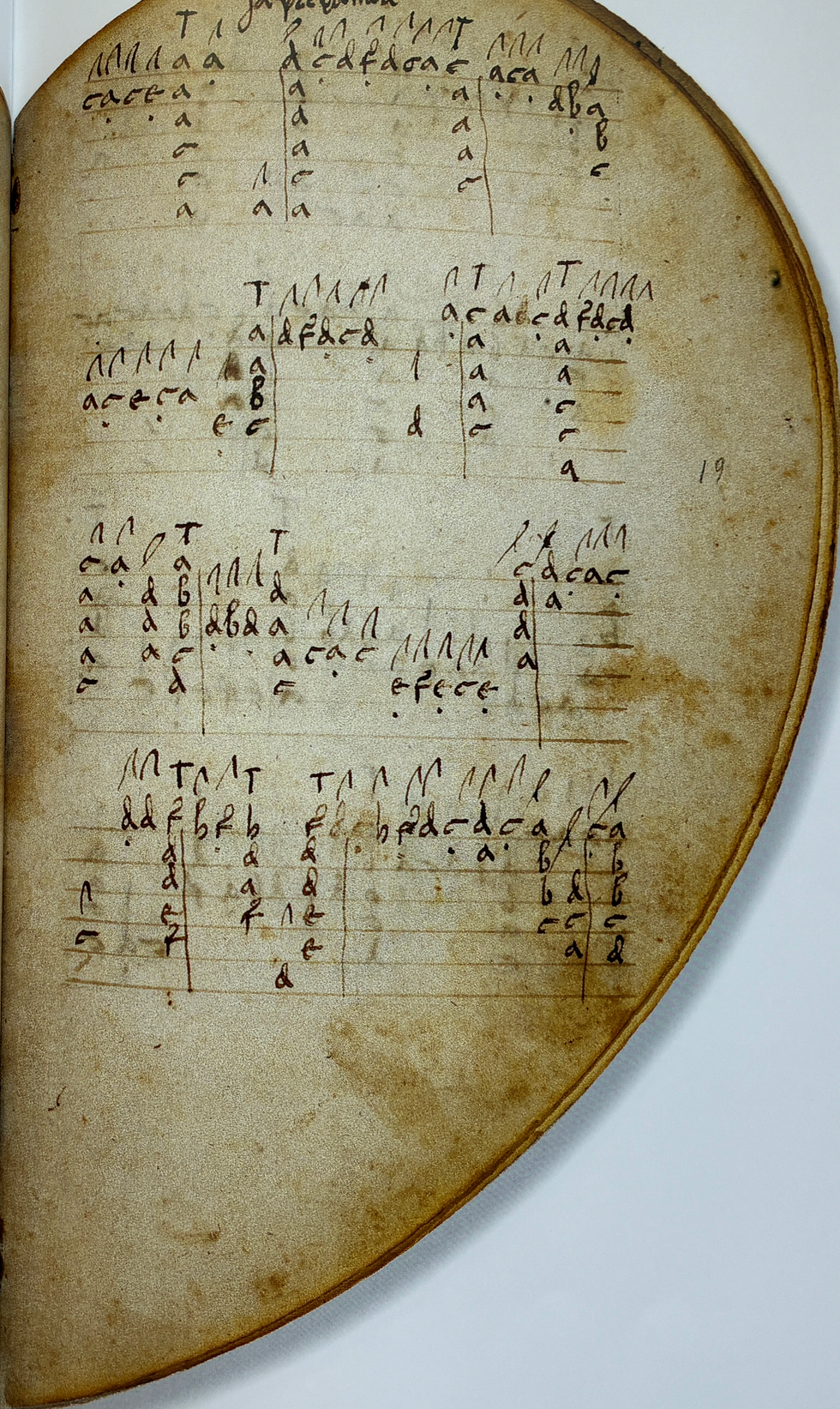
Villano

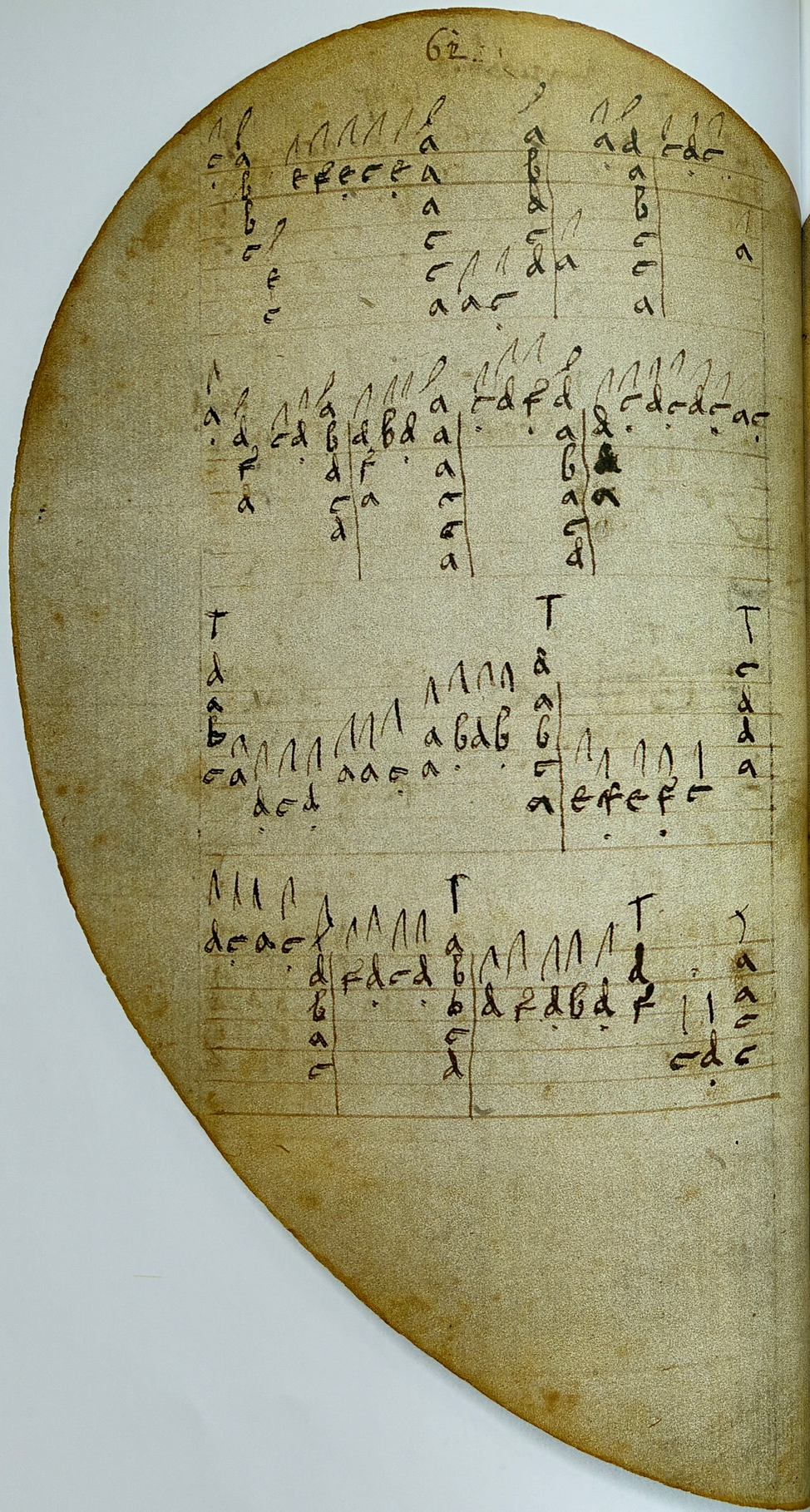
Cruno et tu mi cach gondalcesso
quei cai fun casa: e: lnol fazia sapiere
et nõ auesse: unscoagria: eõ esso
ort: et iuo dio: e elia messiero
et e prage melena sto ciarlone:

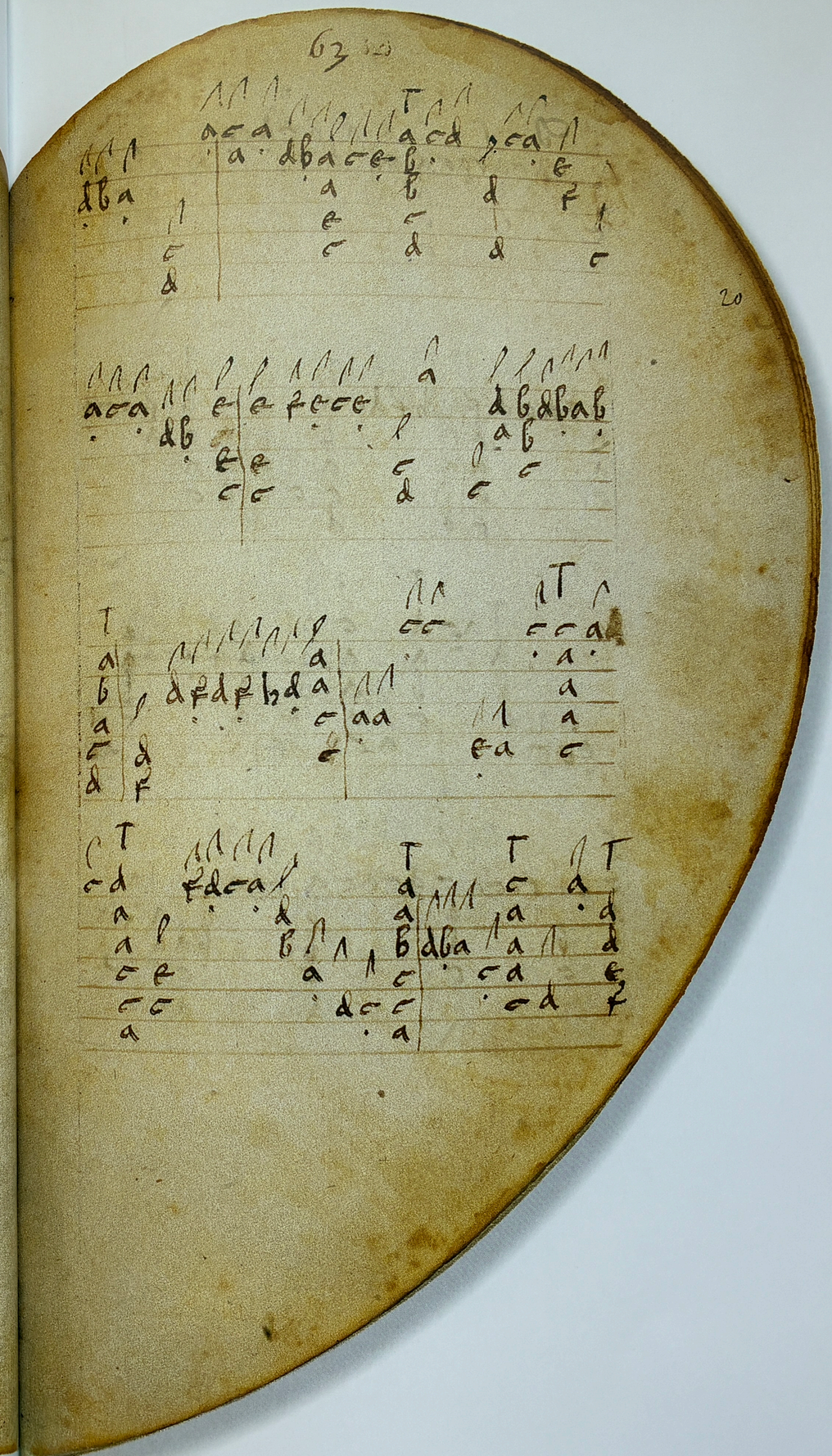
Villano

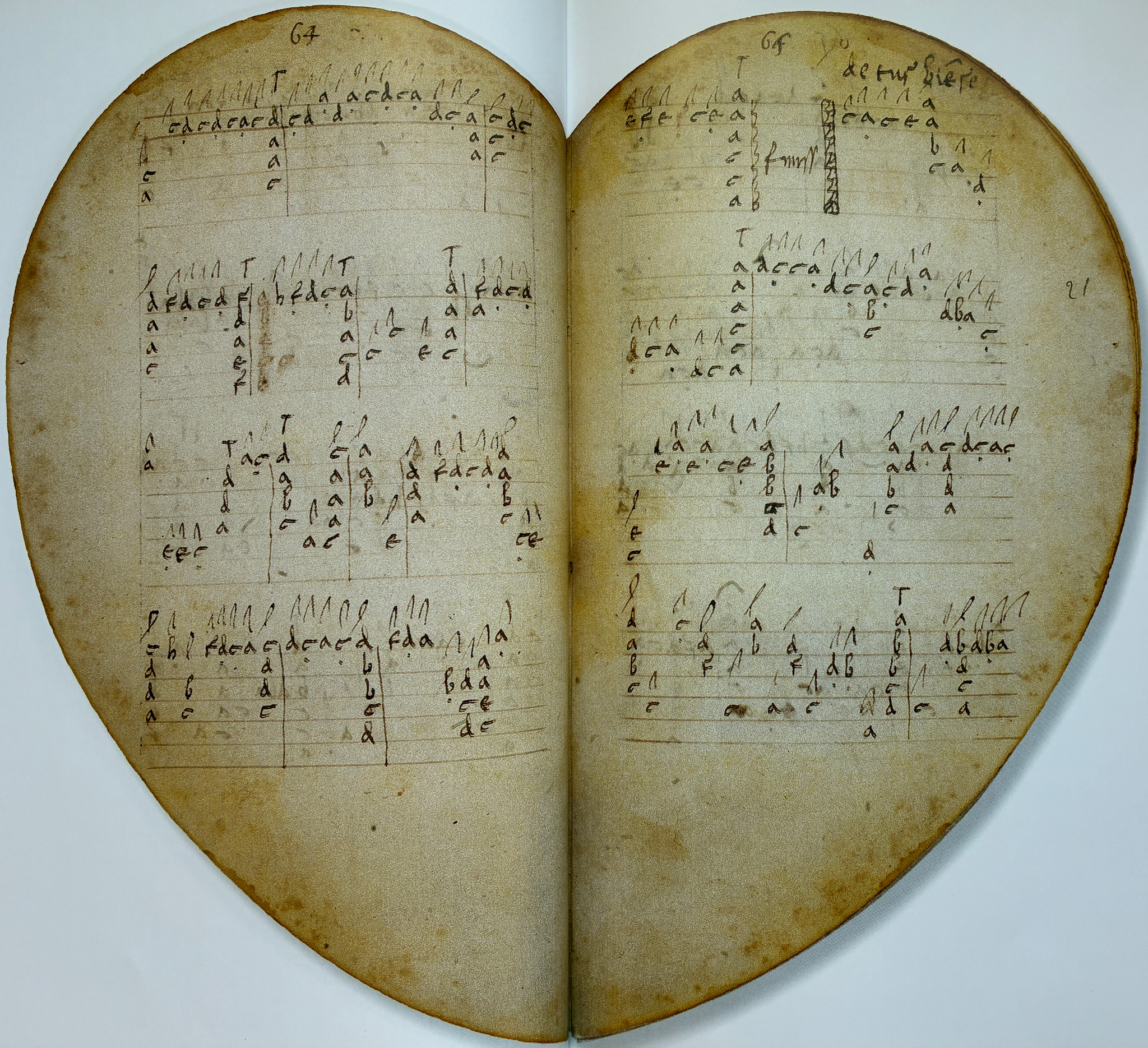
Cue: nõ piu et eno fatto danero

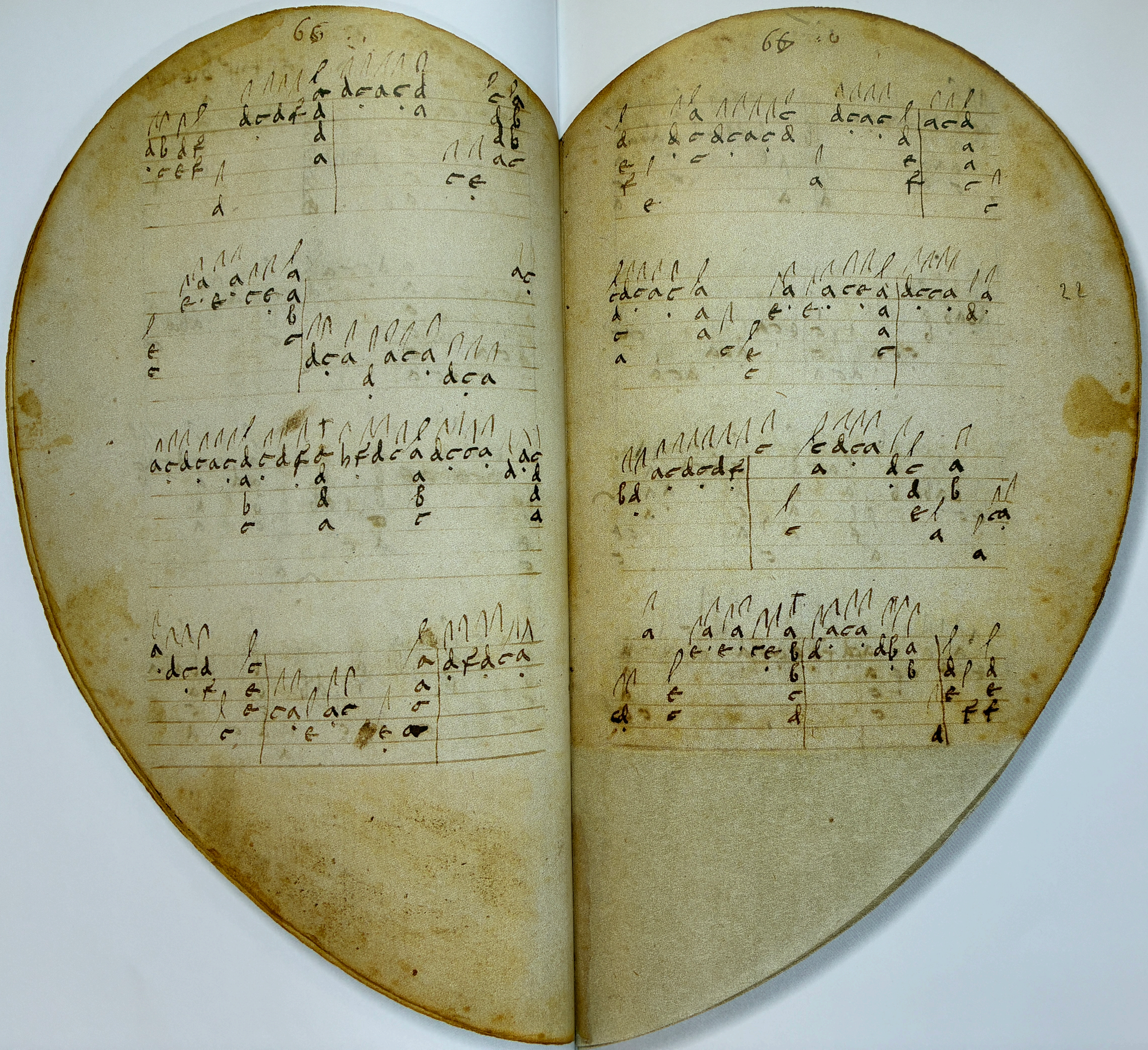
Ac 88

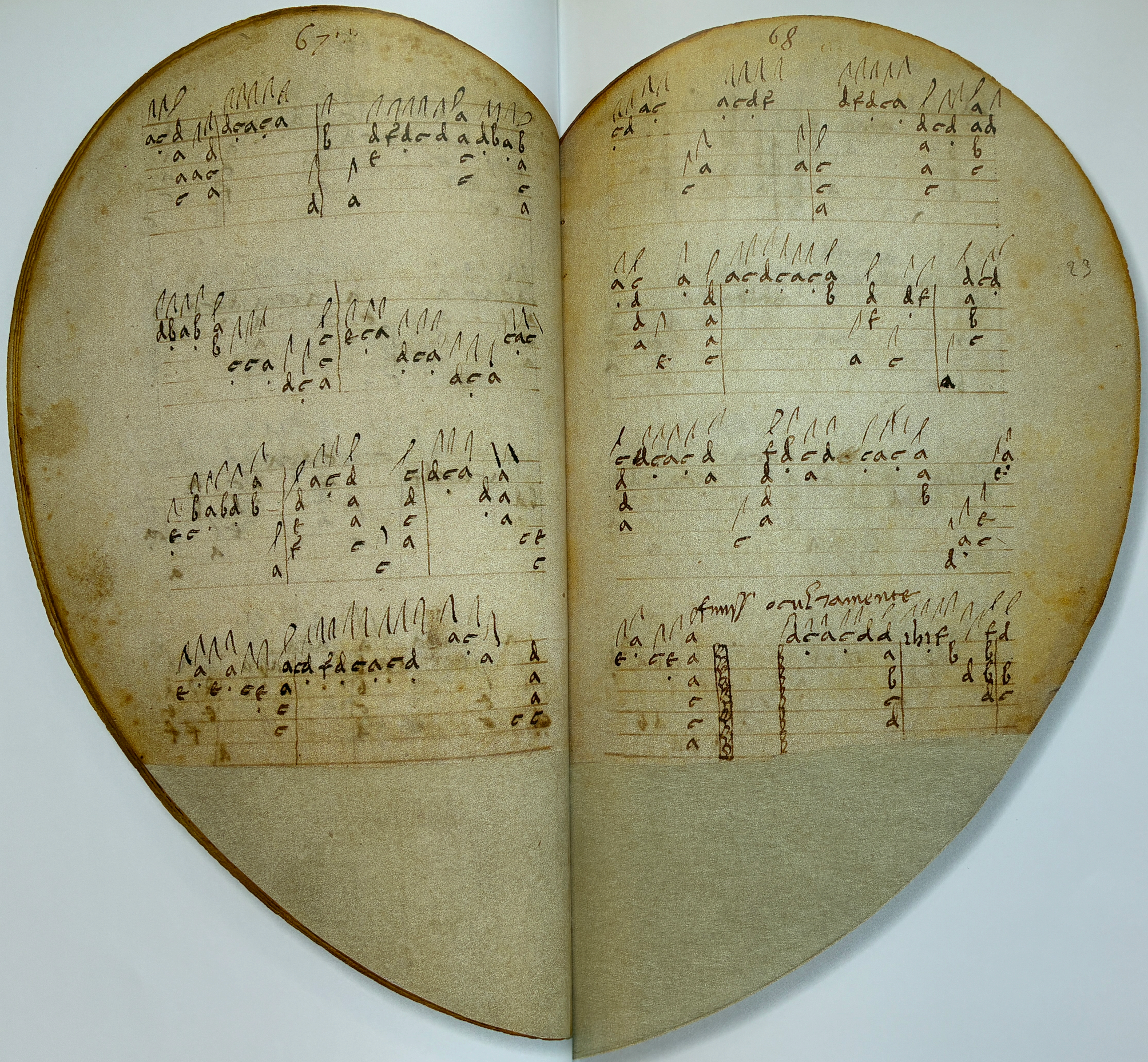












Seit dem späten 19. Jahrhundert war das ledergebundene Manuskript aus dem Besitz der Biblioteca Oliveriana in Pesaro (MS 1144; olim 1193), das Poesie und Musik für Laute und Lira da braccio enthält, Gegenstand der Forschung.[1] Der erste Versuch, die Handschrift innerhalb des Bestandes erhaltener Lautenquellen zu situieren, stammt von Walter Rubsamen, dessen Artikel »The Earliest French Lute Tablature« 1968 erschien.[2] David Fallows bezeichnete das Manuskript 1977 als die am meisten und am kontroversesten diskutierte Quelle früher Lautenmusik und untersuchte es im Rahmen eines vielzitierten Beitrags über paläographische Aspekte bei den frühen Lautentabulaturen.[3] Die Handschrift wurde seit 1977 in weiteren Arbeiten behandelt, und 1988 publizierte Vladimir Ivanoff eine moderne Edition mit Kommentarband.[4] Trotz der stets wachsenden Anzahl von Erwähnungen und der Behauptung, es handle sich um »die früheste Lautentabulatur«, wurde bis heute nur ein kleiner Teil des *Pesaro*-Manuskriptes im Faksimile publiziert.[5]

Mit seiner Form eines halben Herzens ist das *Pesaro*-Manuskript ein Unikum unter den erhaltenen Lautenhandschriften. Ähnliche Herzformen findet man in Gemälden seit 1480, und zwei herzförmige Manuskripte mit Vokalmusik stammen aus der ungefähr gleichen Zeit.[6]

Die 170 Papierblätter der Handschrift messen ca. 22 cm in der Höhe und 12 cm in der Breite. Sie sind in Leder gebunden im Salzburger Buchbinderstil der Jahre zwischen 1480 und 1490.[7] Es gab ursprünglich zwanzig Lagen, von denen fünfzehn je zehn Folios enthielten (Quinternios).

1 Alfredo Saviotti, »Di un codice«; weitere Literatur siehe Fn. 2–4.
2 Walter Rubsamen, »French Lute Tablature«.
3 David Fallows, »Tablatures«.
4 Wolfgang Boetticher, »Zum Problem«; Franco Rossi, »Manoscritti«; Lewis Jones, »Thibault I« und »Thibault II«; Allan Atlas, »Foligno«; Vladimir Ivanoff, *Eine zentrale Quelle*; ders., *Pesaro*; ders., »An Invitation«.
5 Vgl. die Artikel von Rubsamen, Fallows und Ivanoff in Fn. 2 bis 4. Ergänzend dazu Geneviève Thibault & David Fallows, *Chansonnier*, Tafel 1, cxxvii.
6 David Fallows, »Tablatures«, 12. Das *Pesaro*-Manuskript bildet, wenn es aufgeschlagen ist, ein Herz, während das sogenannte »Cordiforme-Chansonnier« zwei verbundene Herzen ergibt. Weitere Kommentare zu herzförmigen Manuskripten finden sich in Geneviève Thibault & David Fallows, *Chansonnier*, xxii; vgl. auch Tafeln 2 und 3, pp. cxxviii–lx, für die Reproduktionen zweier Bilder des Meisters von Sainte Gudule, die herzförmige Bücher darstellen. Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 76–77, erwähnt außerdem ein herzförmiges Buch nichtmusikalischen Inhalts aus dem Besitz der Biblioteca Oliveriana.
7 Walter Rubsamen, »French Lute Tablature«, 289; Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 47. Eine Datierung der Wasserzeichen des verwendeten Papiers wurde von Walter Rubsamen (ca. 1487–1494) und Vladimir Ivanoff (ca. 1480–1494) unternommen. Rubsamen vermutet, das Papier sei in Fabriano, südlich von Pesaro angefertigt worden, auf halbem Weg zwischen Perugia und Ancona. David Fallows, »Tablatures«, 12, stimmt dieser Ansicht in seiner Studie zum *Pesaro*-Manuskript zu. Ivanoff hält Venedig für den wahrscheinlicheren Herstellungsort, schließt Fabriano jedoch nicht aus.

The leather-bound volume now in the possession of the Biblioteca Oliveriana in Pesaro (MS 1144; olim 1193) containing Italian poetry and music for lute and lira da braccio has been the subject of published research since the late nineteenth-century.[1] The first attempt at a wider assessment of the manuscript's place within the context of existing sources of lute music came from Walter Rubsamen, whose article "The Earliest French Lute Tablature" appeared in 1968.[2] This was followed in 1977 by David Fallows who, calling the manuscript "perhaps the most prominently discussed and the most controversial of the early lute sources", took a closer paleographical look in a much-needed article on early lute tablatures.[3] The source continued to be mentioned in articles published after 1977, and in 1988, a modern edition of the manuscript, together with a companion analytical volume, appeared from Vladimir Ivanoff.[4] Despite the ever-increasing number of published references and "earliest lute tablature" claims, only a small part of the *Pesaro* manuscript has up until now been published in a facsimile format.[5]

Pesaro's half-heart-shape form makes this source's physical appearance unique within the entire corpus of surviving lute manuscripts. Similar heart-form books may be seen in paintings from about 1480, and two heart-shaped manuscripts of vocal music from approximately the same period survive.[6]

Pesaro's 170 paper leaves are approximately 22 cm in maximal height and 12 cm in maximal width, and are bound in leather in a style probably from the Salzburg school of bookbinding from c. 1480 to 1490.[7] There were

1 Alfredo Saviotti, "Di un codice"; for subsequent articles see fn 2–4 below.
2 Walter Rubsamen, "French Lute Tablature".
3 David Fallows, "Tablatures".
4 Wolfgang Boetticher, "Zum Problem"; Franco Rossi, "Manuscritti"; Lewis Jones, "Thibault I" and "Thibault II"; Allan Atlas, "Foligno"; Vladimir Ivanoff, *Eine zentrale Quelle*; id., *Pesaro*; id., "An Invitation".
5 See works by Rubsamen, Fallows, and Ivanoff in fn 2 to 4. In addition to these, see Geneviève Thibault & David Fallows, *Chansonnier*, Plate 1, cxxvii.
6 David Fallows, "Tablatures", 12. For clarity's sake it should be noted that the *Pesaro* manuscript forms a heart-shape when opened, whereas the so-called "Cordiforme Chansonnier" (mentioned by Fallows) forms two hearts joined together when opened. Further commentary on heart-shaped manuscripts is found in Geneviève Thibault & David Fallows, *Chansonnier*, xxii; see also Plates 2 and 3, pp. cxxviii–lx, for reproductions of two paintings by the Master of the Life of Sainte-Gudule which contain heart-shaped books. Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 76–77, mentions a second heart-shaped volume without musical contents in the possession of the Biblioteca Oliveriana.
7 Walter Rubsamen, "French Lute Tablature", 289; Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 47. Attempts at dating the watermarks of the paper used in the manuscript have been made by Rubsamen ("c. 1487–1494") and Ivanoff ("c. 1480–1494"). Rubsamen suggested, also from the watermarks, that the paper was made in Fabriano, lying directly south of Pesaro, about halfway between Perugia and Ancona. David Fallows,

Die erste Lage (ursprünglich mit zwölf Folios) und die zehnte (ein Quinternio) fehlen heute, darüber hinaus sind einige der erhaltenen achtzehn Lagen unvollständig.[8] In der ursprünglichen Anordnung hatte das Manuskript insgesamt 392 Seiten. Alle erhaltenen Seiten aus der ersten Hälfte des Buches in seiner originalen Form (Lagen 1–10) enthalten Systeme mit sechs Linien, die Seiten der zweiten Hälfte (Lagen 11–20) zeigen hingegen Systeme mit sieben Linien.[9]

Enrico Fava berichtete 1906, er habe eine »bataglie« aus dem Manuskript kopiert, die heute verloren ist. In dem vom Besitzer Tempesta Blondi (gest. 1592) angelegten Index erscheint eine »bataglia« für Lira auf Seite 184. Dies legt nahe, daß die zehnte Lage irgendwann nach 1906 entfernt wurde. Es ist gut möglich, daß zur Zeit von Favas Bericht die erste Lage noch vorhanden war und ebenfalls erst nach 1906 verloren ging.[10]

Der früheste Name, der mit dem Manuskript verbunden werden kann, ist jener des vermutlichen Besitzers Tempesta Blondi, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts eine große Anzahl Gedichte und Notizen eintrug.[11] Der Name Blondi erscheint in San Lorenzo in Campo/Fossombrone. Tempestas Familie hatte sich dort niedergelassen, bevor er seine Einträge ins Manuskript machte. Ivanoff vermutet, daß der Band schon vor der Zeit Tempestas im Besitz der Familie Blondi gewesen sei und daß der früheste Besitzer (und erste Schreiber?) Tempestas Großvater Piero Benedetti gewesen sein könnte, der ebenfalls in San Lorenzo in Campo lebte. Nach Tempestas Tod blieb die Handschrift bis zum Ende des 17. Jahrhunderts im Besitz der Familie. Gemäß Enrico Viterbo erwarb die Biblioteca Oliveriana das Manuskript im Jahre 1823 anläßlich des Ankaufs der Privatbibliothek der Familie Machirelli-Giordani; es fehlen jedoch schriftliche Belege, die diese Behauptung stützen könnten.[12]

Das Manuskript weist zwei verschiedene Seitenzählungen auf. Oben an jeder Seite finden sich mit Tinte eingetragene Seitenzahlen, die mit dem Index der Gedichte und der Lirastücke von Tempesta Blondi übereinstimmen, während zwischen 1970 und 1977 am Rand eine Foliierung mit Bleistift eingetragen wurde.[13] In ihrer heutigen Gestalt beginnt die Handschrift mit Seite 25 (= fol. 1) und endet mit Seite 386 (= fol. 170). Blondis Index der Gedichte auf Seite 367 (fol. 161) zeigt, daß die poetischen Einträge, die wahrscheinlich aus den Jahren 1545–1575 stammen, nachträglich um die bereits vorhandenen Musikstücke herum eingeschrieben wurden.[14] Die Musikteile enthielten auf den Seiten 25–104 (fol. 1–41) und 197–204 (fol. 78–81v) Stücke für

8 Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 35, zeigt den detaillierten Aufbau jeder Lage und eine Liste der fehlenden und beschädigten Seiten; vgl. auch David Fallows, »Tablatures«, 11 Fn. 15.
9 David Fallows, »Tablatures«, 11–12.
10 Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 49.
11 Ungefähr zwei Drittel der Handschrift enthalten Texteinträge. Weitere Informationen dazu und zur Geschichte der Besitzer des Manuskriptes siehe bei Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 55–78.
12 Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 59–67.
13 David Fallows, »Tablatures«, 11.
14 Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 57.

twenty original gatherings, with fifteen of these having ten leaves each (quinternios), however the first (originally with twelve leaves) and the tenth gatherings (a quinternio) are now missing; in addition some of the gatherings are incomplete.[8] In the original layout the manuscript had a total of 392 pages. All the surviving pages from the first half of the book in its original form (gatherings 1–10) contain four 6-line staves, whereas the second half (gatherings 11–20) features three 7-line staves on each page.[9]

In 1906, Enrico Fava reported that he copied a "bataglie" from the manuscript which today is missing, but the index (tavola) compiled by the sixteenth-century owner of the book, Tempesta Blondi (d. 1592), lists a "bataglia" for lira on page 184. This suggests that the tenth gathering was removed sometime after 1906. It is possible that the first gathering was still in the manuscript at the time of Fava's report, in which case its removal would have taken place after 1906.[10]

The earliest name which can be associated with the manuscript is that of Tempesta Blondi, who in the mid-sixteenth century entered a large number of poems and notes.[11] Blondi can be identified with the region of San Lorenzo in Campo/Fossombrone, and his family had already settled there before he made his entries into the manuscript. Ivanoff proposed that the volume had been in the possession of the Blondi family before it came into Tempesta's hands, and that its first owner (and earliest scribe?) may have been Tempesta's grandfather Piero Benedetti, who also lived in San Lorenzo in Campo. After Tempesta's death the manuscript remained in the Blondi family until the end of the seventeenth century. According to Enrico Viterbo, the Biblioteca Oliveriana acquired the manuscript in 1823 when it purchased the private library of the Machirelli-Giordani family; documentation supporting this claim is, however, lacking.[12]

The manuscript's pagination-foliation requires some explanation. There is an ink pagination at the top of each page (numbers that correspond with Tempesta Blondi's index of poetry titles and lira music), and a marginal, penciled foliation entered sometime between 1970 and 1977.[13] The book in its current form begins its pagination with 25 (= fol. 1) and ends with 386 (= fol. 170). Blondi's index of poems on p. 367 (fol. 161) shows that the poetical entries, probably completed during the years 1545–1575, were made around pre-existing sections of music.[14] These sec-

"Tablatures", 12, in his critical look at *Pesaro*, agreed with Rubsamen's assessment of the watermark. Ivanoff felt that Venice was a more likely place of origin for the paper, but that Fabriano was also a possible place of origin.
8 Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 35, gives a detailed structure of each gathering and a precise list of missing and damaged pages; see also David Fallows, "Tablatures", 11 fn 15.
9 David Fallows, "Tablatures", 11–12.
10 Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 49.
11 Approximately two-thirds of the manuscript is devoted to text entries. Further information on this and on the history of ownership of the manuscript is available in Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 55–78.
12 Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 59–67.
13 David Fallows, "Tablatures", 11.
14 Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 57.

Laute, sowie auf den Seiten 173–188 (fol. 66–73v) Musik für Lira da braccio.[15]

Die Musik wurden von drei oder mehr Schreibern eingetragen, und es lassen sich drei Tabulaturstile unterscheiden: Hand A (Seiten 25–87), Hand B (Seiten 89–99) und Hand C (Seiten 101–103), sowie offensichtlich eine Hand D für die Lira-Musik (Seiten 173–176). Hand A trug auch die Tabulatur auf sieben Linien auf den Seiten 197–203 ein, und ein weiterer Schreiber (oder einer der bereits genannten) ergänzte den Text von Schreiber A durch rhythmische Zeichen in diesem Abschnitt.[16] Die Stücke der Hand A beanspruchen bei weitem mehr Platz als jene der anderen. Die ihr zugeordnete Lage, die von manchen Forschern als die »früheste Lautentabulatur« bezeichnet wird, sowie die fragmentarischen Stücke für Lira da braccio wurden von der Forschung mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt.[17] Weitere Kommentare zu den Einträgen der Hände B, C und D finden sich in den Studien von Fallows und Ivanoff.[18]

Die Notation der Hand A – heute bekannt als ›französische Tabulatur‹ – ist nicht so klar und eindeutig wie der moderne Leser das erwarten würde. Es gibt zahlreiche Kopierfehler im Buchstabensystem der Tabulatur (so zum Beispiel falscher Gebrauch von Tabulaturbuchstaben auf der richtigen Linie, oder korrekte Buchstaben auf den falschen Linien), sowie unangenehme Seitenwechsel (zum Beispiel in der Mitte eines Laufs), die hastiges Kopieren oder mangelnde Erfahrung mit dem Notieren solcher Materialien vermuten lassen.[19] Manche Schreibfehler, wie zum Beispiel »3« statt »d« weisen darauf hin, daß das *Pesaro*-Manuskript wahrscheinlich aus einer anderen Quelle abgeschrieben wurde, die in sogenannter ›italienischer Tabulatur‹ notiert war, oder daß der Schreiber mit der italienischen Tabulatur besser vertraut war als mit der französischen.

Der Gebrauch verschiedener Schreibfedern und eine etwas hellere Tinte lassen den Schluß zu, daß irgendwann nach dem ursprünglichen Eintrag der Tabulaturbuchstaben durch Hand A ein Rhythmuszeichen über jedem Buchsta-

15 David Fallows, »Tablatures«, 13; Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 55. Zu *Pesaro* als Quelle von Musik für Lira da braccio siehe Howard Mayer Brown, »Lira I«, sowie jüngst Sterling Scott Jones, *Lira*.
16 Was die späteren rhythmischen ›Verdeutlichungen‹ oder deren Fehlen betrifft, vgl. den Eintrag von Hand A pp. 197–203; dazu auch Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 90.
17 So etwa im Titel von Walter Rubsamen, »French Lute Tablature«. Fallows, »Tablatures«, 15, faßt folgendermaßen zusammen: ›Es geht in erster Linie um das Datum der ersten Lage, welche die dreiundzwanzig Stücke auf Systemen mit sechs Linien enthält und das einzelne Stück auf einem System mit sieben Linien: sie ist eindeutig viel älter als alle anderen in diesem Manuskript, aber um wieviel?‹
18 David Fallows, »Tablatures«, 12–15; und Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 104–110, 116–127 (Informationen und bibliographische Angaben zur Lira da braccio in Howard Mayer Browns Artikel »Lira 2«).
19 Vgl. Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, im Kommentar der Notationsfehler zu jedem einzelnen Stück. Ein ungeschickter Seitenwechsel findet sich beispielsweise auf Seite 65 unten, im Stück mit dem Titel »de tus biense« (De tous biens plaine).

tions included lute pieces on pages 25–104 (fol. 1–41) and on pages 197–204 (fol. 78–81v), and lira da braccio music on pages 173–188 (fol. 66–73v).[15]

Three or more different scribes entered the musical contents of the *Pesaro* manuscript. There are three distinct styles of tablature: Hand A (pp. 25–87), Hand B (pp. 89–99), and Hand C (pp. 101–103), plus an apparent fourth, Hand D, for the lira music (pp. 173–176). Hand A also entered the seven-line tablature on pp. 197–203, and a further scribe (or one of the others already mentioned) added rhythm signs to Hand A's work in this section.[16] The Hand A pieces occupy by a wide margin more space than those of the other hands, and this layer, considered by some researchers to represent the "earliest lute tablature" to have survived the centuries,[17] together with the fragmentary lira da braccio works, has been the primary focal point of musicological interest. Further commentary on the entries of Hands B, C, and D will be found in studies of Fallows and Ivanoff.[18]

Written in the letter system known today as 'French tablature', the notation of Hand A in the *Pesaro* manuscript is not as clear and understandable as a modern reader might expect. There are numerous copying mistakes regarding the letter symbols of the tablature (such as the use of a wrong tablature letter on the correct staff line, or the placement of correct letter on a wrong line) as well as awkward page turns (for example, in the middle of a run), which may indicate haste in copying and/or a lack of experience in notating such material.[19] Certain kinds of copying errors, for example a written "3" instead of a "d", indicate that the *Pesaro* manuscript was either copied from another source written in what today is called 'Italian tablature', or that the copyist was more used to Italian than French tablature.

The use of a different writing quill and a slightly lighter-colored ink supports the conclusion that at some time after the initial copying of tablature letters by Hand A, a rhythm sign was added above each letter, and concurrently or at a later stage, vertical lines resembling bar lines were added

15 David Fallows, "Tablatures", 13; Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 55. For further commentary on *Pesaro* as a source of lira da braccio music, and on the lira da braccio, see Howard M. Brown, "Lira I"; more recently, see Sterling Scott Jones, *Lira*.
16 Regarding later rhythmic 'clarifications' of the rhythm signs or lack thereof, see, for example, the Hand A piece on pages 197–203 of the *Pesaro* manuscript; see also Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 90.
17 As quoted, for example, in the title of Walter Rubsamen, "French Lute Tablature"; as David Fallows, "Tablatures", 15, summarized, "the point at issue is merely the date of the first layer of music, comprising the twenty-three pieces on a six-line stave and the single piece on a seven-line stave: it is clearly much earlier than anything else in the manuscript, but how much earlier?"
18 David Fallows, "Tablatures", 12–15, and Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 104–110 and 116–127 (information and bibliography on the lira da braccio will be found in Howard Mayer Brown, "Lira 2").
19 See the Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, for comment on notational errors in each piece. An example of an awkward page turn is found at the bottom of p. 65 in the work titled "de tus biense" (De tous biens plaine).

ben ergänzt wurde und zugleich oder später vertikale Linien (siehe weiter unten den Kommentar zu diesen »Taktstrichen«).[20] Die hinzugefügten Rhythmuszeichen und die Tabulaturbuchstaben scheinen vom gleichen Schreiber zu stammen.[21] In zwei frühen Quellen italienischer Lautentabulatur, wie dem sogenannten *Thibault*-Manuskript (F-Pn, Rés. Vmd. Ms. 27) und dem *Fribourg*-Manuskript (CH-Fcu, Cap. Rés. 527 [olim: Falk Z 105]), fehlen die Rhythmuszeichen weitgehend. Diese ›unrhythmische‹ Notation weist die Handschriften als Skizzenbücher oder Gedächtnisstützen von Musikern aus, die an sich mit den Stücken vertraut waren.[22]

Hand A der *Pesaro*-Handschrift verwendet im Wesentlichen drei verschiedene Rhythmuszeichen: ⊤, ℓ und /\. Die Bedeutung der Zeichen scheint auf den ersten Blick inkonsistent zu sein.[23] Als Beispiel diene die Intavolierung von »De tous biens plaine« (»de tus biense«, pp. 65–68), ein Stück, das auf einem bekannten Modell basiert und außerdem weitgehend übereinstimmende Konkordanzen in den Tabulaturen von *Capirola* (USA-Cn, Case MS VM C. 25) und *Fribourg* aufweist, die eine zuverlässige Lesung der Rhythmuszeichen erlauben. Im Normalfall bedeutet ℓ den halben Wert von ⊤, kann aber auch den gleichen Wert haben wie ⊤ (vgl. Abb. 1, ex. 1 und 2). Das gleiche Zeichen ℓ bedeutet häufig den doppelten Wert von /\, kann aber auch gleich lang sein wie /\ (Abb. 1, ex. 3). Das Zeichen /\ aber kann sowohl den halben als auch den Viertelwert von ℓ bedeuten. (Abb. 1, ex. 4 und 5).[24]

20 Das letzte Stück von Hand A (»arecercar« auf pp. 197–203) weist diese früheste Schicht von Ergänzungen nicht auf, was wahrscheinlich macht, daß die Rhythmuszeichen von anderer Hand später eingetragen wurden. Nach Lewis Jones, »Thibault I«, 70, wurde im *Thibault*-Manuskript (F-Pn, Rés. Vmd. ms. 27) ein nicht allzu erfolgreicher Versuch gemacht, manche Stücke nachträglich zu rhythmisieren, da nicht alle Spieler der Zeit mit dieser unvollständigen Notation umgehen konnten.

21 Lewis Jones, »Thibault I«, 71, machte eine entsprechende Beobachtung am *Thibault-Manuscript*: ›Die gegen Ende des Manuskriptes und an einzelnen Stellen erscheinenden Rhythmuszeichen stammen wahrscheinlich von einer anderen Hand. Sie sind relativ ungenau in hellerer Tinte eingetragen und so verteilt, daß angenommen werden kann, der Schreiber sei mit der von ihm abgeschriebenen Musik nur wenig vertraut gewesen.‹

22 Im Sinne einer Gedächtnisstütze für den persönlichen Gebrauch ist es nicht schwer, den Stil (Akkord- und Intervallfortschreitungen, Ornamente und weitere Aspekte des musikalischen Vokabulars) nur aus Tonhöhen und Fingersätzen abzuleiten. Die wenigen Rhythmuszeichen in *Thibault* und *Fribourg* sind T-förmig wie jene in *Pesaro*; Wellen- und Gitterlinien bezeichnen Noten, die schneller sind als die vorangegangenen (Lewis Jones, »Thibault I«, 74). Allgemein zum *Thibault*-Manuskript siehe Geneviève Thibault, »Manuscrit italien«. Zu *Fribourg* siehe unten im Kapitel III, sowie Jürg Stenzl, »Peter Falk«.

23 David Fallows, »Tablature«, 17, spricht vom ›bizarr inkonsistenten Gebrauch‹ dieser Zeichen in *Pesaro*.

24 Lewis Jones, »Thibault I«, 69, gab folgende Erklärung dazu: ›Es gibt drei Zeichen der Tondauer, mit der Bedeutung ›lang‹, ›mittel‹ und ›kurz‹. Eines dient für die Semibrevis und manchmal für die punktierte Semibrevis oder die Brevis; ein weiteres für die Minima und ein drittes für die Semiminima und alle noch kleineren Werte. Daher muß der Spieler eine gute Vorstellung von der Logik eines Werkes haben, bevor er aus der Tabulatur spielen kann.‹

(see below for further comment on these 'barlines').[20] The added rhythm signs and the tablature letters appear to have been written by the same scribe.[21] Two other early sources of lute music in Italian tablature, the so-called *Thibault* (F-Pn, Rés. Vmd. Ms. 27) and the *Fribourg* manuscript (CH-Fcu, Cap. Rés. 527 [olim: Falk Z 105]), feature a broad lack of rhythm signs, a kind of 'rhythmless' notation which is based upon a familiarity with the musical language typical of a sketch-book or aide-mémoire.[22]

Three basic types of rhythm sign are used in the Hand A section of the *Pesaro* manuscript, ⊤, ℓ and /\. The meaning of the signs seems at first sight inconsistent.[23] As an example we may take the intabulation of "De tous biens plaine" ("de tus biense", pp. 65–68), which, in addition to being based upon a very well-known model, has enough closely similar passages to the *Capirola* (USA-Cn, Case MS VM C.25) and *Fribourg* intabulations to allow for a confident reading of the rhythm signs. Although it normally carries half the value of ⊤, the ℓ sign can have the same rhythmic value as ⊤ (see fig. 1, ex. 1 and 2). The same ℓ sign often has double the value of /\ yet it can also carry the same value as /\ (fig. 1, ex. 3). Meanwhile, the /\ sign is sometimes used equally for half the value of ℓ and a fourth of the value of ℓ (fig. 1, ex. 4 and 5):[24]

20 This first layer of additions does not apply to the last of the Hand A pieces ("arecercar" on pp. 197–203) which bears clear evidence of an added layer of rhythm signs in a different hand. According to Lewis Jones, "Thibault I", 70, "a not altogether successful attempt was later made to rhythmicise some of the pieces" of the *Thibault* manuscript, the reason being that "not all players at the time were able to cope with so incomplete a notation."

21 Lewis Jones, "Thibault I", 71, made a similar observation concerning the *Thibault* source: "The rhythm signs found towards the end of the manuscript, and just occasionally elsewhere, are probably the work of a different hand. They are relatively imprecisely copied in a lighter ink, and are so disposed as to suggest that the scribe was, at best, only vaguely familiar with the music before him."

22 As a kind of memory-aid intended for personal use, it is not difficult to recognize the stylistic language (progressions of chords and intervals, ornaments, and other aspects of musical vocabulary) from the pitches/fingerings alone. The few rhythm signs that occur in *Thibault* and *Fribourg* are T-shaped signs similar to those found in *Pesaro*, and "wavy lines" or "grid iron" markings indicating a faster note value than the notes preceding it (Lewis Jones, "Thibault I", 74). General information on the *Thibault* manuscript is found in Geneviève Thibault, "Manuscrit italien". For more on the *Fribourg* manuscript, see Chapter III below as well as Jürg Stenzl, "Peter Falk".

23 David Fallows, "Tablatures", 17, commented on "the bizarrely inconsistent use" of these signs in *Pesaro*.

24 An explanation was offered by Lewis Jones, "Thibault I", 69, in 1982: "there are just three signs of duration, meaning in effect long, medium and short. One serves for the semibreve and occasionally the dotted semibreve or breve; a second for the minim and a third for the semiminim and all lesser values alike. In consequence the player must have a firm grasp of the musical logic of a piece before he can play it from tablature."

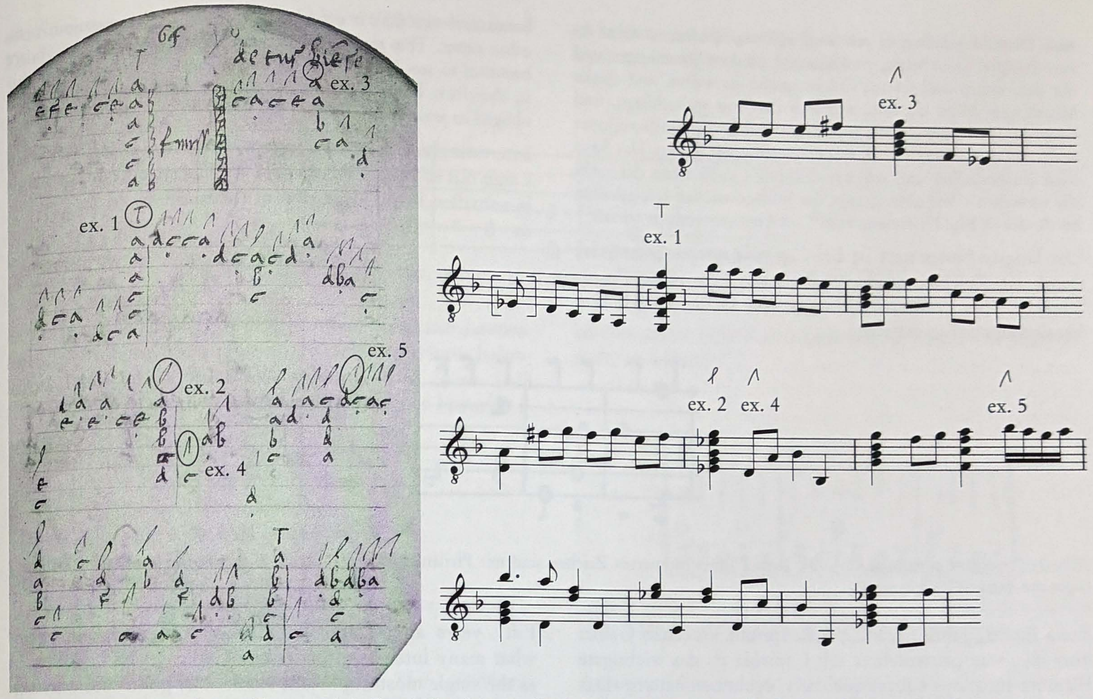


Abb. 1: Pesaro: p. 65, »de tous biens«; Faksimile mit Transkription für die Beispiele 1–5 / *Fig. 1: facsimile and transcription for examples 1–5*

Weniger einfach ist zu verstehen, warum die Zeichen ⊤ und ℓ den gleichen rhythmischen Wert bedeuten. Eine Erklärung mag in Capirolas Anleitung für die »tenute« (ausgehaltenen Töne) gesehen werden:

›Das allerschönste Geheimnis für die Vorbereitung und das Spielen eines Stücks findet sich in einer aristotelischen Regel, die sehr ernst genommen werden muß: achte, wenn du spielst, darauf, die Noten auszuhalten, indem du die Finger der linken Hand solange auf dem Griffbrett hältst, bis du mit den gleichen Fingern andere Noten spielen mußt. Bewege sie erst, wenn es sein muß, achte stets auf diese Regel, wenn du spielst. Nicht jedermann versteht dies so wie ich, so mußte ich es erklären [... (hier folgt ein Abschnitt über die Tremoli)] Im weiteren werdet ihr über den Noten kleine rote Linien finden, kleine Striche in dieser Form /. Sie bedeuten nichts anderes, als daß die entsprechende Saite oder dieser Schlag mit dem Finger der linken Hand festgehalten werden muß. Zum Beispiel in einem vierstimmigen Akkord: die mit dem kleinen Strich bezeichneten Töne sollen gehalten werden. Die kleinen Striche zeigen dir, welche gehalten werden müssen. Und merke, daß du unter den Linien Zeichen finden wirst, welche diese ⌣ Form haben, was dir nichts anderes anzeigt, als daß du beginnen mußt zu halten, und daß dieses Zeichen bedeutet, daß die Schläge über denen es steht, von diesem Punkt an gehalten werden müssen. Und wenn du z. B. auf einen vierstimmigen Akkord stößt, dann zeigen dir die genannten Strichlein, welche der Töne gehalten werden müssen. Ob einer oder zwei, das erkennst du an den Strichen. Wenn du nach dem ersten Strich einen weiteren findest, dann laß den ersten los und halte den nächsten. So geht es Schritt für Schritt vorwärts, bis du auf das nächste Zeichen triffst ⌒ [im Notentext bezeichnet Capirola allerdings mit: ⌒], welches nichts anderes bedeutet, als jenen Bund loszulassen, den du festgehalten

Somewhat less easy to figure out is why ⊤ and ℓ can share the same rhythmic value. A clue to the answer may be found in Capirola's instructions for "tenute":

'The most beautiful secret in preparing and playing a piece is found in a rule given by Aristotle to which great importance must be given: when you play, be careful to hold the notes, keeping the fingers (of the left hand) on the fingerboard, until you have to play the other notes (with the same fingers). Do not move them until you have to; be careful always to observe this rule while you are playing the pieces. Not everybody understands this as I do, so I had to explain it. [... (here follows the section on how to do tremolo)] As well as this you will find some red dashes like little commas aboce the figures which look like this: /. These mean that you must hold the finger (of the left hand) on this note after you have plucked it. If you find a chord of four notes you have to hold each of the four notes which is marked by the comma. Under the lines (of the tablature) you will find some signs like this ⌣ which show that you should start holding the notes (after you have plucked them), as this sign means that you must start holding the notes under which it is written. When you have chords of three or four notes those little commas will understand if you have to hold one or more notes. When, after a comma, you find another one, it is better to leave the first and to hold the second one and keep on (playing like this) until you find this other sign ⌒ [the specific form found in *Capirola* is: ⌒]. This means that you have to leave the note you have been holding. It is most important in the playing to hold the fingers (of the left hand on the notes you have been playing). For instance you hold on the bass strings one or more notes with the middle finger (of the left hand) and with the index and little finger you play other notes. The middle finger must be held on the fret to allow the note to ring on,

hast. Dieses Festhalten ist sehr wichtig beim Spielen, so hältst du zum Beispiel einen Schlag und Akkord mit dem Mittelfinger, und mit dem ersten und letzten Finger spielst du weiter, und diesen Mittelfinger hältst du fest, wodurch der Ton weiterklingt, und wenn du den Finger losläßt, geht dieser Teil des Akkords verloren und kann den anderen nicht weiter Gesellschaft leisten. Das Spiel wird musikalischer und schöner dadurch – auch wenn das nicht alle verstehen – wie oben gesagt, die Schläge werden fest gehalten bis du durch eine Dissonanz zum Loslassen gezwungen wirst.‹[25]

Der längste Notenwert ist bei *Capirola* interessanterweise durch ein Zeichen wiedergegeben, das dem ⊤ in *Pesaro* ähnelt: ⌒. Sein Tenuto-Zeichen ist eine kleine, umgekehrte Version davon: ⌣ oder ⊥.

because, if you take it off (that note) dies and cannot join onto other notes. This makes the playing more musical and is more beautiful to see. Not everybody understands how important this is, therefore, hold the notes as much as you can until you are obliged to leave them.'[25]

Interestingly, Capirola's longest note value is written with a sign not so unlike *Pesaro*'s ⊤: ⌒. His specific tenuto sign is a smaller, inverted version of the same: ⌣ or ⊥.

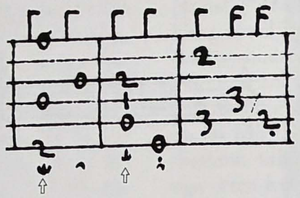


Abb. 2: Capirola-Lautenbuch, fol. 23v, Zeile 3 (die diskutierten Zeichen sind mit Pfeilen markiert) / *Fig. 2: Capirola-lutebook, fol. 23v, line 3 (signs are marked with arrows)*

Etwa fünfzig Jahre nach *Capirola* spricht Vincenzo Galilei über das, was Lautenlehrer seit Capirola als das wichtigste Element für gutes Lautenspiel hervorgehoben hatten: ›Das Zeichen eines kleinen Kreuzes in meinen Tabulaturen bedeutet nicht nur, daß der Finger an diesem Platz festgehalten werden und daß die entsprechende Stimme sich nicht bewegen soll, sondern das Zeichen wird von mir auch so kunstvoll verwendet, daß jeder versierte Kontrapunktiker und Lautenspieler durch seinen Gebrauch verstehen kann, wie die Dissonanzen gesetzt und aufgelöst werden und wie

Fifty years after Capirola, Vicenzo Galilei spoke about what many lutenist-tutors (since Capirola) had spoken of as the single most important element of good lute playing: 'The sign of that little cross in my tablatures not only signifies that the finger should be held firm in that place and shows that that part should not move, but it is used by me with such art that each skilled contrapuntist and lute player may see, by its use, how the dissonances are accomodated

25 »Nota. il piu bel secreto et arte che, e, nel meter suxo una cossa, et sonar, abi questo per una masima de aristotille, et fali gran fondamento: auertisi nel sonar sempre tenir ferme le bote col deo, ouer dei sul manego fina che troui altre bote che te sia forza lasarlle, cusi sempre farai de man, in man, per che limporta asai, e tuti non lintende, como desoto, forza sera, ne parli [...] Preterea. tu trouerai alcuni trateti rossi come uegoline in questa forma ./. sopra le note, altro non significa solum tenir salda col deo quella corda, zoe quella bota, Verbi gratia tu troui una consonantia, a, quatro quella de quelle 4ro. Che ano le uergole quelle se tien: E nota che de soto le rige tu trouerai alcuni segni in questa forma .ᴗ. quali non ti dinota altro eceto che li tu comenzi a tenir, et per che questo segno dimostra che le bote, che li, e, sopra, comenzano andar tenute, et essendo consonantie a tre, o, a quatro, le sopra dite vergoline tasegna quale poi de quelle uano tenute, o una, o due, tu uedi per le uergoline, et quando troui drieto la prima uergolina, una altra uergolina, lasa la prima che lasar te couien, et tien la sequente,: cusi di man in mano ua sequendo fin che troui questo altro segno .ʔ. il qual non ti dinota altro che lasar quel ponto che teniui fermo, et questo tenir fermo inporta asai nel sonar, uerbi gratia tu tien una bota o consonantia con il deo de mezo de sopra, et con il primo e lultimo, tu ua sonando, e quel deo de sopra de mezo sta sempre fermo stando fermo sempre canta, et si lo leuasti quella uoce se perde, e non pol tenir conpagnia alaltre, et fa piu musical il sonar, e piu bel ueder, quam uis ogniuno non lintende quanto importa questo, siche ut supra tien le bote ferme piu che poi fin che ti sono forzo lasarle [...]« (*Capirola*, fol. 2v–3).

25 *Capirola*, fol. 2v–3; cited is the English translation of Federico Marincola, "Capirola". »Nota. il piu bel secreto et arte che, e, nel meter suxo una cossa, et sonar, abi questo per una masima de aristotille, et fali gran fondamento: auertisi nel sonar sempre tenir ferme le bote col deo, ouer dei sul manego fina che troui altre bote che te sia forza lasarlle, cusi sempre farai de man, in man, per che limporta asai, e tuti non lintende, como desoto, forza sera, ne parli [...] Preterea. tu trouerai alcuni trateti rossi come uegoline in questa forma ./. sopra le note, altro non significa solum tenir salda col deo quella corda, zoe quella bota, Verbi gratia tu troui una consonantia, a, quatro quella de quelle 4ro. Che ano le uergole quelle se tien: E nota che de soto le rige tu trouerai alcuni segni in questa forma .ᴗ. quali non ti dinota altro eceto che li tu comenzi a tenir, et per che questo segno dimostra che le bote, che li, e, sopra, comenzano andar tenute, et essendo consonantie a tre, o, a quatro, le sopra dite vergoline tasegna quale poi de quelle uano tenute, o una, o due, tu uedi per le uergoline, et quando troui drieto la prima uergolina, una altra uergolina, lasa la prima che lasar te couien, et tien la sequente,: cusi di man in mano ua sequendo fin che troui questo altro segno .ʔ. il qual non ti dinota altro che lasar quel ponto che teniui fermo, et questo tenir fermo inporta asai nel sonar, uerbi gratia tu tien una bota o consonantia con il deo de mezo de sopra, et con il primo e lultimo, tu ua sonando, e quel deo de sopra de mezo sta sempre fermo stando fermo sempre canta, et si lo leuasti quella uoce se perde, e non pol tenir conpagnia alaltre, et fa piu musical il sonar, e piu bel ueder, quam uis ogniuno non lintende quanto importa questo, siche ut supra tien le bote ferme piu che poi fin che ti sono forzo lasarle [...]«

die Stimmen zusammengefügt sind.‹[26] Galileis »tenute«-Zeichen sieht so aus:

and resolved, and how the parts are joined together.'[26] Galilei's tenute sign looks like this:

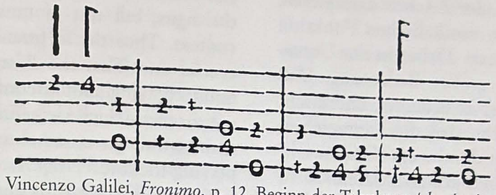


Abb. 3 / *Fig. 3*: Vincenzo Galilei, *Fronimo*, p. 12, Beginn der Tabulatur / *beginning of the tablature*

Bei Hans Newsidler (*Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch*, Nürnberg 1536 [Brown 1536_6]) und Hans Judenkünig (*Ain schone kunstliche vnderweisung*, Wien 1523 [Brown 1523_2]) erscheint das Zeichen in dieser Form[27]:

In Newsidler (1536) and Judenkünig (1523) the sign appears as follows:[27]

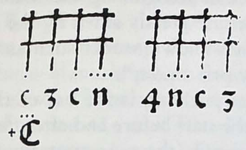


Abb. 4 / *Fig. 4*: Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch*, 1536, fol. d 1, Zeile 1 / *line 1*

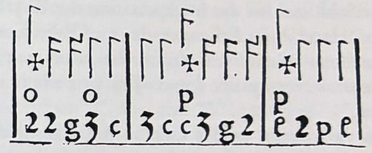


Abb. 5 / *Fig. 5*: Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung*, 1523, fol. C 3v, »Zucht er und lob«, Zeile 4 / *line 4*

Eine Stelle im ersten »recerchar« des *Thibault*-Manuskriptes auf fol. 12v bestätigt, was das »⊤« Zeichen (»tenir«, »tenute«) in *Pesaro* bezeichnet: daß die Note oder der Akkord, zu dem es gehört, »gehalten« werden muß, solange er konsonant ist, oder, im Fall einer Kadenzvorbereitung, bis die Dissonanz aufgelöst ist. Wie Galilei feststellt, hilft es dem Lautenisten, den Kontrapunkt in der Tabulatur besser zu »sehen« und die musikalische Struktur besser zu erfassen.[28] Eine solche Verständnishilfe durch die Notation legt übrigens nahe, daß die Lautentabulatur im 15. Jahrhundert eher für Amateurspieler als für die des Kontrapunktes kundigen »Berufsmusiker« entwickelt wurde. Während Lewis Jones' Interpretation von »lang,

A passage from the first "recerchar" in the *Thibault* manuscript on fol. 12v confirms what the "⊤" sign ("tenir", "tenute") indicates in *Pesaro*: that the note or chord to which it applies should be "held out" as long as it is consonant, or in the case of a cadence preparation, until the dissonance is resolved. As Galilei notes, it helps the lutenist to "see" the counterpoint better in the tablature and be more aware of the musical structure (the presence of such a notational aid for understanding the music suggests that lute tablature was developed in the fifteenth century for the benefit of amateur players rather than contrapuntally-literate professionals, who presumably understood the rules of the counterpoint they were playing.[28] So while

26 »Quel segno di quella picciola croce, nelle mie intavolature, non vuol solo significare come in molt'altre il tener fermo in quel luogho il ditto, & manifestare che quella parte dov egl'è no si muove, ma vi è da me accomodato con tal arte, che puo ciascuno perito contrapuntista, & sonator di liuto col suo mezzo, scorger come in esse siano accomodate & resolute le dissonanze, & come siano conlegate insieme le parti« (Vincenzo Galilei, *Fronimo*, 14).

27 Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch*, fol. bii–biii »Wie man applicirn und recht greyffen sol«. Der relevante Abschnitt heißt: »Auch weyter wurt angezeygt/ von einem kleinen Creutzlein/ als + das setzt man neben die buchstaben zu wellichen sie gehoern/ und wo ein soliches creuzlein bey einem buchstaben steet/ es sey der buchstab gross oder klein/ so bedeut es das man in dem selben buchstaben still soll halten/ so lang bis die andern volgenden buchstaben der leüflein oder hecklein wie sie dann volgent geschlagen werden.« Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung*, fol. c, enthält einen ähnlichen Abschnitt über das tenuto-Zeichen und seine Bedeutung.

28 Für eine Übersicht über die Diskussion des Tenutospiels in den Traktaten des 16. Jahrhunderts vgl. Oswald Körte, *Laute*, 12–25; und in jüngerer Zeit Hiroyuki Minamino, *Lute Treatises*, 135–139.

26 Galilei, *Fronimo*, 14; transl. Carol MacClintock, *Fronimo*, 44. "Quel segno di quella picciola croce, nelle mie intavolature, non vuol solo significare come in molt'altre il tener fermo in quel luogho il ditto, & manifestare che quella parte dov egl'è no si muove, ma vi è da me accomodato con tal arte, che puo ciascuno perito contrapuntista, & sonator di liuto col suo mezzo, scorger come in esse siano accomodate & resolute le dissonanze, & come siano conlegate insieme le parti"

27 Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch*, fol. bii–biii "Wie man applicirn und recht greyffen sol"; the relevant passage is: 'Furthermore a small cross will be found like this + next to the letter to which it belongs, and where there is such a cross, whether next to a capital letter or small letter, it means that one should hold that note through until the other notes which follow are played.' Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung*, fol. c, contains a similar passage on the tenuto sign and its meaning.

28 For an overview of discussions of tenuto playing in sixteenth-century lute treatises, see Oswald Körte, *Laute*, 12–25; more recently, see Hiroyuki Minamino, *Lute Treatises*, 135–139.

mittel und kurz« grundsätzlich korrekt ist im Bezug auf die drei rhythmischen Zeichen in *Pesaro*, so können die Meinungen über die reale Dauer der Zeichen divergieren, nicht aber die Interpretation der musikalischen Funktion und des kontrapunktischen Kontexts. Daher ist der Unterschied zwischen ⊤ und ℓ von großer Bedeutung. Daß das ⊤-Zeichen in *Pesaro* Tenutospiel bedeutet, überrascht nicht, wenn man in Betracht zieht, daß die Lautenlehrer des 16. Jahrhunderts (und später) durchwegs dieses wichtigste »Geheimnis« des Lautenspiels kommentieren.[29]

In *Pesaro* werden noch zwei weitere Notationszeichen verwendet: die weiter oben erwähnten ›Taktstriche‹ und Punkte für den Fingersatz der rechten Hand.[30] Da in *Pesaro* keine Zeichen verwendet wurden, die einen punktierten Rhythmus anzeigen, können Punkte für den Fingersatz auch bestätigen, daß ein Notenwert punktiert ist. Letztlich liegt der Schlüssel für die Interpretation der Rhythmuszeichen von Hand A im Erkennen der musikalischen Sprache der einzelnen Stücke, was durch die bekannten Modelle wie »De tous biens plaine« und »J'ay pris amour« erleichtert wird.

Etwas verwirrend ist der Gebrauch der vertikalen Linien, die vor und nach den Akkorden durch das ganze System gezogen sind.[31] Reguläre ›Taktstriche‹ finden sich in der Partiturnotation des *Codex Faenza* (I-FZc, MS 117) und anderer Manuskripte für Tasteninstrumente des 15. Jahrhunderts, einschließlich deutscher Quellen mit Musik von Conrad Paumann, dem *Lochamer Liederbuch* (D-Bsb, Mus. ms. 40613) und dem *Buxheimer Orgelbuch* (D-Mbs, Mus. ms. 3725), während in *Pesaro* die Linien ›unregelmäßig verteilt sind, manche am Phrasenende und andere nach Akkorden, die auf die betonte Taktzeit fallen [...] nur sehr selten liegt der Taktstrich dort, wo man ihn erwarten würde‹ – so Lewis Jones im Zusammenhang mit dem *Thibault*-Manuskript.[32] Wie die Rhythmuszeichen wurden diese Linien etwas später als die Buchstaben eingetragen. Vielleicht wurden sie nach den Rhythmuszeichen über den Tabulaturbuchstaben geschrieben, möglicherweise als Hilfe

29 Vladimir Ivanoff, »An Invitation«, 6, schlägt vor, daß »T« vom lateinischen »tactus« kommt und bezieht sich dabei auf diesen Terminus in einer Orgelspiellehre aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (D-Mbs, Clm 7755, fol. 276–280). Johannes Tinctoris' *Terminorum musicae diffinitorium*, das bezüglich Entstehungsort und -zeit *Pesaro* näher steht als das Münchner Manuskript, enthält den Terminus »tactus« nicht.

30 »Fingersatz der rechten Hand« bedeutet: ein Punkt unter einer Einzelnote bezeichnet einen Aufschlag mit dem Zeigefinger, fehlender Punkt heißt Abschlag mit dem Daumen. Das Grundprinzip ist der Wechsel zwischen den beiden Schlägen, wobei der Abschlag auf die starken Taktzeit bzw. den strukturell wichtigen Noten fällt. Mit Ausnahme eines Manuskriptes (I-Bu, Ms. 596 HH. 2[4]) benutzen alle frühen italienischen Lautenbücher diese Zeichen, inklusive der Handschriften *Thibault*, *Fribourg* und *Capirola*, sowie der Petrucci-Drucke.

31 Nach Arthur Ness, »Review«, 939, umschließen diese Linien Phrasen.

32 Lewis Jones, »Thibault I«, 72. Zur Beziehung zwischen den Manuskripten *Thibault* und *Pesaro* vgl. Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 152–174.

Lewis Jones' interpretation of "long, medium and short" is in essence correct for the three *Pesaro* rhythm signs, there can also be a multiple meaning of 'literal' duration between the signs, but not of musical function and contrapuntal context. Thus the difference between ⊤ and ℓ is a most crucial one. That the *Pesaro* manuscript ⊤ sign indicates tenuto playing should come as no great surprise given the consistency which sixteenth-century (and later) lute tutors demonstrate in commenting on this essential 'secret' of playing the lute.[29]

Two further kinds of notational symbols are used in *Pesaro*: 'bar lines' (mentioned above), as well as dots which indicate right-hand fingering.[30] As *Pesaro* makes no use of dotted flags showing a dotted rhythm, fingering dots can also help to confirm that a note value is dotted. Ultimately, the key to interpreting the Hand A rhythm signs in the *Pesaro* source lies in recognizing the musical language of the pieces, an exercise greatly aided by the inclusion in the manuscript of well-known works such as "De tous biens plaine" and "J'ay pris amour".

Also somewhat puzzling is the use of the vertical lines drawn through the staff before and after chords.[31] Regular 'bar lines' are seen in the score notation of the *Faenza* (I-FZc, MS 117) and other fifteenth-century keyboard manuscripts, including German sources containing music of Conrad Paumann, *Lochamer Liederbuch* (D-Bsb, Mus. ms. 40613) and *Buxheimer Orgelbuch* (D-Mbs, Mus. ms. 3725), whereas in *Pesaro* the lines "are irregularly disposed, some being placed at phrase endings, and others after chords falling on strong beats [...] only very rarely does a barline lie in the position we would normally expect", as Lewis Jones commented about *Thibault*.[32] Like the rhythm signs, these lines were entered at some point after the initial copying of letters on the staff. They may have been added after the stems were written above the tablature letters, possibly as an aid for recognizing points of punctu-

29 Vladimir Ivanoff, "An invitation", 6, proposed that "T" comes from the Latin term "tactus" and refers to the occurence of this term in a German organ *fundamentum* from the first half of the fifteenth century (D-Mbs, Clm 7755, fol. 276–280). Interestingly, Johannes Tinctoris' *Terminorum musicae diffinitorium*, closer in its date and provenance to *Pesaro* than the Munich manuscript is, does not include the term "tactus".

30 "Right hand fingerings" = a dot placed under a single note indicates that an upstroke with the index finger should be used, and the lack of a dot indicates a downstroke with the thumb is called for. The basic principle is the alternation of the two strokes, with the downstroke occuring on the stronger beats or structural places. With the exception of one manuscript (I-Bu, Ms. 596 HH. 2[4]), the earliest Italian lutebooks all feature these markings. including the *Thibault*, *Fribourg* and *Capirola* manuscripts and the Petrucci prints.

31 According to Arthur J. Ness, "Review", 939, these lines "enclose phrases".

32 Lewis Jones, "Thibault I", 72. For a discussion of the relationship between the *Thibault* and *Pesaro* manuscripts, see Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 152–174.

zum Erkennen von Punktierungen innerhalb der musikalischen Struktur, wie die Häufigkeit ihres Erscheinens auf der Seite vermuten läßt. Im Hinblick auf die Taktstriche ist es aufschlußreich, die *Pesaro*-Fassung von »De tous biens plaine« mit derjenigen des *Fribourg*-Manuskripts zu vergleichen, das die Taktstriche regulärer anwendet.

Der einmalige Gebrauch des Buchstabens »m« im Schlußakkord am Ende der Seite 30 des Manuskripts (wahrscheinlich in der Bedeutung »mordente«) zeigt Ähnlichkeit mit der Quelle aus *Fribourg*, die in Kapitel III besprochen ist. Dies kann ein weiterer Hinweis darauf sein, daß *Pesaro* von einer Vorlage in italienischer Tabulatur kopiert wurde. Außerdem liegt es nahe, daß ein häufig festzustellender vermeintlicher Schreibfehler in *Pesaro* (ein A-Dur oder a-moll-Akkord, in dem der dritte Chor mit dem Buchstaben »a« für die leere Saite anstatt mit »c« oder »b« angegeben wird) in Wirklichkeit eine Verzierung angibt.

Ein einziges Beispiel von andersartiger Lautennotation befindet sich in der Abteilung der Hand C (jünger als Hand A) des *Pesaro*-Manuskripts. Es handelt sich um sogenannte neapolitanische Tabulatur (italienische Tabulatur, die die leeren Saiten mit »1« statt mit »0« bezeichnet, den ersten Bund mit »2« statt »1« usw.). Die Rhythmuszeichen geben den Fingersatz der rechten Hand an, indem sie den Hals des Zeichens mit einem Fähnchen versehen. Ein nach links unten zeigendes Fähnchen bedeutet den Gebrauch des Daumens, während ein nach rechts oben weisendes Fähnchen anzeigt, daß die Note mit dem Zeigefinger gezupft werden soll.

Das Repertoire des *Pesaro*-Manuskripts ist bereits mehrmals ausführlich beschrieben worden.[33] Rubsamen hob hervor, daß *Pesaro* ›keine der Bearbeitungen vierstimmiger Frottole von Tromboncino, Cara, Philipus de Lurano, Don Michele usw. enthält, die den Hauptteil des *Thibault*-Manuskriptes ausmachen und ziemlich genau auf 1510 datiert werden können‹.[34] Dies und der paläographische Befund von *Pesaro* legen nahe, daß die Handschrift älter ist als das *Thibault*-Manuskript. Für das *Thibault*-Manuskript wurde eine Herkunft aus Venedig angenommen und festgestellt, daß die Gemeinsamkeiten mit *Pesaro* groß genug seien, um für diese Handschrift das gleiche zu vermuten.[35] Obwohl die Möglichkeit besteht, das *Pesaro* in Venedig (oder Neapel?[36]) geschrieben wurde, läßt sich diese Vermutung vorläufig nicht erhärten.

Die in *Pesaro* intavolierten Lieder sind alle in Quellen aus der Zeit vor 1503 überliefert, was an sich nicht beweist, daß *Pesaro* vor diesem Datum geschrieben wurde.[37] Zwei Konkordanzen mit dem *Thibault*-Manuskript (kopiert vermutlich ca. 1510) sowie allgemeine Ähnlichkeiten in Reper-

33 Walter Rubsamen, »French Lute Tablature«; David Fallows, »Tablatures«; Vladimir Ivanoff, *Eine zentrale Quelle*; ders., *Pesaro*.

34 Walter Rubsamen, »French Lute Tablature«, 298.

35 Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 164.

36 Zu den Argumenten für eine neapolitanische Herkunft vgl. Allan Atlas, »Foligno«, 183.

37 David Fallows, »Tablatures«, 17.

ation within the musical structure, especially given the density and frequency of similar rhythm signs on the page. Regarding these barlines, it is interesting to compare the *Pesaro* "De tous biens plaine" with the *Fribourg* manuscript setting, which features a more regular use of bar lines.

The one-time use of the letter "m" in the final chord at the bottom of page 30 of the manuscript (likely denoting "mordente") shows a similarity with the *Fribourg*-source discussed below (see chapter III). This may be further clue that *Pesaro* was copied from a source in Italian tablature, and it may also suggest that what we take to be an often-seen scribal error in *Pesaro* (a A major or A minor chord where the third course is written as an open string "a" rather than "c" or "b") was the *Pesaro* scribe's intentional way of notating an ornament.

An unique example of a different kind of lute notation, later than Hand A, is contained in the Hand C section of the *Pesaro* manuscript. Written in so-called Neopolitan tablature (Italian tablature with open strings represented by "1" instead of "0", first fret "2" instead of "1", etc.), the rhythm signs themselves indicate the right-hand fingering by attaching small flags onto the stem of the sign; thus a flag extending down to the left indicates the use of the thumb, whereas a flag extending up to the right means that the index finger should pluck the note.

The repertoire of the *Pesaro* manuscript has been well-described elsewhere.[33] Rubsamen pointed out that *Pesaro* "contains none of the arrangements of four-part frottole by Tromboncino, Cara, Philipus de Lurano, Don Michele, etc., that comprise the major part of the *Thibault* manuscript and date it fairly accurately around 1510".[34] This proposal, together with the paleographical evidence of *Pesaro*, forms a major part of the argument that *Pesaro* predates *Thibault*. A Venetian provenance has been proposed for the *Pesaro* manuscript, based on the assumption that the *Thibault* manuscript is of Venetian origin, and that the points of connection between the two sources are strong enough to assume a similar origin for *Pesaro*.[35] While there is a possibility that *Pesaro* was written in Venice (or Naples?[36]), it may be too early to claim a high likelihood that this is the case.

The songs which have been intabulated in *Pesaro* all appear in sources which can be dated before 1503, however, this in itself does not prove that *Pesaro* was copied before that date.[37] Similarly, two concordances with the *Thibault* manuscript (written probably c. 1510), as well as general

33 Walter Rubsamen, "French Lute Tablature"; David Fallows, "Tablatures"; Vladimir Ivanoff, *Eine zentrale Quelle*; id., *Pesaro*.

34 Walter Rubsamen, "French Lute Tablature", 298.

35 Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 164.

36 For arguments proposing a Neopolitan provenance of the *Pesaro* manuscript, see Allan Atlas, "Foligno", 183.

37 David Fallows, "Tablatures", 17.

toire und Stil, und der paläographische Befund von *Pesaro* weisen auf eine Entstehungszeit in den 1490er Jahren hin, obwohl die mittleren oder späten 1480er Jahre nicht ganz ausgeschlossen sind. Trotz des Gesagten ist es wichtig im Auge zu behalten, daß die Einträge von Hand A, ungeachtet gegenteiliger paläographischer und musikalischer Indizien, auch aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammen könnten, aus eben jener Zeit, in der die Dichtungen und Notizen von Tempesta Blondi in das Manuskript eingetragen wurden.[38]

Der musikalische Stil der Stücke in *Pesaro* (Schreiber A) läßt lediglich eine generelle Datierung Ende 15. bis Anfang 16. Jahrhundert zu, obwohl auf Seite 36 in der Bassadanza eine Kadenzfigur erscheint, die typisch ist für Quellen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist, wie zum Beispiel für das *Buxheimer Orgelbuch*.[39]

Schon mehrmals wurde festgestellt, daß die Stücke in *Pesaro* sowohl in kompositorischer wie in spieltechnischer Hinsicht etwas amateurhaft anmuten.[40] Wie oben erwähnt, legen Notationsfehler und Inkonsequenzen eine gewisse Unsicherheit des Schreibers nahe, der möglicherweise aus einer Quelle ohne Rhythmusangaben kopierte und daher Mühe hatte, die rhythmische Organisation zu verstehen. Ein Vergleich zwischen der *Pesaro*-Bearbeitung von »De tous bien playne« (»de tus biens«, p. 65 / fol. 21) mit zwei früheren Bearbeitungen der gleichen Vorlage zeigt, daß *Pesaro* die wenigsten Ornamente aufweist (vgl. die Transkription in Kapitel III).[41] Ebenso fehlen in *Pesaro* Anzeichen einer fortgeschrittenen Lautentechnik, wie sie sich bei *Capirola* oder im Wiener *Blindhamer*-Manuskript (A-Wn, Mus. Hs. 41950; siehe Kapitel V) finden. Eine Ausnahme bildet die Bassadanza auf p. 35 (vgl. Anhang zu diesem Kapitel).

Ivanoffs Studie kam zu dem Schluß, daß einige der *Pesaro*-Stücke »sicher« für das Spiel mit einem Plektrum bestimmt waren und daß diese Stücke deshalb frühere Wurzeln im 15. Jahrhundert haben müssten als die anderen im gleichen Manuskript. In einem jüngeren Artikel gebraucht Ivanoff den Terminus ›Plektrumlaute des 15. Jahrhunderts‹ im Titel als Charakterisierung für das gesamte

38 David Fallows, »Tablatures«, 17.

39 P. 36/fol. 6v, Ende des dritten Systems, und p. 39/fol. 8r, zweites System (siehe Takte 9 und 34 der Transkription im Anhang).

40 Otto Gombosi, *Capirola*, liv, nannte eines der Pesaro-Werke ›ziemlich provinziell‹. Für David Fallows, »Tablatures«, 17, scheint das ›*Pesaro*-Manuskript einen unreifen Übergangsstil zu repräsentieren‹. Die Ricercari sind nach seiner Meinung zwar ›etwas ziellos‹ und ›bedeutend kürzer und einfacher‹, jedoch ›vergleichbar mit den Intavolierungen und Ricercari bei Capirola‹. Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 85, meint, die Fehler der Hand A würden beweisen, daß es sich beim Notator um einen der Tabulatur nicht wirklich kundigen Amateur handelte; Ivanoffs Studie diskutiert die musikalische Grundstruktur ausgewählter Stücke aus *Pesaro*, kommentiert jedoch die Qualität der Stücke nicht. Die Ansicht, *Pesaro* enthalte Beispiele eines virtuosen Stils des 15. Jahrhunderts, wird von Arthur J. Ness, »Review«, 940, vertreten.

41 *Fribourg*, fol. 2r+v, und *Capirola*, fol. 20v–22r.

similarities in repertoire and style, taken together with the paleographical evidence, suggest the 1490's rather than an earlier dating of the 1480's (although the mid or late 1480's are not entirely out of the question). Having said this, it is well to keep in mind that it would not be impossible, despite paleographical and musical indications strongly suggesting otherwise, that the Hand A entries were made as late as the mid-sixteenth century, when the poetry and notes of Tempesta Blondi were recorded in the manuscript.[38]

Can the musical style of the *Pesaro* lute works shed light upon a possible dating for the manuscript? The stylistic language of the *Pesaro* (Hand A) works can only suggest a general dating of end of the fifteenth- or beginning of the sixteenth century, although there a cadence figure which occurs in the bassadanza (p. 36/fol. 6v) which is typical of mid-fifteenth-century sources such as the *Buxheimer Orgelbuch*.[39]

More than one commentator has found the pieces in *Pesaro* to be somewhat amateurish, both compositionally and technically.[40] As mentioned above, the notational errors and inconsistencies suggest a certain insecurity on the part of the scribe, who may have been copying from a source with no rhythm signs and for whom the rhythmic organization was as such difficult to recognize. A comparison of the *Pesaro* arrangement of "De tous biens plaine" (de tus biense, p. 65/fol. 21) with two other early arrangements based on the same model shows that *Pesaro* has the least florid passages of the four settings of this well-known work (see transcription in Chapter III).[41] Similarly, signs of an advanced lute technique as found in *Capirola* or the *Blindhamer* manuscript (see Chapter V), for example, are by and large lacking in *Pesaro* (an exception to this remark is the bassadanza on page 35/fol. 6: see Appendix).

Ivanoff's study concluded that some of the *Pesaro* pieces were "with certainty" to be played with a plectrum, and that these pieces therefore had earlier, fifteenth-century "roots" than the other pieces in the manuscript; a more recently published article uses the formulation "fifteenth-century plectrum lute" in its title description of the manu-

38 David Fallows, "Tablatures", 17.

39 P. 36/fol. 6v, end of the third system, and p. 39/fol. 8r, second system (see measures 9 and 34 of transcription in appendix).

40 Otto Gombosi, *Capirola*, liv, called the musical style of the *Pesaro* bassadanza "rather provincial". For David Fallows, "Tablatures", 17, "the Pesaro manuscript seems to (represent) an immature and transitional style"; the ricercare are "somewhat aimless" and "considerably briefer and simpler" but "comparable to the intabulations and ricercars in Capirola"; Ivanoff writes, *Pesaro*, 85, that 'Hand A's many mistakes show that he was an unpracticed amateur in notating tablature'; Ivanoff's study discusses the basic musical structure of selected *Pesaro* compositions, but makes no comment upon the quality of the music itself in the sense of the comments above. For a view supporting *Pesaro* as containing pieces which "may well provide examples of the playing style of fifteenth-century virtuosos", see Arthur J. Ness, "Review", 940.

41 *Fribourg*, fol. 2r+v, and *Capirola*, fol. 20v–22r.

Repertoire des Manuskripts.[42] Aus der Sicht des Autors dieser Zeilen ist es jedoch schwierig, eindeutige Kriterien festzulegen, die klar anzeigen könnten, daß ein Spiel mit Plectrum beabsichtigt war. So willkommen die Entdeckung einer eindeutigen Quelle für Plektrumlautenmusik auch wäre, so scheinen doch weder *Fribourg* noch *Pesaro* dem Bild einer solchen Quelle zu entsprechen.

Offensichtlich waren alle Stücke in *Pesaro* entweder für eine sechschörige Laute in A-Stimmung (wie in der Stimmtafel auf p. 333 der Handschrift angegeben) oder für siebenchörige Laute mit unbestimmter Tonhöhe gedacht, wie es die Manuskriptabschnitte mit einem Tabulatursystem von sieben Linien anzeigen. Das schwer zu datierende, aber mit einiger Wahrscheinlichkeit als zeitgleich mit *Pesaro* anzusehende Manuskript *Bologna* (I-Bu, MS 596. HH. 2[4]) enthält ebenfalls ein Stück für siebenchörige Laute.[43] *Bologna* präzisiert jedoch ausdrücklich, das Stück sei für »viola da mano« gedacht, während das Fehlen entsprechender Hinweise in *Pesaro* darauf schließen läßt, daß die betreffenden Stücke für siebenchörige Laute bestimmt waren. Falls die Lagen 11–20 vor 1500 für ein siebenchöriges Instrument rastriert worden sind, dann ist der relativ große Anteil siebenchöriger Tabulatur bemerkenswert. Gleicher Umfang und gleiche Datierung (Hand A im Teil mit sieben Linien) für sechschörige sowie siebenchörige Systeme würden vermuten lassen, daß siebenchörige Lauten in den 1490er Jahren verwendet wurden, der Zeit, in der Hand A wahrscheinlich seine Stücke eintrug. Dies würde auch für eine frühe Datierung von *Bologna* sprechen,[44] jener Quelle, die ein Stück für siebenchörige viola da mano enthält, und es könnte die gängigen Ansichten über den frühesten Gebrauch siebenchöriger Lauten modifizieren.

Die Bedeutung von *Pesaro* liegt in der Tatsache, daß es sich dabei möglicherweise um das älteste Exemplar »französischer« Tabulatur handelt, das dreißig oder mehr Jahre vor allen anderen frühen italienischen Lautenquellen liegt, die in »italienischer« oder »neapolitanischer« Zahlentabulatur geschrieben sind. *Pesaro* liefert daher einen einmaligen Beweis für die Vielfalt von Tabulatursystemen in Italien gegen Ende des 15. Jahrhunderts.

Übersetzt von Nicoletta Gossen

42 Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 186–221; vgl. seine neuere Arbeit, »An Invitation«.

43 Beschreibung und Faksimile der Quelle *Bologna* in David Fallows, »Tablatures«, 18–27 und Abb. 3–6.

44 Die Datierungsfrage wird besprochen in David Fallows, »Tablatures«, 18–27.

script.[42] From the present writer's viewpoint, it is difficult to establish unequivocal criteria for determining what features must be present in lute tablature which would clearly indicate that plectrum play was intended. As much as one would welcome the unearthing of a definite source of plectrum lute music, neither *Fribourg* nor *Pesaro* seems to lay claim to being such a source.

Apparently all of the lute works in *Pesaro* were intended either for a six-course lute in A tuning, as indicated by the tuning chart on p. 333/fol. 143v, or for seven-course lute, pitch unspecified, as indicated by the manuscript sections ruled with a seven-line tablature staff. Although its dating is somewhat problematic but arguably contemporary with *Pesaro*, the *Bologna* manuscript (I-Bu, MS 596 HH. 2[4]), like *Pesaro*, contains a piece for a seven-course instrument.[43] *Bologna*, however, specifies that the piece is for viola da mano, whereas in the absence of a clear indication in *Pesaro* to the contrary, one must assume that seven-course lute was the intended instrument. If *Pesaro*'s gatherings 11–20 were in fact ruled in the years before 1500 for a seven-course instrument, then the relative importance (in terms of physical space) given to a seven-course tablature staff must be noted; equal space and dating (Hand A in 7-line part) for both six-course and seven-course staves would lead one to speculate that seven-course lutes were being used in the 1490's, the period during which the Hand A pieces were presumably entered into the manuscript. This would also lend strength to an early dating of *Bologna*,[44] and it may suggest a revision of our current picture regarding the earliest use of seven-course instruments.

The significance of *Pesaro* lies in the fact that it is very probably the oldest example from anywhere of "French" tablature, perhaps by some thirty years or more. All other early Italian lute sources are written in numeral-based tablatures ("Italian" or "Neopolitan" tablature), thus *Pesaro* provides unique evidence of a variety of tablature systems in use in Italy at the end of the fifteenth-century.

42 Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 186–221; see more recently id., "An Invitation".

43 A description and facsimile of the *Bologna* source is in David Fallows, "Tablatures", 18–27 and pl. 3–6.

44 Questions regarding the dating of this source are discussed in David Fallows, "Tablatures", 18–27.

PESARO, MS 1144
TABELLE DES INHALTS / *TABLE OF CONTENTS*

Seite/*Page*	Folio	Werk/*Piece*	Werk-Nr./*Piece no.*
[Die erste Lage fehlt/*first gathering missing* (pp. 1–24)]			
(HAND A)			
25	1r	**fortuna**	1
26	1v	—	
27	2r	finiss / **arecercar**	2
28	2v	—	
29	3r	finis / **arecercar**	3
30	3v	finiss	
31	4r	**fortuna desperata**	4
32	4v	—	
33	5r	—	
34	5v	—	
35	6r	finiss / **bassadanza**	5
36	6v	—	
37	7r	—	
38	7v	—	
39	8r	—	
40	8v	—	
41	9r	—	
42	9v	—	
43	10r	finiss / **e Ladre**	6
44	10v	segonda parte	
45	11r	finiss / (ohne Titel/*untitled*)	7
46	11v	finis / **Arecercar**	8
47	12r	—	
48	12v	finis	
49	13r	**arecercar**	9
50	13v	—	
51	14r	—	
52	14v	finis / **arecercar**	10
53	15r	—	
54	15v	finis / **arecercar**	11
55	16r	—	
56	16v	finiss / **arecercar**	12
57	17r	—	
58	17v	finis / **arecercar**	13
59	18r	—	
60	18v	finis / (Dichtung/*poem*)	
61	19r	**ja prexamore**	
62	19v	—	14
63	20r	—	
64	20v	—	
65	21r	finiss / **de tus biense**	
66	21v	—	15
67	22r	—	
67 bis	22v	—	
68	23r	finiss / **ocultamente**	
69	23v	— / **arecercar**	16
70	24r	finis / **contenta in focco sto com fen**(ice) / **segonda parte**	
71	24v	finis / **arecercar**	17
72	25r	—	18
73	25v	—	

Seite/*Page*	Folio	Werk/*Piece*	Werk-Nr./*Piece no.*
74	26r	finis / **arecercar**	
75	26v	—	19
76	27r	—	
77	27v	—	
78	28r	finis / **arecercar**	
79	28v	—	20
80	29r	—	
81	29v	—	
82	30r	finis / **arecercar**	
83	30v	—	21
84	31r	finis	
85	31v	**Sexana** (?)	
86	32r	—	22
87	32v	finis	
88	33r	(Dichtung/*poem*)	
(HAND B)			
89	33v	**Recerchate de Gasp.** (aro)	
90	34r	—	23
91	34v	—	
92	35r	—	
93	35v	—	
94	36r	—	
95	36v	—	
96	37r	—	
97	37v	—	
98	38r	Finis	
99	38v	**Recercate de Gasparo** (Fragment/*fragment*)	
100	39r	**Recerchate de Gasparo** (keine Musik/*no music*) (Dichtung/*poem*)	24
(HAND C)			
101	39v	**Recerchata de antonio:**	
102	40r	Finis:	25
103	40v	**Tanto medesti: / Finis**	26
104	41r	**Recercate** (Fragment/*fragment*) (Dichtung/*poem*)	27
[Pp. 105–172 enthalten Dichtung/*contain poetry*][45]			
(HAND D / LIRA)			
172 (1072)	(75v)	(Dichtung/*poem*)	
173 (1073)	76r	**Note de la lira / Botte del leuto / Le medesme botte de la lira /**	28/29/30
174 (1074)	76v4	**Romanesca**	31
175 (1075)	77r	**pasamezo de lira / Aria romana**	32/33
176 (1076)	77v	**Tutte i tone de la lira / Simitone fora de i tasti** / (Dichtung/*poem*)	34

[Pp. 177–196 fehlen, pp. 177–183 enthielten »De non piu guerra« und pp. 184–187 »Bataglia« für Lira, pp. 188–196 Gedichte / *pp. 177–196 are missing, pp. 177–183 contained »De non piu guerra« and pp. 184–187 »Bataglia« for lira, pp. 188–196 poetry*][46]

45 Vgl./*see* David Fallows, »Tablatures«, 14; Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 246–258.
46 Vgl./*see* David Fallows, »Tablatures«, 14; Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 53.

Seite/*Page*	Folio	Werk/*Piece*	Werk-Nr./*Piece no.*
(HAND A)			
197 (1097)	78r	**arecercar**	35
198 (1098)	78v	—	
199 (1099)	79r	—	
200	79v0	—	
201	80r1	—	
202	80v	—	
203	81r	Finis	36
204	81v	(Fragment/*fragment*)	

[Pp. 205–288 und/*and* 316–326 enthalten Dichtung/*contain poetry*][47]

(STIMMTABELLEN / *TUNING CHARTS*)[48]

331	142v	**Acordatura del leuto**
332	143	
333	143v	**Modo d'acordare il leuto**
334	144	

[Pp. 335–386 enthalten keine Musik/*contain no music*]

47 Vgl./*see* David Fallows, »Tablatures«, 14; Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 258–277, 282–284.
48 Aufgezeichnet von/*entered by* Tempesta Blondi (Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 128–131).

ANHANG: Die »bassadanza« in *Pesaro*

von Crawford Young

Als Ergänzung zum Faksimile des *Pesaro*-Manuskripts bietet dieser Anhang einen zusätzlichen Kommentar zu einem interessanten Stück aus einer Reihe von Lauten-Spagnas, nämlich einem als »bassadanza« bezeichneten Werk auf dem untersten System der Seite 35 im *Pesaro*-Manuskript (vgl. Transkription am Ende).[1]

Lautenbearbeitungen des sogenannten La Spagna-Tenors sind genau genommen nur aus Italien bekannt.[2] Die insgesamt acht Sätze stammen aus folgenden Quellen: zwei in den Petrucci/*Spinacino*-Drucken von 1507 (einer in jedem Buch), drei im *Capirola*-Manuskript, das ca. zehn Jahre später zu datieren ist, einer im *Pesaro*-Manuskript und zwei im *Thibault*-Manuskript. Die zweite La Spagna in *Thibault* ist eine Teilkonkordanz zum *Pesaro*-Satz (Einzelheiten dazu weiter unten). Eine weitere Spagna-Version, in Form eines Lauten-Duos, wird Francesco da Milano zugeschrieben.[3] Im ganzen kennen wir acht Lautensätze über La Spagna, sieben für Sololaute und einen für zwei Lauten. Der Satz von Venegas de Henestrosa wurde 1557 für Tasteninstrumente, Harfe oder Vihuela publiziert (siehe Fußnote 2).

Von diesen acht Lauten-Sätzen sind vier mit »bassadanza« überschrieben, während die anderen vier als »La Spagna« betitelt sind.[4] Worin besteht der Unterschied zwischen den beiden Bezeichnungen? Ein Schlüssel zur Antwort findet sich im Traktat von Antonio Cornazano, in

1 Von den vielen Arbeiten, die allgemeine Informationen zu *bassadanza* und *bassedanse* enthalten, können unter anderen diejenigen von Daniel Heartz und Frederick Crane konsultiert werden. Die Besprechung des *La Spagna* Tenors durch Manfred Bukofzer 1950 (*Studies*, 190–216) und Otto Gombosi 1955 (*Capirola*, Kap. VI, »Cantus Firmus Dances«) bilden die Grundlage für alle weiterführenden Überlegungen zu Kompositionen, welche diesen Tenor benützen. Ein ausgezeichneter einführender Artikel mit einer umfassenden Bibliographie ist Ingrid Brainard, »Bassedanse«. Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 166–172, bespricht die Bassadanza im *Pesaro*-Manuskript.
2 Eine Wiener Quelle, das »Lautenbuch des Stefan Craus« (A-Wn, Ms. Mus. 18688), enthält auf fol. 1 ein Werk, das vorher in Spinacinos erstem Buch von 1507 publiziert worden war (Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto Libro primo*, Venedig 1507 [Brown 1507_1] fol. 28v). Venegas de Henestrosas Sammlung von 1557 »para tecla, harpa, y vihuela« enthält ebenfalls ein La Spagna-Stück (Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra*, fol. 10; Konkordanz in P-C, MS 242, fol. 104v).
3 Beide Quellen, die dieses Werk enthalten (B-Br, MS II. 275, »Cavalcanti-Lautenbuch«, und I-Fn, MS Magl. XIX) stammen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Da das Stück sich von allen anderen Kompositionen Francesco da Milanos unterscheidet, kann die Zuschreibung angezweifelt werden.
4 Die vier »Bassedance« sind: Francesco Spinacino, *Intabulatura Libro primo*, fol. 28v; ders., *Intabulatura Libro secondo*, fol. 31; *Capirola*, fol. 61; *Pesaro*, p. 36 (mit Teilkonkordanz zum *Thibault*-Manuskript fol. 15). Die vier Spagna-Stücke sind: *Thibault*, fol. 19v; *Capirola*, fol. 11 und fol. 43r; *Cavalcanti-Lautenbuch* (B-Br, MS II. 275), fol. 36v (das Francesco da Milano zugeschriebene Duo).

APPENDIX: The "bassadanza" in *Pesaro*

by Crawford Young

As a footnote to the facsimile of the *Pesaro* manuscript, this appendix offers supplementary comment on an interesting member of the family of lute Spagnas, a work titled "bassadanza" on the lowest staff of page 35 of the *Pesaro* manuscript (see transcription at the end of the chapter).[1]

Strictly speaking, lute settings of the so-called La Spagna tenor are known only from Italian sources.[2] A total of eight settings occur as follows: two in the 1507 Petrucci prints of *Spinacino* (one in each book), three in the *Capirola* manuscript of some ten years later, one in the *Pesaro* manuscript and two in the *Thibault* manuscript. The second La Spagna composition in *Thibault* is a "partial" concordance with the *Pesaro* setting, the details of which will be elaborated below. A further Spagna version attributed to Francesco da Milano is in the form of a duo for two lutes.[3] In summary, we have eight lute compositions of La Spagna, i. e., seven for solo lute and one for two lutes. A setting by Venegas de Henestrosa was published in 1557 for keyboard, harp or vihuela (see fn 2).

Of these eight lute settings, four are titled "bassadanza" whereas four others are called "la spagna".[4] What is the difference between the two names? A clue to the answer lies in the treatise of Antonio Cornazano, where the La Spagna melody, titled "Tenore del Re di spagna", is one

1 Of numerous publications offering general information on *bassadanza* and *bassedanse*, works by Daniel Heartz and Frederick Crane (among others) may be consulted. The discussions of the *La Spagna* tenor offered by Manfred Bukofzer in 1950 (*Studies*, 190–216) and Otto Gombosi in 1955 (*Capirola*, chap. VI, "Cantus Firmus Dances") provide the groundwork for any further consideration of compositions using this particular tune as a tenor. An excellent introductory article with a comprehensive bibliography is Ingrid Brainard, "Bassedanse". Vladimir Ivanoff, *Pesaro*, 166–172, discusses the bassadanza in the *Pesaro* manuscript.
2 A Viennese source, the *Stefan Craus Lute Book* (A-Wn, Ms. Mus. 18688), contains on fol. 1v a work previously published in *Spinacino* (Francesco Spinacino, *Intabolatura de Lauto Libro primo*, Venedig 1507 [Brown 1507_1] fol. 28v), and Venegas de Henestrosa's 1557 collection of pieces "para tecla, harpa, y vihuela" includes one *La Spagna* (Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra*, fol. 10; concordance in P-C, MS 242, fol. 104v).
3 The two manuscript sources containing this work (B-Br, MS II. 275 and I-Fn, MS Magl. XIX 178) are both from the end of the sixteenth century; inasmuch as the piece is unlike any other known composition by Francesco da Milano, its attribution could be viewed as questionable.
4 The four "bassadanze" are: Francesco Spinacino, *Intabolatura Libro primo*, fol. 28v; id., *Intabulatura Libro secondo*, fol. 31; *Capirola*, fol. 61; *Pesaro*, p. 36, (with partial concordance in the *Thibault*-manuscript fol. 15). The four "spagna" works are *Thibault*, fol. 19v; *Capirola*, fol. 11 and fol. 43r; *Cavalcanti Lutebook* (B-Br, MS II. 275), fol. 36v (the duo attributed to Francesco da Milano).