



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Beni Culturali

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA, CRITICA E CONSERVAZIONE DEI
BENI CULTURALI, CICLO XXIX

**STRUMENTI MUSICALI A PIZZICO NEL TARDO MEDIOEVO
(SECOLI XIII-XV)**

Coordinatore: Ch.ma Prof. VITTORIA ROMANI

Supervisore: Ch.mo Prof. SERGIO DURANTE

Co-Supervisore: Ch.ma Prof. FRANCESCA GAMBINO

Dottoranda: ELLA BERNADETTE NAGY

Indice

Introduzione	3
Capitolo I. Fonti per lo studio degli strumenti a pizzico	
1. L'archeologia musicale	7
2. L'iconografia musicale	12
3. I testi letterari	17
4. I documenti storici	23
5. La trattatistica musicale	36
Capitolo II. L'ambiguità della terminologia	
1. Polisemia medievale	63
2. Polisemia moderna	99
Capitolo III. Etimologia e prime attestazioni	
1. KITHARA	111
2. 'ŪD	118
3. PANDOURA	128
4. VIOLA	136
5. KOBUS	143
6. Tabelle riassuntive	147
Capitolo IV. Aspetti costruttivi e performativi	
1. Costruzione dello strumento	151
2. Suono dello strumento	164
3. Tecnica della mano destra	170
Capitolo V. Il repertorio	
1. Le prime intavolature	187
2. Fonti testuali	202
Bibliografia	211
Appendice: elenco delle attestazioni letterarie fino al 1500	
Avvertenza	251
Tabella	I-LXXXV

Introduzione

L'etichetta 'strumenti a pizzico' in questo lavoro è il denominatore comune di una serie di cordofoni a manico le cui corde vengono pizzicate con un plettro o con le dita, documentati in Europa dal Medioevo in poi attraverso fonti scritte e iconografiche. L'ambito cronologico considerato comprende i secoli XIII-XV che corrispondono all'arco di tempo che va dalle prime attestazioni delle loro denominazioni nelle lingue europee alle loro prime fonti musicali e ai primi trattati di musica che forniscono informazioni sugli aspetti costruttivi dei cordofoni oggetto di studio.

Per quanto riguarda il liuto, negli ultimi decenni sono state dedicate alla storia dello strumento alcune monografie in cui riceve ampio spazio l'epoca medievale (SPRING 2001, SMITH 2002, REBUFFA 2012), mentre per gli altri strumenti della famiglia l'attenzione in generale si concentra sui secoli successivi. Questa mancanza può essere giustificata dalle differenze fra la nomenclatura medievale e quella moderna. Per esempio con il concetto di 'chitarra medievale' ci si può riferire sia a uno strumento chiamato 'chitarra' nelle fonti antiche, sia a uno strumento documentato nelle fonti iconografiche medievali che assomigliava alla chitarra moderna per la forma ma aveva un nome diverso. Il problema della terminologia discordante utilizzata dagli studiosi riguarda anche gli altri strumenti della famiglia.¹ Esistono però alcuni contributi sulla terminologia dei cordofoni a pizzico che hanno dato un apporto rilevante all'identificazione degli strumenti e hanno corretto certi errori.

Laurence WRIGHT già nel 1977 ha attirato l'attenzione sulla confusione tra '*citole*', '*gittern*' e '*mandora*', apportando una serie di fonti letterarie e archivistiche molte delle quali fino ad allora ignote, chiarendo in modo molto convincente la differenza tra di loro. Lo studioso ha concluso che '*gittern*' e '*guitarra*' in origine si riferivano a uno strumento con la cassa tonda, simile al liuto, più piccolo, mentre la *citole* aveva la cassa a forma di otto. Ciononostante in molti lavori successivi si continuava a denominare 'chitarre' tutti gli strumenti con la cassa a forma di otto, per il fatto che assomigliano alla chitarra moderna, e con il termine tardo-rinascimentale '*mandora*' gli strumenti con la cassa ton'da, chiamati '*gittern*' o '*guitarra*' nel Medioevo. Per quanto riguarda la nomenclatura dei cordofoni medievali nelle lingue iberiche, Pepe Rey in più occasioni (REY 1993 e 1999) ha messo in evidenza fonti iconografiche e testuali utili a identificare la *cedra*, la *cítola*, la *guitarra* e la *bandurria*, corroborando l'ipotesi di Wright e precisando meglio l'arco cronologico in cui sono documentati questi strumenti musicali. Sull'etimologia, fonetica ed evoluzione delle

¹ Davide REBUFFA 2012 nel suo libro recente sulla storia del liuto, richiama l'attenzione sulla confusione terminologica degli studiosi che non concordano sulla denominazione degli strumenti a pizzico: «Uno studio approfondito sulla nomenclatura degli strumenti musicali medievali e relativa identificazione è oggi più che mai necessario. I ritrovamenti di manoscritti e lo studio delle fonti iconografiche hanno permesso, negli ultimi anni, di conseguire risultati sorprendenti e talvolta inaspettati, ma non tali da dissolvere le perplessità sul rapporto fra terminologia e identificazione. La nomenclatura riferita ai liuti e strumenti simili è molto varia e ha creato in passato, fra gli studiosi, notevole confusione nell'identificazione e nella terminologia. Data la grande varietà di nomi usati nel Medioevo, nei vari paesi e dai diversi trattatisti, è opportuno classificare gli strumenti in base alla forma piuttosto che al nome. Poiché l'iconografia ci mostra solo lo strumento visto frontalmente, gli elementi variabili sono: la forma e le dimensioni della tavola armonica e di parte del guscio, la lunghezza e larghezza del manico e la forma del cavigliere.» (p. 43)

denominazioni degli strumenti sono fondamentali gli studi di Pierre Bec (in particolare per gli strumenti ad arco BEC 1992, per i prestiti arabi BEC 2004).

Nel 2015, quando la stesura della tesi era in corso, è uscito un volume edito dal British Museum con tredici contributi incentrati sulla *citole* del XIV secolo conservata nel museo (ROBINSON et al. 2015). Una parte degli articoli rappresenta uno studio organologico dedicato allo strumento, un'altra si occupa del contesto storico, e tre contributi in particolare (Alice Margerum, Crawford Young e Mauricio Molina) si avvicinano a questo lavoro avendo come oggetto la presenza della *citole* nelle fonti testuali. I primi due hanno dato un apporto significativo alle questioni inerenti alla nomenclatura, evidenziando alcune fonti nuove sulla *citole* o sugli altri strumenti della famiglia, mentre il terzo si concentra sugli aspetti performativi.

Tuttavia si sente ancora la necessità di realizzare un'analisi terminologica completa su tutta la famiglia degli strumenti a pizzico, che nella tesi ho cercato di colmare. Negli studi esistenti sulla storia della chitarra e del liuto vengono privilegiate tra le lingue medievali romanze il francese, il castigliano, il galego-portoghese e l'italiano, tra quelle germaniche l'inglese e in misura minore il tedesco, mentre in questo lavoro lo spettro è stato ampliato all'occitano, al catalano, ad alcuni volgari italiani, al neerlandese e all'ungherese.

Negli ultimi due decenni è cresciuto notevolmente non solo il numero dei documenti ritrovati, ma anche il numero dei documenti facilmente accessibili a tutti gli studiosi, grazie a una serie di strumenti di ricerca elettronici. Oggi lo studioso ha a disposizione una serie di banche dati con l'aiuto delle quali ha accesso a un gran numero di fonti scritte e iconografiche.

Uno degli obiettivi è stato pertanto reperire tutte le attestazioni degli strumenti a pizzico nelle lingue moderne fino all'anno 1500. L'individuazione dei lemmi è stata possibile grazie ai seguenti strumenti di ricerca che rappresentano una miniera ancora non sufficientemente esplorata dai musicologi:

a) banche dati di testi interrogabili:

- *CICA Corpus Informatizat del Català Antic* <http://www.cica.cat/>
- *CIPM Corpus Informatizado do Português Medieval* <http://cipm.fcsh.unl.pt/>
- *COM2 Concordance de l'Occitan Médiévale. Les troubadours. Textes narratifs en vers*, dir. Peter T. Ricketts, Brepols, 1999-2004. (CDrom)
- *CORDE Corpus Diacrónico del Español* <http://corpus.rae.es/cordenet.html>
- *MHDBDB Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank* <http://mhdbdb.sbg.ac.at/>
- *CNDHE Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del Español* <http://web.frl.es/CNDHE/>
- *OVI Opera del Vocabolario Italiano* <http://www.ovi.cnr.it/index.php/it/>
- *TMILG Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega* <https://ilg.usc.es/tmilg/>
- *TLAVI Tesoro dei Lessici degli Antichi Volgari Italiani*, <http://www.tlavi.it/tesoro/>

b) dizionari elettronici e cartacei:

- *AND Anglo-Norman Dictionary* <http://www.anglo-norman.net/>
- *DECast Joan Corominas – José A. Pascual, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1980-1991 (6 voll.).

- *DECat* Joan Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1980-1995 (9 voll.)
- *DELI* Manlio Cortelazzo – Paolo Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999.
- *DMF Dictionnaire du Moyen Français* <http://www.atilf.fr/dmf/>
- *FEW* Walther v. Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bonn, Fritz Klopp, 1928- (25 voll.). <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/>
- *GDLI* Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET.
- GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, Paris, 1881-1902 (10 voll.). <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/>
- *MED Middle English Dictionary* <http://quod.lib.umich.edu/m/med/>
- *MNW Middelnederlandsch Woordenboek* <http://gtb.inl.nl/?owner=mnw>
- *MOSZ* István Szamota – Gyula Zolnai, *Magyar oklevél-szótár*, Budapest, Hornyánszky, 1902-6 (rist. 1984).
- *NDHE Nuevo Diccionario Histórico del Español* <http://web.frl.es/DH>
- *TDMS Tentative Dictionary of Medieval Spanish (second edition, greatly expanded)*, compiled by Lloyd A. Kasten and Florian J. Cody, New York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2001.
- *TLIO Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>
- *VLCM Vocabulari de la llengua catalana medieval* <http://www.iec.cat/farauldo/>

I dati ottenuti sono stati completati dalla lettura e consultazione di una serie di testi letterari medievali, e di una vasta bibliografia sulla storia degli strumenti cordofoni, sulla musica medievale e sul rapporto fra testo e musica nel Medioevo, attraverso cui ho recuperato alcune attestazioni assenti nei repertori elettronici o nei dizionari storico-etimologici consultati. Il risultato consiste in un *corpus* molto esteso di quasi trecento testi per un totale di più di cinquecento occorrenze dal XIII secolo fino alla fine del XV, che sono riprodotti nell'Appendice alla tesi.

Parallelamente sono state considerate altre tipologie di fonti, rappresentate da trattati di musica e di grammatica, da vocabolari e da documenti d'archivio (inventari, registri di pagamenti e testamenti), che a loro volta hanno contribuito a accrescere quanto già noto dalla letteratura. Particolare attenzione è stata dedicata alla trattatistica musicale araba e latina. Per quest'ultima mi sono state d'aiuto le seguenti banche dati:

- *TML Thesaurus Musicarum Latinarum* <http://boethius.music.indiana.edu/tml/>
- *LMLMA* Michael Bernhard (ed), *Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts / Dictionary of medieval Latin musical terminology to the end of the 15th century*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1992 – 2015 (online: <http://woerterbuchnetz.de/LmL/>).

Grazie a queste risorse ho individuato sedici testi anteriori al 1500 che menzionano uno degli strumenti considerati o contengono informazioni sugli aspetti costruttivi (per esempio numero o materiali delle corde), alcuni dei quali non citati nella bibliografia

esistente. Le fonti arabe, trattati di musica e testimonianze storiche, per ragioni ovvie, sono state consultate in traduzioni o in via indiretta tramite la bibliografia secondaria.

La finalità principale è stata realizzare un sondaggio ad amplissimo raggio su tutte le principali questioni inerenti alla storia dei cordofoni a pizzico medievali, senza limitarsi ai problemi linguistici e costruttivi, ma contemplando anche il contesto letterario e culturale, gli aspetti performativi, la tecnica, il timbro, il volume e il repertorio. Dato che gran parte degli studi è stata realizzata sulla base di un approccio iconografico, in questo lavoro sono state privilegiate le fonti testuali che possono fornire informazioni sulla costruzione (materiali e tecniche costruttive, preparazione delle corde), sul suono, sull'accordatura, sulla musica eseguita e sulla figura dell'esecutore, completando così il quadro parziale offerto dalle fonti iconografiche.

Sul piano linguistico la schedatura ha consentito di effettuare l'analisi esaustiva della terminologia e di tracciare una cronologia più chiara sulla documentazione degli strumenti a pizzico. L'esame di carattere semantico ha permesso di correggere alcuni errori ricorrenti nei contributi dedicati all'argomento. Per lo studio della nomenclatura la famiglia degli strumenti a pizzico medievali è stata suddivisa in cinque gruppi in base all'origine delle loro denominazioni che non corrispondono necessariamente a cinque tipi di strumenti, ma rappresentano il lessico che è stato individuato nelle fonti testuali:

KITHARA: *cedra/cetra, citola/citole, chitarra/guitarra/quitaire, gytern/guiterne/quinterne*

‘ŪD: *liuto/leuto/lute/leu/luc/laúd*

PANDOURA: *mandura/mandurria/bandurr(i)a*

KOBUS: *kobus/koboz/cobza*

VIOLA: *viola/vihuela.*

Le basi etimologiche sono state analizzate nella loro evoluzione nelle diverse lingue romanze, germaniche e in ungherese, con particolare riguardo alle prime attestazioni. Sono stati studiati inoltre i sostantivi *cithara*, *lyra* e *testudo* ('tartaruga') rilevati nella trattatistica musicale latina e nei vocabolari latino-volgare, che in origine indicavano cordofoni del mondo antico greco-latino, ma nel linguaggio scientifico medievale e rinascimentale potevano riferirsi anche a strumenti di origine orientale diffusi in Europa durante il Medioevo.

Sul versante organologico invece è emersa una quantità di fonti molte delle quali non considerate nei lavori precedenti, che hanno aggiunto qualche tassello nuovo al quadro in nostro possesso sugli aspetti costruttivi e sonori degli strumenti a pizzico medievali.

Avvertenza

Il registro delle note è indicato secondo lo schema seguente:



Capitolo I. Fonti per lo studio degli strumenti a pizzico

1. L'archeologia musicale

Le ricerche archeologiche hanno dato un importante contributo all'organologia medievale, soprattutto nella seconda metà del secolo scorso. Data la complessità strutturale degli strumenti cordofoni, l'archeologo di solito trova solo frammenti, salvo rare eccezioni. È diversa la situazione degli aerofoni e degli idiofoni, per i quali è stato possibile reperire strumenti meglio conservati.

L'identificazione dei frammenti spesso risulta problematica: i pezzi ritrovati (cordiere, ponticelli, piroli) non permettono di stabilire con certezza a che tipo di strumento appartenevano, se a pizzico o ad arco. Resta spesso imprecisa anche la loro datazione, basandosi sulla stratigrafia o sulle rappresentazioni iconografiche coeve. I reperti confermano i dati che provengono dai testi e dalle fonti iconografiche, ma purtroppo non ci insegnano niente sulla tecnica o sul timbro dello strumento.

Sono rarissimi i frammenti ritrovati fino ad oggi negli scavi archeologici che appartenevano a strumenti a manico a corde pizzicate.

1. Cinque sono le cordiere, tutte in osso:²

- due cordiere con tre perforazioni per passare le corde del XIII secolo, trovate in Inghilterra, a Raunds (Northamptonshire Archeology Unit) e a Winchester (Conservation Research Unit);

- altre due cordiere con tre perforazioni, databili ai secc. XII-XIII provenienti dalla Francia, da Isle-Bouzon, Lectoure (Gers) e da Saint-Denis (Unité d'Archéologie de St-Denis).

- una cordiera appartenuta a una lira di sei corde, scoperta nel 1901 a Teerns (Olanda), oggi conservata a Leeuwarden, Fries Museum;

2. I ponticelli censiti sono quattordici, tra lire, vielle e liuti.³ Per strumenti a manico sono i seguenti:

- due pezzi in acero per tre corde, riemersi negli scavi di Charavines (Isère, oggi a Grenoble, Musée dauphinois, inv. 80.91.37), dell'XI secolo.

- ponticello in legno per tre ordini di corde doppie databile al XV secolo, scoperto a Parigi negli scavi di Rue de Lutèce nel 1988 (Musée Carnavalet). Purtroppo non è possibile accertare se appartenevano a liuti o vielle. C. Homo-Lechner conclude in base alla forma che

² Per le descrizioni dettagliate dei frammenti di strumenti trattati in questo paragrafo rimando allo studio esaustivo di HOMO-LECHNER 1996, che contiene le riproduzioni fotografiche o disegni di tutti i reperti: piroli pp. 79-82, cordiere pp. 82-4, ponticelli pp. 84-6, casse di risonanza pp. 86-93, corde pp. 96-7, archetti p. 97.

³ HOMO-LECHNER 1995, p. 85, descrive i frammenti di ponticelli di lira per sei corde che provengono in prevalenza da sepolture anglosassoni e scandinave, sono in ambra, osso, ardesia e bronzo, e sono databili non oltre il X secolo: Concevreux, V-VI sec. (Köln, Röm.-Germ. Mus. inv. D.659), Dorestad, VI sec. (Utrecht, Centraal Museum), Broa, 800ca. (Stockholm, Statens historiska Museet, inv. 10 796), Birka, IX sec. (ivi, inv. 5208: 1634), York, X. sec. (Archeological Trust) e Eisenhof, VIII sec. (Archäologisches Landesamt Schleswig-Holstein, inv. 346). La studiosa cita inoltre il ponticello scoperto a Glimmingehus (ca. 1500) conservato a Stockholm, Statens Historiska Museet, e due pezzi di identificazione non sicura, Hereford (Bewell House) e Londra (Steelyard).

la tavola degli strumenti era piatta, e i ponticelli erano mobili, come confermato dall'iconografia.

3. Più numerosi sono i pirolì reperiti negli scavi archeologici. Per strumenti a manico si possono menzionare i seguenti:

- pirolì in legno trovati a Charavines (quercia, inizio XI secolo, Grenoble, Musée dauphinois), a Dublino (tasso, fine XI e inizio XIII secolo, National Museum of Ireland, n. E.122: 13805);

- pirolì in osso, trovati a Whitby, Wallingstone/Hereford (fine XII secolo), Saint-Denis (XIV-XVI, n. 14.460.2), Paris (Musée Carnavalet, n. YB 26/5, Louvre), Lincoln, Gloucester, Oxford (XV secolo).

4. I reperti di corde purtroppo sono pochissimi e sono scarse le informazioni che abbiamo sulla loro lavorazione:

- una corda di budello per arpa, ritrovata nel 1955 in un atto inglese del XII secolo, oggi conservata nel Trinity College di Cambridge;

- una corda di bronzo riemersa negli scavi di Oxford (St. Aldate) nel 1975, vicino ai pirolì di un salterio.

Il numero di esemplari conservati integralmente è ancora più esiguo, ma alcuni sono di straordinario valore. Limitandoci solo al Medioevo europeo, il breve elenco dei cordofoni conservati è il seguente:⁴

1. Cassa e manico di un liuto monossilo, della fine del X o dell'inizio dell'XI secolo, scoperto nel 1961, oggi a Corinto, Museo Archeologico (inv. MF 10169).

2. Singolare strumento ibrido, in parte citola, in parte violino (fig. 1), conosciuto anche come *Warwick Castle gittern*, conservato a London, British Museum (inv. 1963, 1002.1), oggetto di alcuni studi recenti.⁵ Attualmente ha quattro corde ed è decorato da scene pastorali, di caccia e da motivi vegetali. È stato costruito tra il 1280 e il 1330 da un unico pezzo di bosso (*Buxus sempervirens*), ma nel corso dei secoli ha subito molte alterazioni. Trasformato in violino, è stato regalato da Elisabetta I (1558 – 1603) a Robert Dudley nel 1578, l'anno notato sulla piccola targhetta in argento sotto il trifoglio. Lo strumento è stato definito *gittern* da GALPIN 1911, p. 23, e da CRANE 1972, pp. 14-5, poi definitivamente *citole* in base alla revisione terminologica di WRIGHT 1977.

3. Strumento con manico largo e con cinque corde, riccamente decorato, costruito probabilmente a Milano intorno al 1420. Attualmente si conserva a New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 64.101.1409, fig. 2), ed è conosciuto come 'mandora', ma la denominazione è arbitraria dato che il termine è attestato solo dalla fine del XVI secolo.

4. Gittern con otto corde databile al 1400ca, scoperta nel 2002 a Elbląg (Polonia, Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu, EM/IV/1561). Oltre la cassa si conservano il ponte e alcuni pirolì.

5. Strumento con cinque corde doppie costruito intorno al 1450 da Hans Ott, uno dei più importanti liutai di Norimberga (v. infra, p. 32). In passato era di proprietà del Granduca

⁴ Al di fuori del contesto europeo si possono menzionare i sette liuti copti di varie dimensioni con manico lungo, databili ai III-IX secolo, oggi sparsi in vari musei del mondo. Cfr. disegni di R. Eichmann in *MGG, Sachteil*, voce *Lauten*, vol. 5, p. 951.

⁵ Si può leggere uno studio dettagliato sulla costruzione e storia della *citole* in alcuni contributi della recente pubblicazione del British Museum dedicata allo strumento (ROBINSON et al. 2015, articoli di N. Speakman, Ph. Lindley, A. M. Glasscock e Ph. Kevin et al.).

di Sassonia-Weimar, oggi si trova a Eisenach, Wartburg Stiftung (inv. KH 50). Di nuovo la denominazione dello strumento non è senza problemi: CRANE 1972, p. 15, esita tra «mandora or lute», SPRING 2001, p. 6, opta per 'gittern', MEUCCI 2008, p. 45, propone 'chitarrino'.

6. *Bass Zither* (o *Basscister*) del XV secolo o 1500ca, con sei corde doppie sul manico, tre corde singole e quattro basse doppie sulla tavola, oggi conservato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna.

7. Lo storico dell'arte di Monaco di Baviera, Karl Voll possedeva un *Cister* decorato in stile gotico in un ottimo stato di conservazione, costruito in Germania. Sullo strumento è scritto *E. S. / MCCCCLXII* che molto probabilmente sta per Erhard Smid, liutaio e organaro bavarese di Peißenberg, noto per la costruzione dell'organo della Marienkirche di Monaco. (cfr. LÜTGENDORFF 1922, pp. 126 e 471). Si tratta di uno dei più antichi strumenti datati, la cui collocazione attuale non mi è nota.

A questi si possono aggiungere quattro strumenti di tre corde scoperti negli scavi di Novgorod che oggi si trovano nell'Istituto di Archeologia di Mosca ma non è possibile dire se erano a pizzico o ad arco. Due sono quasi completi e risalgono rispettivamente alla fine del XII secolo (1177 – 1197) e al 1368, degli altri due è conservata parte della cassa di risonanza. Un altro strumento a manico databile tra X-XI secolo è stato trovato a Haithabu (Hedeby), ed è conservato attualmente allo Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum.

Per completare la lista degli strumenti cordofoni europei superstiti ricordo sinteticamente gli strumenti ad arco, le lire, le arpe e i *gusli*.⁶

- strumento ad arco con cinque corde con la cassa costruita in un solo pezzo di legno, riemerso in Polonia negli scavi del 1941, databile al 1255 – 1275.

- viella con cinque corde con preziosa decorazione, costruita in bosso alla fine del XIV secolo in Italia o in Francia, appartenente alla collezione di Irwin Untermeyer di New York.

- viella con cinque corde, ricavata da un unico pezzo di faggio nella collezione di Robert Leibbrand.

- violeta con quattro corde in uno straordinario stato di conservazione, insieme al suo archetto nel convento Corpus Domini di Bologna che secondo la tradizione era appartenuta a Santa Caterina de' Vigri (1413 – 1463), cfr. TIELLA 1975.

- rebecchino veneziano costruito da un unico pezzo di pero del XV secolo, decorato, conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv no. 433), cfr. GLASSCOCK 2015.

- viola da gamba con sei corde, costruita nel XV secolo dal liutaio viennese Hans Volrat (o Vollrat o Vohar, v. infra, p. 35), che si trova a Haslemere, Surrey, Dolmetsch Foundation.

- il primo (e l'unico) archetto è della metà dell'XI secolo, scoperto a Dublino nel 1975 (National Museum of Ireland).⁷

- una lira di otto corde pervenuta a Oberflacht (VII secolo, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum).

⁶ Strumento simile alla lira con la cassa più lunga e con un numero di corde variabile da tre a otto, il *gusli* sembra essere assente nell'Occidente europeo. HOMO-LECHNER cita la rappresentazione sul capitello della chiesa di Saint-Mont (Gers).

⁷ Gli strumenti di Novgorod, New York, Berlin, Bologna e Haslemere sono descritti nel catalogo di CRANE 1972. HOMO-LECHNER 1996 cita quelli di Haithabu e di Bologna. BEC 1992 p. 21, cita il primo strumento ad arco senza precisare il luogo dello scavo o quello di conservazione.

- due lire di sei corde trovate rispettivamente a Oberflacht e a Köln, distrutte nella seconda guerra mondiale di cui possediamo la ricostruzione.
- frammenti della tavola in acero di una lira decorata della metà del VII secolo riemersi negli scavi di Sutton-Hoo nel 1939 sono (London, British Museum).
- lira in abete con sette corde scoperta a Kravik (Norvegia), databile agli anni 1300 (Oslo, Norsk Folkemuseum).
- lira di sei corde in buono stato di conservazione, scoperta nel 2001 a Trossingen in una tomba del VI secolo, esposta nell'Archäologisches Landesmuseum di Konstanz (cfr. THEUNE-GROBKOPF 2011).
- tre arpe irlandesi che non provengono da scavi ma sono conservate in collezioni: l'arpa *Brian-Boru* (Dublin, Trinity college) e due arpe al National Museum di Edimburgo, la *Queen Mary's Harp* e la *Lamont Harp*, tutte del XV secolo.
- due arpe continentali decorate: Eisenach, Wartburg Stiftung (costruita in Tirolo, fine XIV o XV secolo), e Paris, Louvre (arpa francese della prima metà del XV secolo).⁸
- arpa nordeuropea del XV secolo a Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (fig. 9 di EITSCHBERGER 1999).
- una decina di *gusli* trovati nel nord-est Europa: Opole (frammenti del XI secolo, scoperti negli anni 1950, due o tre corde, conservato a Wrocław), Gdańsk (1949, XIII secolo Łódź), Riga (cinque corde, XIII secolo) e Novgorod (sei strumenti del XIII-XV secolo, Mosca, Istituto di Archeologia).



fig. 1. *Citole*, London, British Museum (1963, 1002.1) ©Trustees of the British Museum

⁸ Esiste inoltre un cavigliere di arpa irlandese, trovata nel 1893 a Carncoagh, cfr. HOMO LECHNER 1996, p. 94.



fig. 2. Strumento cordofono, New York, Metropolitan Museum of Art (64.101.1409)
(tratti dal sito web del museo: metmuseum.org)

2. L'iconografia musicale

Per lo studio degli strumenti cordofoni medievali sono di indubbia utilità le fonti iconografiche, testimoni indispensabili della realtà organologica data la quasi assenza degli strumenti conservati prima del XIV secolo. I diversi strumenti rappresentati sulle sculture, sui dipinti, sugli affreschi o sulle miniature dei manoscritti o su altri supporti nell'epoca medievale in generale si inseriscono in quadri tematici.

Quanto al Medioevo europeo, i documenti più antichi che rappresentano strumenti a pizzico sono le miniature dei Salteri, in cui a volte vengono illustrati gli strumenti musicali menzionati nel salmo 150 (vv. 3-4: «Laudate eum in sono tubae; laudate eum in psalterio et cithara / Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo»). Vediamo David rappresentato con uno strumento musicale in mano, eventualmente circondato da altri musicisti con strumenti diversi. A seconda dell'epoca gli strumenti menzionati nel testo venivano interpretati diversamente, per cui non di rado troviamo strumenti medievali inesistenti nel mondo antico come “traduzione” della *cithara* (cfr. infra, pp. 74, 94-9). In questa tipologia di manoscritti le immagini oltre ad avere la funzione mnemonica e retorica, creano la musicalità della pagina miniata.

Un altro motivo tematico frequente nelle rappresentazioni di musicisti sono i vegliardi dell'Apocalisse, che vengono raffigurati nei portali o negli affreschi delle chiese romaniche e gotiche europee, spesso con strumenti musicali. La maggior parte si trova lungo il Cammino di Santiago, dalla Francia alla Galizia. In generale vediamo una grande varietà di strumenti che fanno parte della composizione dell'immagine, accessori alle figure che li tengono in mano. Una delle fonti più rappresentative per la storia degli strumenti a corda è il Portico della Gloria (terminato verso il 1188) della cattedrale di Santiago de Compostela – oggetto di numerosissimi studi – che rappresenta “l'orchestra” di ventiquattro vegliardi con strumenti cordofoni a pizzico o ad arco. Degli strumenti sono stati realizzati repliche in legno durante gli anni 1990-1991, nell'ambito di un progetto in cui hanno collaborato specialisti, studiosi e liutai, di diverse parti d'Europa.⁹

Quanto ai temi profani, si possono citare le illustrazioni delle arti liberali o degli strumenti musicali citati nel trattato *De Musica* di Boezio nei codici miniati,¹⁰ gli angeli musicanti nei dipinti murali o sculture che diventano frequentissime soprattutto dal '300. Sono importanti fonti per lo studio degli strumenti inoltre i manoscritti decorati le cui miniature rappresentano una grande varietà di temi e personaggi, molte volte scene di musica, danza, animali o figure ibride che suonano diversi strumenti musicali. Queste sono più frequenti nei *marginalia* ma a volte possono interagire con l'illustrazione principale del testo.¹¹

⁹ Un riassunto dei principali risultati del progetto e sulla ricostruzione di altri strumenti in contesti simili si può leggere in RAULT 1999. Il progetto ha dato luogo inoltre a numerose pubblicazioni, con resoconti dettagliati sui lavori di ricostruzione.

¹⁰ La Musica è illustrata con strumentisti vari per esempio nei manoscritti di Milano, Biblioteca Ambrosiana, C.128, c. 46r (X secolo), Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. V.A. 14 (XIV secolo).

¹¹ Alcuni manoscritti con illustrazione di cordofoni a manico nella decorazione marginale: BNF, ms. fr. 95, Yale, Beinecke 229 (entrambi contengono *Merlin* e la *Suite Vulgate* e sono databili alla fine del XIII secolo), Oxford, Bodleian Library, ms. Jesus 40 (inizio XIV, salterio), Oxford, Bodleian Library, ms. Bodl. 264 (*Roman d'Alexandre*, 1344).

Per quanto riguarda gli strumenti oggetto di questo lavoro, le più antiche fonti iconografiche europee sono i salteri. Una delle prime rappresentazioni di un cordofono a plectro si trova nel Salterio aureo (*Psalterium aureum* o *Psalterium Gallicanum*) di San Gallo (Bibbia di St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 22), databile tra 760 – 780. Lo strumento raffigurato nelle mani di David ha la cassa stretta e rotonda che sembra formare un unico pezzo con il manico. Lo strumento richiama i liuti orientali con il manico lungo del tipo *tanbur*, però il cavigliere è rotondo, mentre in quelli orientali di solito non si distingue dal manico.



fig. 3. St. Gallen, Stiftsbibl., Cod. Sang. 22, p. 66.¹²

Nel Salterio di Stoccarda (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. Bibl. Folio 23), prodotto nello *scriptorium* dell'abbazia di St. Germain des Prés intorno al 830, in dieci miniature è illustrato David con uno strumento enorme, caratterizzato dalla cassa lunga e stretta, manico lungo, cavigliere rotondo, cinque corde, cinque o più pioli con disposizione a semicerchio, assenza del ponticello, che viene tenuto in verticale o in orizzontale e suonato il più delle volte con un plectro. Le dimensioni dello strumento probabilmente non sono reali, ma si ravvisa piuttosto la tendenza all'amplificazione dell'illustratore.

¹² Tratto da <http://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/csg/0022>.



fig. 4. Salterio di Stoccarda, ff. 108r e 83r¹³

Dello stesso periodo è documentato un altro cordofono, rappresentato in più illustrazioni del Salterio di Utrecht (Universiteitsbibliotheek, ms. 32). Lo strumento ha la cassa piccola, la cui forma ricorda la *lyra* antica, il manico molto lungo e sottile. A causa della dimensione delle immagini in generale non è possibile vedere le corde o i tasti. Ci si può chiedere se questo strumento sia realmente esistito:



fig. 5. Salterio di Utrecht, ff. 25r, 32r, 40r, 48r, 54r¹⁴

Documentano l'esistenza di strumenti a pizzico con il manico lungo nei secoli X-XI i manoscritti del Commentario all'Apocalisse di Beatus Liebanensis (m. 798). Sono oltre quaranta i testimoni che tramandano il testo, molti dei quali sono miniati. In alcuni codici vediamo degli strumenti ovali, di solito con tre corde, caratterizzati dal cavigliere che forma una T o una L con il manico, che si spiega con l'assenza della prospettiva nel disegnare un cavigliere inclinato all'indietro.¹⁵

¹³ Miniature tratte da <http://www.leo-bw.de/highlights/der-stuttgarter-psalter>.

¹⁴ Le immagini sono state tratte dalla copia digitalizzata del Salterio di Utrecht: <http://bc.library.uu.nl/utrecht-psalter.html>

¹⁵ SACHS 1980, p. 322. "Liuti" di questo tipo, con manico corto o lungo si vedono per esempio nei codici: New York, Pierpont Morgan Library, ms. 644, ff. 87 e 174 (metà sec. X); Museo diocesano di Girona, n. 100 (975), f. 86v; Valladolid, Biblioteca de Santa Cruz 433, fol. 199v (970); London, British Library, Add. ms. 11695 (1091-1109). Riproduzioni di questi strumenti figurano nella tesi di ÁLVAREZ 1981, vol. III, nn. 215-9. Si possono citare inoltre il *Beatus* della Seu d'Urgell, Catedral, ff. 157v, 213v (1000ca.), riprodotto in ANGLÈS 1988, fig. 12, e quello di Valladolid, Bibl. Univ. 3681, in *DEUMM*, vol. IV, voce *Spagna*, Tav. 22.

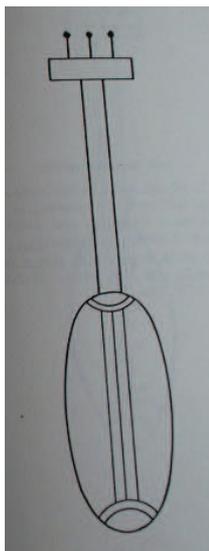


fig. 6. Cordofono in alcuni *Beatus*
(tratto da ÁLVAREZ 1981, vol. III, n. 217)

L'organologo deve considerare queste prime fonti con molta prudenza perché a quell'altezza l'obiettivo degli illustratori non era riprodurre fedelmente lo strumento, che in generale si discosta dal modello reale per motivi stilistici o simbolici. Negli ultimi due esempi citati le immagini sono chiaramente stilizzate e semplificate.

Attraverso i secoli aumenta la precisione delle illustrazioni che lasciano vedere bene i dettagli, come il numero delle corde, il plectro, il cavigliere, il ponte, anche se possono esserci imperfezioni nei rapporti fra le dimensioni, o incongruenze tra il numero dei pioli e il numero delle corde. Anche nel caso delle fonti tardo-medievali ci si può chiedere qual è il grado di affidabilità organologica. Nell'interpretazione dell'iconografia musicale un importante fatto da tenere presente è l'eventualità che l'artista non si ispirasse agli strumenti del suo tempo ma copiasse da un modello più antico. Solo il confronto con altre illustrazioni coeve e con fonti di altra natura può dare un'immagine più reale dell'*instrumentarium* di una determinata epoca. Diversamente dalla miniatura, la scultura dà un'idea più precisa sulla consistenza e sulle dimensioni dello strumento, ma può deformare alcuni elementi e le proporzioni a causa del materiale.

Per concludere questa breve esposizione delle principali fonti iconografiche – che a causa dell'enorme quantità dei documenti contempla solo le più antiche – seguono alcune riflessioni sul loro valore e utilità. Lo storico dell'arte dà più importanza al contesto iconografico e al simbolismo dell'illustrazione che allo strumento raffigurato. Per il musicologo, in particolare per l'organologo, questa tipologia di fonti è di notevole interesse, in quanto completa i risultati della ricerca archeologica. Le illustrazioni sono però da interpretare con cautela perché non sempre sono conformi agli strumenti reali per diversi motivi come lo spazio riservato alla miniatura, i materiali (nel caso delle sculture), il contesto o eventuali modelli non reali. In confronto con le scoperte archeologiche, le illustrazioni forniscono inoltre indizi sulla tecnica strumentale, come l'uso del plectro/dita e il modo di tenere lo strumento. Tuttavia anche l'iconografia ha i suoi limiti:

- il primo riguarda i dati organologici che restano sempre parziali: non ci insegnano niente sui materiali che si usavano per la costruzione dello strumento (legni, corde), sulle

tecniche costruttive, sullo spessore delle corde, sull'accordatura, sul timbro, sul volume, sul repertorio e sulla figura dell'esecutore. Queste sono informazioni che eventualmente possiamo trovare nella trattatistica musicale, nei testi letterari e nei documenti archivistici.

- il secondo riguarda le loro denominazioni: le diverse rappresentazioni rarissimamente sono accompagnate da una *legenda* che contiene il nome dello strumento, e sono pochi i casi in cui lo strumento evocato nel testo viene glossato con un'illustrazione nel manoscritto (cfr. cap. II, pp. 99-100).

3. I testi letterari

In questo lavoro è stata data la precedenza alle fonti testuali che è opportuno suddividere in due categorie principali: da un lato ci sono i trattati musicali e le opere enciclopediche in cui trovano spazio anche gli strumenti, che forniscono descrizioni tecniche a scopo conoscitivo; dall'altro ci sono i testi letterari, narrativi o lirici, in cui gli strumenti evocati, ed eventualmente descritti con qualche dettaglio, fanno parte della tavolozza retorica dell'autore e non rispecchiano necessariamente una realtà musicale. A questi si possono aggiungere le opere storiografiche e geografiche (cronache, resoconti di viaggio), in cui non è possibile verificare l'affidabilità dei riferimenti musicali.

Come le fonti iconografiche, anche i testi letterari ci hanno tramandato un ricco catalogo di strumenti musicali che nella maggior parte vengono appena menzionati e raramente caratterizzati. Lo studioso si trova di fronte a una serie di significanti il cui abbinamento con il significato pone una serie di problemi, per il fatto che molti strumenti musicali medievali non sono documentati nei testi più tardi o nel tempo hanno cambiato significato e non hanno corrispondenze nel mondo moderno.

Le occorrenze letterarie degli strumenti musicali sono di due tipi:

- liste di strumenti: possono essere sequenze brevi di due-tre elementi, o lunghe fino a una trentina (per esempio Guillaume de Machaut elenca ben trentadue strumenti in quattordici versi nel *Remède de Fortune*, e trentaquattro in ventuno versi ne *La prise d'Alexandrie*, v. Appendice, nn. 67 e 68);¹⁶

- occorrenze singole in diversi contesti.

Per lo studio dell'organologia medievale sono importanti entrambe le tipologie di occorrenze: sul piano linguistico la loro principale utilità consiste nella storia della nomenclatura e nella cronologia delle attestazioni. Se accompagnate da riferimenti descrittivi, possono fornire indizi sulla provenienza dello strumento, sul numero e materiali delle corde, sul timbro, sul volume, sulla prassi esecutiva o addirittura sul repertorio.

L'enumerazione degli strumenti musicali è particolarmente frequente nei romanzi in versi, ed è un motivo spesso associato alla figura del giullare. In generale le serie fanno parte delle descrizioni di scene di festa (matrimonio, incoronazione o festeggiamenti a seguito di un'avventura compiuta), ma a volte possono essere inserite in altri contesti, per esempio nel romanzo *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes leggiamo una breve lista di strumenti nella descrizione del mantello di Erec su cui vengono rappresentate le arti del quadrivio.

A volte l'elenco degli strumenti musicali è legato a personaggi che possono avere un piccolo ruolo nell'avventura del protagonista: nel *Bel Inconnu* di Renaud de Beaujeu il cavaliere Guinglain, entrando nel palazzo incantato della Gaste Cité, incontra sedici giullari, ognuno dei quali suona uno strumento diverso e ha una candela davanti (n. 120); nella quarta continuazione del *Conte du Graal* di Gerbert de Montreuil (nell'episodio noto come *Tristan Menestrel*) Tristan dà uno strumento musicale a ciascuno dei dodici cavalieri della Tavola Rotonda che lo accompagneranno alla corte di Marco. Un'altra tipologia di enumerazione di strumenti si può trovare nella presentazione del giullare che li sa suonare tutti: si possono

¹⁶ Per le citazioni complete e relative edizioni di riferimento rimando all'Appendice alla tesi. Ciascuna citazione sarà seguita dal numero del testo in Appendice.

citare esempi della letteratura occitana come *Fadet joglar* di Guiraut de Calanson sulle competenze che deve avere un giullare (n. 116), o della letteratura francese il romanzo *Cleomadès* di Adenet le Roi (n. 31) in cui il personaggio Cromptars viene descritto da Clarmondine come un vero polistrumentista e collezionista che possedeva venti tipi di strumenti (elencati tutti al plurale).¹⁷

Le liste di strumenti musicali compaiono già nei primi testi narrativi antico-francesi del XII secolo, nel *Roman de Thèbes* (1150ca.), nel *Roman de Brut* (Wace, 1155ca.), nel *Roman de Troie* (1165ca.) e nell'*Erec et Enide* (Chrétien de Troyes, 1170ca.), in cui figurano cordofoni come *harpe*, *rote* e *vièle*, ma sono ancora assenti gli strumenti della famiglia dei liuti e delle chitarre, che faranno la loro prima comparsa solo nel secolo successivo.

Quanto alle prime attestazioni dei nostri cordofoni in elenchi di strumenti, è da tenere presente che la loro presenza può essere dovuta a un'interpolazione tardiva. I due casi più conosciuti sono la *citole* nel romanzo *Erec et Enide* che si registra unicamente nel ms. P (BNF, ms. fr. 375), copiato nel 1288, che amplia la lista di strumenti ai versi 2003-6, e la *gitarra* nel ms. P del *Libro de Alexandre* (BNF, Esp. 488, XV secolo) che sostituisce la *çedra* presente nel ms. O (BNM, ms. Vit. 5-10, XIV secolo). A volte può esserci una distanza di più di un secolo tra la stesura del testo e la copia del manoscritto che conserva l'opera, cosa che rende problematica la datazione del riferimento allo strumento, spesso soggetto alla tendenza dei copisti di attualizzare o di ampliare. MARGERUM 2015, p. 18, mostra che la *citole* nelle varie *branches* del *Roman de Renart* è stata aggiunta in un secondo momento. Il romanzo è stato composto tra 1170 – 1250, ma i primi testimoni risalgono alla seconda metà del XIII secolo e non tutti contengono il riferimento allo strumento. Una delle prime occorrenze della *citole* in francese si trova nel *Bel Inconnu* scritto all'inizio del XIII secolo, ma conservato in un manoscritto unico della seconda metà del XIV secolo, per cui non è escluso che anche in questo caso la lezione originale fosse diversa. Per la cronologia della documentazione degli strumenti musicali nelle fonti testuali l'unica data certa è quella del testimone.

Lo studio dell'organologia medievale deve tenere conto anche delle occorrenze in cui gli strumenti musicali vengono riferiti indirettamente tramite verbi che significano 'suonare' derivati dal nome dello strumento per suffissazione, particolarmente frequenti in francese, occitano, galego-portoghese e inglese, documentati anche in tedesco, ma assenti in italiano antico. Per esempio occ. e gal.-port. *citolar*, fr. *citoler*, ted. *zitoln*, occ. *mandurar*, ingl. *(to) gytern*. A partire dal '400 queste forme verbali cadono in disuso. Nel *Roman de la rose* di Jean de Meung c'è un interessante passo in cui in più *couplet* di versi consecutivi figurano sostantivi e verbi che rinviano allo stesso strumento:

Et tabor et fleüste et tymbre,
E tabore et fleüste et tymbre;
Et cythole et tronpe et chevie;
Et cythole et tronpe et chevie;
Et psalterion et vièle,
Et psalterione et vièle, (vv. 21015-20; n. 130)

Altri riferimenti indiretti allo strumento si trovano nei sostantivi che denominano gli esecutori, come fr. *guiterneur*, *citoleur*, ingl. *sitoler*. Le occorrenze degli strumenti, singole o

¹⁷ Nei testi epici e nei romanzi spesso vengono enumerati strumenti musicali a fiato e a percussione nelle scene di battaglia, che non sono rilevanti per i fini di questo lavoro in quanto non menzionano cordofoni.

in liste, si registrano in due situazioni testuali che potremmo definire ‘statica’ e ‘performativa’. A queste si possono aggiungere i riferimenti allo strumento contenuti in una metafora o in una comparazione, e i casi in cui viene evocato in senso poetico ma non è presente concretamente. Penso ai seguenti contesti senza dare una lista esaustiva di tutte le tipologie:

1. Strumento in situazione statica

a) strumento presente in scena non suonato:

Credi, liuto mio, che per un cento
m’agrava di partirme e te lassare; (Francesco di Vannozzo, *Rime*, 34, vv. 1-2; n. 252)

b) strumento riferito come proprietà di qualcuno:

... ca lhi viron trager
un citolon mui grande sobarcado,
con que el sol muito mal a fazer; (Martin Soarez, 97,4, vv. 2-4; n. 183)

Avia otra costumbre el pastor que vos digo:
por uso una çítola (var. cítara) traÿa siempre consigo (Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán*, str. 7, vv.1-2; n. 161)

c) riferimenti all’invenzione o alla costruzione dello strumento:

Appollo detto fu ancora trovatore della chitarra e fecela con sette corde... (Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, cap. 25; n. 16)

Onde fue ell primero que assacó cítolas e viyuelas e farpas e muchos otros
estrumentos pora esto. (Alfonso X, *General Estoria*, I, 16; n. 165)

2. Strumento in situazione performativa:

a) strumento suonato o accordato da un personaggio (concretamente nominato o generico):

Aprés mengier, uns menestrés
qui Pinçonnés ert apelés
joua un pot de la kitaire. (Adenet Le Roi, *Cleomadés*, vv. 10333-5; n. 31)

Foi a cítola temperar
Lopo, que citolasse; (Martin Soarez, 97,8, vv. 1-2; n. 184)

l’us musa, l’autre caramella;
l’us mandura e l’autr’ acorda
lo sauteri ab manicorda; (*Flamenca*, vv. 608-10; n. 356)

b) strumento suonato da un soggetto non espresso:

audivi d’un leuto bel sonare,
ribeb’ e otricelli, e ceterare,
salteri ed altri storumenti triati. (An., *L’Intelligenza*, str. 295; n. 4)

Chitarre e liute – viole e flaùte,
voci alt'ed agute – qui s'odon cantare. (Immanuel Romano, *Rime*, 5, vv. 39-40; n. 5)

Le grailles tentinent, si font grant hue,
Liut et harpes sonent, soefment ont viole; (Niccolò da Casola, *La guerra d'Attila*, vv. 5221-2; n. 268)

c) strumento apparentemente non suonato ma citato, con la fase performativa sottintesa (questa tipologia e la seguente sono frequenti nelle descrizioni di scene di festa nei testi narrativi):

Ca ali eram os jogreres moytos de moytas maneyras: os hūus cō vyolas, outros cō loudes, outros cō çitolas, outros cō çinfonyas, outros cō arpas, outros (cō) salteyros et orgōos. (*Historia Troiana*, 421, n. 196)

d) strumento evocato indirettamente nel riferimento al suonatore con la fase performativa sottintesa:

O lui avoit quintarieurs
et si avoit bons leüteurs, (Adenet Le Roi, *Cleomadés*, vv. 2885-6; n. 63)

They hadde menstrales of moch honours,
Fidellers, sitolers, and trompours,
And elles hit were unright (Thomas Chestre, *Sir Launfal*, vv. 666-9; n. 219)

e) strumento menzionato direttamente o indirettamente tra le competenze del personaggio caratterizzato; appartengono a questa tipologia i riferimenti all'insegnamento o all'apprendimento dello strumento:

sé tañer laud e viuela con acordanças muy maravillosas (An., *La historia de la donzella Teodor*; n. 292)

Quant ac .vii. ans Beto sap gen violar,
e tocar citola e ricamen arpar,
e cansos dire, de se mezis trobar. (*Daurel et Beton*, vv. 1419-21; n. 115)

He tawhte hir til sche was certain
Of Harpe, of Citole and of Rote,
With many a tun and many a note (John Gower, *Confessio amantis*, vv. 8.828-30; n. 213)

And some of hem sche underfongeth
To the Citole and to the Harpe, (ivi, vv. 8.1486-7)

3. Strumento come metafora

...paroles / Plus douces que sons de citoles. (Guillaume Guiart, *Branche des royaus lignages*; n. 121)

et si come une sole corde descorde [tote] la citole, tout autresi par un mauvais mot dechiet son honor et son dit. (Brunetto Latini, *Tresor*, 3, 75, 8, n. 128)

Io vidi un, fatto a guisa di leuto
pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia
tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto (Dante Alighieri, *Commedia, Inferno XXX*,
49-51; n. 231)

et sermon qui n'a point d'ouye est si comme citolle en plomb (Christine de Pizan, *Le
Livre de la Paix*; n. 159)

que cant de rossinol ni auzel de verdura,
estornel ni calandres, ni nulha tempradura
de laut ni de viulha tant fort no m'asegura
ni m'alegra mon cor. ... (*Dona Sancta*, vv. 508-11; n. 259)

I contesti al punto 1 a volte possono alludere alle dimensioni o alle parti dello strumento (corde, ponte, pirolì, cavigliere), alle tecniche costruttive o agli accessori (custodia, archetto, plettro), mentre i medesimi particolari sono meno frequenti nella fase performativa. Sono pochissime le opere letterarie che ci hanno tramandato descrizioni dettagliate relative a strumenti musicali. Non sono a conoscenza di caratterizzazioni complete di liuti o di chitarre nei testi letterari, ma ne esistono almeno due per gli altri cordofoni. Il romanzo anonimo *Der Busant* ('Il falco', XIV secolo, traduzione dell'*Escoufle* di Jean Renart) ci ha conservato una descrizione dettagliata di una *fedele* di lusso, chiamata *gige* o *gyge* qualche verso dopo:

Da hiß er ym bereyden
Mit syden seiten
Ein fedele erzuget wol
Als sie ein furst foren sal.
Der korper gezieret,
Da lijt gebrieuieret
Mit golde vnd mit gesteine
Von edelm hellfen beyne.
Hinder dem swebet ein palmat siden
Borte; sie waz an allen orten
Mit gulden borten vber leit.
Alsus die gige wart bereit.
Die nagel woren guldin.
Der gygen sag von syden fin
Gewircket wol mit bylden clar. (vv. 397-411)¹⁸

[Allora fece preparare una viola elegante con corde di seta come se dovesse essere suonata da un principe. La cassa decorata, il manico ornato con oro, con pietre preziose e con avorio nobile. Dietro il manico c'era un nastro di seta morbida; in tutte le parti c'erano nastri d'oro. Così era fatta la giga. I pirolì erano in oro. Sulla custodia della giga erano ricamate belle immagini con seta fine.]

L'altra descrizione completa che conosciamo riguarda l'arpa di Fresne nel romanzo *Galeran de Bretagne* di Renaut (fine XII o inizio XIII secolo), di cui il lettore troverà un'analisi approfondita a pp. 174 e 178. Lo strumento apparteneva a una persona nobile, era riccamente decorato con figure di animali e con pietre preziose, aveva i pirolì in avorio e le corde in argento.

¹⁸ Citato con traduzione inglese in PAGE 1987, p. 241, con traduzione francese in BEC 1992, p. 370.

Le situazioni testuali classificate sotto il punto 2. a-b oltre a specificare il contesto e l'ambiente, possono fornire indizi sul timbro e sul volume:

Ghisternez, rebeblez et rotez
Qui faisoient moult doulcez nottes,
Leüz qui sont de plus grant ton,
Et citoles meïsmement,
Qui sonnoient moult doucement, (An., *Les echecs amoureux*; n. 69)

I verbi possono alludere alla tecnica esecutiva:

Lourenço, pois te quitas de rascar
e desemparas o teu citolon, (Johan Garcia de Guilhade, 70,29, vv. 1-2; n. 188)

Le occorrenze che si trovano in situazione performativa possono includere inoltre riferimenti ai generi di musica eseguiti, che verranno trattati più dettagliatamente in un paragrafo a parte (cap. V, pp. 202-209).

Rispetto alle fonti iconografiche i testi letterari ci insegnano qualcosa in più sugli strumenti musicali. Oltre sulle informazioni di carattere organologico, come i materiali utilizzati per la costruzione della tavola o per le corde, il volume e il timbro, ci informano sui contesti in cui venivano suonati (spazi, ambienti e situazioni), sulla loro gerarchia e sulle figure degli esecutori. Come per l'iconografia, anche nell'interpretazione delle fonti letterarie si devono tenere conto degli aspetti stilistici e culturali. Per quanto riguarda le enumerazioni è da tenere presente che l'accumulazione di un grande numero di strumenti in pochi versi non ha rapporto con la realtà, ha solo funzione retorica e non va considerata come un'orchestra vera e propria nel senso moderno del termine. Possono esserci inoltre informazioni irreali dovute a motivi estetici come per l'esempio l'iperbole nella «citle de cent et .l. cordes» (n. 156), o le «vihuelas, laúdes de oro» (n. 318). Altre inesattezze possono risultare dalle differenze tra la terminologia latina e volgare: si può citare la *chitarra* con sette corde in corrispondenza della *cithara* antica nel *Libro di varie storie* di Antonio Pucci o nella traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio di Giovanni Bonsignori (nn. 16 e 19). La corretta interpretazione del dato organologico registrato nelle fonti letterarie si raggiunge attraverso un approccio pluridisciplinare che deve considerare gli aspetti filologico-linguistici e il contesto.

L'analisi testuale e lessicale può mettere in rilievo una serie di informazioni sugli aspetti costruttivi, sulla tecnica o sul contesto storico-culturale che l'iconografia non ci fornisce. Nonostante le numerose occorrenze, le fonti testuali non permettono di avere un quadro completo per l'assenza di descrizioni dettagliate.

4. I documenti storici

1. Informazioni sugli strumenti nelle fonti d'archivio

Per lo studio degli strumenti musicali costituiscono una fonte importante i documenti storici, quali inventari, registri di pagamenti e testamenti. Per quanto riguarda lo studio della nomenclatura, questi testi vanno presi in considerazione per la cronologia delle attestazioni perché completano i dati che provengono dai testi letterari. Dal lato organologico, l'utilità di questa tipologia di materiali consiste nelle brevi descrizioni che possono accompagnare il nome dello strumento, nelle informazioni sulle dimensioni, sui materiali delle corde o della cassa o sulla forma del cavigliere. Sotto l'aspetto storico le fonti d'archivio ci possono informare sullo stato sociale degli esecutori, sul valore degli strumenti, sulla loro provenienza e sugli ambienti in cui si usavano.

I cordofoni oggetto di questo studio si registrano spesso nei documenti storici, ma raramente vengono accompagnati da informazioni sugli aspetti costruttivi nelle fonti anteriori al 1500. Vorrei citare qui i pochi casi in cui la fonte specifica alcuni dettagli relative alle caratteristiche dello strumento. Nell'inventario di Carlo V re di Francia del 1373 figurano molti strumenti a corda, di cui un liuto e cinque *guitares*, quattro delle quali riccamente decorate, avendo ciascuna il cavigliere fatto a forma di testa. Il passo è rilevante inoltre per il fatto che è uno dei pochissimi riferimenti alla custodia dello strumento che abbiamo:

Une guitare à une teste de lyon, en un estuy de cuir.

Une autre guitare à une teste de dame.

Un lut.

Une guitare à une teste d'agnelot d'ivoire garnie d'argent, dont les broches sont d'argent à façon de seraines, et bordée d'argent tout au tour, esmaillée de France, à un estuy de cuir fermant à clef.

Une guitare non parfaite, en un estuy.

Une mescheante ribebe et le fons de une.

Une guitare d'ivoire, où il y a un tonarement d'ivoire, très bien ouvrée au bout. (BARROIS 1830, pp. 58-9)¹⁹

[Una chitarra con testa di leone, in custodia di cuoio. Un'altra chitarra con testa di donna. Un liuto. Una chitarra con testa di agnello d'avorio, decorata d'argento, i cui piroli sono d'argento a forma di sirene e bordati intorno d'argento, ricoperti di smalto francese, in una custodia di cuoio che si chiude a chiave. Una chitarra non perfetta, in custodia. Una ribeca rotta e il fondo di un'altra. Una chitarra (con cavigliere) d'avorio, con una decorazione d'avorio²⁰, molto bene lavorato in fondo.]

Un'altra chitarra con il cavigliere a forma di testa di leone è citata nell'inventario dei beni di Gaston Moncada del 1455, redatto a Palermo: «Item una chitara cum la fachi di liuni» (BAUTIER – BRESCH 2014, vol. V, p. 1463, n. 66 e p. 1469, n. 281). È decorato anche il cavigliere della *quinterna* citata nel testamento di John Bount (Bristol, 1404 – 1405): «quinternam ... cum facie damisell» (cit. in PAGE 1981, p. 19). Una descrizione della pratica

¹⁹ L'inventario è riporato anche in WRIGHT 1977, p. 14, in forma abbreviata limitato alle quattro *guitares* decorate.

²⁰ Il sostantivo *tonarement* probabilmente sta per *to(u)rnement*, che si riferisce all'estremità del cavigliere.

di scolpire e decorare manico e il cavigliere di strumenti a pizzico si legge nel *Commentario alla Divina Commedia (Comentum super Dantis Aldigherij comoediam)* di Benvenuti de Rambaldis de Imola (m. 1388):

[Belacqua] Iste fuit de Florentia, qui faciebat citharas et alia instrumenta musica, unde cum magna cura sculpebat et incidebat colla et capita cithararum, et aliquando etiam pulsabat. (Purgatorio IV, vv. 85-139)²¹

[Belacqua era di Firenze e costruiva cordofoni e altri strumenti musicali, in cui scolpiva e incideva il manico e il cavigliere con grande cura, e talvolta li suonava.]

Nell'inventario di René d'Anjou (1409 – 1480) del 1473 figurano due gittern descritte brevemente:

Item deux guiternes de boys, l'une peinte de rouge a foulage (feuillage) de jaulne et l'autre est de boys blanc. (GODARD-FAULTRIER 1866, pp. 175-6, cit. anche in WRIGHT 1977, p. 14)

[Due gittern in legno, una dipinta in rosso con fogliame giallo, l'altra è in legno bianco.]

Le fonti iconografiche dei secoli XIV e XV confermano la consuetudine di costruire il cavigliere della chitarra a forma di testa umana o animale. Si tratta evidentemente di strumenti realizzati per un'élite che nel contempo erano anche oggetti d'arte.

2. Musicisti

Se le fonti d'archivio non ci hanno trasmesso molte informazioni sugli strumenti musicali, la loro utilità sta principalmente nei dati sugli esecutori. Le fonti d'archivio ci hanno conservato numerosi nomi di persona legati a cordofoni a pizzico, soprattutto menestrelli e liutai. Per quanto riguarda l'ambito inglese, che è più studiato da questo punto di vista (penso ai lavori di GROSSMANN 1906, RASTALL 1968, 1974 e 2015, WRIGHT 1977, PAGE 1978a, SPRING 2011 pp. 9-19), le principali fonti di informazione sono gli inventari e i registri finanziari della corte reale che contengono i pagamenti per i musicisti e per i costruttori di strumenti. Sei suonatori di citola sono documentabili tra 1306 e 1361 nei *Wardrobe books* durante l'epoca di Edward I (r. 1272 – 1307), Edward II (r. 1307 – 1327) e Edward III (r. 1327 – 1377), che risultano assenti negli inventari della regina. RASTALL 2015 nota che ci sono indizi che i *citolars* in generale suonassero soli, o eventualmente con un cantante o con uno strumento ad arco, ma mai insieme con un altro *citolar*. Sono meno numerosi invece i suonatori della gittern e del liuto nelle stesse fonti, per cui sembra che i re avessero una certa preferenza per i *citolars*.

Per quanto riguarda l'ambito spagnolo, una decina di giullari che suonavano uno degli strumenti oggetto di studio attivi presso le corti di Navarra e Castiglia nei primi decenni del XV secolo sono citati e studiati da MENÉNDEZ-PIDAL 1942 (1924¹), mentre altre informazioni

²¹ Cito dall'edizione digitalizzata: <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001607/bibit001607.xml> . Devo questa segnalazione al prof. Gabriele Rossi Rognoni che ha letto la tesi in qualità di valutatore.

sui menestrelli spagnoli le possiamo leggere nei lavori di GÓMEZ 1990, 2001 e DESCALZO 1990. WRIGHT 1977 basandosi sulla bibliografia esistente, offre una sintesi dei musicisti che suonavano la gittern, la *guiterne*, la *guitarra* o la chitarra (pp. 12-3) e la *citole* (p. 24) documentabili in Europa tra 1250ca. – 1471, recuperando notizie su una quarantina di musicisti, di cui quasi tre quarti sono chitarristi. Prendendo in considerazione anche le attestazioni degli strumenti nelle fonti letterarie e storiche mostra che il periodo della popolarità della gittern (riferendosi con questo termine anche agli altri strumenti con nomi simili) si situa tra la fine del XIII secolo e l'ultimo terzo del XV.

Per quanto riguarda i musicisti del XIII secolo, le poche notizie che abbiamo in generale si basano su fonti letterarie:

- quattro sono i giullari autori o personaggi dei testi della lirica galego-portoghese citati come suonatori della *citola* o del *citólón* (Lopo, Lourenço, Saco, Citola).

- il trovatore provenzale Albertet de Sisteron è rappresentato con la chitarra nel canzoniere I, ma non abbiamo prove testuali che la suonasse.

- del giullare aretino Cenne da la Chitarra vissuto nella seconda metà del secolo XIII ci sono pervenuti alcuni sonetti.

- il menestrello inglese William le Citolur invece figura in un registro della seconda metà del '200.

Nelle fonti dei due secoli successivi ci sono pervenuti tanti nomi propri citati come suonatori o costruttori di strumenti a pizzico, ma la maggior parte figura in un solo documento (per esempio in liste di pagamenti) senza informazioni sulla provenienza o sull'anno di nascita, per cui non siamo in grado di tracciarne una biografia. Una decina di liutai e poco più di quaranta musicisti attivi nel XIV secolo sono stati evidenziati finora dagli studiosi, tra cui i poeti Francesco di Vannozzo, Francesco Petrarca e Alfonso Álvarez de Villasandino di cui si conservano numerosi testi lirici ma non composizioni musicali. Di molti altri sappiamo solo il nome senza poter reperire informazioni sulla vita. Il musicista medievale però spesso rimane anonimo: in diversi documenti d'archivio il menestrello figura senza nome, a volte definito solo "il chitarrista", "il liutista", ecc.

3. Liutai

Per la storia dei liutai dal Medioevo ad oggi abbiamo a disposizione importanti repertori: uno dei primi studiosi a occuparsene è stato Luigi Francesco Valdrighi (1884 e 1894) che è riuscito a reperire notizie su più di 5000 costruttori di strumenti, soprattutto di area modenese e veneta. Dopo di lui Willibald Leo Lütgendorff ha pubblicato un dizionario dei costruttori di violini e di liuti di tutto il mondo (1922). Per quanto riguarda i secoli del Medioevo, lo studioso tedesco ha raccolto notizie su liutai tre-quattrocenteschi di Norimberga e di Augsburg, basandosi sugli archivi delle due città. Un altro repertorio importante è il *Dictionnaire Universel des Luthiers* di René Vannes (1932, 1951 e ss.) contenente 15000 voci, ma elenca poche notizie sui costruttori medievali. La liuteria inglese dei secoli XIV-XV è stata studiata da Christopher Page (PAGE 1978a), che ha evidenziato nove costruttori di arpa e due di liuto, listati nei documenti di Oxford e di Londra tra 1380 e 1466. Per l'ambito italiano abbiamo il *Dizionario* recente di Giovanni Antonioni (1996), che contiene

principalmente dati sulla liuteria moderna ma riporta alcuni nomi anteriori al 1500. Per la storia della liuteria spagnola disponiamo del monumentale lavoro del liutaio José L. Romanillos Vega e di sua moglie Marian Harris Winspear (2002) sui costruttori di liuti e di vihuelas dal Medioevo ad oggi, accompagnato da uno studio sull'evoluzione delle tecniche costruttive fino all'Ottocento, e sulle comunità di *violeros* e *citoleros* rinascimentali. Il repertorio si estende anche ai liutai di origine araba vissuti in Spagna. La maggior parte dei costruttori antichi è documentata a Siviglia o a Saragozza, dove c'erano delle comunità di *violeros* alla fine del XV secolo e nel secolo successivo. Mentre in Inghilterra, dato che pochissimi liutai sono attestati, sembra che lo facessero per passione senza essere pagati, in Spagna la tradizione della liuteria era considerata un mestiere.²²

Nella seguente lista figurano i suonatori di strumenti a pizzico e i liutai la cui attività è documentata in testi storici e letterari, dal Medioevo alla metà del Quattrocento. A partire dalla seconda metà del secolo diventano numerosi i costruttori e i musicisti su cui abbiamo informazioni, e questo motivo ci chiede di porre come limite l'anno 1450 entro il quale la loro attività è documentabile, per concentrarci sull'epoca in cui mancano le fonti musicali e le opere teoriche sugli strumenti oggetto di studio. Di molti non ci è pervenuto il cognome ma solo il nome dello strumento che suonava. In alcuni casi non è possibile stabilire se la persona era musicista o liutaio, dato che i termini fr. *citoleur* e sp. *citolero*, *violero* potevano significare entrambi. Per questo motivo è stata preferita una schedatura unica per musicisti e costruttori. In presenza del cognome un altro fatto da tenere presente è che non abbiamo la certezza se si tratta della denominazione del mestiere o di un cognome ereditato.

L'elenco rappresenta una sintesi basata sui grandi repertori di musicisti e di liutai, e su una vasta bibliografia sulla storia della chitarra, del liuto e della musica medievale. I dati sono stati completati con i risultati della ricerca effettuata sulle risorse elettroniche delle lingue e letterature medievali (*DMF*, *MED*, *MNW*). I nominativi sono accompagnati dai rimandi bibliografici agli studi consultati in cui vengono citati o, nel caso dei musicisti più noti, ai testi in cui si può leggere una biografia più dettagliata. Per quanto riguarda i giullari suonatori della *citola* o del *citolón* identificabili attraverso la lirica galego-portoghese i testi poetici sono citati con la rispettiva numerazione della *Lírica profana galego-portuguesa* (*LP*).

4. Lista dei musicisti e dei liutai documentati fino alla metà del '400

Agn' la Setoler: Oxford, 1311. Potrebbe trattarsi della moglie di →Ivo Vala.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 24, *MED* (Archivi dell'Università di Oxford, parte 2, 1311, n. 188), RASTALL 2015, p. 50.

Albinus: Italia (?), XIV secolo. Costruttore di viole.

Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 12.

Álvarez de Villasandino, Alfonso: 1345 – 1428. Poeta castigliano di cui si conservano più di un centinaio di testi. Probabilmente suonava più strumenti cordofoni, dato che menziona il liuto, il *rabel* e la viola nei suoi componimenti (v. Appendice, n. 295).

Bibl.: GÓMEZ 2001, p. 287.

²² ROMANILLOS – HARRIS 2002, pp. xv-xvi.

Andreolo: Venezia, 1359. Liutaio.

Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 18 (= Valdrighi n. 3986), ANTONIONI 1996, pp. 7-8.

Antonio «dai liuti»: Ferrara, XV secolo.

Bibl.: ANTONIONI 1996, p. 8.

Arenço (Areçon, Aretço), Pere d': 1346 – 1348. Suonatore di strumenti a plectro al servizio di Pedro IV di Aragona.

Bibl.: DESCALZO 1990, p. 110.

Baldo de Florencia (Baldo de la Xitala): 1349 – 1361. Suonatore di strumenti a plectro al servizio della regina Eleonora di Sicilia che accompagna durante il suo viaggio in Sicilia nel 1361. Tra 1350 – 1353 era giullare dei figli di Pedro IV di Aragona. Sposato con Ana Domenga.

Bibl.: DESCALZO 1990, p. 94.

Bambasio, Tommaso: Ferrara, XIV secolo. Amico di →Francesco Petrarca, presumibilmente liutista.

Bibl.: CARFAGNA-GANGI 1968, p. 6, CAPPUCCIO – ZULIANI 2006.

Barre, Jehan: Francia, 1368. Suonava la *guyterne*.

Bibl.: DU CANGE voce *Guiterna*, GODEFROY voce *Guiterner*, IV, 389a-b (Arch. 90, 1368), DMF voce *guiterner*.

Belacqua: Firenze, XIII secolo – 1300. Costruttore di chitarre e liuti, citato da Dante nel Purgatorio IV e identificato con certo Duccio di Bonavia.

Bibl.: ANTONIONI 1996, p. 14, JAHNEL 2000, p. 44.

Berdric: 1311. Liutista di Edward II.

Bibl.: SPRING 2001, p. 11.

Bertolt: Nürnberg, 1413. Liutaio.

Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 44, JAHNEL 2000, p. 44, SMITH 2002, p. 32.

Bildehouver, Andres der: Strasbourg, 1427. Liutaio.

Bibl.: TINTORI 1971, p. 658.

Bottore, Richard: 1331- 1341. Suonatore di gittern di Edward III.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12, SPRING 2001, p. 11.

Calogero (Calogelo) de Trapani: 1360ca. Siciliano di origine (Macina), suonava la chitarra presso la corte di Pedro IV di Aragona.

Bibl. DESCALZO 1990, p. 95.

Carrión, Alfonso de: Navarra, 1414. Suonava la *guitarra*.

Bibl.: MENÉNDEZ-PIDAL 1942, p. 173, WRIGHT 1977, p. 12, GÓMEZ 2001, p. 285.

Cene (Cenne) da la Chitarra: Giullare aretino nella seconda metà del '200 (m. prima del 1336). Ha parodiato i sonetti di Folgore da San Gimignano.

Bibl.: CARFAGNA – GANGI 1968, p. 19, DELL'ARA 1981, p. 31.

Citola: Soprannome di un giullare menzionato nella *cantiga* 18,6 di Alfonso X el Sabio (1221– 1284).

Bibl.: MENÉNDEZ-PIDAL 1942, pp. 145-6, WRIGHT 1977, pp. 24-7.

Comes, Ramón: Valencia, 1434, 1444. Liutaio e cordaio. Alfonso el Magnánimo gli commissionò un liuto.

Bibl.: GÓMEZ 2001, p. 287.

Coppin den Blenden «tere ghitarnen»: Gent, 1336-1349. Menestrello suonatore della chitarra.

Bibl.: MNW (*De rekeningen der stad Gent*, 1336 – 1349, 2, 110. 1.)

Córdoba, Juan de: 1433 – 1456. Menestrello cieco che suonava il liuto, la *guitarra* e la viola d'arco nella corte di Philippe le Bon duca di Borgogna.

Bibl.: REY 1999, p. 105, GÓMEZ 2001, p. 287.

Devesa, Pere: Perpignan, 1379, 1388. Costruiva liuti, organi e *exaquier* (strumento a tasto) per il re Juan I.

Bibl.: GÓMEZ 1990, pp. 214, 216, DESCALZO 1990, p. 111, ROMANILLOS – HARRIS 2002, p. 98.

Dominic: 1315 – 1316. Suonatore di gittern di Edward II.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12, SPRING 2001, p. 11.

Donato, Serafino: Venezia, 1411.

Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 110.

Drayer: Mechelen, 1371 – 1374. Fratelli liutisti.

Bibl.: GROVE 2001, vol. 15, p. 350, voce *Lute* (Poulton-Crawford).

Destrer, Andreas: Bruges, 1363. «Giterarius» attivo in Inghilterra.

Bibl.: DU CANGE voce *Giterarius*, WRIGHT 1977, p. 12.

Dynys, Thomas: Inghilterra, 1313. Citato come compagno del *citoler* → Ivo Vala della corte di Edward II e di Edward III. Non abbiamo la certezza che anche lui suonasse lo stesso strumento.

Bibl.: SPRING 2001, p. 12, RASTALL 2015, p. 46.

Echalecu, Sancho de: 1428. Giullare basco che suonava il liuto, presso la corte di Navarra.

Bibl.: MENÉNDEZ-PIDAL 1942, p. 78.

Elyott, Willelmus: Bedford, 1433. «Luter».

Bibl.: *MED* (Testamento registrato a York).

Este, Leonello (Lionello) d': 1437, 1445. Marchese di Ferrara, suonava il chitarrino.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 14.

Fernández, Juan: 1433 – 1456. Menestrello cieco che suonava il liuto, la chitarra e la viola d'arco nella corte del duca di Borgogna Philippe le Bon.

Bibl.: REY 1999, p. 105, GÓMEZ 2001, p. 287.

Frescobaldi, Giovanni: Firenze, 1280ca. – a1380. Nella Cronica domestica di Donato Velluti è ricordato come autore di sonetti e suonatore di «chitarre e leuto e viuola.» (v. Appendice, n. 18)

Fritz: Nürnberg, 1393, 1403. «Lautenmacher».

Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 149, SMITH 2002, p. 32.

Ganière, Henri de: 1396. «joueur de vièle et de luc» del duca di Orléans.

Bibl.: GROVE 2001, vol. 15, p. 350, voce *Lute* (Poulton-Crawford), TINTORI 1971, p. 657.

García, Pedro: Siviglia, 1444. Costruttore di citola («citolero»).

Bibl.: ROMANILLOS – HARRIS 2002, p. 140.

Garlthorp, William: London, 1381. Suonava la «giterne» con i compagni → Swetenham e → Pycard.

Bibl.: *MED* (*Plea and Memoranda Rolls of the London Guildhall*, p. 297).

Ghistersele, Guillaume de: Francia, 1368 – 1370. «jouer de guiterne» al servizio di Carlo V re di Francia.

Bibl.: TINTORI 1971, p. 669, WRIGHT 1977, p. 12, DELL'ARA 1981, p. 35.

Giacomo: Chioggia, 1346. Liutaio.

Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 165 (=Valdrighi 3963).

Godelof, Janne: Grammont, 1423. Menzionato con due compagni (anonimi) come suonatore di gittern.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12.

Guarino, Battista: Ferrara, 1445. Aveva una bottega a Ferrara per la costruzione di liuti e viole.

Bibl.: VANNES 1993, p. 140, ANTONIONI 1996, p. 71.

Guttere (gitterner?), John: Lancaster, 1375.

Bibl.: RASTALL 1968, p. [129].

Gueroul, Guillemin: Paris, 1389, 1396. «menestrel de guiterne».

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12, DMF (*Registre criminel du Châtelet de Paris, 1389-1392*, I, 56)

Guillem de Hursua, Arnaut: Navarra, 1412 – 1432. Documentato come «juglar de cítola» o come suonatore della «violla darco» nelle liste dei pagamenti ai giullari.

Bibl.: MENÉNDEZ-PIDAL 1942, pp. 57, 78, WRIGHT 1977, pp. 24-7, GROVE 2001, vol. 5, p. 876, voce *Citole* (Wright), REY 1999, p. 102.

Hammāra (al), Muhammad, al-Garnātī: Abū Āmir Muhammad ibn al-Hammāra al-Garnātī (di Granada), 1080 – 1169. Poeta, musicista e viaggiatore, allievo di →ibn Bā'ya. Suonava un liuto da lui costruito.

Bibl.: FERNÁNDEZ-MANZANO 1994, p. 19, ROMANILLOS - HARRIS 2002, p. 179.

Hans: Wien, 1400ca. «Lautenslaher» e cantante del duca (Albrecht?).

Bibl.: SMITH 2002, p. 32.

Hans: 1413-1414. Suonatore di gittern di Henry V.

Bibl.: RASTALL 1968, pp. [278- 9], WRIGHT 1977, p. 12, SPRING 2001, p. 11.

Hautemer, Jehan: 1348 – 1364, Francia. Suonava la *guiterne latine*.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 11, DELL'ARA 1981, p. 35. Doc.: Ordinanza di Carlo V, 1364.

Haulx, Hennequin: Bruxelles, 1439. Liutista e costruttore di strumenti.

Bibl.: BOWLES 1953, p. 47.

Hedincourt, Thomas de: 1367, Borgogna. Suonava la *quitterne*.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12., DELL'ARA 1981, p. 35. Doc.: *Inventaires mobiliers*, i.n. 700 («Thomas de Hedincourt et a ses compagnons, menestriers de bouche et de quitterne...»)

Heinrich, Ambroise: Nürnberg, 1414. Liutaio.

Bibl.: TINTORI 1971, p. 658.

Helt, Heinz: Nürnberg, 1413. «Lautenslaher».

Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 210, JAHNEL 2000, p. 46, SMITH 2002, p. 32.

Henricus: Wien, 1378. «lawtenslaher».

Bibl.: SMITH 2002, p. 32.

Heussen & Guenssen: Liutai di Malines (Belgio), 1366. Hanno costruito cornamuse, ciaramelle e gittern per Jean II de Châtillon.

Bibl.: VANNES 1993, p. 160.

ibn Bāṣa: Zaragoza, seconda metà del secolo XI – inizio del XII. Filosofo, teorico musicale e suonatore di liuto (*'ūd*).

Bibl.: FERNÁNDEZ-MANZANO 1994, pp. 21-2.

István: Sopron (Ungheria), 1430. «lauttenslacher».

Bibl.: MOLLAY 1974, p. 4.

Janyn le Citoler: 1306. Listato tra i musicisti che hanno partecipato alla festa di Pentecoste della Westminster Hall, presso la corte di Edward I.

Bibl.: RASTALL 1968, p. [220], WRIGHT 1977, p. 24, SPRING 2001, p. 12, GROVE 2001, vol. 5, p. 876, voce *Citole* (Wright), RASTALL 2015, p. 46. Doc.: Westminster Festival Roll (contiene i pagamenti ai menestrelli).

Janin le Lutour (Lutur): 1306. Liutista di Edward principe di Galles listato tra i 180 menestrelli che hanno partecipato alla festa di Pentecoste della Westminster Hall. (v. anche →Johann le Leutour).

Bibl.: GROSSMANN 1906, p. 56, SPRING 2001, pp. 9-10, *MED*. Doc.: Westminster Festival Roll (contiene i pagamenti ai menestrelli).

Jaquet: 1377, Francia, «nostre menestrel de guisterne». Probabilmente da identificare con Jaquet de Paris documentato come liutista intorno al 1379 al servizio di Pedro IV e di Juan I.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12, *DMF* (Delisle, *Mandements et actes divers de Charles V, 1364-1380*, 820), DESCALZO 1990, p. 100.

Jaquemart «le guiterneur»: Paris, 1389. Viene citato con la figlia Jehennete.

Bibl.: GODEFROY voce *Guiterneur* IV, 389b, *DMF* (*Registre criminel du Châtelet de Paris, 1389-1392*, I, 265.)

Johann le Leutour: 1285 – 1310. Liutista preferito di Edward I listato negli anni 1295-1303 tra i menestrelli del principe. SPRING 2001, p. 11, propone di identificarlo con →Janin le Lutour. Nel 1310 viene documentato come Joh. le Luter.

Bibl.: SPRING 2001, p. 11, *MED* (Thuesson, *Middle English Occupational Terms*, p. 187).

John: 1329-1330, 1361. Liutista e citolista di Edward III.

Bibl.: SPRING 2001, p. 11, RASTALL 2015, p. 49.

John le Leuter: London, 1302.

Bibl.: *MED* (*Letterbook B in the City of London Records Office, Guildhall, calendar*).

John Sitoler: Inghilterra, 1361 – 1362.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 24.

Joh. Gyterner: Inghilterra, 1396.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12, *MED* (Thuesson, *Middle English Occupational Terms*, p. 187).

John le Luter: 1319. Era probabilmente un mercante che importava liuti. Nel 1344/5 viene citato come «de Aconia» (Acre?), insieme a sua moglie Isabella.

Bibl.: PAGE 1978a, p. 48, SPRING 2001, p. 13, *MED* (London, *Corporation of London Records Office, Guildhall*).

Kalbsaug, Eberhart: Nürnberg, 1433. Liutaio.

Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 245.

Kobzos: persone dal cognome Kobzos ('suonatore di *koboz*') documentate in Ungheria: **Kobzus, Johannes**, Szabadi, 1326 («Johannes dictus Kobzus de Zobodi»); **Kobzos, Nicolaus**, prov. Zemplén, 1364 («Nicolaus dictus Kobzos»).

Bibl.: MOSZ, p. 59, SZABOLCSI 1959, p. 27.

Labbé, Richard: Francia, 1364. «jouant de la guitare moresque».

Bibl.: WRIGHT 1977 p. 11, DELL'ARA 1981, p. 35. Doc.: Ordinanza di Carlo V, 1364.

Lantos: persone dal cognome Lantos ('liutista') documentate in Ungheria, non necessariamente liutisti: **Lalthus, Gregorius:** 1427. **Lautos, Franciscus:** 1428. **Lautos, Gregorius:** 1428. **Lauthus, Gregorius:** 1434. **Lawthus, Jacobus:** 1435. **Lautus, Blasius:** 1435. **Lautus, Gregorius:** 1436. **Lantus, Kilianus:** 1437. **Lautos, Petrus:** 1437. **Lanthos, Johannes:** 1442. **Lawthus, Blasius:** 1449. **Lanthos, Stephanus:** 1449.

Bibl.: MOSZ, p. 572, SZABOLCSI 1959, p. 31.

Landino (Landini), Francesco: Firenze, 1325/1335 – 1397. Costruttore di vari strumenti (cordofoni e organi), tra cui la *syrena syrenarum*, una combinazione di liuto e di salterio. Nel codice Squarcialupi (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Mediceo Palatino 87) è rappresentato con un organo portativo (f. 121v), ma nella decorazione marginale che circonda il suo ritratto si vedono altri cinque strumenti cordofoni (di cui tre a manico).

Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 281, VANNES 1993, p. 200, TINTORI 1971, p. 657, GROVE 2001, vol. 14, pp. 212-21, voce *Landini, Francesco* (von Fischer – D'Agostino).

Lang Aerd: 1371 – 1374, Malines (Belgio). «jouer de guiterne».

Bibl.: DELL'ARA 1981, p. 35.

Leonardo dal chitarino: Ferrara, 1424 –.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12.

Lodowycus: London, 1434. «lute maker».

Bibl.: PAGE 1978a, pp. 44-5, SPRING 2001, p. 19 (Guidhall Library, ms. 9171/3, fol. 390v).

Loge (Liège?), Hans de: Castiglia, 1405. Suonava la chitarra e il liuto.

Bibl.: MENÉNDEZ-PIDAL 1942, p. 172, WRIGHT 1977, p. 12, REY 1999, p. 105.

Lopo: Giullare galego (n. 86 in LP), attivo alla metà del '200 a cui la tradizione attribuisce undici componimenti (senza musica). Viene menzionato dal trovatore Martin Soarez (metà '200) con la *citola* (97,8) o con il *citolon* (97,4 e 97,13).

Bibl.: WRIGHT 1977, pp. 24-7. Per la biografia dettagliata si veda RESENDE DE OLIVEIRA 1994, p. 378.

Lottin (Lotin): 1399. Suonava la *gisterne*.

Bibl.: DU CANGE voce *Guiterna*, GODEFROY voce *Guiterne* IV, 389a («Comme icellui Lottin eust joué d'une gisterne qu'il avoit, pour faire esbatre et dansier plusieurs jeunes gens qui la estoient assemblez.», Arch. 154, 1399, n. 172), DELL'ARA 1981, p. 35.

Lourenço: Giullare portoghese che suonava il *citolon*, attivo nel secondo e terzo quarto del secolo XIII (n. 88 in LP), di cui si conservano diciotto testi (senza musica). Si fa riferimento esplicito allo strumento musicale nelle sue tenzoni con Johan Garcia de Guilhade (70,28, 70,29, 70,33, 70,35) e con Johan Perez d'Aboim (75,10), e in una *cantiga* di Pedr'Amigo de Sevilha (116,12).

Bibl.: MENÉNDEZ-PIDAL 1942, p. 21, WRIGHT 1977, pp. 24-7. Per la biografia dettagliata si veda RESENDE DE OLIVEIRA 1994, p. 380.

Mâcon, Perrin de: 1371, Borgogna. Suonava la *gittern*.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12.

Martín tañedor (Martín el ciego): Castiglia, primi decenni del XV secolo. Liutista e chitarrista della regina Giovanna II di Napoli (1373-1435), citato da Alfonso Álvarez de Villasandino (1345-1428) in un componimento poetico. Si conservano due testi del suo repertorio.

Bibl.: MENÉNDEZ-PIDAL 1942, p. 171, GÓMEZ 2001, p. 287.

Meisinger, Hans: Augsburg, 1447. Liutaio, soprannominato «Ritter».

Bibl.: VANNES 1993, p. 237, TINTORI 1971, p. 658.

Morell, Ponç: 1353ca, 1376, 1378. Liutaio al servizio del re Pedro IV di Aragona. Un liutaio di Valencia di nome Ponç è documentato nel 1378 in relazione alla costruzione di liuti, arpe e flauti.
Bibl.: DESCALZO 1990, p. 112, ROMANILLOS – HARRIS 2002, p. 256.

Obrecht: Basel, 1363. Liutista.
Bibl.: GROVE 2001, vol. 15, p. 350, voce *Lute* (Poulton-Crawford).

Ott, Hans: Nürnberg, 1434, 1463. Liutaio originario probabilmente da Füssen di cui si conserva un liuto con cinque corde doppie (Eisenach, Wartburg Stiftung), che apparteneva al Granduca di Sassonia-Weimar (v. infra p. 8).
Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 362, VANNES 1993, p. 263.

Palencia, Juan de: 1423. Suonatore di *guitarra* al servizio di Enrique III di Castiglia e di Juan II.
Bibl.: MENÉNDEZ-PIDAL 1942, pp. 172-4, GÓMEZ 2001, p. 285.

Peñafiel, Alfonso de: Navarra, 1414. Suonava la *guitarra*, presso la corte di Enrique de Trastámara.
Bibl.: MENÉNDEZ-PIDAL 1942, pp. 174, WRIGHT 1977, p. 12. GÓMEZ 2001, p. 285.

Peter: Inghilterra, 1306. «Le Gitarer». Musicista del principe Edward I. Listato tra i 180 menestrelli che hanno partecipato alla festa di Pentecoste della Westminster Hall.
Bibl.: GROSSMANN 1906, p. 48, WRIGHT 1977, p. 12., SPRING 2001, p. 11. Doc.: Westminster Festival Roll (contiene i pagamenti ai menestrelli).

Peter: 1311. Liutista di Edward II.
Bibl.: SPRING 2001, p. 11.

Peter: Aachen, 1385. Suonava la *quintern* («quinternen-sleger».)
Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12.

Peter: Wien, 1418, 1436. «Lawtenmacher».
Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 378.

Petrarca, Francesco: Benché non ne faccia riferimento esplicito nelle sue composizioni poetiche, dal suo testamento (1370) apprendiamo che il poeta possedeva un liuto che intende lasciare all'amico →Tommaso Bambasio («leutum meum bonum».)
Bibl.: CAPPuccio – ZULIANI 2006

Pietrobono dal Chitarino: Ferrara, m. 1497. Musicista presso la corte di Napoli, poi al servizio della famiglia di Este a Ferrara (dal 1440ca.), e negli anni 1488-1490 al servizio del re Mattia Corvino in Ungheria. Considerato un grande virtuoso, celebrato da molti poeti spesso paragonato a Orfeo, è citato da Tinctoris nel trattato *De inventione et Usu musicae* come eccellente improvvisatore. È rappresentato in una medaglia eseguita da Giovanni Boldù (1456).
Bibl.: HARASZTI 1940, GALLO 1992, pp. 113-25, SMITH 2002, pp. 39-41.

Ponç, Johan (Pont, Ponç de Oscha, Johanico): 1379 – 1381. Menestrello di strumenti a plettro, originario della provincia di Huesca, al servizio di Pedro IV di Aragona.
Bibl.: DESCALZO 1990, p. 106.

Prost, Pierre de: Bruges, 1423. Liutista e costruttore di strumenti.
Bibl.: BOWLES 1953, p. 47.

Pycard, John: London, 1381. Suonava la *giterne* con i compagni →Garlthorp e →Swetenham.
Bibl.: MED (*Plea and Memoranda Rolls of the London Guildhall*, p. 297).

Rad. Giterner: Coventry, 1435ca.
Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12, MED. Doc.: *Coventry Leet Book*, 1435 (?), p. 161.

Rammesay, Hugo de: York, 1404. «gytner».

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12, *MED (Register of Freeman, City of York, 1404, n. 107)*.

Ramón, Galvany de: 1360ca. Liutista di origine messinese, attivo presso la corte di Pedro IV di Aragona.

Bibl. DESCALZO 1990, p. 98.

Razio, Giovanni: Padova, 1372. Maestro di liuto. Dirigeva una scuola di musica a Padova con →Francesco di Vannozzo.

Bibl.: REBUFFA 2012, p. 40. Doc.: Padova, Archivio di Stato, Notarile, t. 14, c. 386.

Reyal, Pere: Seconda metà del XIV secolo. Suonatore di strumenti a plectro al servizio di Pedro IV di Aragona, originario di Valencia.

Bibl.: DESCALZO 1990, p. 111.

Richardyn: London, 1326. «cytoler le Roi». Menestrello di Edward II.

Bibl.: RASTALL 2015, p. 49.

Richard: Inghilterra, metà 1300. «Gitterner» di Edward III (r. 1327 – 1377).

Bibl.: RASTALL 1968, pp. [251-61].

Righo di Kastelnuovo, Andrea di: Firenze, 1445-1446. «viollaio».

Bibl.: BATTISTINI 1931. Doc.: Archivio di Stato Firenze, Confraternite soppresse, B.I. filza 204, n. 4.

Robertus le Cetoler: Inghilterra, 1339.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 24, *MED (Cartulary of the Hospital of Saint John the Baptist, part 3, 1339, n. 72)*.

Rodrigo de la Guitarra: Castiglia, Aragona, 1417, 1421, 1427, 1458. Menestrello di Juan II di Castiglia, di Fernando I di Aragona e di Alfonso V el Magnánimo. Gli viene attribuita la ballata *Angelorum psalat tripudium* del codice Chantilly (Musée Condé 564, fol. 48v), in cui il nome del compositore è “S. Uciredor”, che letto al contrario dà Rodericus.

Bibl.: MENÉNDEZ-PIDAL 1942, pp. 57, 173, WRIGHT 1977, p. 12., GÓMEZ 2001, p. 285, *MEDIEVAL IBERIA*, p. 710 (Stevenson).

Rouet, Perrin: Francia, 1376. Suonava la *guiterne*.

Bibl.: DU CANGE voce *Guiterna* (Reg. 110. ch. 36).

Rudolf: Augsburg, 1412. «Lautenmacher».

Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 378, VANNES 1993, p. 310.

Saco: Giullare galego suonatore della *citola* menzionato in due *cantigas* (46,3 e 46,4) di Fernan Paez de Talamancos/Tamalancos (1204?-1242).

Schleicher (Sleicher), János: Sopron (Ungheria), 1430. «lautenslacher». Il cognome fa pensare che potesse essere un mercante.

Bibl.: MOLLAY 1974, p. 4.

Sestairon (Sisteron), Albertet de: Giullare provenzale documentato tra l'ultimo quarto del XII secolo e il primo del XIII, attivo in Orange, in Aragona e in Italia. Nel canzoniere I è rappresentato con la chitarra²³ (Paris, BNF, fr. 854, fol. 133v). Dei 23 componimenti a lui attribuiti tre ci sono pervenuti con la corrispondente melodia. Veniva apprezzato per l'originalità delle sue melodie e per le doti vocali.

Bibl.: GROVE 2001, vol. 1, p. 303, voce *Albertet de Sestaro* (Parker), GUIDA-LARGHI 2013, pp. 36-8.

²³ Si tratta di uno strumento simile al liuto ma più piccolo e con il cavigliere a falchetto costruito a forma di testa, suonato con un plectro di penna, che qui chiamo provvisoriamente 'chitarra'. Per la discussione della denominazione di questo tipo di strumento rimando alla pagina 106.



fig. 7. Paris, BNF, fr. 854, fol 133v
(tratto da RIQUER 1995)

Sevilla, Juan de: 1435 – 1438. Interprete dell'imperatore di Costantinopoli, suonava il liuto, menzionato da Pero Tafur nelle *Andanças e viajes* (v. Appendice, n. 310).

Simonet, Jehan: Borgogna, XIV secolo. Suonava la gittern.
Bibl.: WRIGHT 1977, p. 12.

Smid, Erhard: Peißenberg (Bayern), 1433. Costruiva tutti i tipi di strumenti, soprattutto organi (tra cui l'organo di München, Marienkirche). LÜTGENDORFF 1922 ipotizza che le lettere E. S. nel *Cister* di K. Volls a München (costruito nel 1462) indicassero Erhard Smid.
Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 471.

Steffan: Wien, 1438. «Lautenslaher».
Bibl.: SMITH 2002, p. 32.

Swetenham, John: London, 1381. Suonava la *giterne* con i compagni →Garlthorp e →Pycard.
Bibl.: MED (*Plea and Memoranda Rolls of the London Guildhall*, p. 297).

Thomas Citoler: London, 1317 – 1347. Menestrello di Edward II e di Edward III che li accompagnava nei loro viaggi e guerre.
Bibl.: WRIGHT 1977, p. 24, RASTALL 1968, pp. [251-63], RASTALL 2015, pp. 48-9.

Thomas, John: London, 1433 – 1434. «Lut maker».
Bibl.: PAGE 1978a, pp. 44-5, SPRING 2001, p. 19 (Guidhall Library, ms. 9171/3, fol. 374v, testamento di John Thomas).

Tibaut, Pere (Tibalt de Mallorches): 1345 – 1348. Suonava strumenti a plectro al servizio di Pedro IV di Aragona.
Bibl.: DESCALZO 1990, p. 111.

Toledo, Alfonso de: Navarra, 1414. Suonava la *guitarra*.
Bibl.: MENÉNDEZ-PIDAL 1942, p. 173, WRIGHT 1977, p. 12, GÓMEZ 2001, p. 285.

Toledo, Martin de: Navarra, 1414. Suonava la *guitarra*.
Bibl.: MENÉNDEZ-PIDAL 1942, p. 173, WRIGHT 1977, p. 12, GÓMEZ 2001, p. 285.

Toul..., Gillet de: Borgogna, 1369. Menestrello del duca Philippe II (1342 – 1404). Suonava la gittern e la *citole*.

Bibl.: BOWLES 1953, p. 44 (citato come suonatore della *citole*), WRIGHT 1977, p. 11 (figura tra i chitarristi).

Vala, Ivo (Ivoni/Juoni/Jiron/Yorri): London, 1312 – 1334. «le Cetoler». Suonava la *citole* nella corte di Edward II e di Edward III. La moglie si chiamava Agnes.

Bibl.: RASTALL 1968, pp. [236, 244], WRIGHT 1977, p. 24, SPRING 2001, p. 12, RASTALL 2015, pp. 46-9.

Vannozzo, Francesco di: 1340ca. – dopo 1389. Giullare padovano che suonava il liuto, la chitarra e l'arpa, strumenti che menziona nei suoi testi (v. Appendice, nn. 17 e 252). Nel 1372 fondò una società con →Giovanni Razio, che aveva l'obiettivo di insegnare liuto e «citaras». Nei primi anni 1380 ricevette in dono un'arpa da Antonio Della Scala.

Bibl.: BRONDI 1926, pp. 40-1, REBUFFA 2012, pp. 40-1.

Vollrat, Hans: Wien, 1424, 1436. Liutaio.

Bibl.: LÜTGENDORFF 1922, p. 544, VANNES 1993, p. 384.

William: 1406 – 1407, 1414. «luter» di Henry IV e Henry V.

Bibl.: RASTALL 1968, p. [278], SPRING 2001, p. 11.

William: Nord-Ovest di Olanda, 1361 – 1372. «Meyster Willam mit der ghyternen».

Bibl.: *MNW* (*De Cameraars-rekeningen van Deventer*, n. 3. 452).

William le Citolur: Inghilterra, 1269.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 24, *MED* (*Patent Rolls*, Henry III, 1269, n. 359).

William: 1451. Menestrello, «Luter of Selby».

Bibl.: SPRING 2001, p. 18. Doc.: *Patent Roll*.

Will. Sitolir: Sussex (Inghilterra), 1332.

Bibl.: WRIGHT 1977, p. 24, *MED* (*Lay Subsidy Rolls, Sussex*, 1332, n. 238).

Wolfhard: Wien, 1368. «Lautner» o «Lautenslaher».

Bibl.: SMITH 2002, p. 32.

5. La trattatistica musicale

I trattati musicali occidentali dei secoli XI-XV in generale sono molto poveri di informazioni sugli aspetti costruttivi degli strumenti, in particolare per quanto riguarda quelli a pizzico, oggetto di questo lavoro. La trattatistica araba, diversamente da quella latina, ci ha tramandato descrizioni dettagliate e informazioni preziose sulla costruzione e sull'accordatura del liuto, e non di rado anche di altri strumenti. Dato il carattere introduttivo di questo capitolo, nelle prossime pagine mi limito a riassumere il contenuto di ciascuna opera teorica di tradizione rispettivamente araba o latina che tratta i cordofoni, con l'obiettivo di riflettere sui motivi per cui nel Medioevo occidentale c'è stato un relativo silenzio sugli strumenti nella trattatistica musicale. Un altro scopo è analizzare i termini tecnici con cui gli strumenti vengono denominati negli scritti teorici europei. Le informazioni relative alla costruzione dello strumento, alle corde, alla spaziatura dei tasti e all'accordatura verranno approfondite nei paragrafi rispettivi (cap. IV, pp. 151-170).

1. Trattati arabi sul liuto²⁴

La prima descrizione del liuto che ci è pervenuta – in questo paragrafo per comodità uso il termine 'liuto' anche quando si tratta dello *'ūd* arabo – è di Abū Yūsuf Ya'qūb ibn Ishāq al-Kindī (m. 866), considerato il primo importante teorico musicale del mondo arabo, di cui si conservano vari scritti sulla musica. Nel trattato sulla costruzione del liuto a quattro corde, dedicato ai suoi allievi, Al-Kindī dà le misure dello strumento, regolate dalle proporzioni 1:2:4, fornisce indicazioni su come calcolare la spaziatura dei legacci sul manico, sul numero dei fili di seta o di budello da utilizzare per le corde e su come montarle e accordarle.

Una descrizione simile la troviamo nel libro dei Fratelli della Purezza (*Iḥwān aṣ-Ṣafā'*) del X secolo, una raccolta che contiene 52 epistole suddivise in quattro parti. La quinta lettera della prima parte (*Scienze propedeutiche*) esamina la musica in base a un approccio filosofico: definizioni terminologiche, nozioni di acustica e di metrica vengono seguite dalla trattazione del liuto, strumento considerato il più nobile e il più perfetto inventato dai saggi. Per illustrare le dimensioni dello strumento, l'autore ricorre esclusivamente alle proporzioni, senza dare le misure esatte. Le indicazioni fornite circa spessore delle corde, accordatura e posizione dei tasti sono inserite all'interno di un discorso filosofico, secondo il quale i suoni delle quattro corde corrispondono ai quattro elementi (fuoco, aria, acqua, terra) e ai quattro umori, rappresentando così l'armonia, mentre le proporzioni descritte coincidono con i rapporti che si trovano fra i diametri delle sfere celesti, della luna e dei pianeti. La descrizione del liuto è stata ripresa dall'erudito nordafricano Aḥmad ibn Yūsuf at-Tīfāṣī (m. 1253) che l'ha inserita in un suo trattato, mentre Muḥammad ibn 'Alī ibn 'Abdallāh ibn Muḥammad al-Hindī nel 1135 ne ha redatto una rielaborazione compendiosa in forma dialogica.

²⁴ Molti trattati di musica arabi sono stati editi e studiati da Henry George Farmer (FARMER 1962 e 1978), mentre un esame comparato delle informazioni tecniche riguardanti il liuto con la traduzione dei testi in tedesco si può leggere nell'articolo di Eckhard NEUBAUER 1993.

Il filosofo medievale che ha influenzato di più la teoria musicale in Occidente è Abū Naṣr Muḥammad Ibn Muḥammad Ibn Ṭarkhān al-Fārābī (m. 950). Le sue opere filosofiche sono state tradotte in latino da Gerardus Cremonensis e da Dominicus Gundissalinus nel XII secolo, mentre alcuni suoi scritti sulla musica sono citati da Hieronymus de Moravia (*Tractatus de musica*, cap. 5, *De divisione musicae secundum Alphorabium*) e Vincent Beauvais (*Speculum doctrinale, liber XVII*, cap. 15, *Divisio musicae secundum Alphorabium*), o compresi nel trattato *Tractatus de musica* di Lambertus e negli anonimi *De musica* e *Quatuor principalia*. Il suo trattato più importante sulla musica è il *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* (Grande libro sulla musica), che consiste in un'introduzione e tre libri: il primo si occupa della teoria della musica (acustica, intervalli, tetracordi, divisione dell'ottava e strutture ritmiche), il secondo degli strumenti musicali. Al-Fārābī mette l'accento sulle scale, meno sulla descrizione fisica, perché il suo obiettivo è illustrare la teoria esposta precedentemente con l'aiuto degli strumenti musicali. L'autore discute poi la spaziatura dei tasti sul manico e le accordature possibili dello 'ūd, descrivendo inoltre due strumenti della famiglia del *tunbūr* (liuti con il manico lungo) e altri cordofoni tra cui il *rabāb*: si tratta del primo riferimento a uno strumento ad arco. Il terzo libro si occupa degli schemi melodici e ritmici della composizione musicale.

Abū 'l-Ḥusain Muḥammad ibn al-Ḥasan Ibn aṭ-Ṭaḥḥān al-Mūsīkī (m. dopo 1057), musicista del Cairo, diversamente dagli altri trattati, dà informazioni precise di ordine pratico sulla costruzione e sulla manutenzione dello strumento. Dedicò ampi paragrafi alla produzione delle corde, al diametro dei legacci e su come montare le corde. Questo è il primo testo medievale a parlare chiaramente di un liuto con corde doppie, di quattro o cinque cori.²⁵

Il primo trattato musicale arabo che contiene il disegno del liuto si trova in un manoscritto del *Kitāb al-Adwār* (Libro dei cicli o dei modi musicali) di Ṣafī al-Dīn al-Urmawī (Abd al-Mu'min ibn Yūsuf ibn Fāḥir al-Urmawī, m. 1294; ms. Oxford, Bodleian Library, Marsh 521, datato 1334, fol. 157b, fig. 8). Lo strumento ha sette tasti, dieci piroli e cinque corde doppie, sulle quali sono riportati i rispettivi nomi (*al-bamm*, *al-maṭlaṭ*, *al-maṭnā*, *az-zīr*, *al-ḥādd*) e il numero dei fili di seta da utilizzare per prepararle. Figurano inoltre il nome del capotasto (*anf*) e del ponte (*muṣṭ*).

Altre informazioni si trovano nel trattato anonimo persiano *Kanz at-tuḥaf* (1350ca.) e nella sua traduzione turca del secolo XV. La descrizione del legno da utilizzare e delle dimensioni dello strumento è seguita da indicazioni minuziose sulla preparazione delle corde di budello o di seta. In sei manoscritti figura il disegno del liuto, accompagnato dalla denominazione delle corde e delle parti dello strumento.²⁶

²⁵ Le corde doppie del liuto o della vihuela in italiano si chiamano cori o ordini, in inglese *courses*, in tedesco *Chöre* (singolare *Chor*), in francese *choeurs*, in spagnolo *órdenes*.

²⁶ Mss. Leiden, Or. 271 (copia del 1580), fol. 80a; Cambridge, King's College 211, fol. 19b; London, British Library, Or. 2361 (copia del 1655); Paris, BNF, suppl. pers. 1121 (copia 1435), fol. 173b; traduzione turca (ms. in proprietà privata). I disegni sono riprodotti in NEUBAUER 1993, pp. 372-5.

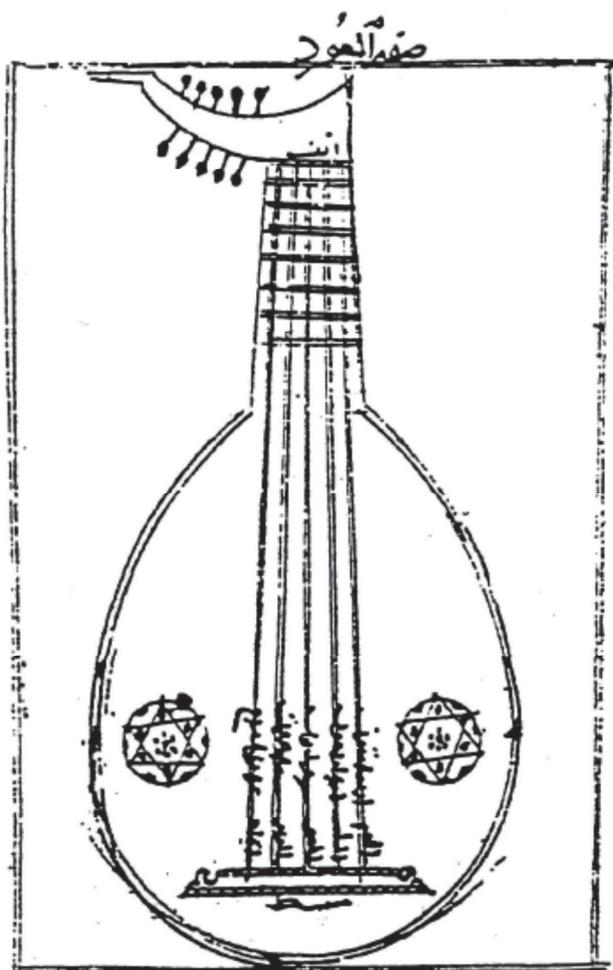


fig. 8. *Kitāb al-Adwār*, Ms. Oxford, Bodleian Library, Marsh 521, fol. 157b
(tratto da NEUBAUER 1993, p. 372)

Sugli strumenti musicali orientali esiste inoltre il trattato di organologia *Cāmi' al-alḥan* del musicista, poeta e pittore 'Abdalqādir ibn Ġaibī (m. 1435), conservato in due manoscritti autografi (Bodleian Library, Marsh 282 e Constantinople, Nūr-i 'Oṭmānīya Library, 3644).²⁷ Il testo è stato ultimato nel 1405, poi rivisto e completato nel 1413. L'autore inizia la sezione sugli strumenti musicali con la descrizione delle scale dei cordofoni del tipo *ṭanbūr* e del tipo *'ūd*, specificando per ciascuno il numero di corde, l'accordatura e l'estensione, poi prosegue con l'illustrazione di due tipi di liuto, lo *'ūd quadīm* 'liuto antico' con quattro corde e lo *'ūd kāmil* 'liuto perfetto' con cinque corde, accordate per quarte in entrambi gli strumenti. La presentazione continua con i cordofoni a pizzico dal Turkestan alla Turchia (strumenti tipo *ṭarab* e *šaštār*), con le pandore (*ṭanbūr šarwīnān*, *ṭanbūr turkī*, *rūḥ afzāy*, *qūpūz rūmī*, *ōzān*, *nāy ṭanbūr*, *rubāb*, *muḡnī*), e con alcuni strumenti della famiglia dell'arpa e ad arco. Il trattato si conclude con l'esposizione di altri liuti (*tuhfat al-'ūd*, *šahrūd*, *rūd xāy*) e di strumenti a fiato, mentre sono assenti le percussioni.

²⁷ Un riassunto sugli strumenti musicali descritti in questo trattato si può leggere in FARMER 1962.

2. Trattati occidentali con informazioni sugli strumenti a pizzico

La trattatistica medievale occidentale si concentra prevalentemente sugli aspetti teorici della musica. Nella maggioranza dei casi le poche informazioni che abbiamo sulla costruzione, sulle corde o sull'accordatura degli strumenti musicali si trovano nei paragrafi relativi alla loro classificazione. Sebbene non forniscano informazioni rilevanti sugli strumenti oggetto di studio, alcuni testi possono risultare particolarmente utili per lo studio della nomenclatura. La maggior parte dei trattatisti si ispira ad autori alto medievali come Cassiodoro e Isidoro di Siviglia, ma il catalogo degli strumenti musicali spesso si amplia con strumenti introdotti in Europa nei secoli successivi. A partire dal XIII secolo entrano nel linguaggio scientifico latino una serie di termini presi dalle lingue germaniche e romanze che designano strumenti musicali nuovi, mentre i termini classici *cithara* e *lyra* cominciano a indicare strumenti moderni come l'arpa e il liuto.

1. Perseus e Petrus, *Summa musice*

Nel quarto capitolo del trattato *Summa musice* attribuito a Perseus e a Petrus, scritto attorno al 1200, conservato in un unico manoscritto dell'inizio del XV secolo (St. Paul im Lavantthal, Archiv des Benediktinerstiftes, 264/4), la musica viene suddivisa in due grandi categorie, *naturalis* e *instrumentalis*. La *naturalis* ha due sottocategorie, *humana* e *mundana*, mentre gli strumenti musicali sono "artificiali" e possono essere ripartiti in tre classi, stabilite in base alla forma e ai materiali di cui sono fatti, cioè *chordalia* ('cordofoni'), *foraminalia* ('aerofoni') e *vasalia* ('idiofoni'). Il passo relativo ai cordofoni è una fonte importante per i materiali che si usavano per le corde:

Chordalia sunt ea que per chordas metallinas, intestinales vel sericinas exerceri videntur; qualia sunt cithare, vielle et phiale, psalteria, chori, monochordium, symphonia seu organistrum, et hiis similia. (f. 4v, ed. PAGE 1991, p. 150)

[I cordofoni sono quelli che sono muniti di corde di metallo, di budello o di seta, che sono *cithare*, *vielle* e *phiale*, salteri, tamburi a corda, monocordo, *symphonia* o *organistrum* e simili.]

Alcuni strumenti del passo citato possono causare problemi di interpretazione, dato che l'elenco comprende termini classici e medievali:

- la *cithara* è uno strumento del mondo greco-latino che dal Medioevo in poi poteva riferirsi a diversi cordofoni; in generale nei glossari francesi dei secoli XIII-XIV viene tradotta *harpe*;

- la *viella* è un adattamento del francese *vielle*, strumento ad arco documentato in testi francesi dal XII secolo;

- i *chori*, plurale di *choron* o *chorus*, probabilmente indicano strumenti 'ibridi' con una cassa su cui sono tese delle corde che vengono percosse con una bacchetta di legno,²⁸

²⁸ Strumenti derivati dal *choron* si usano ancora oggi in Francia, e si chiamano *tum-tum*, *tun-tun* o *tambour de Béarn*, con sei o sette corde, cfr. SARRAIL 2003, pp. 78-81. Il termine *chorus* si registra in alcuni dizionari del '400 ma con traduzioni diverse: il glossario latino-francese Vat. lat. 2748 (ed. ROQUES 1969, p. 135, n. 1721)

- la *symphonia* e l'*organistrum* sono gli antenati della ghironda;
- lo *psalterium* 'salterio' non pone problemi di interpretazione perché è uno strumento che ha avuto una continuità dall'antichità al Medioevo;
- non è chiaro invece che strumento indicassero le *phiale* ('coppa, vaso'): probabilmente si tratta di un tentativo di latinizzazione del tedesco *Fiedel* o dell'inglese *fiddle*, strumenti corrispondenti alla *vielle* francese; il termine si trova già nel *De musica cum tonario* di Johannes Affligemensis (1100ca, «manu temperatur ut phiala») e nel *Vocabularium Cornicum*.²⁹

Più avanti, nel cap. 12 leggiamo una vaga informazione su come vengono accordati i cordofoni, uno dei pochissimi riferimenti all'accordatura degli strumenti con manico nella trattatistica latina medievale:

Sunt et alia chordalia que solum auditu discernuntur; temperantur autem per consonantias diapason, diatessaron et diapente, et per diversas digitorum interpositiones artifices ipsorum formant sibi tonos et semitonos, et sic de aliis. (f. 12r, PAGE 1991, p. 169)

[Ci sono poi altri cordofoni che si possono distinguere dagli altri solo con l'orecchio; vengono accordati per consonanze di ottave, quarte e quinte; premendo le corde con le dita in varie posizioni, si ottengono toni, semitoni e altri intervalli].

2. Amerus, *Practica artis musice*

Nel trattato *Practica artis musice* del teorico inglese Amerus (1271), la musica viene ripartita in quattro categorie: naturale, artificiale, strumentale e morale. Le tre classi di strumenti stavolta si basano sul modo di farli suonare:

[...] flatu ut in tubis, fistulis; pulsu ut in cythara, cymbalis; tactu ut in organis vel aliis musicis instrumentis. (RUINI 1977, par. 15, p. 75, *TML*).³⁰

[... a fiato come la *tuba* e la *fistula* (sorta di flauto) a pizzico (o a percussione) come la *cythara* (arpa?) e i cimbali (piccoli piatti), e a tasto come l'organo e altri strumenti musicali.]

Il sostantivo *pulsu* rende difficile la traduzione, perché può essere associato a più tipi di strumenti, e il verbo latino *pulsare* è traducibile con 'pizzicare', 'percuotere' o 'colpire'. Per questo motivo l'autore raggruppa insieme uno strumento a percussione con uno a pizzico. L'accento al liuto si trova nel cap. 24 che si occupa dell'*organistrum*, in cui apprendiamo che *magada* era il ponte dei cordofoni. Il termine si registra già nel *De Musica* di Boezio, in riferimento ai due ponti semicirculari che sostengono la corda (V, 15). Il passo è rilevante

traduce *chorus instrumentum musicum* con *chevrete*, che è il nome di un tipo di cornamusa; mentre in due dizionari inglesi, nel *Promptorium Parvulorum* e nel *Catholicon Anglicon*, è stato tradotto *crowd(e)*, strumento cordofono di origine gallese (*crwth*). Cfr. la schedatura dei vocabolari medievali a pp. 67-74.

²⁹ Il termine latino *fiala* nel *Vocabularium Cornicum* viene tradotto *harfel* (n.259). È preceduto da *fidicen* e *fidicina* che vengono tradotti rispettivamente *harfellor* e *harfellores*.

³⁰ Cito alcuni trattati direttamente dal database elettronico della Indiana University, *TML = Thesaurus musicarum latinarum* (<http://boethius.music.indiana.edu/tml/>). In questi casi nella bibliografia dopo il titolo figura il link dove è possibile consultare il testo.

perché l'autore usa l'italianismo *liuto* che è probabilmente la prima attestazione del sostantivo:

Magada est pons ille instrumentorum musicorum qui dicatur secundum multitudinem et quantitatem cordarum, et sustinet cordas in sua distinctione per ditas suas ad quam magadam tendit sonus et non ultra prout in viella, symphonia, liuto et huiusmodi instrumentis patet. (RUINI 1977, par. 24, p. 97, *TML*).

[La *magada* è il ponte di quegli strumenti musicali caratterizzati qui a seconda del numero e della quantità delle corde, che sostiene le corde mantenendole distinte per le dita; il suono tende verso la *magada* e non oltre, come accade nel caso della *viella*, *symphonia*, nel *liuto* e negli strumenti simili.]

3. Iohannes Aegidius Zamorensis, *Liber artis musicae*

Un altro strumento con la sua denominazione in lingua volgare, la *guitarra*, figura nel trattato *Liber artis musicae* di Iohannes Aegidius Zamorensis (Juan Gil de Zamora). L'autore dedica alcuni paragrafi all'invenzione degli strumenti musicali, considerando solo quelli antichi, ma prima di descriverli ne menziona quattro di origine araba, inventati in epoche più recenti:

Canon et medius canon, et guitarra, et rabe, fuerunt postremo inuenta. (ROBERT-TISSOT 1974, p. 108, *TML*)

[Il cannone e il mezzo cannone, la chitarra e il *rabel*, sono stati inventati di recente.]

Il cannone deriva dal *qānūn* che è una cetra trapezoidale di origine medio orientale, documentato in castigliano dalla metà del '200, mentre *rabel* (<*rabāb*) è uno strumento ad arco. Tutti e quattro saranno citati mezzo secolo dopo in castigliano nel *Libro de Buen Amor* (*guitarra* vv. 1228ad, *rabé* 1229b e 1230b, *medio caño* 1239a, *cañón* 1232a, n. 39). Quanto alla descrizione degli strumenti antichi, il trattatista ha copiato letteralmente le ultime pagine dell'enciclopedia *De proprietatibus rerum* di Bartholomaeus Anglicus (1230 – 1240), che per ciascuno strumento fornisce una sintetica descrizione, discutendo l'origine e l'etimologia. Senza suddividerli in categorie, l'autore segue un ordine che corrisponde grosso modo alla classificazione moderna degli strumenti: aerofoni (*tuba*, *buccina*, *tibia*, *calamus*, *fistula*, *sambuca*), membranofoni (*symphonia*, *tympanum*), cordofoni (*cithara*, *psalterium*, *lyra*) e idiofoni (*cymbalum*, *sistrum*).

4. Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*

Nello *Speculum musicae* di Jacobus Leodiensis (Jacques de Liège, 1260ca. – dopo il 1330), il più lungo trattato musicale del Medioevo, in passato attribuito a Johannes Muris (Jean de Murs), cinque capitoli si occupano della *musica instrumentalis* (*Liber primus*, capp. 15-19). In realtà le informazioni sugli strumenti sono pochissime: la definizione della musica strumentale è seguita da nozioni di acustica, di metrica e di armonia. Salta all'occhio la quasi

assenza dei nostri strumenti: mentre *viella*, *psalterium* e *cithara* vengono citati in più punti del testo, la *cycolis* compare una sola volta, nella definizione della musica artificiale. Il sostantivo probabilmente sta per *cytolis*, una latinizzazione della *citole* francese, dato che la *c* e la *t* sono simili nei manoscritti e possono essere facilmente scambiate. Anche in questo caso la parola *pulsu* unisce percussioni e corde:

Artificialibus, quo ad sonos flatu, ut in tubiis, tybiis, organis, uel pulsu ut in tympanis, cytharis, psalteriis, cycolis, uiellis generatos. (BRAGARD 1955, cap. 15, p. 54, *TML*).

[Gli strumenti artificiali sono quelli i cui suoni vengono generati attraverso il fiato come la tuba, la tibia, l'organo, o attraverso il tocco come il timpano, l'arpa, il salterio, la *citole*,³¹ la *viella*.]

5. Anonimo, *Musica quadrata seu mensurata*

Menziona lo strumento anche l'anonimo autore della *Musica quadrata seu mensurata* (XIII secolo), anche se in forma errata *atola* che con ogni probabilità sta per *citola*, perché la *ci* e la *a* sono paleograficamente simili:

Artificiale vero instrumentum est, ut organum, viola, et cithara, atola, psalterium, et caetera. (MIGNE 1844 – 1904, vol. 90, p. 922, *TML*).

[Gli strumenti artificiali sono organo, viola, *cithara* (arpa?), *citole*, salterio, ecc.]

Il passo è rilevante perché si tratta dell'unica attestazione del termine *viola* nella trattatistica musicale latina del Medioevo, che normalmente preferisce il francesismo *viella*. La forma caratteristica delle lingue it., occ., cat. ricompare più tardi in latino nei trattati di Tinctoris (1487ca.) e di SALINAS 1577.

6. Anonimo, *Quatuor Principalia*

Nel trattato anonimo *Quatuor Principalia* (seconda metà del XIV secolo) si registra *cistolla*, un altro termine per *citole*, che nei testi francesi coevi è scritta anche *chitolle* o *chistolle*. Lo strumento compare due volte, nella sezione sulla suddivisione della musica «Artificiale est vel Organa, Viella, Cithara, Cistolla et caetera» (f. 19), e nella descrizione del monocordo:

Accipiatur aliquod Instrumentum sonum emittens utpote Vielle vel Cistolle vel hujusmodi super quod corda extendatur et in capite et circa finem duo Semipheria ponantur cordam portantia, quas Graeci Maiedas vocant [...] (London, British Library, Additional 4909, f. 21r, *TML*).

³¹ Nelle traduzioni ho preferito il francesismo *citole*, dato che in italiano antico i due termini simili documentati non rimandano a un eventuale equivalente italiano dello strumento: *citula* si registra soltanto nel volgarizzamento A dell'*Ars amandi* di Ovidio in riferimento allo strumento antico (cfr. cap. II, pp. 95-6), mentre *citola* ha due occorrenze nella redazione toscana del *Tresor* di Brunetto Latini, in cui è da considerare un francesismo che traduce *citole* della fonte.

[Il monocordo] è uno strumento che emette il suono come la *viella* e la *citole* o simili, sul quale viene tesa la corda e nelle due estremità si mettono due ponti semicircolari per sostenere le corde, chiamati *maiedas* in greco.

7. Henricus Helene, *Summula*

Altri due strumenti a pizzico, il liuto e la gittern, figurano nel trattato intitolato *Summula* del teorico francese Henricus Helene (1290ca. – 1355ca., testo del 1335ca.), con un'informazione sul numero di corde nel paragrafo sul monocordo:

monacordum [...] dicitur autem a monos quod est vnum et corda quia habet vnam sicut decacordum vt giterna vel lahudum quatuor cordas et octo cordum octo. (London, British Library, Additional 23220, f. 22v, *TML*)³²

[il nome del monocordo deriva da *monos* che significa 'uno', più 'corda' perché ne ha una sola, così come il decacordo [ha dieci corde], la *giterna* e il liuto hanno quattro corde, l'ottocordo ne ha otto.]

Giterna è un adattamento della gittern documentata nel XIII-XIV secolo in francese (*gitterne, guiterne*), in inglese (*gittern, gitern*) e in olandese (*ghitern, ghytern*). *Lahudum* è un altro prestito romanzo che sta più vicino al castigliano *laúd* attestato dal XIII secolo.

8. Johannes de Grocheo, *De musica*

Nel trattato *De musica* di Johannes de Grocheo (1300ca.) gli strumenti cordofoni sono rappresentati da cinque strumenti, di cui tre hanno nomi latini e due sono calchi dalle lingue romanze:

Inter quae instrumenta cum chordis principatum obtinent, cuiusmodi sunt psalterium, cithara, lyra, guitarra sarracenicā et viella. In eis enim est subtilior et melior soni discretio propter abbreviationem et elongationem chordarum. (ROHLOFF 1943, p. 52, *TML*)

[Tra gli strumenti i più importanti sono quelli a corda, come il salterio, la *cithara*, la *lyra*, la *guitarra sarracenicā* e la *viella*. In essi attraverso l'accorciamento e l'allungamento delle corde la distinzione tra i suoni è più precisa e migliore.]

Quanto alla *cythara* e *lyra* non è evidente se Grocheo intendesse strumenti antichi (cetra e lira), oppure strumenti a lui contemporanei (arpa? rotta?). È difficile identificare anche la *guitarra sarracenicā*: il nome dello strumento deriva dalla *qītāra* araba, ed è documentata già nel '200 nelle lingue romanze (v. infra pp. 112-3). Il sintagma è stato spesso

³² Il trattato ci è pervenuto in due redazioni completamente diverse: London, British Library, Additional 23220, ff. 22r-28v e Venezia, Biblioteca Marciana, lat. app. cl. VIII/24 (coll. 3434), ff. 10r-44r. I due strumenti vengono menzionati solo nel ms. di Londra, f. 24v. La lezione del ms. di Venezia: «monocordum [...] dicitur a monosus (=monos) quod est vnum et chorda quasi vnam habens cordam sicut decachordum decem habet cordas et octochordum octo habet chorda» (f. 18r, *TML*).

interpretato come equivalente della *guitarra morisca* registrata nel *Libro de Buen Amor* scritto un trentennio dopo (v. 1228a, n. 39), e applicato certe volte a strumenti ovali con il manico lungo rappresentati nell'iconografia duecentesca (cfr. pp. 101-4). Non è escluso però che l'autore intendesse semplicemente la *guiterne*, alludendo all'origine orientale dello strumento. Nel paragrafo successivo Grocheo caratterizza brevemente la *viella*, considerata lo strumento più importante tra i cordofoni:

Et adhuc inter omnia instrumenta chordosa, visa a nobis, viella videtur praevalere. Quemadmodum enim anima intellectiva alias formas naturales in se virtualiter includit et tetragonum trigonum et maior numerus minorem, ita viella in se virtualiter alia continet instrumenta. (ivi, p. 52)

[Inoltre, tra tutti gli strumenti a corda da noi visti, la *viella* sembra prevalere. Come infatti l'anima intelletiva include in sé virtualmente le altre forme naturali, il triangolo, il quadrato, i numeri maggiori e minori, così la *viella* contiene in sé virtualmente gli altri strumenti.]

Questo passo potrebbe spiegare il motivo della scarsa attenzione dedicata dalla trattatistica ai nostri strumenti a pizzico, che vengono menzionati appena in alcuni testi ma mai caratterizzati. Infatti, le uniche indicazioni dettagliate sull'accordatura di uno strumento cordofono in un trattato medievale riguardano proprio la *viella* e si trovano nell'ultimo capitolo della compilazione enciclopedica di Hieronymus de Moravia (ms. Paris, BNF lat. 16663, redatto tra 1275-1277).³³ La predominanza della *viella* sugli altri strumenti a corda, come vedremo, è confermata anche dalla letteratura romanza e germanica coeva in cui *vièle/vielle*, *viola*, *Fiedel* e *fiddle* sono molto più ricorrenti dei loro parenti a pizzico.

9. Konrad von Megenberg, *Yconomica*

L'*Yconomica* del docente dell'università di Parigi Konrad von Megenberg (1309 – 1374, trattato redatto tra 1348 – 1352) contiene un catalogo di cordofoni, in cui figurano strumenti con la loro denominazione latina e strumenti medievali con nomi tedeschi o francesi adattati al latino:

Cordicen est, qui in cordis cantat. Sunt autem cordicines diversorum instrumentorum et secundum pluralitatem et paucitatem instrumentorum cordarum, sicut sunt monocorda, tricorda, tetracorda, penthacorda et policorda, et secuncum varias figuraciones, sicut sunt cythare, rutte, psalteria, rubele, lute, quinterne, lyre at alie huiusmodi. (PAGE 1982, pp. 192-3).

[*Cordicen* è chi suona le corde. Tra i suonatori di corde si distinguono strumentisti diversi secondo il numero delle corde, come [quelli che suonano] monocordi, tricordi, tetracordi, pentacordi e policordi, e secondo la forma dello strumento, come [quelli che suonano] le arpe, le rotte, i salteri, le ribeche, i liuti, le *quinterne*, le lire (ghironde?) e altri simili.]

³³ Vengono descritte tre possibilità di accordatura della *viella* a cinque corde di cui una è bordone, e brevemente la *rubeba* con due corde accordate a una quinta, v. infra, p. 165.

- *rubela* è l'unico strumento ad arco dell'elenco, che nei testi antico-francesi si chiama *rubebe*, *rebebe* o *rebec*, in italiano *ribeca*, in latino *rubeba*, *rebella* o *rebeb*, ma in tedesco non è documentato che dal '500 (*rebeck*). Si tratta di uno strumento ovale di dimensioni piccole di origine orientale, i cui congeneri moderni sono il *rubab* e il *rebab* medioorientali.

- la *rutta* corrisponde alla rotta (*rotte* in m. ted.), un termine polisemico che poteva riferirsi a più strumenti cordofoni, attestato in tutte le lingue germaniche e romanze, che in questo caso indica molto probabilmente un salterio triangolare.

- la *lyra* a questa altezza probabilmente designava già la ghironda da cui deriva la denominazione tedesca, *Leier* o *Drehleier*; il termine latino accompagna il disegno dello strumento nel trattato di Sebastian Virdung del 1511.

- la *luta* è sicuramente il liuto (m. fr. *lut*, *leut*, m. ted. *luote*, *lotte*), la *quinterna* (m. fr. *quinterne*, ted. *quintern*) è una sua variante più piccola, rappresentata sempre nel trattato di VIRDUNG 1511, fig. 13.

In un altro passo l'autore discute i legni da utilizzare per la costruzione degli strumenti, considerando l'abete adatto per la tavola ma non per il fondo degli strumenti:³⁴

Lignum... abietis. . . Aeritas autem ipsius et raritas faciunt ipsum multum sonorum, cum percutitur. Sed cum fit concavum, non ideo sonat, quia raritas eius aerem contineri non permittit. Qua de causa ventres instrumentorum musicalium, sicut vigelle, lire monocordi et aliorum similium [ex] abiete facti non valent. Sed cooperture ventrium optime sunt ex abiete facte, quia ille aerem in fundo vasorum musicalium concitatum per raritates suas emittunt paulative. (ivi, p. 195)

[Il legno di abete, a causa della sua leggerezza e porosità, risuona molto se viene percusso. Ma se viene incavato non suona perché la sua porosità non permette di contenere l'aria. Per questo motivo non è adatto per il fondo (lett. 'la pancia') degli strumenti musicali, come le vielle, le lire (ghironde), i monocordi e simili. Invece per le tavole (lett. 'coperture') l'abete è ottimo, perché a causa della sua porosità emette gradualmente l'aria messa in vibrazione nel fondo della cassa dello strumento.]

10. Heinrich Eger von Kalkar, *Cantuagium*

Un altro testo in cui compare uno degli strumenti oggetto di studio, la *gittern*, è il *Cantuagium* di Heinrich Eger von Kalkar (1328 – 1408). Il termine si registra nel paragrafo sul monocordo (cap. 2), che l'autore mette a confronto con gli strumenti a manico: «...sicut fit in gitternis, rebebis et viellis.» La parola *gitternis*, come la *giterna* nel trattato di Henricus Helene citato prima, è stata ripresa anche dalle lingue germaniche in cui è attestata a partire dal XIV secolo (v. infra, pp. 113-4). Più avanti nel paragrafo sul monocordo gli stessi strumenti sono citati di nuovo, con un accenno all'estensione del manico:

In gitternis vero et viellis et rebebis et similibus, si superior chorda maximum ascensum digitorum praesentat quinque notas vel sex, altera totidem sonat, et sic

³⁴ PAGE 1982, p. 199, nota che l'autore riprende quasi letteralmente un passo del trattato *De vegetabilibus* di Alberto Magno. Il trattato ha una versione tedesca scritta dallo stesso autore, *Das Buch der Natur*, in cui gli strumenti musicali sono *saitenspil*, *fideln* e *leirn* (il passo è citato con traduzione francese in CEULEMANS 2011, p. 70).

usque ad infimam et semper divisim, quod tantum monochordum facit conjunctim. (HÜSCHEN 1952, p. 39, *TML*).

[Sulla *gittern*, sulla *viella*, sulla ribeca e simili, sulla corda superiore salendo fino al massimo con le dita si possono raggiungere cinque o sei note, sull'altra corda altrettante, e così fino al basso, sempre separatamente, ma sul monocordo si fanno tutte le note congiuntamente.]

Dunque all'epoca di von Kalkar, negli strumenti ad arco o a pizzico la lunghezza del manico permetteva di raggiungere cinque o sei note, che probabilmente dobbiamo interpretare come note della scala naturale e non come semitoni, che corrispondono a otto o nove semitoni, o tasti se presenti.

11. Jean Gerson, *Tractatus de canticis*

Jean Gerson (1363 – 1429) nel suo *Tractatus de canticis* fornisce descrizioni dettagliate degli strumenti musicali menzionati nel salmo 150 (*tuba, psalterium, cithara, tympanum, chorus, organum, cymbala*) e di altri due strumenti (*symphonia* e *tympanula*). Tre sono gli strumenti in uso al suo tempo, il salterio, la *cithara*, con cui Gerson molto probabilmente si riferisce all'arpa, e la *symphonia*, strumento della famiglia della ghironda. L'autore specifica il materiale delle corde: budello per l'arpa, metallo per il salterio. Manca la descrizione degli strumenti a manico, che vengono evocati in un passo sulla classificazione degli strumenti, con alcune informazioni confuse sul modo di mettere in vibrazione le corde. Gerson segue i trattatisti medievali raggruppando più tipi di strumenti sotto l'espressione *cum pulsu*, ma rendendosi conto della polisemia della parola stabilisce tre sottocategorie (*Tractatus de Canticis* 3.2.11):

Canticum cum pulsu fit tripliciter: aut in rotatu, ut in symphonia; aut tractu cum retractu, sicut in viella aut rebeba, sive cum impulsu aut impulsivo quodam tactu, cum unguibus vel plectro, seu virgula, ut in cythara et guiterna, lutio (sic), psalterio quoque et tympano atque campanulis; cymbala vero sese collidendo tinniunt. (FABRE 2005, p. 460).

[La musica prodotta con il 'tocco' si realizza in tre modi: per rotazione come nella *symphonia* (ghironda), o con tratto o ritratto [con l'archetto] come nella *viella* e nella *rebella* (ribeca) o per spinta o colpo con le unghie, con il plettro o con la bacchetta, come nella *cithara* (arpa?), *guiterna*, liuto e salterio, e come nel timpano e nelle campane; i cimbali (piccoli piatti) però tintinnano urtandosi uno contro l'altro.]

Leggiamo un'altra lista di strumenti cordofoni nel commento al verso «Laudate eum in chordis et organo» del salmo 150 (*Tractatus de canticis*, 1.24):

Corde, secundum glosam, posite sunt pro quibuslibet instrumentis aliis a psalterio et cythara; que cordis sonant percussis, sit viella, sit symphonia, sit lira, sit rota, sit guiterna, sit lutius, sit nablum, sit sistrum, sit scacarium, sit rebeba, sit generaliter vel monochordum, vel dyacordum, vel tricordum, vel tetracordum, vel penthacordum, sexacordum, ebdacordum, octocordum, nonicordum, decacordum et sic absque

termino *cordarum in instrumentis que vel olim vel posterius componi potuerunt.* (ivi, p. 331).

[Le corde, secondo la glossa, si riferiscono a qualsiasi strumento diverso dal salterio e dalla *cythara* le cui corde vibrano, che sia *viella*, *simphonia* (ghironda), *lira*, rotta, *guiterna*, liuto, *nablum*, *cistre*, *scacarium*, ribeca, o più in generale tutti gli strumenti che hanno una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto, nove o dieci corde, e così via, fino al massimo che una volta sono state messe o in futuro saranno messe sugli strumenti.]

L'*instrumentarium* di Gerson,³⁵ come quello dei suoi predecessori, comprende strumenti cordofoni appartenenti a epoche diverse, antichi, medievali e tardomedievali. Alcuni termini dell'elenco sono difficili da tradurre in italiano:

- *nablum* è una parola latina che indica un tipo di lira che in ebraico si chiamava *nēvel*;
- il *sistrum* in questo caso non è il sistro, un idiofono antico di origine egiziana, ma uno strumento rinascimentale a plectro, munito di corde di metallo (fr. *cistre*, sp. *cistro*, ingl. *cittern*, ted. *Cister*);

- lo *scacarium* corrisponde probabilmente all'*eschiquier* o *eschaquier*, uno strumento a tastiera simile al clavicembalo, documentato nel XIV secolo (l'*eschaquier d'Engleterre* viene citato nella *Prise d'Alexandrie* di Guillaume de Machaut, v. 1167, *Schakeria* nella *Summula* di Henricus Helene; il termine *scaccarium* si registra in alcuni vocabolari inglesi del 1400, tradotto *Chekyr* o *Chekere*).³⁶

12. Trattato anonimo del manoscritto Berkeley 744

È un poco diverso da quelli citati finora il breve testo sugli strumenti musicali conservato nel ms. Berkeley 744 (University of California Library), codice contenente cinque trattati di teoria musicale compilati intorno al 1375. Il quarto è stato attribuito a Jean Vaillant e contiene disegni di alcuni strumenti cordofoni, con l'indicazione dell'accordatura (pp. 52-55). L'autore racconta come i vari personaggi leggendari e mitici hanno aggiunto ciascuno una corda alla *cithara* classica, partendo dal tetracordo di Mercurio (*g c' c' g'*) per poi arrivare a due ottave.³⁷ Le fonti sono Boezio, Isidoro di Siviglia e probabilmente materiali arabi.

Il primo disegno è una specie di viola con quattro corde (fig. 9, chiamato *fiddle* da PAGE 1980), ovvero uno strumento ibrido con fori di risonanza a C caratteristici della viola, ma con la cassa ovale e con il ponticello piatto che non sarebbe adatto all'archetto. Sulle corde sono poste le lettere *c d g c*, indicanti l'accordatura proposta da un tale Albinus. Il testo ci informa poi che Thebeus Arabs ha accordato la corda inferiore a una quarta, illustrato da

³⁵ Alcuni materiali del *Tractatus de canticis* si ritrovano nel *Canticordum au pèlerin* dello stesso autore. L'elenco dei cordofoni stavolta è limitato a quelli medievali e si legge nel paragrafo 35.2 con accenni al loro repertorio: «Simphonie, qui se fait en sonnans les cordes des instrumens autres que dit est, comme vielle, citole, eschaquier, rote, guiterne, rebbebe, on joint souvent a chanter de gest, comme de Rolant ou de Olivier, et se varient selon la matiere des histoires qu'on chante ou recite.» (FABRE 2005, p. 507)

³⁶ Nel *Catholicon Anglicum* (1483), nel dizionario latino-inglese del Trinity College e nel *Nominale* (cfr. la schedatura completa dei vocabolari nel cap. II a pp. 67-74). Il termine può significare anche 'scacchiera'.

³⁷ Il trattato è stato ampiamente studiato da PAGE 1980. Il materiale sugli strumenti si trova anche nel ms. Gent, Universiteitsbibliotheek 70, databile al 1503-4.

una gittern con quattro corde (i piroli sono otto, quindi dobbiamo vedere corde doppie), con manico corto non tastato. A causa di un errore dovuto alla trasmissione manoscritta sulle corde figurano le lettere *e b f c*, che Page propone di invertire e di aggiungere i bemolli (*c f bb eb*), oppure emendare la serie in *a d g c* per avere gli intervalli di quarta suggeriti dal testo.

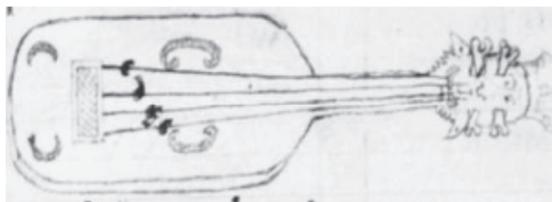


fig. 9.

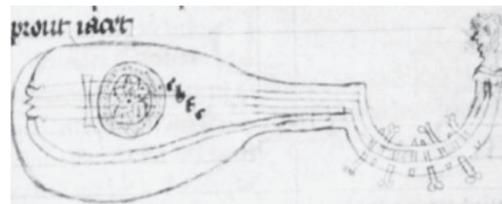


fig. 10. (tratti da PAGE 1980a)

Nel trattato figurano inoltre due arpe e due salteri. La prima arpa ha solo quattro corde, e illustra la *lyra* di Linus di Tebe evocata nel testo che la precede. L'altra ne ha undici, con le lettere *a b c d e f g a b c d*, che coprono una ottava e mezza. Il numero delle corde è ridotto per il disegno, perché l'arpa già in quel periodo doveva averne di più: Guillaume de Machaut ne menziona venticinque nel *Dit de la Harpe*, mentre nella *chanson de geste Huon de Bordeaux* si parla di trenta corde (versione in decasillabi, v. 7648) e l'arpa del Trinity College del XV secolo ne ha ventinove. Il primo salterio illustrato ha otto corde, il secondo ne ha venti, arrangiate in gruppi di quattro, marcate ogni due da una lettera dalla *a* alla *c* per un totale di dieci.

Nella maggior parte dei trattati di musica i cordofoni a manico sono assenti perché gli autori si basano su fonti più antiche (Cassiodoro, Isidoro di Siviglia, Boezio, ecc.), in cui figurano strumenti musicali dell'eredità classica, *lyra*, *cithara*, *psalterium*. Anche se la famiglia degli strumenti è cresciuta nel corso dei secoli, pochi nuovi membri compaiono nelle pagine delle opere teoriche sulla musica. Nei trattati citati fin qui si possono cogliere alcuni elementi in comune per quanto riguarda l'approccio ai cordofoni:

- la compresenza di termini latini, latinizzati e volgari;
- vengono messi sullo stesso piano strumenti antichi e moderni;
- i trattatisti consideravano più importante esporre la suddivisione della musica e degli strumenti, che illustrare le caratteristiche fisiche degli stessi;
- la classificazione degli strumenti molte volte è di tipo linguistico: strumenti musicali diversi possono appartenere alla stessa categoria se il modo di emettere il suono si esprime con lo stesso verbo, come nel caso di *pulsare* che accorpa cordofoni e percussioni;
- gli strumenti cordofoni in generale vengono citati insieme, senza distinzione né in base al numero delle corde, né in base alla tecnica (a pizzico o ad arco), e di solito vengono trattati come un gruppo, eventualmente contrapposto agli strumenti a percussione o a fiato;
- tra i cordofoni medievali l'unico che riceve maggiore attenzione è la *viella*.³⁸

Rispetto alla trattatistica orientale, in quella occidentale sono molto scarse e vaghe le informazioni relative agli strumenti. Anche se alcuni trattati musicali arabi erano conosciuti in Europa e tradotti in latino nei secoli XII-XIII, l'Occidente ha ripreso sostanzialmente solo la

³⁸ Oltre ai citati, la *viella* viene menzionata nei seguenti trattati: Elias Solomon, *Scientia Artis Musicae* (1274), Guido de Sancto Dionysio, *Tractatus de tonis* (1300ca.), Philippe de Vitry, *Ars Nova* (1322ca.), Henricus Helene, *Summula* (1335ca.), e nella forma *vitulis* in John Wylde, *Musica Guidonis* (XV sec.).

teoria. Un altro motivo del silenzio sugli strumenti sta nella loro funzione che era diversa presso le due culture: mentre gli arabi descrivevano in modo preciso le proporzioni del liuto, la spaziatura dei tasti e il calibro delle corde, gli europei si concentravano sui rapporti fra gli intervalli, per il quale usavano il monocordo. Per questo motivo lo *ūd* viene tradotto con il generico *cithara* (Gerardus) o semplicemente con *chorda*, perché agli europei interessava principalmente solo la teoria musicale, non lo strumento specifico.³⁹

3. Primi trattati di organologia

13. Paulus Paulirinus, *Liber viginti artium*

È solo a partire dalla seconda metà del Quattrocento che i teorici cominciano a includere la descrizione degli strumenti moderni nei loro trattati di musica. Il primo testo in cui vengono discussi solo strumenti contemporanei all'autore è il frammento *De musica* del trattato *Liber viginti artium* (1459 – 1463) dell'erudito praghese Paulus Paulirinus (Pavel Žídek), vissuto tra Padova, Vienna e Cracovia. Il capitolo consiste in definizioni sintetiche di una serie di termini tecnici della musica, otto generi polifonici e diciannove strumenti musicali, dopodiché il testo si interrompe. Alcuni strumenti si stavano diffondendo proprio nell'epoca di Paulirinus ed è la prima volta che vengono inclusi in un trattato musicale. La terminologia dell'autore è singolare, gli ultimi sei strumenti descritti hanno denominazioni non attestate altrove. Di seguito elenco gli strumenti trattati, fornendo per ciascuno i loro equivalenti in italiano in base alle definizioni date dall'autore, e riassumendo sinteticamente le informazioni più rilevanti relative ai cordofoni specificate nel testo:

denominazione dell'autore	significato	informazioni sui cordofoni nel testo
<i>monocordum</i>	monocordo	inventato da Boezio; una sola corda di budello pizzicato con un plettro (<i>penna</i>)
<i>clavicordium</i>	clavicordo	strumento oblungo con corde doppie di metallo, con tasti diatonici e cromatici
<i>clavicimbalum</i>	clavicembalo	corde di metallo, pizzicate con penne collegate ai tasti
<i>dulce melos</i>	<i>dulcimer</i> o <i>hackbrett</i> (strumento a corda percossa)	forma oblunga, suono dolce, corde di metallo, suonate con una bacchetta di legno o con una penna
<i>psalterium</i>	salterio	triangolare o trapezoidale, simile al clavicembalo, suonato con una penna
<i>arfa</i>	arpa	inventato da Orfeo, corde di budello, si suona con le unghie
<i>cithara</i>	liuto	cassa concava, cinque corde doppie e nove tasti sul manico
<i>sistrum smiczocz</i>	ribeca?	simile al liuto con una corda suonata con un archetto
<i>organum</i>	organo	
<i>portatiwum</i>	organo portativo	

³⁹ RANDEL 1976, p. 182, nota che certi termini tecnici non sono stati capiti dai traduttori latini.

<i>virginale</i>	virginale	strumento a tastiera con 32 corde di metallo
<i>cimbalum</i>	cimbalo (piccolo piatto di metallo)	
<i>tintinabulum</i>	campanello	
<i>calcastrum</i>	arpa-salterio	triangolare o quadrato, corde di budello, suonate con le dita o con le unghie
<i>[i]nnportile (?)</i>	claviorgano ⁴⁰	
<i>ala integra e media ala</i>	salteri triangolari ⁴¹	salteri triangolari con corde di metallo verticali suonate con penna
<i>ysis</i>	ghironda	inventata da Iside, più suonata da donne ⁴²
<i>tubalcana</i>	tromba marina ⁴³	una corda di budello suonata con un archetto, suono simile alla tromba
<i>ormfa (Barbara)</i>	cornamusa	

I due paragrafi utili per i fini di questo lavoro, riguardano la *cithara* e il *sistrum*. Il termine classico *cithara* stavolta non si riferisce all'arpa (chiamata *arfa* nel testo, ceco mod. *Harfa*, dal ted. *Harfe*), ma evidentemente al liuto. La descrizione è interessante perché le componenti dello strumento vengono paragonate alle parti del petto umano:

[C]ithara est instrumentum musicum communiter [sejunctum] communis ceteris propter sonorum suorum subtilitatem, habens quinque choros chordarum semper duplatis et novem ligaturas in collo, faciens sonorum varietates digitorum tamen registracione, cuius concavum pectoris clibanum habet officium foramen vero oris; collum vero habet similitudinem canne pulmonis, super quod digiti perambulantes habent officium epiglotti; percussio autem chordarum habet similitudinem penularum pulmonis et quibus vox efflatur, sed corde nervalis gerunt lingue et officium quibus vox formatur. Citarista autem habet officium intellectus registrantis cantum.⁴⁴

[Il liuto è uno strumento che in generale si distingue dagli altri per la finezza del suo suono. Ha cinque cori di corde sempre doppie e nove legacci sul manico, sul quale si producono i vari suoni premendoli con le dita. La sua cassa concava funge da torace, la buca (rosetta) corrisponde alla bocca, il manico assomiglia alla trachea, sul quale le dita hanno il ruolo dell'epiglottide; il pizzico delle corde è simile al respiro dei polmoni attraverso il quale esce il suono, mentre le corde di budello sono come la lingua e producono il suono. Il liutista ha il compito di capire come armonizzarsi con il canto.]

L'idea di far corrispondere la *cithara* al petto umano deriva probabilmente da Isidoro di Siviglia:

⁴⁰ Combinazione di organo e clavicembalo sovrapposti (cfr. *LMLMA*, vol. 2, p. 261).

⁴¹ *Ala* è uno strumento poco documentato. Secondo il redattore delle glosse del *Vocabularius optimus* lo strumento prende il suo nome dalla somiglianza a una ala: «Ala [ale] est instrumentum musicum magnum cordatum habens figuram ale magne.» (BREMER 1990, p. 375, n. 35.017) [L'*ala* è uno strumento musicale di grande dimensione che assomiglia a un'ala grande.]

⁴² A Iside viene tradizionalmente attribuita l'invenzione del *sistrum* (Isidoro di Siviglia II, 22, 12 e Bartholomaeus Anglicus, cap. 145, v. citazione completa a p. 88).

⁴³ Strumento ad arco oblungo avente di solito una sola corda, su cui è possibile produrre gli armonici della fondamentale della corda che corrispondono a quelli della tromba naturale. VAN DER MEER 1992, p. 213, propone di interpretare *tubalcana* come 'barca di Tubal'.

⁴⁴ L'unica edizione integrale del trattato è REISS 1924, ma cito il passo sul liuto nella lettura di PAGE 1981, p. 11, basata sul ms. unico dell'Università Jagellonica di Cracovia (Kraków, Uniwersytet Jagielloński, ms. 257). La parte sugli strumenti musicali è stata edita inoltre da HOWELL 1979, con traduzione inglese.

Forma citharae initio similis fuisse traditur pectori humano, quo uti vox a pectore, ita ex ipsa cantus ederetur, appellatamque eadem de causa. Nam pectus Dorica lingua κῑθάρᾱ vocari. (III, 22, 3, ed. VALASTRO CANALE 2006, vol. I, p. 308)

[La *cithara* in origine prese la sua forma del petto umano: nel modo in cui la voce [viene emessa] dal petto, così viene emesso il suono, per questo motivo si chiama così. Il petto in lingua dorica si chiama κῑθάρᾱ.]

ripresa poi nel trattato di Bartholomaeus Anglicus:

Est autem cithara similis pectori humano, eo quod sicut vox ex pectore, ita ex cithara cantus procedit. Et ideo sic appellata. Nam pectus dorica lingua cithara appellatur (MÜLLER 1909, p. 252).

[La *cithara* è simile al petto umano; come la voce esce dal petto, così esce il suono dalla *cithara*. E da qui trae il nome. Il petto in lingua dorica si chiama *cithara*.]

Paulirinus però ha esteso la metafora al liuto, uno strumento con proprietà fisiche diverse. Nel paragrafo sullo *psalterium* troviamo un indizio che il liuto venisse suonato con il plectro: «cum penna percuditur tenta in manu uti cithara» [le corde [del salterio] si suonano con la penna tenuta in mano, come il liuto]. Per quanto riguarda il *sistrum*, non si tratta del *cistre*, ma di uno strumento ad arco. Dalla sua caratterizzazione apprendiamo che lo strumento si suonava insieme con cordofoni a pizzico, con il liuto o con la *quinterna*, la cui definizione purtroppo manca:

Sistrum smiczocz est instrumentum cithare per omnia simile quo ad formam unitam ac habens cordam nervalem quae traccione crinium de caudis equorum et registracione digitorum in collo uti in cythara fabricat voces symphoniales dulcissime melodie que si cithare coniungitur in vocum sonoritate contemperant se tanta suavitate ut nulla instrumenta tam dulciter se copulare valeant in vocibus et hiis duobus instrumentis quinterna est aptissima. (REISS 1924, p. 263, *TML*)

[Il *sistrum smiczocz*⁴⁵ è uno strumento del tutto simile al liuto per la forma compatta; ha una corda in budello e con la trazione di [un archetto di] crini di coda di cavallo e con la pressione delle dita sul manico come nel liuto, produce voci armoniose di dolcissima melodia. Se viene congiunto al liuto nell'emissione di sonorità, essi si contemperano con tanta soavità che nessuno strumento potrebbe fondersi così dolcemente nei suoni. La *quinterna* è adattissima a questi due strumenti.]

14. Henri-Arnault de Zwolle, Paris, BNF, ms. lat. 7295

La prima descrizione tecnica della costruzione del liuto accompagnata da un disegno preciso si trova nel manoscritto Paris, BNF, ms. lat. 7295, scritto dopo la metà del secolo XV, un codice che raccoglie piani per la costruzione di strumenti astronomici e di orologi, nonché alcuni capitoli del trattato *Speculum musicae* di Jacobus Leodiensis. Le istruzioni per la costruzione del clavicembalo, del clavicordo, del *dulce melos*,⁴⁶ dell'organo e del liuto, con i

⁴⁵ In ceco moderno *smyčec* significa 'archetto', cfr. HOWELL 1979, p. 29.

⁴⁶ Diversamente da Paulirinus, il *dulce melos* di Zwolle è uno strumento a tastiera, simile al clavicordo.

loro rispettivi disegni tecnici occupano le carte 127v-132r, e sono opera del fiammingo Henri-Arnault de Zwolle. Nella c. 132r (fig. 11) vediamo lo schema della tavola di un liuto con l'indicazione dei rapporti fra il manico, la cassa, la rosetta e il ponte. L'autore spiega come trovare le giuste proporzioni con l'aiuto di un compasso. Il liutaio Christian Rault nota l'identità tra la costruzione geometrica del liuto di Henri-Arnault de Zwolle e quello del *Kitāb al-Adwār*, che gli permette di sovrapporre i due disegni (RAULT 1999, p. 58). La differenza consiste nella rosetta centrale (due laterali nel disegno del trattatista arabo) e nelle dimensioni del manico, più lungo in de Zwolle. L'autore non specifica i materiali da utilizzare per le varie parti dello strumento, il numero delle corde, la larghezza del manico o il numero dei tasti.

15. Bartolomé Ramos de Pareja, *De Musica Tractatus sive Musica practica*

Nel 1482 viene pubblicato a Bologna il *De Musica Tractatus sive Musica practica*, del compositore e teorico spagnolo Bartolomé Ramos de Pareja (1440ca. – dopo 1490). Si tratta di una delle poche fonti quattrocentesche sull'accordatura del liuto, chiamato *lyra* nel testo. Nel sesto capitolo (p. 15), l'autore dà l'accordatura di uno strumento a cinque cori, specificando l'altezza delle corde con la nomenclatura greca delle note e gli intervalli fra le corde, da cui si può dedurre l'accordatura Sol¹-Do²-Mi²-La²-Re³.

16. Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae*

Il *De inventione et usu musicae* del musicista e teorico fiammingo Johannes Tinctoris (1436ca. – 1511) è considerato il primo vero trattato di organologia, scritto attorno al 1487. Il libro IV si occupa degli strumenti a corda, in cui vengono discussi una serie di strumenti moderni, considerati discendenti della *lyra* antica.⁴⁷ Tinctoris inizia il capitolo con un chiarimento terminologico, specificando che nelle lingue volgari la *lyra* si chiama *leutum* («Quid sit lyra populariter leutum dicta»), ma avverte che lo stesso termine latino può riferirsi a più strumenti cordofoni che equivalgono a *viola*, *rebecum*, *ghiterra*, *cetula*, *tambura*. L'autore dà una breve definizione del liuto (*lyra* nel testo latino), da cui apprendiamo che lo strumento poteva essere suonato con le dita o con il plettro:

Lyra est instrumentum: ex ligno concavo in modum testudinis formatum: circa medium habens orificium: et collum oblongum: super quod chorde ab infima parte ejus juxta orificium emergentes: usque ad summam equaliter tenduntur. Et hanc sonitor manu sinistra non modo sustinet: verum etiam digitorum ipsius attacktu: chordas deprimit ac elevat. Altera vero: aut digitis ejus aut plectro: chordas ipsas percutit. (WEINMANN 1917, p. 40, *TML*)

[Il liuto è uno strumento fatto di legno a forma di tartaruga, che intorno alla metà ha l'apertura (la rosetta), ha il manico oblungo sul quale sono tese le corde tra la parte sotto la buca e la fine del manico. Il suonatore lo tiene con la mano sinistra, premendo le corde con le dita. Con l'altra mano pizzica le corde con le dita o con il plettro.]

⁴⁷ L'unica edizione critica del trattato è di WEINMANN 1917. I libri III e IV, dedicati rispettivamente agli strumenti a fiato e a pizzico, sono stati tradotti in inglese con alcuni commenti da BAINES 1950.

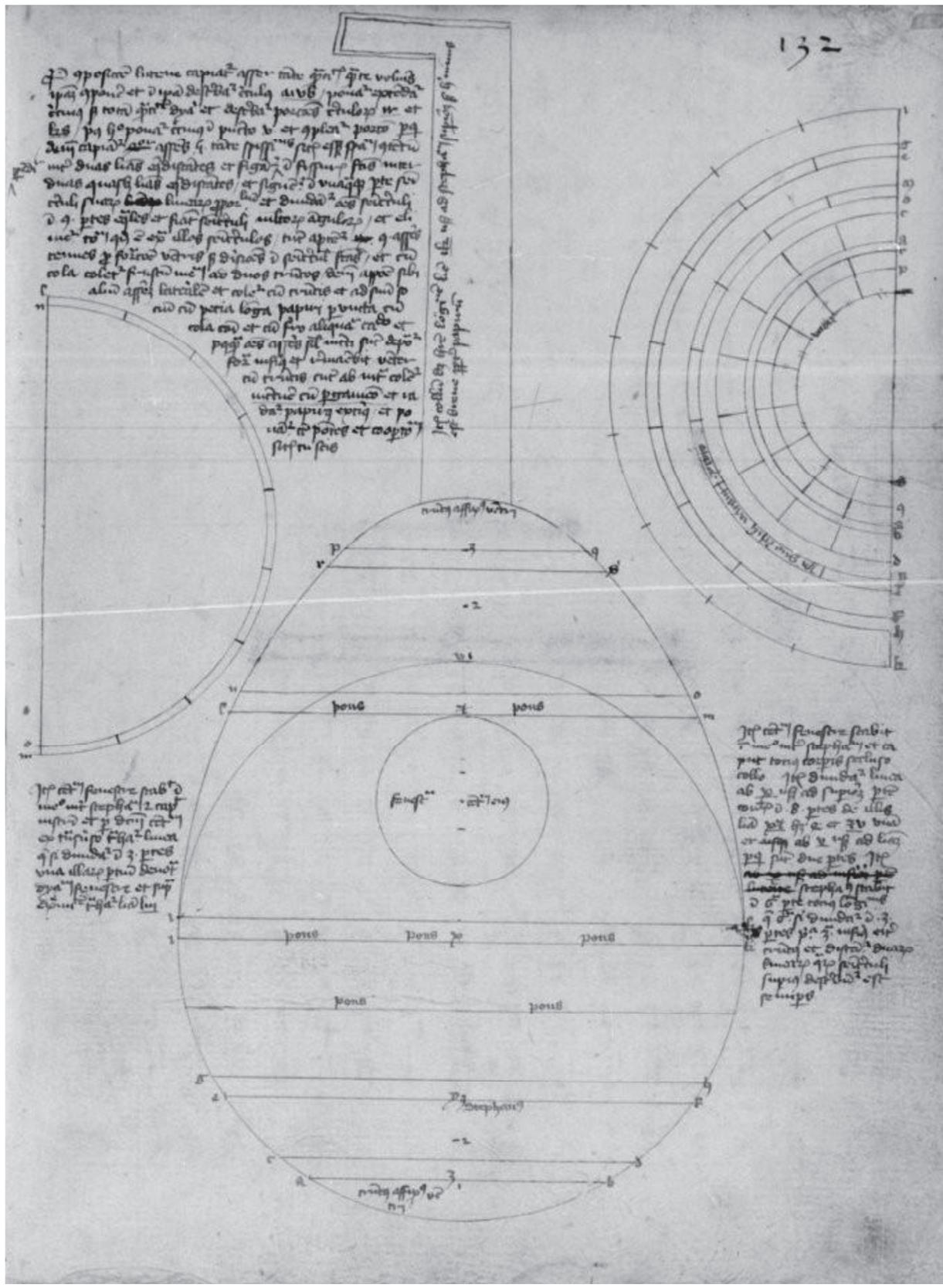


fig. 11. Paris, BNF, ms. lat. 7295, c. 132r
(tratto da gallica.bnf.fr)

Dopo una parentesi sui testi letterari antichi in cui si fa riferimento alla *lyra*, l'autore passa a trattare l'evoluzione del liuto: la *lyra* (intendendo lo strumento antico) in origine aveva sette corde accordate diatonicamente, che sono state sostituite poi da cinque o da sei corde principali per raggiungere un ambito più ampio. Le corde sono di budello e vengono accordate per quarte, tranne le due in mezzo, accordate a una terza. In un secondo momento le corde sono state raddoppiate per avere un volume maggiore:

Sed quom ipse septem chorde: per tonos ac semitonia discrepantes: non omni composito cantui suppetebant: quinque et aliquando sex principalium ordinatio ea subtilitate a posteris (ut reor) Germanis inventa est: ut duabus mediis ad ditonum: ceteris vero ad diatessaron temperatis: lyra sit perfectissima. Quin ut fortiolem habeat sonum: cuilibet istarum chordarum una conjungitur: que ei (excepta duntaxat prima) ad diapason temperatur. His autem chordis ex arietum intestinis communiter factis: sunt qui germanica inventione: gravissime quandam aliam ei per diapason consonantem adjiciunt eneam: Qua concentus non modo itidem fortior: verum etiam longe suavior efficitur. (ivi, p. 41)

[Ma siccome le sette corde accordate per toni e semitoni non erano sufficienti per tutte le composizioni, sono state applicate più tardi cinque o a volte sei corde principali, penso, dai tedeschi. Le due corde in mezzo sono accordate a una terza maggiore, le altre per quarte, in modo da avere a una *lyra* (liuto) perfetta. E per avere un suono più forte, è stata aggiunta un'altra corda a ciascuna, accordata a all'ottava, eccetto alla prima. Le corde si fanno di budello di ariete; un'altra invenzione tedesca è l'aggiunta di un'ulteriore coro basso accordato un'ottava sotto; il risultato è un suono non solo più forte ma anche più dolce.]

In base alla testimonianza di Tinctoris, alla fine del '400 coesistevano ancora i liuti con cinque o con sei corde. L'accordatura descritta dall'autore presuppone chiaramente uno strumento di sei corde, dato che viene specificato l'intervallo (una terza maggiore) tra le due corde in mezzo («ut duabus mediis ad ditonum»). L'ultima informazione della citazione è incompleta, perché non è specificato dove si trova l'ottava: probabilmente si riferisce alla sesta corda accordata a un'ottava sotto la quarta (cioè a distanza di una quinta dalla quinta corda). Questa accordatura è riferita come “antica” da Sebastian Virdung nel suo trattato di organologia circa due decenni dopo (cfr. p. 58), ma usata ancora occasionalmente dai liutisti italiani nel '500.⁴⁸ Entrambe le possibilità di accordatura sono illustrate anche da Martin Agricola nel 1529 che dà rispettivamente Sol¹-Do²-Fa²-La²-Re³-Sol³ e Fa¹-Do²-Fa²-La²-Re³-Sol³.

Secondo Tinctoris il liuto (*lyra*) si chiamava anche *testudo* ‘tartaruga’ per la sua forma, ma attualmente si usa *leutum* in tutte le lingue, per differenziarlo da una serie di strumenti inventati nelle varie regioni d'Europa e in epoche differenti, di cui presenta brevemente i cinque menzionati all'inizio del libro IV:

- la *viola* spagnola (si riferisce alla vihuela), diversa dal liuto per forma e dimensioni, che, secondo l'autore, in Francia si chiama *dimidium leutum*; esiste un'altra *viola* suonata con l'archetto, inventata dai Greci, di cui Tinctoris non fornisce altre denominazioni, che ha tre corde semplici accordate per quinte, con una variante con cinque corde.

⁴⁸ Alcuni brani con questa scordatura si trovano per esempio nella raccolta di Vincenzo CAPIROLA (1517ca.).

- il *rebecum*, chiamato anche *marionetta*, è un'invenzione francese, che assomiglia al liuto per la forma, ma viene suonato con l'archetto;

- la *ghiterra* o la *ghiterna*, è molto simile al liuto per la sua forma di una tartaruga e per la stessa disposizione di corde e modo di suonare, ma è più piccola e si usa raramente a causa del suo suono debole; secondo Tinctoris è stata inventata in Catalogna, dove l'ha vista spesso nelle mani delle donne che accompagnavano canzoni d'amore⁴⁹:

Quinetiam instrumentum illud a Catalanis inventum: quod ab aliis ghiterra: ab aliis ghiterna vocatur: ex lyra prodiisse manifestissimum est. hec enim ut leutum (licet eo longe minor sit) et formam testudineam: et chordarum dispositionem atque contactum suscipit. (ivi, p. 42)

[Inoltre esiste uno strumento inventato dai catalani chiamato da alcuni *ghiterra*, da altri *ghiterna*. È più piccolo del liuto, dal quale deriva la sua forma a tartaruga, e del quale riprende la disposizione delle corde nonché la tecnica di pizzicarle.]

Ghiterre autem usus: propter tenuem ejus sonum: rarissimus est. Ad eamque multo sepius Catalanas mulieres carmina quaedam amatoria audivi concinere: quam viros quicquam ea personare. (ivi, p. 46)

[La *ghiterra* si usa raramente a causa del suo suono debole. L'ho sentita in Catalogna dove veniva suonata più spesso dalle donne per cantare canzoni d'amore, e talvolta suonata anche dagli uomini.]

- la *cetula* è uno strumento rustico italiano, con quattro corde di ottone o di acciaio accordate per tono-quarta-tono che vengono suonate con plettro, ha il fondo piano e tasti in legno sul manico. Questa informazione suggerisce che la *cetula* avesse tasti fissi e non legacci di budello come il liuto:

Ab ipsa etiam lyra instrumentum aliud processit: ab Italis qui hoc compererunt cetula nominatum. Super quam quatuor enee vel calibee chorde: ad tonum et tonum: diatessaron: ac rursus tonum: communiter disposite tenduntur: pennaque tanguntur. Et hec ipsa cetula plana existens: quasdam elevationes ligneas quas populariter tastas appellant: in collo proportionaliter habet ordinatas. (ivi, p. 42)

[Dalla *lyra* deriva un altro strumento inventato dagli italiani che lo chiamano *cetula*. Ha quattro corde di ottone o di acciaio che vengono accordate comunemente per tono, quarta e di nuovo tono. Si suona con un plettro. Il suo fondo è piano, mentre sul manico sono fissate delle "elevazioni" in legno chiamate *tastas* (tasti), disposte proporzionalmente.]

Nel testo latino sono specificati quattro intervalli anche se le corde sono quattro. Probabilmente il primo *tonum* si riferisce alla distanza dal Do della quarta corda (o della prima?), per cui l'accordatura potrebbe essere $Re^2-Mi^2-La^2-Si^2$.

⁴⁹ In questo punto del testo Tinctoris allude vagamente alla tradizione secondo la quale Ysis, regina di Egitto, inventò il *sistrum*, strumento che viene suonato da donne per questo motivo. L'invenzione dello strumento è riferita da Isidoro di Siviglia (*Etymologiae*, III, 22, 12), ed è stata ripresa da altri trattatisti medievali. Nelle traduzioni francese e spagnola dell'enciclopedia di Bartholomaeus Anglicus al posto del *sistrum* troviamo il liuto (cfr. cap. II, p. 88).

- la *tambura* turca, uno strumento molto semplice che assomiglia a un cucchiaio, con tre corde accordate per ottava e quinta oppure quarta, che si possono suonare con le dita o con il plettro; Tinctoris l'ha sentita a Napoli suonata dai turchi, ma la disprezza, non solo lo strumento ma anche il popolo e la sua musica:

Illud autem exile ac parvum instrumentum: quod Turcharum exiliori ac minori ingenio: ex lyra itidem tractum: eorum lingua tambura nuncupatur: formam quasi coclearis magni continens: tres chordas habet ad diapason: diapenten: ac diatessaron contemperatas: digitis aut penna ad sonandum impellendas. (ivi, p. 42)

[Uno strumento semplice e piccolo, suonato dai giovani turchi in esilio. Deriva sempre dalla *lyra* e nella loro lingua è chiamata tambura. Assomiglia quasi a un grande cucchiaio per la sua forma. Ha tre corde che raggiungono un'ottava, accordate rispettivamente per una quinta e una quarta. Viene suonata con le dita o con il plettro.]

[...] illo instrumento: quod (ut supra diximus) ab eis tambura vocatur: nonnullos cantus (ut privatim (quod possent) se in terra consolarentur aliena) Neapoli edere persensi: adeo nimirum incomptos ac insulsos: quod solum id ad eorum ostendendam barbariem: omnino sufficiebat. (ivi, p. 46)

[lo strumento chiamato *tambura*, come abbiamo detto sopra, l'ho sentito a Napoli, suonato dai turchi per essere consolati in privato -quando possibile- quand'essi sono in terra straniera, a tal punto che solo questo era sufficiente a ostentare perfino il loro essere incolti e privi di gusto.]

Nella decorazione marginale al ritratto dell'organista Francesco Landini nel codice Squarcialupi (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Mediceo Palatino 87, f. 121v) si vedono cinque strumenti a corda, tra cui uno ovale con il manico lungo che effettivamente corrisponde alla forma di cucchiaio descritta da Tinctoris. A causa della decorazione in foglia oro non sono visibili corde sugli strumenti. Uno strumento chiamato *tambora* con quattro cori, cassa tonda e manico lungo – che assomiglia effettivamente a un cucchiaio –, è raffigurato nel ms. fr. 9152 della BNF, c. 180r, una raccolta di disegni e di pezzi musicali realizzata da Jacques Cellier circa un secolo dopo (1583 – 1587). Dalla descrizione che lo accompagna apprendiamo che è uno strumento simile al *cistre* suonato dai giovani in Turchia.⁵⁰

Una novità del trattato del musicista fiammingo rispetto ai suoi predecessori è che fornisce alcune informazioni sul tipo di musica che si esegue con gli strumenti presentati. Il liuto e la *cetula* si usano per accompagnare le feste e le danze («festis: choreis: et conviviis: privatisque recreationibus»). Lui stesso suona la ribeca (*rebecum*) e la viola che gli piacciono particolarmente per il suono e le ritiene adatte piuttosto all'esecuzione della musica sacra che alle feste pubbliche. In Italia e in Spagna si usa molto la viola *sine arculo* (cioè la vihuela), mentre la viola *cum arculo* si presta all'accompagnamento della recitazione di storie in molte

⁵⁰ «Tambora. Est un instrument semblable au cistre dequoy les Aramoglans ou Enfans du tribut du Turc iouent communement mesmes en allant par les rues lequell instrument mesle avec l'armonie de leurs voix n'est moings plaisant a ouyr que les roues de charrettes nouvellement faicte de ce pais avec grace de mesme.» Il dott. Cenk Berkant mi informa che gli *Aramoglans*, nella forma corretta *Azamoglans* <*acemi oğlan*, erano giovani ragazzi di origine straniera non musulmana che si formavano a Istanbul per poi diventare ufficiali o giannizzeri dell'Impero ottomano.

parti del mondo («ad historiarum recitationem in plerisque partibus orbis assumitur»). Gli strumenti descritti sono adatti all'esecuzione della polifonia:

Quorum omnium instrumentorum: alia (secundum chordarum quantitatem et numerum) ad quatuor cantuum partes: immo ad plures (ubi sonitoris ingenium et ars corresponderent) perfectissime promendas: alia ad tres: alia ad duas: alia saltem ad unam: accommodabilissima sunt. (ivi, p. 42)

[Alcuni di questi strumenti, in base alle dimensioni e numero di corde, sono adatti a suonare perfettamente fino a quattro voci, o di più se le abilità dell'esecutore lo consentono, altri a due o a tre voci, o a una sola.]

Il trattato di Tinctoris è anche un'importante testimonianza storica su alcuni esecutori dell'epoca. L'autore apprezza i liutisti tedeschi e fa menzione di un tale Orbus ille Germanus (riferendosi probabilmente a Conrad Paumann, organista e liutista cieco di Norimberga, 1410ca. – 1473) e a Henricus, un altro liutista che era recentemente nel servizio di Carlo duca di Borgogna, entrambi molto bravi a suonare a tre o a quattro voci. Petrus Bonus (=Pietrobono, cfr. p. 32), liutista di Ercole duca di Ferrara, sembra essere particolarmente dotato nell'improvvisare su un basso. Il trattatista cita inoltre due musicisti fiamminghi esperti della *viola*, i fratelli Carolus e Johannes Orbos, che ha sentito recentemente a Bruges.

4. I trattati di organologia dell'inizio del secolo XVI

Chiudo questo capitolo passando brevemente in rassegna alcuni trattati del secolo XVI che vanno oltre il periodo principalmente considerato in questo lavoro ma sono fonti importanti per lo studio della storia degli strumenti cordofoni, e su cui farò spesso riferimento nelle pagine della tesi.

17. Sebastian Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen*

Nel 1511 è stata pubblicata la *Musica getutscht und ausgezogen* di Sebastian Virdung,⁵¹ il primo trattato musicale a stampa che si occupa solo di strumenti musicali, scritto in forma dialogica, i cui interlocutori sono Andreas Silvanus e Sebastianus Virdung. Le descrizioni fornite dall'autore sono molto sintetiche, ma l'importanza del trattato sta nelle illustrazioni e nelle denominazioni che le accompagnano. Prima vengono discussi gli strumenti a corda, suddivisibili in quattro categorie:

- la prima è rappresentata dagli strumenti a tastiera «Etlich die haben Schlüssel» (hanno le “chiavi” cioè i tasti): *Clavicordium*, *Virginal*, *Clavicimbalum* e *Claviciterium*.

⁵¹ Il frontespizio reca «Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus Virdung, Priesters von Amberg, und (=um) alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benannten dryer Instrumenten der Orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen [...]». [La musica scritta in tedesco ed estratta (abbreviata) da Sebastian Virdung, prete di Amberg, per imparare a trascrivere tutte le melodie dalle note delle intavolature di tre strumenti, organo, liuto e flauto.]

Quest'ultimo ha corde di budello ed è una invenzione recente. Nella stessa pagina è rappresentata anche una *Lyra* che è una specie di ghironda su cui si vedono quattro corde.

- la seconda classe di strumenti a corda corrisponde agli strumenti con manico «die selben haben nit Schlüssel. Aber bünde [...]» (non hanno le “chiavi” ma hanno tasti cioè legacci): *Lauten*, *Quintern*, *Große Geigen* (viola da gamba). Il liuto rappresentato ha il manico corto con il cavigliere inclinato all'indietro, undici corde e sette tasti. La *Quintern* è simile al liuto ma è più piccolo, ha il manico corto, cavigliere a falchetto, dieci corde e sette tasti. La viola da gamba illustrata ha nove corde e sette tasti.

- la terza categoria è degli strumenti a corda aperta «die haben nit bünde» (non hanno tasti): *Harpffen*, *Psalterium*, *Hackbrett*, che secondo Virdung, sono più difficili da suonare e richiedono molto esercizio.

- il quarto tipo corrisponde agli strumenti ad arco che possono avere uno, due o tre corde, di cui sono illustrati la *Trumscheit* (tromba marina) e la *clein Geigen* con tre corde.

Seguono gli strumenti a fiato all'interno dei quali vengono trattati anche gli organi (*Orgel*, *Regale*, *Positive*, *Portative*), infine gli strumenti a percussione.

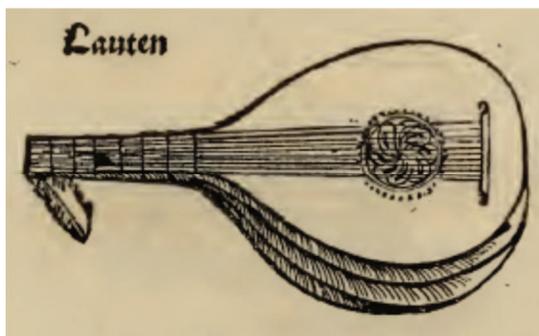


fig. 12.



fig. 13.

(tratti dalla copia digitalizzata del trattato, disponibile sul sito imslp.org)

Dopo alcune pagine dedicate agli strumenti dell'antichità classica e alla teoria musicale, Virdung presenta la notazione per organo, per liuto e per flauti. Ci sono liuti con nove corde (cinque cori), o con undici, con tredici, quattordici, ma per illustrare come scrivere in intavolatura, l'autore propone di prendere come base il liuto con undici corde. I nomi dei cori sono:

- il primo (per noi sarebbe il sesto) *der gross prummer*
- il secondo (=quinto) *der mittler prummer*
- il terzo (=quarto) *der clain prummer*; fin qui tutti composti da due corde accordate all'ottava;
- il quarto (=terzo) *die gross sancksaytt*;
- il quinto (=secondo) *die claynen sancksaitte*; entrambi hanno due corde accordate all'unisono,
- il sesto (=primo) *quintsait*, corda singola.

Virdung dà indicazioni su come scegliere le corde per il liuto, che sono di budello come per la viola da gamba e per la ribecca («der grossen und clainen geigen»), per l'arpa e per la tromba marina. Per certi strumenti le fanno in acciaio, ma per il liuto non sarebbero adatte a causa dei legacci di budello. Queste ultime, secondo l'autore, richiederebbero le barrette in metallo o in legno.

Il liuto ha tutte le corde accordate a una quarta, tranne il *clain prummer* e il *gross sancksaytt* accordate a una terza. Dall'illustrazione delle intavolature apprendiamo che il liuto di riferimento è in La (La¹-Re²-Sol²-Si²-Mi³-La³). Virdung descrive inoltre un'accordatura antica non più in uso, dove il basso viene accordato a una quinta sotto il *mittler pummer*. Ampie pagine si occupano dell'intavolatura tedesca (*Tabulatur*), la cui invenzione è attribuita a Conrad Paumann (1410ca. – 1473). In origine il sistema di notazione era stato pensato per un liuto con nove corde (cinque cori): i cori vuoti si indicano con i numeri da 1 a 5; per i tasti si usano le lettere dell'alfabeto, partendo dal primo tasto della quinta corda, per cui il secondo tasto del quinto coro comincerà con la *f*, e così via. Dato che il sesto coro (primo per Virdung) è stato aggiunto in un secondo momento, viene indicato con l'1 (uno) con due punti quando è a vuoto, mentre per le note tastate si usano le stesse lettere del quinto coro, ma maiuscole. Una volta finite le lettere dell'alfabeto, dal sesto tasto si ricomincia dalla *a*, raddoppiando le lettere (*aa, bb, cc*). Due disegni illustrano il manico del liuto, sul primo vengono rappresentate le lettere corrispondenti ai tasti, sul secondo anche le note musicali. Il trattato si conclude con un brano musicale in intavolatura per liuto seguito dalla descrizione di un sistema di notazione per strumenti a fiato.

18. Ottmar Luscinius, *Musurgia seu praxis musicae*

Il trattato di Virdung è stato tradotto in latino da Ottmar Luscinius nel 1518 e pubblicato nel 1536 a Strasburgo con il titolo *Musurgia seu praxis musicae*. Sono state riprodotte molte immagini dell'originale, ma manca proprio il disegno del liuto, mentre lo strumento che in Virdung era chiamato *Quintern*, nella versione latina è diventato inspiegabilmente *lutina*! La viola da gamba si trova accanto agli altri strumenti ad arco *Trumscheit* e *Geigen*, mentre un altro errore si trova nel disegno del *Clavicimbalum*, che viene denominato *Clavicitherium* nel trattato Luscinius.

19. Johannes Cochlaeus, *Tetrachordum musices*

Un breve capitolo si occupa degli strumenti musicali nel *Tetrachordum musices* di Johannes Cochlaeus, una compilazione di trattati medievali e rinascimentali, scritta sempre nel 1511, ma pubblicata solo nel 1514 (*Tractatus primus*, capp. IX-X, *De musica instrumentali; De Cithara. ceterisque chordatis instrumentis*). Vengono descritti molto sinteticamente una serie di strumenti antichi e moderni con i loro nomi in latino, ma l'autore fornisce in alcuni casi l'equivalente tedesco. Le definizioni sono molto superficiali, sembra che l'autore non abbia la conoscenza diretta degli strumenti che descrive. Tra gli strumenti cordofoni con manico vengono trattati solo *testudo*, *guiterna* e *viella*. Il paragrafo sulla *testudo* si limita a specificare che lo strumento si chiama *lutina* nelle lingue volgari, ha il manico oblungo, il fondo bombato e che le corde vengono fissate con l'aiuto dei pirotti. L'unica informazione che abbiamo invece della *guiterna* è che il fondo dello strumento non è così bombato come quello del liuto: «Eius formam imitatur Guiterna tam magnum tamen ventris tumorem non habet» (ed. 1514, fol. Aviv, *TML*).

20. Martin Agricola, *Musica Instrumentalis Deudsch*

Un altro trattato di organologia in tedesco è la *Musica Instrumentalis Deudsch* (1529) di Martin Agricola (1486 – 1556), scritto in versi decasillabi a rima baciata. Gran parte dei disegni e delle descrizioni di Virdung sono stati ripresi, ma ci sono alcune differenze nell'organizzazione del lavoro, nella terminologia e nella classificazione degli strumenti. Prima vengono trattati gli strumenti a fiato (compresi gli organi), poi quelli a corda e infine le percussioni. Quanto ai cordofoni, compaiono alcuni strumenti nuovi, altri invece hanno cambiato nome:

- il latinismo *Lyra* che indicava la ghironda è stato sostituito con *Leyer* (oggi *Drehleier* o *Radleier*);

- è illustrata la *Schlüsselfidel* 'viola a chiavi', uno strumento ibrido ad arco, le cui corde vengono premute con l'aiuto dei tasti come nella ghironda; la vediamo già nel '400 in alcuni affreschi, e oggi in generale viene denominata con il termine svedese *Nyckelharpa*;

- un'altra differenza riguarda la famiglia delle *kleine Geigen*, rappresentata da quattro strumenti, diversi tra loro solo per dimensione, chiamati *Discantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*, ciascuno dei quali ha tre corde; con gli stessi nomi vengono indicati le loro varianti senza tasti, mentre è assente il disegno della viola da gamba.

Agricola descrive una nuova possibilità di notazione per liuto (*Tabelthur*), che consiste nell'indicare non più i tasti ma le note musicali con la notazione alfabetica, utilizzando la serie maiuscola, minuscola e di nuovo minuscola con trattino sopra, e aggiungendo una *e* dopo la lettera per indicare i diesis. Il riferimento è un liuto accordato in Sol, con possibilità di accordare il sesto coro un tono sotto. Il trattatista applica lo stesso sistema a tutti gli strumenti a corda e allo *Strofidel* (sorta di xilofono).

Il sistema di notazione descritto da Agricola è simile a quello dei due volumi di Luys Venegas de Henestrosa, che contengono musica intavolata leggibile con vihuela, con arpa e con strumenti a tasto (*Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557). Lo stesso metodo è stato adottato anche da Antonio de Cabezón nelle *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578). In questi volumi la notazione si basa su un sistema numerico in cui le cifre da 1 a 7 indicano le note naturali della scala, mentre le linee sovrapposte rappresentano le voci.

21. Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*

Il trattato più importante del secolo XVI per lo studio dei cordofoni è la *Declaración de instrumentos musicales* del frate francescano, musicista, teorico e compositore andaluso Juan BERMUDO, pubblicato nel 1555. Il libro quarto si occupa degli strumenti musicali, in cui vengono discussi alcuni aspetti teorici della musica, come gli intervalli e i modi, l'intavolatura per organo, poi gli strumenti monocordo, arpa e gli altri cordofoni. Ampii paragrafi sono dedicati all'accordatura della vihuela (ff. 90v-96r), della chitarra (ff. 96r-97v) e della bandurria (ff. 97v-98v), nonché alle regole di intavolare musica polifonica per questi strumenti (ff. 98v-101v). Vengono descritte le varie possibilità di accordatura della vihuela di sei o di sette ordini, con alcuni esempi musicali in intavolatura. A mio avviso l'aspetto più

rilevante del trattato consiste nelle indicazioni su dove collocare i tasti sul manico della vihuela (ff. 102r-110r). Informazioni di questo tipo si possono leggere nella trattatistica araba di mezzo millennio prima, ma fino al '500 erano assenti negli scritti teorici sulla musica europei. L'autore afferma che i musicisti di solito posizionano i legacci sul manico a orecchio, ma consiglia di seguire calcolare le proporzioni per avere l'intonazione più precisa.

Conclusioni

I trattati di Paulus Paulirinus, di Johannes Tinctoris e di Johannes Cochlaeus sono rivolti a un pubblico che studia la teoria musicale. L'inclusione di brevi descrizioni di strumenti musicali negli scritti teorici è motivata dalla necessità di spiegare e/o tradurre i termini del linguaggio scientifico latino, che conteneva parole del latino classico e parole latinizzate prese dal volgare. Nella maggior parte dei casi non abbiamo caratterizzazioni complete, ma semplici definizioni di termini, i cui significati spesso non erano univoci a causa della terminologia latina ambigua. Per questo motivo gli autori si limitano a descrivere brevemente le caratteristiche principali degli strumenti, che sono sufficienti per capire di che strumenti si tratta e per distinguerli da altri.

I due trattati tedeschi, VIRDUNG 1511 e AGRICOLA 1529, e quello di Bermudo sono indirizzati principalmente ai liutisti, ai vihuelisti e agli organisti, avendo come obiettivo principale l'illustrazione del sistema di notazione per questi strumenti, cioè l'intavolatura. L'unico trattato che si occupa della costruzione degli strumenti musicali è quello di Henri-Arnault de Zwolle, inserito però in un contesto diverso. In tutti gli altri scritti teorici sulla musica mancano le informazioni circa la produzione degli strumenti (dimensioni e materiali per la costruzione della cassa armonica, del manico e del cavigliere) e delle corde (preparazione, calibro). Si trattava infatti di un sapere tramandato da generazione in generazione attraverso altri canali e con altri mezzi, probabilmente non scritti. La trattatistica musicale, ancora nel '500, anche se descrive brevemente gli strumenti, mette l'accento sugli aspetti teorici della musica.

Tabella riassuntiva dei trattati musicali occidentali citati in questo capitolo:

Autore e titolo	termini registrati che si riferiscono a strumenti a pizzico	informazioni sugli strumenti a pizzico o sulla prassi esecutiva rilevate nel testo
Perseus e Petrus, <i>Summa musice</i> (1200ca.)		- materiali delle corde: metallo, budello, seta - accordatura: per quarte, quinte e ottave
Johannes Aegidius Zamorensis (Juan Gil de Zamora), <i>Liber artis musicae</i> (1270ca.)	<i>guitarra</i>	
Amerus, <i>Practica artis musice</i> (1271)	<i>liuto</i>	
Jacobus Leodiensis (Jacques de Liège, 1260ca. – dopo il 1330), <i>Speculum musicae</i>	<i>cycolis</i>	
An., <i>Musica quadrata seu mensurata</i> (XIII secolo)	<i>atola</i> (errore per <i>citola</i>)	

An., <i>Quatuor Principalia</i> (seconda metà del XIV secolo)	<i>cistolla</i> <i>cistolle</i>	
Henricus Helene (1290ca. – 1355ca.), <i>Summula</i> (1335ca.) (ms. Additional 23220)	<i>giterna</i> (2) <i>lahudum</i>	- quattro corde
Johannes de Grocheo, <i>De musica</i> (1300ca.)	<i>quitarra sarracenicca</i>	
Konrad von Megenberg (1309-1374), <i>Yconomica</i> (1348 – 52)	<i>lute, quinterne</i>	- abete per la tavola, ma non per il fondo degli strumenti
Heinrich Eger von Kalkar (1328 – 1408), <i>Cantuagium</i>	<i>guitternis</i> (2)	
Jean Gerson (1363 – 1429), <i>Tractatus de Canticis</i>	<i>guiterna</i> (2)	
Jean Vaillant (attrib.), ms. Berkeley 744 (1375ca.)	<i>cithara</i> (gittern?)	- disegno con l'indicazione dell'accordatura di uno strumento con quattro corde doppie
Paulus Paulirinus, <i>De Musica (Liber Viginti Artium)</i> , 1460ca.	<i>cithara</i> (liuto)	- cinque cori, nove tasti, corde di budello, plettro
Arnaut de Zwolle, BNF, ms. lat. 7295 (metà XV secolo)	<i>lutene</i>	- disegno tecnico del liuto; proporzioni
Bartolomé Ramos de Pareja (1440ca. – dopo 1490), <i>De Musica Tractatus sive Musica practica</i> , Bologna, 1482	<i>lyra</i>	- accordatura del liuto a cinque cori Sol ¹ -Do ² -Mi ² -La ² -Re ³
Johannes Tinctoris (1436ca. – 1511), <i>De inventione et usu musicae</i> (1487ca.)	<i>lyra</i> <i>leutum</i> <i>viola sine arcu</i> <i>ghiterra</i> <i>cetula</i> <i>tambura</i>	<i>leutum</i> : cinque o sei cori, accordatura 4a/5a-4a-3a-4a-4a, dita o plettro <i>ghiterra</i> : simile al liuto ma più piccola <i>cetula</i> : quattro corde in acciaio, accordatura 2a-4a-2a, fondo piano, tasti in legno, plettro <i>tambura</i> : tre corde, accordatura 5a-4a, dita o plettro
Sebastian Virdung, <i>Musica getutscht und ausgezogen</i> (1511)	<i>Lauten</i> <i>Quintern</i>	- nomi delle corde del liuto; corde di budello - illustrazione dell'intavolatura
Ottmar Luscinius, <i>Musurgia seu praxis musicae</i> (1518)	<i>lutina</i>	
Johannes Cochlaeus, <i>De musica instrumentali (Tetrachordum musices)</i> , 1514	<i>testudo</i> <i>lutina</i> <i>guiterna</i>	- <i>guiterna</i> : fondo più piatto
Martin Agricola, <i>Musica Instrumentalis Deutsch</i> (1529)	<i>Lauten</i> <i>Quintern</i>	- illustrazione di un sistema di notazione per liuto e organo
Juan Bermudo, <i>Declaración de instrumentos musicales</i> (1555)	<i>vihuela</i> <i>guitarra</i> <i>bandurria</i>	- accordatura di ciascuna, spaziatura dei tasti e illustrazione dell'intavolatura per vihuela

Capitolo II. L'ambiguità della terminologia

1. Polisemia medievale

1. Strumenti cordofoni nei vocabolari e glossari medievali

Nel capitolo precedente ho cercato di mettere a fuoco l'ambiguità della nomenclatura latina degli strumenti musicali nella trattatistica medievale e rinascimentale. Il problema non riguarda solo i trattati, ma in generale le opere redatte in latino medievale, scientifiche o letterarie. I sostantivi *cithara*, *lyra* e *testudo* ('tartaruga') in origine indicavano cordofoni del mondo antico greco-latino, ma nel linguaggio scientifico medievale e rinascimentale potevano riferirsi anche a strumenti di origine orientale diffusi in Europa durante il Medioevo.

Gli autori medievali erano coscienti dell'insufficienza del lessico latino per denominare gli strumenti adottati dopo l'antichità. Per esempio il compilatore delle definizioni in latino nella redazione C del *Vocabularius Optimus* di Johannes Kotman (XIV secolo) avverte dei limiti della lingua:

Nota, quod musicalium instrumentorum quedam sonum faciunt per tactum cordarum; sicut psalterium, cythara, nauplium, ala, fidula, barbitum, lira et monocordium, et adhuc quedam alia, quorum nomina non reperiuntur in vsu Latino. (BREMER 1990, p. 374, n. 35.002)

[Nota che gli strumenti musicali sono quelli i cui suoni si producono attraverso il tatto delle corde, come *psalterium*, *cythara*, *nauplium*, *ala*, *fidula*, *barbitum*, *lira* e *monocordium*, e inoltre quelli i cui nomi non esistono in latino.]

Allo stesso modo il missionario Guglielmo di Rubruk nel suo *Itinerarium* (dopo il 1255) in cui descrive le abitudini delle popolazioni mongole si trova in difficoltà nel denominare uno strumento musicale per il quale gli manca il termine latino:

Bancus cum utre lactis uel cum alio potu stat semper infra domum ante introitum porte, et iuxta illum stat citarista cum citherula sua. Citaras et uiellas nostras non uidi ibi, sed multa alia instrumenta que apud nos non habentur. Et cum dominus incipit bibere, tunc unus ministrorum exclamat alta uoce: "Ha!" et citharista percutit citharam; et postquam dominus biberit, tunc exclamat minister sicut prius, et tacet citharista. (cap. II, 9, CHIESA 2011, p. 26)

[«Un banco con un otre di latte o un'altra bevanda sta sempre all'interno della casa, davanti alla porta di ingresso, e vicino a tale banco prende posto anche un musico con uno strumento a corde. Non ho visto lì chitarre e vielle come le nostre, ma vari altri strumenti che da noi non esistono. Quando il signore incomincia a bere, uno dei servitori grida "Ha!", e il musico si mette a suonare; quando il signore ha bevuto, allora il servitore dà lo stesso comando e il musico cessa di suonare.» Traduzione di CHIESA 2011, p. 27]

Non siamo in grado di identificare lo strumento chiamato *citherula* nel testo, se era a pizzico o ad arco: l'unica cosa quasi certa è che era di dimensioni piccole, data la presenza del diminutivo *-ula* nella prima occorrenza. L'autore usa lo stesso sostantivo latino per indicare sia lo strumento mongolo che quello europeo, senza fornirne il nome in lingua originale.⁵²

A causa della polisemia di *cithara*, *lyra* e *testudo* i trattatisti usavano spesso le denominazioni degli strumenti nella loro lingua. Nei testi citati al capitolo precedente si registrano i seguenti termini presi dalle lingue romanze e germaniche in riferimento ai cordofoni a pizzico:

- *lahudum*, *leutum*, *liuto*, *lute*, *lutene*, *lutina* indicano il liuto;
- *ghiterra*, *gitera*, *guitarra*, *gitterna*, *quitarra* rappresentano la famiglia della chitarra e della gittern;
- *cycolis*, *cistolla* e *citola* sono gli equivalenti della *citole* e della *citola* documentate nei testi letterari francesi, spagnoli e galego-portoghesi; *cetula* nel trattato di Tinctoris rimanda sempre allo stesso etimo ma si riferisce a uno strumento italiano quattrocentesco.

Prima di citare alcuni testi in cui la denominazione degli strumenti musicali ha creato problemi ai traduttori, vorrei analizzare il lessico tecnico-musicale nei glossari e vocabolari latino-volgari dei secoli XI-XVI. Lo spoglio dei dizionari è stato effettuato con l'obiettivo di riflettere sui limiti della lingua latina, sulle difficoltà di traduzione e sulla latinizzazione dei termini vernacolari, e per vedere se i termini polisemici *lyra*, *cithara*, *testudo* potevano avere traduzioni diverse a seconda dell'area geolinguistica o dell'epoca in cui il latino veniva scritto. Nella maggioranza dei casi si tratta di dizionari latino-volgari redatti per l'apprendimento del latino, in cui le parole di solito sono raggruppate per soggetto o materia,

⁵² Nella sua traduzione francese nel 1634 Pierre Bergeron ha reso il sostantivo *citherula* con uno strumento moderno, la *guitare*. La *cithara* invece l'ha tradotta *cistre*, che nel secolo XVII indicava uno strumento a pizzico inventato nel Rinascimento, con cassa tonda, manico lungo e corde di metallo: «[...] du koumis dont il y a toujours une provision auprès de la porte; et près de là il y a un joueur d'instruments avec sa guitare. Je n'y ai point vu de nos cistres et violes, mais ils ont beaucoup d'autres sortes d'instruments de musique que nous n'avons point.» Alcuni musicologi ungheresi hanno supposto che Rubruk volesse indicare il *koboz*, strumento della famiglia del liuto di origine asiatica, ancor oggi diffusa nella cultura ungherese. Cito il passo nella traduzione di György Györffy del 1965: «[...] Mellette áll a kobzos a hangszerével. A mi lantjainkat és hegedűinket nem láttam erre, de láttam sok más hangszeret, ami viszont mifelénk ismeretlen [...] A kobzos ekkor megpendíti hangszerét.» (citato in ZOLNAY 1977, pp. 30-1). Traduco letteralmente per agevolare il confronto: '... accanto [alla porta] sta il "kobzista" con il suo strumento. I nostri liuti e violini non li ho visti qui, ma ho visto tanti altri strumenti che da noi sono sconosciuti. [...] Allora il "kobzista" comincia a pizzicare il suo strumento'. Se si trattava del *koboz* o di un suo congenere orientale non possiamo sapere, ma le due traduzioni, realizzate rispettivamente a distanza di quattro e sette secoli dall'originale latino, mostrano che i traduttori di ogni epoca avevano il compito di rendere il testo più familiare ai lettori cercando corrispondenze nella propria cultura, anche se la soluzione proposta non era sempre perfetta dal punto di vista organologico. Un altro caso analogo è l'anonimo *Gesta Hungarorum* redatto intorno all'anno 1200 che menziona la *cythara* nella descrizione di una scena di festa ambientata nel X secolo: «omnes symphonias atque dulces sonos cythararum et fistularum cum omnibus cantibus ioculatorum habebant ante se.» Il termine *cythara* corrisponde alla *guitare* nella traduzione francese di Jean Potocki del 1796, mentre i musicologi ungheresi di nuovo vorrebbero vedere il riferimento al *koboz* nel sostantivo latino. Non di rado questo passo viene citato negli studi sullo strumento come prova della sua esistenza in Ungheria all'epoca dell'anonimo cronachista. In realtà l'identificazione della *cythara* è tutt'altro che sicura: a mio avviso gli strumenti elencati nel testo non avevano necessariamente referenti concreti all'interno del contesto culturale evocato, perché si tratta semplicemente del *topos* dell'enumerazione di strumenti musicali come figura retorica, frequente nei testi letterari coevi nella descrizione letteraria di scene di feste.

che spesso includono una breve serie di strumenti e di altri termini del mondo dell'intrattenimento, fonti importanti per lo studio del lessico musicale. I vocabolari che hanno come lingua di partenza il volgare sono più rari, e cominciano a comparire solo nel '400.

La seguente schedatura contiene le voci relative agli strumenti classici a corda come *barbiton, chelys, cithara, fides, lyra, sambuca, testudo*, e ai cordofoni medievali a pizzico (citola, chitarra, gittern, liuto, vihuela/viola, arpa) e ad arco (viella) che si registrano nei vocabolari dei secoli XI-XVI, suddivisi per area linguistica. Sono inclusi i casi in cui i termini latini vengono definiti o tradotti con strumenti appartenenti a famiglie diverse o semplicemente 'strumento'. L'elenco contiene inoltre parti dello strumento (corda, tasto), mentre per le traduzioni del *plectrum* rimando al capitolo IV (p. 183). Sono stati omessi i significati non musicali degli stessi termini (*lira, sambuca, testudo*), e per ragioni di spazio anche le eventuali indicazioni relative al genere grammaticale e alla declinazione in latino. Per facilitare la lettura scrivo in corsivo le parole in volgare e sottolineo gli strumenti a pizzico.

Vocabolari spogliati:

(in ordine cronologico per ciascuna lingua)

I. Vocabolari latino-volgare o volgare-latino

1. Volgari italiani⁵³

GLE: Zaragoza, Biblioteca del Real Seminario de San Carlos, ms. A, 4, 5, glossario latino-eugubino organizzato in ordine alfabetico, 1325 – 1350ca. (ed. NAVARRO-SALAZAR 1985, *OVI*).⁵⁴

VGA: *Vocabula magistri Gori de Aretio*, glossario latino-aretino, Biblioteca Nazionale di Firenze, ms. Panciatichi 68 (ex 137), metà del XIV sec., tematico (ed. PIGNATELLI 1995, *OVI*).

VDS: *Declarus* di Angelo Senisio, Biblioteca Centrale della Regione siciliana, ex. Bibl. Naz. di Palermo, codice IV, H, 14, 1348 (ed. MARINONI 1955, *OVI*).

GBP: Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 1329, glossario latino-volgare (veneto-lombardo), alfabetico, 1435 – 1460ca. (ed. ARCANGELI 1997).

GLB: Glossario bergamasco-latino, Biblioteca Universitaria di Padova, ms. 534, tematico, XV sec., (ed. LORCK 1893).

NT: Nicodemo Tranchedini, Vocabolario italiano-latino; il primo lessico dal volgare, XV sec. (1475ca.), alfabetico, contiene 6278 entrate (ed. PELLE 2001).

GLS: Glossario latino-sabino di Iacopo Ursello, Roma, Biblioteca Nazionale, Vittorio Emanuele 587, 1497 – 1505ca. (ed. VIGNUZZI 1984).

VNV: Nicola Valla, *Vallilium* o *Vocabularium vulgare cum latino apposito*, 1500 (citato in GLS)

⁵³ I dizionari italiani sono abbreviati con le sigle della banca dati del *TLAVI* (*Tesoro dei Lessici degli Antichi Volgari Italiani* <http://www.tlavi.it/tesoro/>). Il database raccoglie i termini volgari presenti in 31 vocabolari e glossari dei secoli XIV-XVI, ma non lascia visualizzare le corrispondenti voci in altre lingue. Dato che l'obiettivo di questo paragrafo è studiare la traduzione da una lingua all'altra e non le singole forme documentate nei volgari italiani, ho preso in considerazione solo i dizionari che sono riuscita a reperire in edizioni cartacee o elettroniche.

⁵⁴ Nella tesi cito molti testi di italiano antico dalla banca dati *OVI* (*Opera del Vocabolario Italiano*, <http://www.oivi.cnr.it/>), rinviando implicitamente alle edizioni di riferimento rispettive, segnalando sempre con la sigla se consultati solo nella versione elettronica. Tuttavia ho riportato in bibliografia le edizioni cartacee dei dizionari trattati in questo capitolo.

2. Francese e provenzale

- JG:** Johannes de Garlandia, *Dictionarius*, 1220 – 1230ca. (ed. WRIGHT 1882, pp. 120-138).
- DP:** Uc Faidit, *Donatz proensals*, grammatica e elenco verbi in provenzale e in latino, 1234 – 1239 (ed. MARSHALL 1969).
- D:** Douai, Bibliothèque de la Ville, n. 62, latino-francese, fine XIII sec., 2662 voci, alfabetico (ed. ROQUES 1969, pp. 3-68).
- E:** Évreux, Bibliothèque de la Ville, n. 23, latino-francese, XIII sec., 853 voci, alfabetico (ed. ROQUES 1969, pp. 69-91).
- V:** Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 2748, latino-francese, prima metà del XIV sec., 5856 voci, alfabetico (ed. ROQUES 1969, pp. 93-237).
- P:** Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 7692 e Conches, Bibliothèque municipale 1, latino-francese, metà del XIV sec., 9413 voci, alfabetico (ed. ROQUES 1969, pp. 241-520).
- A:** Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 12032 (*Aalma*), XIV sec., 13680 voci, alfabetico; è l'adattamento francese del *Catholicon* latino di Jean de Gênes (Johannes Balbus) scritto nel 1286 e pubblicato nel 1460 a Mainz (ed. ROQUES 1970).
- GB:** *Expositiones vocabulorum*, ms. Montpellier, Faculté de Médecine H 236, glossario latino-francese di Guillaume Brito, alfabetico, redatto prima del 1272 (ed. GRONDEUX 1998).
- FV:** *Firmini Verris Dictionarius*, dizionario latino-francese di Firmin Le Ver, alfabetico, 1440 (ed. EDWARDS-MERRILEES 1994).
- GT:** *Vocabularius familiaris et conpendiosus*, latino-francese attribuito a Guillaume Le Tailleur, alfabetico, 1490ca. (ed. EDWARDS-MERRILEES 2002).

3. Castigliano

- AP:** Alfonso de Palencia, *Universal Vocabulario en Latín y en romance*, Sevilla, 1490.
- ANesp:** Elio Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino*, Salamanca, 1495?
- ANlat:** Elio Antonio de Nebrija, *Diccionario latino-español*, Salamanca, 1492.

4. Inglese

- H:** London, British Library, ms. Harley 3376, glossario latino-anglosassone, X sec., si interrompe alla lettera F (ed. WRIGHT – WÜLCKER 1884, pp. 192-247).
- Aelf:** grammatia e glossario anglosassone di Aelfric, fine X o inizio XI sec., conservato in più manoscritti; tematico (ed. ZUPITZA 1880).
- CC:** London, British Library, ms. Cotton Cleopatra A, III, glossario latino-anglosassone, XI sec., alfabetico, molto esteso ma si interrompe alla lettera P (ed. WRIGHT – WÜLCKER 1884, pp. 338-473).
- TC:** Cambridge, Trinity College, O. 5. 4, vocabolario latino-inglese, alfabetico, 1450ca. (ed. WRIGHT – WÜLCKER 1884, pp. 560-621).
- R:** British Library, ms. Reg. 17, C. XVII, glossario latino-inglese, tematico, XV sec. (ed. WRIGHT – WÜLCKER 1884, pp. 633-72).
- N:** *Nominale*, Liverpool, Joseph Mayer collection, glossario latino-inglese, tematico, XV sec. (ed. WRIGHT – WÜLCKER 1884, pp. 673-744).
- PP:** *Promptorium Parvulorum*, dizionario inglese-latino di Galfridus Anglicus, Manchester, Chapter Library, Sylkestede ms., 1440ca, alfabetico, ciascuna lettera suddivisa per sostantivi e verbi (ed. MAYHEW 1908).
- CA:** *Catholicon Anglicum*, 1483, 1. British Library ms. Add. 15562, 2. Library of Lord Monson ms. 168; adattamento inglese del *Catholicon* (ed. HERRTAGE 1882).

5. Cornico

- VC:** *Vocabularium Cornicum*, London, British Library, ms. Cotton Vespasian A, XIV (ff. 7r-10r), glossario latino – antico cornico del sec. XII, il cui modello era Aelfric, tematico (ed. CAMPANILE 1974).

6. Tedesco

SH: *Summarium Heinrici* (capitolo 18 *De musicorum vasis*), enciclopedia latina con glosse in tedesco, XI sec. (ed. HILDEBRANDT 1974).

VO: *Vocabularius Optimus*, dizionario latino-tedesco compilato da Johannes Kotman prima del 1330, successivamente ampliato: ci sono cinque redazioni, diciotto manoscritti e due stampe; tematico in 55 capitoli nella redazione originale; la red. C contiene definizioni in latino (ed. BREMER 1990).

7. Ungherese

Schl: Schlägl, Prämonstratenser Stiftbibliothek, Cpl. 88 (817.156), glossario latino-ungherese di sette fogli rilegati a un altro codice (*Hortularium*, dat. 1420 – 1433); 2140 voci organizzate in ordine tematico, con quindici termini musicali (nn. 1998-2012), 1400 – 10ca. (ed. SZAMOTA 1894)

Murm: traduzione ungherese del dizionario latino-tedesco-polacco di Johannes Murmelius (Murmelling, Murmel, 1479 – 1517ca.); contiene 2718 voci organizzate in ordine tematico con quattordici strumenti musicali (nn. 2485-2499); data 1533 (ed. SZAMOTA 1896).

II. Vocabolari di due o più lingue moderne

LM: *Le Livre des Mestiers*, manuale di conversazione francese-fiammingo, XIV sec. (ed. MICHELANT 1875).

ID: Il più antico libro di conversazione veneziano-tedesco del 1424 (tematico), mss.: Wien, Österreichische Nationalbibliothek 12514; München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. ital. 261. (ed. PAUSCH 1972).

AR: Adamo de Rodvila, *Introito o porta de quele che voleno imparare e comprender todescho o latino, cioè taliano*, Venezia, 1477 (ed. GIUSTINIANI 1987).

VN: *Vocabularium Nebrissense: Ex latino sermone in Siciliensem & Hispaniensem denuo traductum* di Lucius Christophorus Scobar, Venezia, 1519; dizionario trilingue (latino-siciliano-spagnolo) a partire dal vocabolario di A. Nebrija.

SL: *Septem linguarum latinae teutonicae gallicae hispanicae italicae anglicae almanicae* [Antwerpen], Peetersen van Middelborch, 1535, tematico; le lingue sono: latino, olandese, francese, spagnolo, italiano, inglese e tedesco.

Schedatura

Dizionario	N. pagina o voce		Citazione	Note
1. Volgari italiani				
GLE			Hec lira, re id est <i>la cetra</i> Hic <u>lituus</u> , tuj id est <i>lo liuto</i> Hec <u>viola</u> , le id est <i>la viuola</i> , quondam instrumentum pulsandi cum penultima longa	
VGA			Hic citaredo, dis <i>el sonatore</i> Citariçço, ças <i>per sonare</i> Hic <u>liutus</u> , ti <i>el liuto</i> Hec <u>viola</u> , le <i>la viola</i>	
VDS	v. 158		Lira .e instrumentum est sonandi, que vulgariter dicitur <u>viola</u> , quia diversos et varios dulces facit sonos.	
GBP	p. 215	1273	Citarista <i>quello o quella ch(e) sona la cithara</i>	
		1274	<i>cithara</i>	
	p. 266	2756	Citharedus <i>che canta co(n) la cithara</i>	
		2758	Fidis <i>la corda</i>	
		2759	Fidicen qui canit cum corda <i>zioè cithara.</i>	

	p. 313	4033	Fidicena <i>quella ch(e) sona o canta cum cithara</i> Lira certum instrumentum canendo
NT	p. 35		<i>Chitara</i> Citara (inde citharedus); lira.
GLS	p. 88	22	Lira re, <i>lo levoto</i>
VNV	(cit. in GLS)		<i>Liuto</i> hec lyra
2. Francese e provenzale			
JG	p. 133 p. 137		Giga est instrumentum musicum, et dicitur Gallice <i>gigue</i> . Sed in dominibus divitum vidi lyricines (...), vidulatores cum vidulis, alios cum sistro, cum giga, cum simphonia, cum psalterio, cum choro, cum <i>citola</i> (...). Vidulatores dicuntur a vidula, -e; Gallice <i>viele</i> . Giga est instrumentum musicum de quo dicitur, “Organicos imitata modos”, etc. Choro, instrumentum musicum est in hoc loco. <i>Citola</i> , Gallice <i>Citole</i> .
DP	p. 152	788-92	<i>viular/violar</i> viellare <i>arpar</i> arpam sonare <i>citolar</i> citariçare <i>mandu(i)rar</i> <i>mandu(i)ram</i> sonare
D	p. 11 p. 30 p. 42	335 1131 1132 1625	Cytharizare <i>harper</i> Fidis <i>corde</i> Fidicen <i>jugleres</i> Liricen <i>harperes</i>
E	p. 76 p. 81	266 267 467	Fidis <i>corde</i> Fidicen <i>jougleres</i> Lira <i>harpe</i>
V	p. 122 p. 125 p. 135 p. 159 p. 178	1197 1269-72 1721 2680 3475	Chelis <i>harpe</i> Citarizare <i>harper</i> Cithara <i>harpe</i> Citharista <i>harpeur</i> Citharedus idem Chorus instrumentum musicum <i>chevrete</i> Fidicem <i>jougleor</i> Lira <i>harpe</i>
P	p. 279 p. 282 p. 299 p. 337 p. 386 p. 511	1312 1407-10 n. 1938 3319 3321, 3332 4966 9118 9119	Chelis grece. cythara latine Citharizare <i>herper</i> Cithara <i>herpe</i> Cytharista <i>herpeur</i> Cytharedus. idem Chorus <i>cor</i> Fidis <i>corde</i> Fidicen <i>jougleour</i> Lira <i>herpe</i> Uiellare <i>vieller</i> Viella <i>viella</i>
A	p. 67 p. 142 p. 235	1882-4 4122-4 6874	Cithara .re: <i>harpe. instrument de musique</i> Citharedus .di <i>joueur de harpe</i> Citharista. ste. idem Fidicen .cinis <i>chanteur en corde</i> Fidicina .ne <i>chanterresse en corde</i> Fidicula .le <i>petite corde</i> (...) Lira, lire <i>harpe. instrument de musique</i>

	p. 363	6876-8 10779	Liricen .cinis <i>harpeur</i> Liricina. cine <i>harperresse</i> Liricus .ca .cum <i>pertenent a harpe ou variables</i> Sambuca .buce uel sambucus <i>sambue. une maniere de simphonie</i>	
GB	p. 62		Hec lira, lire (...) gallice <i>harpe</i>	
GT	p. 50 p.123 p. 202		Cithara. e <i>herpe, instrument</i> Citharizo <i>harper</i> Fidis .dis -i. corda cithare <i>corde a herpe</i> Fidicen .inis (...) ut citharedus <i>herpeur</i> Lira .re - i. quoddam instrumentum canendi (...) gallice <i>herpe, instrument de musique</i> Liricen .inis (...) <i>herpeur, joueur de herpe</i>	
FV	p. 63 p. 67 p. 173 p. 278 p. 443		Chelis .lis -i. cithara <i>harpe</i> Cithara .thare (...) i. lira, <i>harpe instrumentum musicum</i> Citharista .ste <i>harpeur</i> qui vel que cum cithara canit. Citharedus .di (...) idem <i>harpeur</i> Citharizo .rizas <i>harper</i> cum cithara canere Fidis, fidis - i. corda cithare <i>corde de harpe</i> Fidicula .le diminutivum – parva fidis <i>petite corde</i> Fidicen, fidicinis (...) .i. citharedus <i>harpeur, qui joue de la harpe</i> Lira, lire <i>harpe</i> quoddam instrumentum musicum Liricus .ca .cum <i>de harpe</i> Liro, liras - i. cum lira canere <i>harper</i> citharizare Sambuca. ce simphonia, viella, qui fit de illa arbore .i. <i>viele, simphonie</i>	
3. Castigliano				
AP	fol. 42v fol. 69r fol. 78r fol. 160v fol. 249r		Barbita. fistula pastoralis. Barbita <i>es flauta de pastor albogue</i> Barbitum genus organi. <i>Barbitum es manera de organo</i> Celes. cithara qua canitur. Celes. <i>es guitarra con que tañen</i> Cithara instrumentum musicum. (...) Cithara (...) <i>es instrumento musico (...)</i> <i>çitola</i> Fides corde instrumentorum vocantur (...) cuius fidicula diminutivum est parva scilicet corda. Fides <i>son llamadas las cuerdas de los instrumentos de la musica (...). cuyo diminutivo es fidicula conviene saber pequeña cuerda.</i> Fidis ... genus cithare dicta (...) cuius diminutivii fidicula est. Fidis (...) <i>es linaie de çitola (...)</i> cuyo diminutivo es fidicula. Lira.lire (...) Lira <i>guitarra</i>	

	fol. 349r fol. 431v fol. 498r	psaltria. <i>la que tañe salterio. como es sambucistra la que tañe sambuca. et citharista la que tañe guitarra.</i> Sambuca organi genus est (...) Sambuca genus cithare rustice. <i>Sambuca es linaie de organo musico (...). Sambuca es tambien linaie de vihuela rustica.</i> Sambucistria vel sambucinarius qui in cithara illa rustica canit. <i>Sambucistria o sambucinario es el que tañe y canta en aquella vihuela rustica.</i> tetracordum idest cithara cum quatuor cordis. tetracordum <i>guitarra con quatro cuerdas.</i>	
ANesp	[fol. 35v] [fol. 58v] [fol. 64r] [fol. 100r] [fol. 105v]	<i>Citola instrumento en musica cythara .e.no.</i> <i>Citolero el que la tañe cytharoedus .i.</i> <i>Citolera la que la tañe cytharistria .e.</i> <i>Harpa instrumento musico. cythara. e.</i> <i>Laud instrumento musico testudo –inis.</i> <i>Traste de viuela pons. tis.</i> <i>Viuela. lyra .ae. barbitus .i.</i>	
ANlat	[fol. 26r] [fol. 35r] [fol. 37r] [fol. 64v] [fol. 81r] [fol. 125v] [fol. 130r]	Barbitos .i. <i>por cierto instrumento musico</i> Barbiton .i. <i>por aquello mesmo</i> Chelys. ys. <i>instrumento musico es</i> Cythara .e. <i>por la harpa instrumento</i> Citharoedus .i. <i>por el que la tañe</i> Citharistria .e. <i>por la que la tañe</i> Citharoedicus .a. um. <i>por cosa desta arte</i> Citharisticus .a. um. <i>por lo mesmo</i> Fidicina ae <i>tañedora de cuerdas</i> Fidicen, inis <i>tañedor de cuerdas</i> Fidicula .e. <i>por pequeña cuerda</i> Lyra .e. <i>instromento musico de cuerdas</i> Lyricen .enis. <i>por el tañedor de lira</i> Lyricena .e. <i>por la que tañe aquella lira</i> Lyristes .e. <i>por aquel mesmo tañedor</i> Lyricus .a. .um. <i>por cosa deste instrumento</i> Sambuca .e. <i>por la çampoña para tañer</i> Sambucistria .e. <i>por la que la tañe</i> Sambucoedus .i. <i>por el que la tañe</i> Testudo .inis. <i>por cierto instrumento musico</i>	
4. Inglese			
H	p. 239	Fidibus, i. fidis cithare <i>strengum</i>	
Aelf	p. 302	Fidis <i>streng</i> Citharista, citharoedus <i>hearpere</i> Lira, cithara <i>hearpe (...)</i> Fidicen <i>fidelere</i> Fidicina <i>fidelestre</i>	
CC	p. 376 p. 437	Cithara <i>hearpan</i> Liram <i>hearpan</i>	
PP	p. 103 p. 160	<i>Crowd, Instrument of musyk</i> Chorus <i>ffydyl, or fyal</i> Viella, -e, <i>ffidicina, -e,</i>	

	p. 192 p. 215		Vitula, -e, vidula, -e. <i>ffydeler</i> ffidicen, -is, Vitulator, -oris <u>Gytern</u> Samba, -e, <u>Citella</u> , -e, <u>Quinterna</u> , -e <i>Harpstryng</i> ffidis, -is <i>Harpowre</i> Citherista, -te, Cithereda, -de, lircen, ffidicen, -is <i>Harpyn</i> Citherizo, -as, aui, -re <u>Lute</u> , instrument of musyk Viella, -e, Sambuca, -e, <u>lambutum</u> , -ti <i>Strynge</i> Cordula, -le	ms. <i>Gycern</i> ; <i>samba</i> probabilmente è un errore per <i>sambuca</i>
TC	p. 573 p. 586 p. 609		Citharedo <i>to harpe</i> <u>Citola a cytole</u> Giga <u>a gyterne</u> Sambuca <i>eldertre</i> . Item Sambuca est quoddam genus simphonie musicum, <u>a Gyterne</u> Vitula <i>a fythele</i>	
R	p. 666 p. 667		Hec cithera <i>a harpe</i> Hec lira <i>a harpestring</i> Hic sambucus <u>a sytholle</u> Hec uetella <i>a rybybe</i> Hec symphonia <i>a synphane</i> Hec palpita <i>a sawtre</i> Hec uiella <i>a fythylle</i>	manca <i>fides</i> (cfr. N) <i>sytholle</i> = grafia per <i>citole</i>
N	p. 738		Hec cithera, hec lira, <i>a harpe</i> Hec fides <i>a harpestryng</i> Hic psalmatus <i>the sytalle</i> Hec vitula <i>a rybybe</i> Hec paupita, <i>a sawtre</i> Hoc psalterium, idem est	<i>psalmatus</i> è errore per <i>sambucus</i> (cfr. R); <i>sytalle</i> = grafia per <i>citole</i>
CA	p. 84 p. 129 p. 176		<i>a Crowde</i> corus sine h litera. corista, qui vel canit in eo <i>a Fidylle</i> vidula, vidella, viella <i>A Fidiller</i> fidulista, vidulista <i>to Fidylle</i> vidulare, viellare <i>a Fidylle stik</i> Arculus <i>an Harpe</i> cithara, lircus, versus, Testudo, cithara, chelis & lira dicitur unum <i>to Harpe</i> citharizare <i>an Harper</i> citharedo, citharista, citharedus, fidecen, fidicina, fidicistra, lircen, lircina, lirsta, lirstis <i>an Harpe stryng</i> e fidis, lira, fidicula	
5. Cornico				
VC	p. 309	250-2 257-9	Fidis <i>corden</i> Citharista <i>teleinior</i> Cithara <i>telein</i> Fidicen <i>harfellor</i> Fidicina <i>harfellores</i> Fiala <i>harfel</i>	
6. Tedesco				
SH	pp. 111-2		Cithara <i>harpha</i> Lira <i>rodde</i> Chorda <i>seita / snar</i>	

VO	p. 328 p. 374 p. 375 p. 376 p. 377 p. 380	29.031 35.001 35.008 35.009 35.012-20 35.038 35.044 35.045 35.047-8 35.058-9	Corda <i>senwe, sen, senn, seid, sienw, siene, sens, senne</i> Vas musicum <i>seitenspilgeschirre</i> Coraulium [corolaulium] <i>seitenspil, ainerlai saitenspil, ain saitenspil</i> Barbitum <i>seitenspiel, ainerlai saitenspil, ain saitenspil, rubeblin, rúbeblin, rúbeblein, rubegli, rubeglin, rubókli.</i> Simphonia <i>sinphoni, simphoni, harpf, bógg, baugg, boka, bócka, bóka, bóge</i> Simphonium <i>harpf</i> Cithara <i>herpf, harf, harpf, herphff, herpff, hárpff, harff, harpff</i> Fidula <i>herpf</i> Cytharista <i>herpfer</i> Ala <i>vetich, vetch, vettich, wech, flúg</i> Lira <i>lire, lir, leir, lyra</i> Liricen <i>lirer</i> Monocordium <i>schitt, schut, schit, scheitt, scheid, monocord</i> Fidula <i>giga, gige, gig, geig, videl, fidel</i> Fidis <i>seit, seite, saitt, sait, said</i> Ader <i>saitt</i> Figellator [fidulator] <i>giger</i> Fidicen <i>giger</i> Lutina <i>lawtt</i> Ligutta <i>lawtt</i>	nell'edizione dopo le voci latine figurano tutte le varianti che qui trascrivo senza indicare i mss.
7. Ungherese				
Schl	p. 85	2011-2	Fiella <i>hegedw</i> Luctina <i>lanth</i>	ungh. mod. <i>hegedű</i> 'violino' <i>lant</i> 'liuto'
Murm	p. 38	2491-3 2497	Cytharedus <i>Heghedes</i> Chelius <i>Lautus</i> Chelis <i>laud</i> Lyricen <i>Heghedes</i>	ungh. mod. <i>hegedűs</i> 'violinista' <i>lantos</i> 'liutista'
II. Vocabolari di due o più lingue moderne				
LM	p. 39		(francese <i>fiammingo</i>) li viellerres <i>de vedelare</i> le <u>ghisterneur</u> <u>die ghitternere</u> <u>ghisternes</u> <u>ghitteernen</u> herpes <i>herpen</i> rebebes <i>rebeben</i> ⁵⁵	
ID	p. 139 (fol. 24v, ms. Wien)		(veneto <i>tedesco</i>) El lauto: <u>die laut</u> la ribeba: <i>die ribeben</i> (ms. München <i>rebeba: rebeben</i>) la uiolla: <i>die fidel</i> (ms. München <i>uiola</i>)	

⁵⁵ Siccome il libro è scritto in forma dialogica trascrivo qui tutto il passo relativo agli strumenti musicali. Il testo francese: «Tierris le jougler / Et ses fieus li tromperes, / Ses fillastres li viellerres, / Et ses serouges le ghisterneur, / Ont mout de boins / Instrument: il ont / Ghisternes, herpes, / Salterions, orghenes, / Rebebes, trompes, chiphonies, / Chalemies, bombares, / Muses, fleutes douchaines / Et nacaires.» La traduzione fiamminga: «Tierin de gokelare / ende siin sone de trompere / Ziin stiefkind de vedelare / Ende siin swagher die ghitternere / Hebben vele gueder / Instrument: il ont (sic) / Ghitteernen, herpen, / Salterien, orghelen, / Rebeben, trompen, chiphonien, / Scalemeyden, bombaren, / Cornemusen, fluyten duuchainen / Ende nacairen.» Si notino i francesismi nella maggior parte dei termini in fiammingo.

			<p>El salterio: <i>der salter</i> larpa: <i>die harpcz</i> (ms. München <i>herpcz</i>) Sonar la ribeba: <i>gaigen</i> Sonar la viola: <i>Videln</i> la zitera: <i>die quintern</i> (ms. München <i>zitara</i>) Sonar larpa: <i>Auff der herpfen slohen</i> Sastu sonar de lauto: <i>Chonstu auf der lauten slohen</i> (ms. München <i>slahen</i>)</p>	
AR	p. 89	1734	(italiano <i>tedesco</i>)	redazione A
		1738-40	<p>El sonador: <i>der saitenspieler</i> L'arpa: <i>di harfen</i> El laúto: <i>di lauten</i> La viola: <i>di fidel</i></p>	
			<p>Sonadore: <i>seitenspieler</i> L'arpa: <i>di harf</i> El laúto: <i>die lut</i> La uiola: <i>di fidel</i></p>	redazione G1
VN	<p>fol. 27r</p> <p>fol. 40v</p> <p>fol. 43r</p> <p>fol. 83v</p> <p>fol. 122r</p> <p>fol. 187r</p> <p>fol. 209v</p>		<p>(latino-siciliano-spagnolo) Barbitos, i <i>Certu istrumentu musicu</i> Cierta instrumento musico Barbiton, ontis <i>Idem Ut supra</i> Chelis, is <i>Instrumento di musica</i> Instrumento musico es Cythara. e <i>La alpa istrumento</i> Harpa instrumento Cytharoedus, a, um <i>Quillo che la sona</i> El que la tanne Cytharistria, e <i>Donna che la sona</i> La que la tanne Cytharisticus, a, um, idem. Lo mesmo Fides <i>La corda</i> La cuerda Fidicula, e <i>Corda pichula</i> Pequenna cuerda Lira, e <i>Strumento di musica</i> Istrumento musico de cuerdas Liricen, enis <i>Sonaturi di lira</i> El tannedor de lira. Liricina, e <i>Donna che la sona</i> La que tanne aquella lira Lyristes, e <i>Quillu sonaturi</i> Aquello mesmo tannedor Lyricus, a, um <i>Cosa di lira</i> Cosa deste instrumento Sambuca, e <i>Sampugna çampogna</i> para sonar Sambustria, e <i>La tali sunatura</i> La tal sonadora Sambucoedus, i <i>Lu tali sunnatori</i> El tal sonador Testudo, inis <i>Lu liuto</i> Cierta instrumento musico</p>	<i>alpa</i> errore per <i>arpa</i>

SL	p. 88 (cap. 39)	(latino-olandese-francese-spagnolo-italiano-inglese-tedesco) ⁵⁶ De cytharedis et modulatoribus van herpenaers ende sipers des harpeniers a menestriers de los tannedores de sonatori of harpers and musicians von den harffenschte hern oft pfeiffet Cithara een herpe harpe la harpa larpa a harpe Eyn harpft <u>Luta luyte luc la lauo il leuto a lute laute</u> Lyra liere vielle la vihuela la viuola a lyre leyre	spagn. errore per el laud
----	-----------------	---	---------------------------

Note sulla traduzione dei lemmi latini

Barbiton o Barbitos. Lo strumento greco della famiglia della *lyra* è attestato in alcuni trattati di musica medievali (Johannes de Muris, Martianus Capella), ma nei vocabolari schedati è assente fino alla fine del '400, per poi entrare nel linguaggio scientifico solo dal '500. Si registra nei dizionari castigliani AP, ANlat e VN che si limitano a definirlo 'strumento' senza fornire informazioni sulle sue caratteristiche. In AP *barbitum* è tradotto 'organo' perché in latino *organum* in origine significava 'strumento'. Nel dizionario spagnolo-latino di Nebrija (ANesp) *barbitus* invece è l'equivalente della 'viuela'. Nel VO *barbitum* è tradotto *saitenspil* (letteralmente 'strumento a corda' ma significava anche 'salterio'), mentre nelle redazioni della famiglia C del vocabolario leggiamo un tentativo di spiegazione dell'origine del termine:

Barbitum est paruuum instrumentum musicum. Et dicitur a barrus, quod est elephas, quia pro filiis principum ebore decoratur. (BREMER 1990, p. 375, n. 35.009)

[*Barbitum* è uno strumento musicale piccolo. Il suo nome deriva da *barrus* che significa 'elefante', perché per i figli dei principi viene decorato con avorio.]

Chelys. Il sostantivo greco in origine designava la tartaruga e per metafora uno strumento cordofono affine alla *lyra*, la cui cassa di risonanza era ricavata dal guscio della tartaruga. Nei dizionari consultati il termine è tradotto variamente: arpa (V, FV, CA), liuto (Murm), *guitarra* (AP) o con un altro termine latino (P, *cythara*). A partire dal Rinascimento i compositori e i teorici con questo termine indicano il liuto, più raramente la viola da gamba. Nei dizionari dei secoli XVIII-XIX *chelys* figura spesso accanto a *testudo* come traduzione delle voci 'liuto' e 'chitarra'.

Chorus. È un termine polisemico tradotto *crowd(e)* in due dizionari inglesi PP e CA, che corrisponde a un antico strumento a pizzico di origine gallese (*crwth*). In due vocabolari

⁵⁶ In questo dizionario ci sono molte inesattezze, errori di stampa e di traduzione che si possono spiegare se ipotizziamo che non è stata la stessa persona a redigere le voci nelle varie lingue ma più collaboratori e ognuno traduceva dal latino. Un errore si trova nella voce *tuba* che viene tradotta 'tromba' in tutte le lingue tranne in spagnolo in cui è stata sostituita dal *tambor*. Il latino *tubicen* in ol., fr., ingl. e ted. è il suonatore di tromba, mentre in it. e in sp. è stato tradotto 'trompeta'. Il tedesco *septenspiel* in corrispondenza dell'*organum* è probabilmente da emendare in *Saitenspiel* che era il nome di uno strumento della famiglia del salterio.

francesi (P e V) sembra designare uno strumento a fiato: *cor* (P) o *chevrete* (V), quest'ultima era il nome di un tipo di cornamusa.

Cithara. Si registra in quasi tutti i dizionari e nella maggior parte equivale all'arpa (D, V, P, A, GT, FV, Aelf, CC, SH, SL e ANlat); il VC dà *telein* 'arpa' (cfr. gallese mod. *telyn* 'arpa'), mentre in PP il verbo *citherizo* e il sostantivo *citherista* sono associati sempre all'arpa. Solo nei vocabolari castigliani AP e ANesp la *cithara* latina corrisponde alla *çitola*, uno strumento medievale il cui nome deriva dallo stesso etimo latino. *Cithar(o)edus* o *citharista* invece alcune volte sono stati tradotti con il termine generico 'suonatore' o 'musicista' (VGA, SL); in Murm *cytharedus* è reso per *heghedes*, che significa letteralmente 'violinista' (ungh. mod. *hegedűs*), ma nel tardo Medioevo indicava genericamente il musicista o il giullare. Nel dizionario ANesp, in cui la lingua di partenza è il volgare, *citola* e *harpa* vengono tradotte entrambe *cythara*.

Il termine *cithara* o *cythara* nel secolo XVI comincerà a indicare uno strumento a pizzico nuovo inventato nel Rinascimento e diffuso in molti paesi europei, con la cassa tonda, manico lungo e corde di metallo, che più tardi si chiamerà *cittern* o *cistre*.⁵⁷

Fidis, *fidula*, *fidicula*. Il primo significato di *fidis* 'corda' è stato adottato nella maggior parte dei dizionari ma spesso collegato alla *cithara* o all'arpa (GBP, FV, GT, FV, H, N, VC, VO). Solo in AP *fidis* è stata definita «linaie de çitola» ('specie di *çitola*') che a sua volta era la traduzione di *cithara*. Il sostantivo già in latino classico era sinonimo di *cithara*. L'equivalenza *fides/cithara* ce la fornisce Isidoro di Siviglia (III, 22, 4): «Veteres autem citharam fidiculam vel fidem nominaverunt» (Gli scrittori antichi chiamavano la *cithara* *fidicula* o *fides*), e la ritroviamo nel *Vocabularium musicum* compreso nella compilazione *De musica antica et moderna* attribuita a un tale Joannes Presbyter (sec. XII):

Fidicen: Cithara.

Fidicula: Cithara, citharoedus.

Fidiculae: Chordae.

Fidis: Cithara; desursum habet cavatum et sex chordas habet. Chordae citharae.

(FAGE 1864, p. 405, TML)

Fidicen equivale all'arpista in GT, FV, mentre in alcuni casi ha il senso generico di 'suonatore di corda' cioè di uno strumento cordofono (A, ANlat). Nel glossario anglosassone di Aelfric *fidicen* e *fidicina* sono i suonatori del *fidel* (*fidelere*, *fidelestre*). Il sostantivo all'epoca di Aelfric probabilmente non indicava ancora uno strumento ad arco, dato che l'archetto è stato introdotto in Europa solo intorno all'anno Mille, ma un cordofono a pizzico diverso dall'arpa senza che siamo in grado di identificarlo meglio. In PP e in CA, entrambi i dizionari inglesi del XV secolo, i termini che derivano da *fides* sono associati sia alla *viella* sia all'arpa, mentre *fidicen* nei dizionari francesi D, E, V, P è stato esteso al 'giullare'.

Lyra o *lira*. Il sostantivo in origine indicava uno strumento cordofono greco la cui cassa era fatta dal guscio della tartaruga, ma nel corso dei secoli è stato applicato a una grande varietà di strumenti: la lira da braccio è uno strumento rinascimentale ad arco con sette corde di cui due bordoni, con la variante più grande e con più corde chiamato lirone o lira da

⁵⁷ *Cithara* o *cythara* figurano nel frontespizio latino dei volumi di intavolatura francese o italiana editi in Belgio e in Francia nel '500 per *cittern*. Dal '600 si registrano i termini *citharen*, *cithren* e *cithron* nei titoli delle raccolte inglesi per lo strumento.

gamba; attualmente *lira* designa uno strumento ad arco con il manico corto che si usa nella musica tradizionale cretese, mentre nelle lingue slave e in tedesco *lira* e *Leier* indicano la ghironda.

Il termine *lyra* compare nella trattatistica musicale latina con diversi significati: nei testi medievali si usa ancora in riferimento allo strumento antico, Ramos de Pareja e Tinctoris intendono già il liuto, Virdung la ghironda. Nei dizionari schedati il sostantivo è stato tradotto variamente: resta uno strumento musicale del mondo greco intraducibile in GBP, ANlat, VN, mentre equivale all'arpa nei dizionari francesi (E, V, P, A, GB, GT, FV) e inglesi (Aelf, CC, N). In italiano in due casi *lira* significa 'liuto' (*levoto* GLS, *liuto* VNV), una volta 'viola' (VDS) e una volta 'cetra' (GLE). In AP nella traduzione spagnola del testo latino relativo all'invenzione dello strumento da parte di Mercurio la *lira* è stata sostituita dalla *guitarra*. Nei dizionari tedeschi il termine ha due traduzioni: in SH (sec. XI) è glossato *rodde* perché la *harpha* è riservata alla *cithara*, nel VO (sec. XIV) è tradotto *lire* con le varianti *lir*, *leir*, *lyra*, che all'epoca probabilmente indicavano già la ghironda. Questo significato è confermato in SL dalle corrispondenti traduzioni francese *vielle* (fr. mod. *vielle à roue*) e italiana *viuola*. Nelle lingue germaniche il sostantivo greco-latino sopravvive nel nome dello strumento medievale, *Leier* o *Drehleier* in tedesco moderno, *draailier* in olandese.

Sambuca. Il termine anticamente indicava un cordofono greco di origine orientale ma nel Medioevo è stato applicato a vari strumenti, a fiato o a corda. La definizione che ci fornisce Isidoro di Siviglia della *sambuca* è ambigua perché viene classificata all'interno della categoria della *symphonia*, che a sua volta sembra essere un tamburo:

Sambuca in musicis species est symphoniarum. Est enim genus ligni fragilis, unde tibiae componuntur (III, 21, 7, ed. VALASTRO CANALE 2006, vol. I, pp. 306-8).

[La *sambuca* nella musica è uno strumento della famiglia della *symphonia*. È anche un tipo di legno fragile da cui vengono costruite le tibie (canne).]

Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt, fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus (III, 22, 14, ivi, p. 312).

[Si chiama *symphonia* [lo strumento fatto da] un legno concavo sul quale è estesa una pelle su/da entrambe le parti, e che viene percosso con una bacchetta in modo da ottenere suoni gravi e acuti.]

L'autore del *Summarium Heinrici* (sec. XI) ci informa che la *sambuca* era una piccola *lira* con sedici corde: «Sambuca dimidia lira sedecim chordis» (II.18, HILDEBRANDT 1974, p. 111), mentre nel trattato *De musica antica et moderna* attribuito a Joannes Presbyter (sec. XII) la *sambuca* è definita «cithara rustica»:

Sambuca: Genus citharae rusticae et symphoniae in musicis.

Sambucista: Qui in cithara rustica canit.

Sambucus: Saltator. (FAGE 1864, p. 407, TML)

Lo strumento molto probabilmente è da identificare con il *sambjut* menzionato nel *Tristan und Isold* di Gottfried von Straßburg (vv. 3682-3) che viene definito *saitspiel*

‘strumento a corda’ nel verso successivo.⁵⁸ Come nelle opere teoriche, sono altrettanto discordanti le traduzioni della *sambuca* nei dizionari analizzati. AP riprende la definizione del trattato citato sopra dando come equivalente «vihuela rustica» anche se la *cithara* l’aveva tradotta *çitola*. I redattori di A e FV seguono il *Catholicon* di Johannes Balbus, a sua volta ispirata a Isidoro, ma si trovano in difficoltà nel tradurre il termine che nel frattempo ha cambiato significato ed è passato a indicare la ghironda, chiamata ancora *chifonie* o *simphonie* nei testi francesi medievali, ma già *vielle* all’epoca di FV. I compilatori giustificano il nuovo significato del termine collegandolo al nome del legno (*sambucus*) eventualmente utilizzato per la sua costruzione. Non è escluso che la *vihuela rustica* potesse riferirsi alla ghironda:

Catholicon: sambuca .ce quoddam genus simphonie musicum qui fit de illa arbore.

A: sambue, une maniere de simphonie.

FV: Sambuca. ce simphonia, viella, qui fit de illa arbore, viele, simphonie.

AP: Sambuca organi genus est (...) Sambuca genus cithare rustice. Sambuca es linaie de organo musico (...). Sambuca es tambien linaie de vihuela rustica.

In alcuni dizionari inglesi quattrocenteschi la *sambuca* latina è stata tradotta con uno strumento a corda pizzicata, *sythole* in R e in N, *lute* e *gytern* in PP. Anche in TC l’equivalente inglese è *gytterne* ma viene adottata la definizione di Isidoro nella voce latina «genus simphonie musicum». Più tardi *sambuca* passerà a significare ‘zampogna’, un tipo di cornamusa il cui nome deriva dalla *symphonia*, tradotta *çampoña* (ANlat) e *sampugna* (VN) nei dizionari. In CA il sostantivo figura tra i significati della *Trumpe*, tutti strumenti a fiato: *classis*, *lituus*, *buccina*, *fistula*, *tibia*, *tibialis*, *tuba* (...), *sambucus*, *sambuca* (HERRTAGE 1882, p. 395).

Testudo. Il termine latino in origine significava ‘tartaruga’ poi è passato a indicare la *lyra* greca. Benché la storia dell’invenzione della lira da parte di Mercurio fosse conosciuta nel Medioevo e menzionata in alcuni trattati musicali (Cassiodoro, Isidoro, Rabano Mauro, Gil de Zamora, Vincent Beauvais, Odo, Jean de Murs, Hieronymus de Moravia), il sostantivo entra nel linguaggio scientifico in riferimento al liuto solo a partire dalla fine del ’400, grazie a Tinctoris che è il primo a mettere in relazione lo strumento antico con quello moderno, affermando che il liuto assomiglia alla tartaruga per la sua forma. Dal ’500 in poi *testudo* spesso indica il liuto ma a volte può riferirsi ad altri strumenti cordofoni, per esempio AGRICOLA 1529 chiama rispettivamente «testudo acuta», «cithara media» e «testudo gravis» i tre tipi di *geygen* (viole). Nei vocabolari comincia a comparire solo alla fine del ’400: mentre in CA è uno degli equivalenti di *harpe*, in ANesp e in VN designa il liuto, in ANlat risulta intraducibile («cierto instrumento musico»).

I sostantivi latini qui esaminati accompagneranno le definizioni nella lessicografia monolingue fino al XIX secolo. Alcuni esempi:

- NICOT 1606: «Luc: Lyra, Fides fidis, Testula»

- COVARRUBIAS 1611: «Laúd. Latine testudo; vigüela (...) latine dicitur lira et barbitus sive barbiton»

- CRUSCA 1612: «Liuto (...) Testudo»

- D’ALBERTI 1834: «Chitarra s. f. Chelys. Liuto piccolo (...); Liuto e leùto s. m. Testudo chelys».

⁵⁸ *Sanbüt* viene menzionato accanto alle *simphonien* nel Lied 6 del *Rudolf von Rotenburg* (v. 68), cfr. *MHDBDB*.

Note sulle forme volgari nei lemmi latini

L'adozione dei nuovi strumenti insieme con le loro denominazioni di origine araba, germanica o celtica ha comportato la necessità di adeguare il lessico latino alle nuove invenzioni. In alcuni vocabolari – soprattutto a partire dal '400 – tra le voci del latino classico compaiono termini vernacolari. I primi glossari sono stati redatti con l'obiettivo di rendere comprensibile il testo latino, per cui raramente contengono parole non documentate nel latino classico, che saranno più frequenti invece nei dizionari con lemmatizzazione inversa. Vale la pena di analizzare più a fondo la traduzione dei termini musicali nella grammatica *Donatz proensals* di Uc Faidit che è uno dei primi testi in cui la traduzione è avvenuta dal volgare al latino. La parte descrittiva è seguita da un lungo elenco di verbi nelle quattro coniugazioni, organizzato in ordine alfabetico. All'interno della prima coniugazione figura una serie di otto verbi che significano ciascuno 'suonare uno strumento musicale'. La lista è importante perché per certi strumenti rappresenta la prima documentazione in provenzale. Cito i testi dall'edizione di MARSHALL 1969 con le varianti (p. 152; f. 12b, ll. 788-96):

Et aquist sun li verbe de la prima conjugaço: viular arpar citolar manduirar organar cornar trumbar caramelar	Ista sunt verba prime coniugationis: viellare arpam sonare citariçare manduiram sonare horganiçare tubam sonare tubis ereis sonare [fi]stullis cantare
--	---

varianti testo provenzale: A manduirar; BL violar; B sitular; L citola; BD mandurar; L mandurar; B trombar; D tronbar.
varianti testo latino: A veillare; B violare; manduram; organizzare

Mentre nella lingua di partenza tutti i verbi derivano dal sostantivo per suffissazione (–*ar*), solo tre hanno corrispondenza nel testo latino (*viellare*, *citariçare*, *horganiçare*), gli altri sostantivi sono seguiti dal verbo *sonare* o *cantare*. Il verbo *viellare* è una latinizzazione del francese *vieler* che deriva da *vièle*. Per fornire l'equivalente di *citolar* (<*citola*) l'autore ha scelto un verbo che esisteva già in latino classico (*citharizare*) ma si riferiva a un cordofono antico. Per *mandu(i)rar* (<*mandura*) invece ha preferito mantenere il provenzalismo nella traduzione, anche se sul modello precedente poteva eventualmente collegarlo con il latino *pandura*. *Arpam* è un altro prestito dalle lingue moderne di origine germanica (<*harpa*, *FEW*, vol. 16, p. 172). Il verbo *organizzare* è frequente nei trattati musicali in cui però di solito non significa 'suonare l'organo' ma 'comporre *organum*', un genere polifonico vocale.⁵⁹ Per quanto riguarda i tre strumenti a fiato, le due colonne divergono: il corno nel verbo *cornar* è stato sostituito da *tuba* ma volendo, si poteva mantenere in latino perché *cornu* è attestato nei trattati di musica medievali; la traduzione di *trumbar* con *tubis ereis sonare* è motivata perché il sostantivo *trumba* è di origine germanica (onomatopeica), assente in latino classico e nella

⁵⁹ Tra i trattati presenti nella banca dati *TML* l'unico in cui il verbo *organizzare* significa 'suonare l'organo' è lo *Speculum musicae, Liber primus* di Johannes de Muris.

trattatistica medievale;⁶⁰ *caramelar* (<*caramela*, strumento ad ancia) è un altro termine “moderno” (cfr. fr. *chalumeau*, it. ciaramella/cennamella <*calamellus* ‘canna’), al quale è stato corrisposto *fistulis* che nei trattati significa genericamente ‘strumento a fiato’ o ‘canne d’organo’. Più avanti il sostantivo *caramela* compare di nuovo nel glossario dove viene tradotto «fistula cantat» (MARSHALL 1969, p. 244, l. 3274).

Dunque la traduzione degli strumenti musicali dal volgare al latino non era facile nel Medioevo a causa delle differenze tra la terminologia popolare e quella latina. In alcuni casi l’autore ha mantenuto la parola provenzale adattandola al latino, ma in altri casi non gli sembrava possibile e ha preferito prendere il nome di uno strumento affine del mondo classico. Concludo questa prima parte dell’analisi terminologica riassumendo le latinizzazioni presenti nei trattati e nei vocabolari analizzati con alcune osservazioni:

- termini medio latini a partire dalle denominazioni vernacolari degli strumenti si trovano nei vocabolari GLE (*lituus*, *viola*), VGA (*liutus*), DP (*arpam*, *manduram*, *viellare*), P (*viella*, *viellare*), FV (*viella*), in quasi tutti i dizionari inglesi del ’400, PP (*citella*, *lambutum*, *quinterna*, *vidula*, *viella*, *vitula*, *vitulator*), TC (*citola*, *giga*, *vitula*), R (*palpita?*, *vetella*, *viella*), N (*paupita?*, *vitula*), CA (*fidulista*, *vidella*, *vidula*, *vidulare*, *vidulista*, *viella*, *viellare*), in alcune redazioni tardive del VO (*ligutta*, *lutina*), in Schl (*fiella*, *luctina*) e in SL (*luta*). A questi si può aggiungere il sostantivo *arculus* ‘archetto’ come traduzione di *Fidylye stik* in CA, significato che il termine evidentemente non poteva avere nel mondo greco-romano.

- con il significato di ‘liuto’ si registrano: *liutus* con la variante *lituus* (che è un errore per *liutus* perché *lituus* è il nome di una tromba militare romana), *luta*, *lutina*, *luctina*, *ligutta*, *lambutum*; quest’ultimo probabilmente è la contaminazione di *sambuca* e il nome del liuto. Queste forme particolari – con l’eccezione di *lutina* – non hanno riscontro nella trattatistica musicale esaminata nel capitolo precedente.

- la *quinterna* (in latino in PP e in tedesco in ID, entrambi della prima metà del ’400) è un termine raro nei vocabolari ma figura in alcuni trattati (in Paulirinus e in Konrad); è molto frequente invece nella letteratura romanza, in cui è documentato in francese già dalla fine del ’200.

- *citola* e *citella*: la prima è attestata nelle lingue romanze e si registra in un trattato di musica, la seconda è una latinizzazione sul modello della *vidella* o *vetella*.

- *viola* e *viella* sono termini frequenti nel latino medievale presi direttamente dalle lingue romanze (it., occ., cat. *viola*, fr. *vièle/vielle*), mentre *vidella* e *vitula* sono forme iperlatinizzate; *vitula* esisteva già in latino classico ma con significato completamente diverso e per questo motivo più tardi alcuni eruditi hanno tentato di spiegare l’etimologia della *viola/vielle* attraverso il sostantivo *vitula* o il verbo *vitulari*. Tra le numerose forme iperlatinizzate registrate nei vocabolari come traduzione degli strumenti ad arco, nella trattatistica musicale si ritrovano solo *viella* (otto occorrenze), *viola* (nell’anonima *Musica quadrata*) e *vitulis* (nella *Musica guidonis* di John Wylde), cfr. p. 48.

- *giga* dal m. ted. *gîge* (mod. *Geige*): mentre nelle lingue romanze è ampiamente documentata dal XII secolo,⁶¹ mi risulta assente nella trattatistica musicale (in base ai dati

⁶⁰ Anche il *Promptorium Parvulorum* traduce la parola inglese *Trump* con *Tuba* e *Buccina* (p. 492).

⁶¹ Le prime attestazioni nelle lingue romanze: fr. (*gigue*) *Roman de Thèbes* v. 20999, *Erec e Enide* v. 2006 (verbo); prov. (*giga*) *Flamenca* v. 605; sp. (*giga*) *Libro de Apolonio* v. 184c, Berceo, *Duelo* v. 178d; it. (*giga*) *L’intelligenza* v. 9.

TML), ma si registra nel *Dictionarius* di Johannes de Garlandia accompagnata da una breve definizione non chiarissima.

- in alcuni dizionari inglesi si nota la confusione terminologica: in PP il liuto (*lute*) è stato tradotto con tre termini diversi (*viella, sambuca e lambutum*), ma la *viella* a sua volta era anche la traduzione del *ffydyl*; *gytern* ha tre equivalenti latini, tutti a pizzico: *samb[uc]a, citella* e *quinterna*; in TC la *giga*, strumento ad arco, è stata resa con *gyterne* che è a pizzico.

Tabella riassuntiva delle latinizzazioni e delle denominazioni volgari dei cordofoni nei trattati musicali e nelle voci latine dei dizionari (sostantivi e verbi)

abbreviazioni: *t* = il termine si registra in un trattato musicale; *v* = il termine si registra in un vocabolario; il numero tra parentesi si riferisce alle occorrenze nei trattati di autori diversi (senza contare separatamente le occorrenze in uno stesso testo) o nei vocabolari.

secc. IX-XI	secc. XII-XIII	sec. XIV	sec. XV	inizio sec. XVI
		ala <i>v</i>	ala integra / media ala <i>t</i>	
harpa <i>t</i>	arpam sonare <i>v</i> harparum <i>t</i>		harpa <i>t</i>	
	cycolis <i>t</i> citola <i>v</i>	cistolla <i>t</i> citola <i>t</i>	cetula <i>t</i> citella <i>v</i> citola <i>v</i>	
	phiala (2) <i>t</i> fiala <i>v</i>		fidulista <i>v</i> fiella <i>v</i> fiella <i>t</i>	
	<i>giga v</i>		<i>giga v</i>	
	guitarra <i>t</i>	giterna <i>t</i> guiterna <i>t</i> guitternis <i>t</i> quinterna <i>v</i> quinterne <i>t</i> quitarra sarracena <i>t</i>	ghiterra <i>t</i> quinterna <i>t</i>	guiterna <i>t</i>
	liuto <i>t</i>	lahudum <i>t</i> lituus <i>v</i> liutus <i>v</i> lute <i>t</i>	lambutum <i>v</i> leutum <i>t</i> ligutta <i>v</i> luctina <i>v</i> lutene <i>t</i> lutina <i>v</i>	luta <i>v</i> lutina (2) <i>t</i>
	manduram sonare <i>v</i>			
			palpita <i>v</i> paupita <i>v</i>	
	vidula <i>v</i> vidulatores <i>v</i> viellare <i>v</i> viella (3) <i>t</i> viellandi <i>t</i>	viola (2) <i>v</i> viola <i>t</i> viellare <i>v</i> viella <i>v</i> viella (5) <i>t</i>	vetella <i>v</i> viella (3) <i>v</i> vidella <i>v</i> viellare <i>v</i> vidula <i>v</i> vidulare <i>v</i> vidulista <i>v</i> viola <i>t</i> vitula (2) <i>v</i> vitulis <i>t</i> vitulator <i>v</i>	

Conclusioni

Lo spoglio dei dizionari può servire a chiarire il significato dei termini nei trattati musicali o nei testi letterari medievali. Per esempio per interpretare il sostantivo *phiala* nella *Summa musice* (p. 39) il contesto del trattato non ci aiuta, ma le due occorrenze nei vocabolari VC e PP assicurano che è si tratta di un cordofono, forse della famiglia della viola/*fidel*. *Lira* il più delle volte viene tradotta ‘arpa’ nei dizionari francesi e inglesi, ma in alcuni casi può riferirsi ad altri cordofoni, come ‘liuto’ o ‘viola’ in base ai vocabolari italiani, ‘ghironda’ nei testi redatti in area germanica dopo il ’300. Allo stesso modo *cithara* equivale quasi sempre all’arpa nei dizionari, una volta alla *çitola* (AP), mentre indica il liuto nel trattato di Paulus Paulirinus, la *gittern* in quello di Jean Vaillant. Per la corretta interpretazione dei termini latini polisemici si deve tenere conto anche del contesto.

Siccome i primi glossari e dizionari avevano l’obiettivo di insegnare il latino e di aiutare a comprendere il testo, *lira* e *cithara* quasi sempre vengono tradotte ‘arpa’, che è lo strumento che si avvicina di più a quello antico dal punto di vista organologico. È solo a partire dall’umanesimo, verso la seconda metà del ’400, che gli stessi termini si cominciano a usare nel senso di ‘liuto’ o di altro strumento della stessa famiglia, perché prima si preferiva latinizzare l’arabismo, riservando i termini classici agli strumenti antichi o all’arpa. Nella stessa epoca entrano nel linguaggio scientifico *testudo* e *chelis* in riferimento agli strumenti cordofoni introdotti in Europa durante il Medioevo.

Un dato importante da notare nei vocabolari schedati è l’assenza della *pand(o)ura* che ha dato nome a una serie di strumenti musicali medievali o rinascimentali. Lo strumento, scritto *pandura*, *pandora*, *pandoria*, *pandyria*, figura nei trattati musicali da Cassiodoro in poi fino agli autori del XIV secolo, e in alcuni casi viene accompagnato da definizioni vaghe o lacunose. Solo un suo discendente medievale, la *mandura*, è registrato nel *Donatz Proensals* nella sua forma latinizzata direttamente dalla denominazione provenzale, senza che ci sia il collegamento con l’etimo *pandura*.

2. Gli strumenti musicali nelle traduzioni del *De proprietatibus rerum* di Bartholomaeus Anglicus

La nomenclatura latina degli strumenti musicali poneva problemi anche ai traduttori. Per indagare sui motivi che hanno indotto gli autori medievali a aggiornare gli strumenti classici, in questo paragrafo confronterò la traduzione dei passi relativi ai cordofoni nelle varie redazioni del *De proprietatibus rerum* di Bartholomaeus Anglicus.

Si tratta di una vasta compilazione enciclopedica in diciannove libri redatta in latino tra 1230 – 1240, di cui ancora non si dispone di un’edizione critica integrale. L’ultimo capitolo si occupa della musica con alcune pagine sugli strumenti che oggi leggiamo nell’edizione di MÜLLER 1909, basata sulla stampa di Nürnberg del 1483. Le fonti principali dell’autore sono le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia e il trattato *De institutione musica* di Boezio. Il libro ha avuto una grande diffusione nel Medioevo: Aegidius Zamorensis ha inserito la descrizione degli strumenti musicali nel suo trattato *Liber artis musicae*, mentre nei

secoli XIV-XV l'enciclopedia fu tradotta in sei lingue. Le traduzioni in maggioranza sono inedite o edite solo parzialmente:

- la versione francese *Le propriétaire des choses* di Jean Corbechon, terminata nel 1372, ci è pervenuta in una trentina di manoscritti, alcuni dei quali non contengono il libro sulla musica. Il testo è stato rimaneggiato e pubblicato da Pierre Farget nel 1482. Per un'edizione moderna del capitolo sugli strumenti dobbiamo ancora aspettare.

- la traduzione occitana *Elucidari de las proprietatz de totas res naturals* (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029) è anonima, è stata eseguita per Gaston III Fébus (1331 – 1391). Il capitolo sugli strumenti musicali mi risulta inedito; è stato studiato da SALVAT 1980 in un articolo in cui vengono confrontate le definizioni degli strumenti musicali nelle versioni latina, francese e occitana.

- l'enciclopedia è stata tradotta in inglese da John Trevisa (1340ca. – 1402), *On the properties of things*, conservata in otto manoscritti e in due stampe. L'edizione critica è stata realizzata dall'equipe di SEYMOUR 1975, basata sul ms. A = British Library, ms. Additional 27944.

- la versione olandese *Van den proprieteyten der dinghen* è stata stampata da Jacob Bellaert a Haarlem nel 1485, oggi leggibile in edizione diplomatica a cura del *Werkgroep Middelnederlandse Artesliteratuur*.⁶²

- la traduzione spagnola *El libro de las propiedades de las cosas* è di Vicente de Burgos, è stata pubblicata a Toulouse nel 1494 e poi a Toledo nel 1529. Non sono a conoscenza di edizioni moderne per cui ho consultato il testo nelle due stampe digitalizzate.

- esiste inoltre un volgarizzamento in italiano di Vivaldo Belcazer (*Trattato di scienza universal*, 1309), in cui il capitolo sulla musica è stato sostituito con un frammento di una versione dell'*Imago mundi* (cfr. SALVAT 1980, p. 348).

Quello che ci interessa è la descrizione degli strumenti musicali nelle varie traduzioni, in particolare i cordofoni. Bartolomeo presenta quattordici strumenti prendendo le informazioni prevalentemente da Isidoro di Siviglia che fornisce per ciascuno una definizione sintetica e spesso anche l'etimologia. L'importanza dell'enciclopedia risiede non solo nella terminologia musicale ma anche nelle informazioni sugli aspetti costruttivi che mancano nel modello, come per esempio il materiale delle corde.

Le traduzioni nelle lingue volgari non sono fedeli all'originale. Nella versione inglese John Trevisa ha conservato i latinismi ma sentiva la necessità di doverli chiarire e fornirne sempre l'equivalente inglese, dato che gli strumenti tardoantichi descritti da Isidoro e poi da Bartolomeo non erano più conosciuti nel Medioevo o i loro nomi hanno assunto altri significati. Il redattore olandese segue abbastanza fedelmente il testo latino, abbreviandolo leggermente e mantenendo la denominazione originale degli strumenti all'inizio di ciascun paragrafo, ma in alcuni punti del testo sostituendoli con strumenti moderni.⁶³ Nei volgarizzamenti francese, castigliano e, in misura minore, occitano non si tratta solo di un cambio di lingua ma di una vera trasposizione dall'antico al moderno. Per questo motivo

⁶² Disponibile in tre siti web:

http://www.dbnl.org/tekst/enge022vand01_01/; <http://wemal.let.uu.nl/digitaleedities.html>

<http://bartholomeusengelsman.huygens.knaw.nl/path> (ultimo accesso 14.08.2016).

⁶³ L'olandese innova per esempio nel passo in cui l'autore spiega che con l'organo si possono ottenere suoni diversi «ut patet in organis, tubis, fistulis et consimilibus» (MÜLLER 1909, p. 248), sostituendo i tre strumenti elencati da cinque moderni: «orghelen luyten psantorien, vedelen ghyteernen etcetera.» (c. 459v)

l'ordine dei paragrafi è stato alterato, alcuni sono stati soppressi, altri ampliati, e le denominazioni latine sono state spesso rimpiazzate da sostantivi di origine araba o germanica:

Bartolomeo	francese mss. fr. 221 / 22532	occitano	castigliano	inglese	olandese
Organum	orgue	orgue	organo	organum/organnes	orghelen
Tuba	trompe	trompa	tronpeta	Tuba/trompe	Tuba
Buccina	bucine / buisine	buccina	bozina	Buccina/trompe	Buccina
Tibia	tybie / tibie	tibia	tibia	Tibia/pype	Tybia
Calamus Fistula	chalumel /chalemel fleuste	fistula flauta	calamo flauta	Calamus pype	Calamus pijp
Sambuca	sambue	sambuca	sanbuga	Sambuca/pypes	Sambucus
Symphonia	cymphonie / symphonie	-	sanphonia	Symphonia	Symphonia
Harmoniaca ⁶⁴	-	-	-	Armonia	Armonia
Tympanum	tabour	tambor	atabal	Timpanum	Tymbanum
Cithara	guiterne	cithara	guitarra	Cithara/harpe	Cythara/herpe
Psalterium	psalterion	-	psalterio	Psalterium/sawtry	Psalterium
Lyra	harpe /herpe	lira	arpa	Lira	Lyra/lyer
Cymbala	cymbales	simbols	çinbalos	Cymbalis/cymbales	Cymbala
Sistrum	leus /leut	-	laud	Sistrum	Sistrum
Tintinnabulum parva ... campanella	sonnette petite clochette	tyntinabulum campanela	casavel	Tintinnabulum/ camparnole	Tyntinnabulum

I cordofoni erano tre nella fonte latina, *cithara*, *psalterium*, *lyra*, ma sono diventati cinque nelle versioni francese e castigliana grazie a una diversa interpretazione dei termini *symphonia* e *sistrum*. Mentre la *symphonia* era descritta da Bartolomeo e da Isidoro come uno strumento membranofono, i traduttori precisano che lo stesso sostantivo attualmente indica la ghironda, chiamata rispettivamente *cymphonie/symphonie* (scritta anche *cyphonie* o *chifonie* nei testi letterari coevi) e *sanphonia* (sp. mod. *zanfona*). Il trattatista senza descriverlo si limita a indicare l'origine del *sistrum*, uno strumento idiofono che secondo la tradizione è stato inventato da Isis. Jean Corbechon interpreta male l'etimologia (*Lisis* in tutte le fonti) e pensa che si tratti del liuto (*leus*, *leut*, *laut*, *lut* nei mss.), di cui sembra non conoscere l'origine araba. A causa di queste modifiche è stato alterato l'ordine dei paragrafi per poter raggruppare insieme i cordofoni, compresi i due strumenti nuovi, *symphonie* e *leus*. Nella tabella l'ordine degli strumenti corrisponde a quello di Bartolomeo, ma nelle versioni romanze dopo la *sambuca* seguono *tabour*, *symphonie*, *guiterne*, *psalterion*, *harpe*, *leus*, *cymbales*, *sonnette*. Il traduttore francese e quello spagnolo hanno eliminato alcune informazioni del testo latino, come il riferimento a più tipi di *citharae*, l'equivalenza *cithara/fidicula/fidicem* e le citazioni dagli autori romani. Con il cambio della nomenclatura le etimologie proposte da Isidoro e adottate da Bartolomeo per i sostantivi *cithara*, *lyra* e *psalterium* perdono senso nelle traduzioni.

⁶⁴ La lezione del trattato di Aegidius Zamora è *Harmonia*. Non si tratta di uno strumento, ma sua inclusione tra gli strumenti viene giustificata dalla polisemia del sostantivo *symphonia* che la precede nel trattato, che oltre a essere il nome di uno strumento significava anche la consonanza delle voci.

Il manoscritto fr. 22532 della Bibliothèque Nationale di Parigi (sec. XV) contiene il disegno di ciascuno strumento descritto. La *sambue* è rappresentata da uno strumento a corda con quattro chiavi sul manico, l'antenato della *nyckelharpa*. L'equivoco si spiega con la definizione di Isidoro e di Bartolomeo, secondo i quali la sambuca è «species symphoniae», che l'illustratore ha interpretato come una variante della ghironda, cioè uno strumento ad arco le cui corde vengono premute con l'aiuto di tasti. Nel caso del liuto le chiavi sul manico sono un errore:

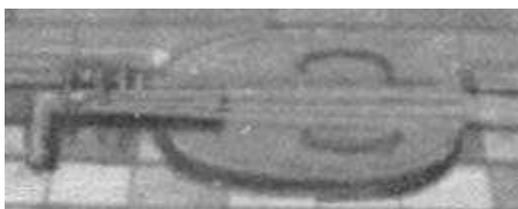


fig. 14. ms. fr. 22532, f. 340vb «Sambue»



fig. 15. ms. fr. 22532, f. 340vb «Symphonie»

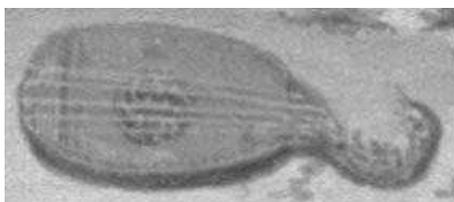


fig. 16. ms. fr. 22532, f. 340vb «Guiterne»
(tratti da gallica.bnf.fr)

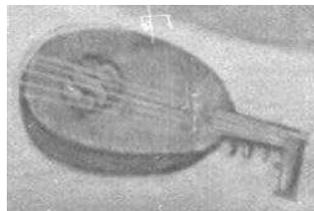


fig. 17. ms. fr. 22532, f. 341ra «Leut»

Di seguito fornisco una trascrizione sinottica dei passi relativi ai cordofoni nelle traduzioni francese e spagnola. Per quanto riguarda la versione di Corbechon, invece del codice miniato seguo il ms. fr. 221 della BNF (sec. XV) che in molti punti del testo ha lezioni migliori degli altri testimoni che ho consultato. Per il testo di Vicente de Burgos ho scelto la prima stampa (1494). Per facilitare il confronto delle versioni, trascrivo i paragrafi corrispondenti dall'originale di Bartolomeo secondo l'edizione di MÜLLER 1909 (pp. 251-4), mettendo tra parentesi le varianti del testo di Aegidius Zamorensis dopo una Z. La versione inglese è il testo critico di SEYMOUR 1975, mentre per quella olandese utilizzo la trascrizione diplomatica, con interventi minimi.⁶⁵

La traduzione castigliana si fonda evidentemente su quella francese, non sulla versione di Corbechon ma molto probabilmente sulla stampa di Pierre Farget. Questa ipotesi è corroborata da un errore comune nel passo sulla *guiterne/guitarra* in cui l'autore specifica che «Tant comme les cordes sont plus seches et plus tendues tant font elles meilleur son» ('più secche e più tese sono le corde, fanno miglior suono'). In alcuni manoscritti della versione di Corbechon e nella maggior parte delle edizioni a stampa al posto dell'aggettivo *tendues* troviamo *tendres*, che viene tradotto *tiernas*.⁶⁶

⁶⁵ Nella trascrizione del testo francese e del testo spagnolo ho sciolto le abbreviazioni, ho distinto tra *u* e *v*, ho separato le parole unite, ho inserito le maiuscole e la punteggiatura secondo l'uso moderno, gli accenti solo se distintivi. Inoltre nel francese ho aggiunto l'apostrofo e le cediglie dove erano necessari. Nel caso del testo olandese mi sono limitata a inserire le maiuscole nei nomi propri e la punteggiatura per rendere il testo più leggibile, senza intervenire sulla grafia delle parole.

⁶⁶ Le lezioni erranee nei manoscritti della BNF: *tenure* in fr. 9140, *tendre* in fr. 134, *tenues* in fr. 136, 216 e 217. Quanto alle stampe, cito solo quelle anteriori alla versione spagnola: *tendres* in Lyon M. Huss 1482 e 1485, 1491 e in Lyon, G. Le Roy 1486; la lezione corretta *tendues* figura solo nella stampa di J. Siber di Lyon 1484-1486ca.

Jean Corbechon, <i>Le propriétaire des choses</i> , ms. BNF fr. 221, foll. 224va-225ra	Vicente de Burgos, <i>El libro de las propiedades de las cosas</i> , Toulouse, Heinrich Meyer, 1494.
fol. 224va De la cymphonie vi ^{xx} xviii L'acteur de ce livre dist que cymphonie est ung instrument de musique qui est fait de boiz creux et est couvert de pel de deux pars. Et le fiert on de vergettes de ça et de la, et rend ung moult doulx son, si comme dist Ysidore. Mais on appelle en France [une] cymphonie <l'>instrument dont les avugles jouent en chantant les chançons de geste, et a cest instrument (224vb) un doulx son et plaisant a oyr, se ce ne fust pour l'estat de ceulx qui en usent. Cymphonie <i>est</i> aussy accord et concorde de quelconques sons, aussy comme accord et unité de pluseurs voix est appellee ung cuer.	fol. 319va De la samphonia. Capitulo .cxxxix. La samphonia, segund dize el autor, es un ynstrumento de musica que es hueco por de dentro y cuvierto de pieles de anbas partes, y con pequenas varillas lo hieren de cada costado, y da un son muy dulce, segund dize Ysidoro. Pero nosotros llamamos este ynstrumento aquel que comunmente traen los çiegos y con que cantan sus çiertas cançiones, y seria el son deste ynstrumento bien dulce y bueno si no fuesse la baxez de los que le usan.
De la guiterne vi ^{xx} xix La guiterne fut premier trouvee de Appolline, si comme dient ceulx de Grece. La guiterne est samblable a la poitrine humaine, car aussy comme la voix vient de la poitrine aussy vient le son de dedens la guiterne. La guiterne soloit avoir vii cordes, si comme dit Virgilles, dont l'une n'avoit pas le son de l'autre. Mais avoient vii sons divers pour accomplir toute melodie ou pour signifier la melodie du ciel qui se fait par vii mouvemens. La corde de la guiterne est denommee du cuer, car aussy comme le pousse du cuer est en la poitrine, aussy le hurter des cordes et le son en la guiterne. Le premier qui trouva les cordes des instrumens ce fut Mercure, si comme dist Ysidore. Tant comme les cordes sont plus seches et plus tendues tant font elles meilleur son. Les chevilles par quoy on tent les cordes sont appellees clefz.	De la guitarra. Capitulo .cxl. Este ynstrumento fue primero hallado de Apolonio, segund dizen los de Greçia, y es semejante al pecho de un hombre, ca como el son viene por el pecho asi viene por ella. Solia aver siete cuerdas segund cuenta Virgilio, y la una no avia el son dela otra por complir toda melodia o por signficar la melodia de los .vii. orbes. Su cuerda es nombrada del coraçon, ca como el pulso o tocar del coraçon es en el pecho, asi el tocar del dedo en la cuerda. El primero que halló estas cuerdas fue Mercurio, segund cuenta Ysidoro. Y quando las cuerdas son mas secas ² y mas tiernas tanto mas valen. Las cavillas en que las atan o por que las tiran se llaman las llaves.
De l'instrument qui est appelé psalterion vii ^{xx} Le psalterion est dit de chanter pour ce que jadiz le cuer respondoit au psalterion en chantant. Le salterion ressamble a une guiterne de barbarie qui est faite comme ung triangle mais il y a difference en ce que le salterion est plat mais la guisterne est bossue dessoubz. Les Juifz soloient avoir x cordes au psalterion selon le nombre des x commandemens de la loy. Les meilleurs cordes qui soient pour le psalterion sont de fil d'archal ou de fil d'argent.	Del psalterio. Capitulo .cxli. El psalterio es asi llamado de cantar porque en otro tiempo el coraçon respondia (319vb) al psalterio. El pareçe en su son a una guitarra de barbaria hecha como un triangulo, pero es diferencia tanto como el psalterio es llano y la guitarra un poco corvada de abaxo. La judayca naçion solia aver .x. cuerdas en el psalterio segund el numero delos .x. mandamientos dela ley. Las mejores cuerdas son de hilo de plata o de laton.
De la harpe vii ^{xx} i Harpe est ung instrument qui fait divers sons, si comme dist Ysidore, et fu premier trouvee de Mercure par telle maniere: car quant la riviere du Nyl fu appaisee et retraitte dedens ses rives elle laissa moult de bestes mortes es champs ou elle avoit esté, entre lesquelles elle laissa une tortue. Et tant ¹ elle fu pourie qu'il n'y demoura que les nerfs estendus dedens l'escaille. Mercure la trouva et la toucha d'un baston et elle donna son au toucher. Et pour ce selon celle façon (225ra) il fist la harpe et la bailla a Orpheus qui estoit si bon musicien que il faisoit courir les bestes sauvages après soy et les pierres et les arbres par la melodie de son chant. Les musiciens dient en leurs fables que la harpe est	Del arpa. Capitulo .cxlii. El arpa haze diversos sonos, segund dize Ysidoro, y fue primero hallada de Mercurio por esta manera: apocado el rrio de Nilo y retraydo a sus riberas o madres dexo muchas bestias muertas en los lugares do era estado entre los quales dexo un galapago podrido y ³ quedaron los nervios estendos dentro del casco. Y el la halló y començó de tocar, y segund aquella hizo hazer una arpa y la dio a Orpheo que era tan grand musico que las bestias salvajes lo seguian. Los musicos dizen que el arpa es situada entre las estrellas porque ende estudian de que pareçe que mucho es de alavar este estrumento, y no sin causa ca creo çierto que sea de los otros mas dulce, segund dize Ysidoro.

assise entre les estoilles pour l'amour de son estude et pour la louenge de son chant, si comme dist Ysidore.	
Du leus vij ^{xx} ii Le leus fu premierment devisés et trouvés de Lisis la royne d'Egipte. Et pour ce est il appelle leus et est la cause pour quoy les femmes en jouent en aucun pays comme en Femenie ou les femmes assemblent leur ost et leurs batailles au son du leut et en usent pour ce que une femme le trouva premierment.	Del laud. Capitulo .cxliii. El laud fue primero hallado de Ysis reyna de Egipto y por esto fue asi llamado. Y es la causa por que en algunas tierras las dueñas lo tañen, y es razon pues que dueña lo halló.
¹ quant	² seças ³ y podrido

Bartholomaeus Anglicus, <i>De proprietatibus rerum</i> , MÜLLER 1909, pp. 251-4	John Trevisa, <i>On the properties of thinges</i> , SEYMOUR 1975, pp. 1391-2	<i>Van den proprieteyten der dinghen</i> , Haarlem, 1485
De Symphonia. Capitulum 140 Symphonia est instrumentum musicum, quod fit ex ligno concavo, pelle contenta (Z extenta) in utraque parte sua, quam musici sui hincinde virgultis (Z virgulis) feriunt. Fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus, ut dicit Isidorus. Symphonia tamen dicitur collatio et concordia quorumcumque signorum (Z sonorum); sicut chorus dicitur concors unitas diversarum vocum, ut dicit glossa super Lucae XV.	(p. 1391, fol. 334va) <i>De symphonia. Capitulum cxxxvi^m</i> . The symphonie is an instrument of musik, and is ymade of holowz tre yclosed in leþer in eiper syde. And mynstralles beþ it with stikkes. And by accorde of hyz and lowe, þerof comeþ ful swete notes, as Isider seiþ. Nabeless þe accorde of alle sownes hatte <i>symphonia</i> , as þe accorde of dyuers voice hatte <i>chorus</i> , as þe glose seiþ <i>super Lucam .xv.</i>	(fol. 460r, ll. 71355-65) Symphonia is een instrument van musiken dat van enen hollen houte ghemaect is mit enen velle ouerdeckt in beyden siden, inden welcken een zuet sanck van zwaren ende van scharpen gespeelt werdt, als Ysidorus seyt. Nochtans heyt simphonia een collaci ende een vergaderinghe van allen geluden gelijckerwijs, dat een heel choer enen sanck singt etcetera, als die gloze seyt ouer Lucas xv. etcetera.
De cithara. Capitulum 141 Cithara ab Apolline est reperta secundum Graecorum opinionem. Est autem cithara similis pectori humano, eo quod sicut vox ex pectore, ita ex cithara cantus procedit. Et ideo sic appellata. Nam pectus dorica lingua cithara appellatur. Paulatim autem plures ejus species exstiterunt, ut psalteria, lyrae, et huiusmodi. Et aliquae habent formam quadratam, aliquae trigonalem. Chordarum etiam numerus multiplicatus est et commutatum genus. Veteres autem vocaverunt citharam fidiculam vel fidicem, quia tam bene cuncurrunt inter se chordae ejus quam bene convenit, inter quos fides fit. Habebat autem cithara 7 chordas. Unde Vergilius: <i>Septem sunt soni, septem discrimina vocum</i> . Discrimina autem sunt dicta ideo, quia nulla chorda vicinae chordae similem sonum reddit. Ideo autem sunt 7 chordae, vel quia totam vocem implent, vel quia 7 motibus sonat	<i>De cithara. Capitulum cxxxviii^m</i> . The harpe hatte <i>cithara</i> , and was first yfounded of Appolyn, as þe Grekes weneþ. And þe harpe is lichte to a mannes brest. For as þe voice comeþ of þe brest, so þe notes comeþ of þe harpe. And haþ þerfore þat name <i>cithara</i> for þe brest is ycleped <i>toricha citharum</i> . And afterward, some and some, cameþ forþe many maner instrumentis þerof and had þat name <i>cithara</i> , as þe harpe and sawtry and oþer such. And some beþ foure [334vb]cornerd, and somme þre-cornered. Þe strynges beþ many, and special manere þereof is dyuers. Men in olde tyme cleped þe harpe <i>fidicula</i> and <i>fidicen</i> , for þe strynges þerof acordeþ as [well as] somme men acordiþ in fey. And þe harpe hadde seuen strynges: And so Virgile seiþ: 'vii. of sowne beþ seue <i>discrimina</i> of vois'. And beþ as þe nexte strynges þerto. And strynges beþ seue for þei fulliþ	(ll. 71380-403) Cythara is gheuonden van Appollo na der waninghe der Grieken, ende is ghelijck der menscheliker borst daer om dat ghelikerwijs die stemme vter borsten is alsoe is die sanck vter herpen ende daer om is si alsoe gheheyten. Ende zommighe zijn viercant zommighe dryecant ende is als veel coerden. Die oude plaghen die herpe fidistula te heyten of fidix want haer snaren ouerdroghen wel, als die ghene die gheloue hadden. Item die herp hadde vij. snaren ende die een en luude niet als de ander ende daer om maecte si vol gheluut. Of corda dat is een snaer ende mach gheseyt wesen van corde dats vanden hert want ghelijckerwijs dat die pols dat is cloppinge inder herten alsoe is die snaer inder herpen. Dese vant Mercurius eerst, dit seyt Ysidorus. Ende hoe dat die snaren droegher zijn ende meer wtgherect hoe dat si bat ludeu. Item plectrum ⁴ heytet instrument daer die snaren mede

<p>coelum. Chorda autem est dicta a “corde”, quia sicut pulsus cordis est in pectore, ita pulsus chordarum est in cithara. Has primo Mercurius excogitavit idemque prior in nervos sonum strinxit, ut dicit Isidorus. Chordae autem quanto magis sunt siccae et etiam magis tensae, tanto amplius sunt sonorae. Plectrum autem dicitur instrumentum, quo temperantur chordae et tenduntur (Z extenduntur).</p>	<p>al þe uoce or for heuene sowneþ in seuene meuynge. A stryngge hatte <i>corda</i>, and haþ þat name of <i>corde</i>, ‘þe herte’. For as þe puls of þe herte is in þe brest, so þe puls of þe strynges is in þe harpe. Mercurius fond vp first such stryngis. For he streyned first strynges and made hem to sowne, as Ysider seiþ. Þe more druye þe strynges beþ ystreyned, þe more þey sownen. And þe wreyste haytte <i>plectrum</i>.</p>	<p>ghetempert werden, ende oeck wtgherect.</p>
<p>De psalterio. Capitulum 142 Psalterium a “psallendo”, id est a cantando est nominatum, eo quod ad eius vocem chorus consonando respondeat. Est autem similitudo citharae barbaricae, in modum deltae litterae. Sed psalterii et citharae haec est differentia, quod in psalterio lignum concavum, unde sonus redditur superius, habet, et deorsum feriuntur chordae et desuper sonant. Cithara vero concavitatem ligni inferius habet. Psalterium Hebraei habent decachordum, id est, decem chordarum secundum numerum decem praeceptorum. Fiunt autem optime eius chordulae de aurichalco et etiam de argento.</p>	<p>(p. 1392) <i>De psalterio. Capitulum cxl^m.</i> The sautry hatte <i>psalterium</i>, and haþ þat name of <i>psallendo</i>, ‘syngynge’. For þe consonant answereþ to þe uoce þerof in syngynge. Þe harpe is lich to þe straunge lettre <i>deltē</i>. But þis is þe diuersite bitwene þe harpe and þe sautry: in þe sawtury is an holowz tre, and þerof þe sown comeþ vþward; and þe strynges beþ ysmytte, dounward, and sowneþ vþward; and in þe harpe þe hollowzness of þe tree is byneþe. Þe Hebreus clepeþ þe sautry <i>decacordes</i>, ‘an instrumente wiþ ten strynges’, by nombre of þe ten hestes. Strynges of þe sautry beþ best ymade of latoun or of siluer.</p>	<p>(Il. 71404-11) Psalterium is gheseyt van “psallendo”, dats van singhen daer om dattet den choer antwoert ende is een psantorie in duutsch ende is gheformt na eenre d. Die ebreusche hebben een psalteri van x. snaren na den ghetale van den x. gheboden. Men maect die beste snaren hier op van latoen of van siluer.</p>
<p>De lyra. Capitulum 143 (p. 253) Lyra a varietate vocum est dicta eo, quod diversos sonos efficiat, ut dicit Isidorus. Lyrā primo a Mercurio fuisse inventam dicunt hoc modo: Cum regrediens Nilus in suos meatus varia in campis animalia reliquisset, relicta est etiam et testudo, quae, cum putrefacta esset et nervi eius remansissent extenti infra concham (Z concavum), percussa a Mercurio sonum dedit, et ad ejus speciem lyrā fecit et tradidit Orpheo qui huiusmodi rei maxime fuerat studiosus. Unde dicebatur eadem arte non solum feras, sed etiam saxa et silvas cantus modulatione applicuisse (Z placasse). Hanc, scilicet lyrā, propter studii amorem et carminis laudem inter sidera locatam esse musici fabulantur, ut dicit Isidorus.</p>	<p><i>De lira. Capitulum cxli^m.</i> <i>Lira</i> haþ þe name of diuersite of sowne. For he ziupeþ dyuerse sownes, as Ysider seiþ. And somme meneþ þat Mercurius fond vp þis instrument <i>lira</i> in þis wise. Þe ryuer Nilus was arisen and eft wiþdrawe into þe chanell, and lefte in þe feld many diuerse bestes and also a snayle. And whan þe snayle was yroted, þe senewes lefte and weren ystreyned in þe snayles house. And Mercurius smote þe synowes. And þerof come sowne. And Mercurius made a <i>lira</i> to þe liknesse of þe snayles hous, and zaþ it to oon Orpheus, þat was most busy aboute suche þinges. And so it was yseide þat by þe same crafte nouzt oonliche wilde bestes drowe to song and melody but also stones and wodes. An syngeres in fablis meneþ þat þis instrument <i>lira</i> is ysette among þe sterres for loue of studie and preysynge of</p>	<p>(Il. 71412-32) Lyra is ghenoeemt vander verwandelinghe der stemmen daer om dat si diueerse gheluden maect, als Ysidorus seyt. Men seyt dat die lyer eerst van Mercurius gheuonden was in deser manier: Als doe die riuier Nylus wtgaende was haer toepaden doe liet si menigerhande dieren after inden velde ende daer was oec een slec after ghebleuen die welcke als si verrot was ende vervuult ende haer zenen wtgherect bleuen waren binnen hol ende si worden van Mercurius gheslaghen ende si ghauen ghelut ende na dyer ghedaenten maecte hi een lyer ende gafse Orpheo die zeer naerstich hier in was. Vanden welcken men seyt dat hij niet alleen den wilden beesten speelde mer oec den steenroetsen ende dyer gelijc. Die musikers segghen oeck dat om der zueticheyt wil des sangs die lyer onder die sterren gheset is, als Ysidorus seyt.</p>

	songe, as Ysidere seiþ.	
De sistro. Capitulum 145. Sistrum est instrumentum musicum sic ab inuentrice nominatum. Nam Isis regina Aegyptiorum sistrum inuenisse probatur. Unde Juuenalis: <i>Isis et irato feriat mea limina (Z lumina) sistro</i> . Ideo mulieres hoc utuntur instrumento, quia eius inventrix fuit mulier. Unde et apud amazones sistro ad bellum feminarum exercitus advocatur.	[f. 335ra] <i>De sistro. Capitulum cxlii^m</i> . <i>Sistrum</i> is an instrument of musik and haþ þat name of a lady þat first it up brouzte. For it is yproued þat Ysis, quene of Egipt, was þe firste fynder of <i>sistrum</i> . And Iuuenalis spekeþ þerof and seiþ: <i>Ysis et irato feriat mea lumina sistro</i> . And wommen vseþ þis instrument for a womman was þe firste fyndere þerof. Perfore among þe Amazones þe oste of women is ycleped to bataile wiþ þe instrument <i>sistrum</i> .	(ll. 71436-42) Sistrum is een instrument van musiken ende alsoe van den vyntster gheheyten want Ysis, die coningin van Egipten vant dit instrument. Ende daer om pleghen die wyuen dit instrument te oerberen ende sonderlinghe Amazones als si strijden willen.
		⁴ plectrnm

3. *Lyra* e *cithara* nella letteratura medievale e rinascimentale: confronto tra le traduzioni dei testi classici e tardo-antichi

Nei volgarizzamenti dei testi classici e tardo-antichi spesso si registrano strumenti musicali estranei al mondo antico che sono arrivati in Europa nel Medioevo. Non di rado in corrispondenza di *lyra* e *cithara* troviamo il liuto, la vihuela o la chitarra. In questo paragrafo esaminerò i cordofoni nelle traduzioni di due testi redatti in latino, con l'obiettivo di studiare le motivazioni che spingono i traduttori a non conservare gli strumenti classici della fonte e a sostituirli con strumenti moderni. Il primo caso è l'*Historia Apollonii regis Tyri*, un romanzo latino che è stato tradotto in moltissime lingue europee tra il X e il XVI secolo. Il secondo è rappresentato dai quattro volgarizzamenti italiani dell'*Ars amandi* e dei *Remedia amoris* di Ovidio, in cui si allude più volte a personaggi mitologici legati alla musica. Il confronto ci insegna che possono esserci differenze nella traduzione degli strumenti antichi anche tra i volgarizzamenti redatti in una stessa lingua e grosso modo nello stesso periodo di tempo. Qualsiasi traduzione era possibile per *lyra* e *cithara*, la scelta dell'equivalente "moderno" in generale non dipendeva da criteri organologici.

a) *Historia Apollonii regis Tyri*

Il testo latino dell'*Historia Apollonii* (d'ora in poi HA) ci è pervenuto in più di cento testimoni redatti tra il IX e il XVII secolo, ma si ipotizza che il romanzo circolasse già a partire dal VI secolo. Numerose traduzioni sono state fatte nelle lingue europee, essendo la prima rappresentata da due frammenti in *old english* dell'XI secolo.

Nell'HA la musica è presente in tre episodi: nel primo Apollonius di Tiro è ospite del re Archistrates nel suo palazzo a Pentapoli. La figlia del re, chiamata Lucina o Luciana in alcune redazioni, suona la *lyra* per consolare il giovane Apollonius che ha perso tutto a causa di un naufragio. Tutti gli invitati apprezzano il talento della ragazza, tranne Apollonius che la considera brava ma principiante. Lui prende in mano la *lyra*, si veste da musicista e si mette

una corona sulla testa. Suona e canta ottenendo molto successo, sì che il pubblico ha l'impressione di sentire Apollo. Poi presenta altri due spettacoli, uno comico l'altro tragico, cambiando il costume per ciascuno. La ragazza si innamora e prenderà lezioni di *lyra* da lui. Il secondo personaggio musicista nel romanzo è la figlia di Apollonio, Tarsia, che da piccola viene affidata a una famiglia a Tarso mentre il padre parte per riconquistare le sue terre. La bambina studia le arti liberali e a quindici anni viene venduta come schiava a Mitilene dove farà la giullaressa nelle piazze suonando la *lyra*. Nella scena finale, prima che i due personaggi si riconoscano, Tarsia canta per consolare Apollonius che pensava di aver perso moglie e figlia.⁶⁷

Un'altra versione latina su cui si basano alcune traduzioni è inserita nelle *Gesta Romanorum* in cui corrisponde al capitolo 153. Lo strumento suonato dai due protagonisti è sempre la *lira*, ma il testo è leggermente diverso per quanto riguarda Tarsia, perché non si fa riferimento esplicito alla sua esibizione in pubblico.

Le traduzioni che abbiamo non sempre sono fedeli alla fonte latina: alcuni redattori hanno eliminato dettagli, altri hanno ampliato il romanzo aggiungendo episodi. In questa sede ci interessano le differenze nelle scene musicali e soprattutto gli strumenti che i traduttori hanno scelto al posto della *lyra*. Il confronto si basa sulle diciotto versioni che ho consultato.⁶⁸ In alcuni testi manca il motivo del travestimento di Apollonio in musicista, la scena dei suoi spettacoli teatrali, o non vengono menzionate le competenze musicali di Tarsia. Altre redazioni descrivono più minuziosamente il modo di suonare di Apollonio, con eventuali accenni al repertorio eseguito o completando la scena con il motivo di accordare lo strumento prima di suonare.

- Versioni inglesi:

I due frammenti in anglosassone corrispondono ai capitoli 1-22 e 48-51 dell'originale latino. Il testo è stato scritto probabilmente nell'XI secolo ed è considerato il primo romanzo inglese. La traduzione è fedele persino nei dettagli, ma i termini tecnici musicali sono stati sostituiti da parole inglesi: la *lyra* è diventata arpa (*hearpe*) e di conseguenza il *plectrum* con cui suona Apollonio è stato tradotto *hearpenaegl*.⁶⁹

L'adattamento inglese di John Gower (1330ca. – 1408) è inserito nella *Confessio amantis* (book 8, vv. 271-2008). Qui la figlia del re accanto all'arpa imparerà a suonare *citole* e *rote* da Appolinus. Tarsia (Thaise) non farà la giullaressa ma insegnerà *citole* e *harpe* alle donne che vengono a trovarla per la sua intelligenza. Un'altra differenza si trova nella scena in cui Apollonio suona l'arpa che stavolta viene paragonato a un angelo, non ad Apollo come nella maggior parte delle redazioni.

- Versione tedesca:

Il protagonista canta e suona l'arpa anche nell'*Apollonius von Tyrland* di Heinrich von Neustadt, che è la versione più lunga del *récit* in 20644 versi, terminata intorno al 1312. Quanto alle differenze rispetto all'HA, nella prima scena musicale è Lucina a mettere la corona sulla testa di Apollonio, mentre Tarsia impara a suonare tre strumenti cordofoni (*herphen, saytten spil, rotten*).

⁶⁷ L'edizione di riferimento del testo latino è quella di ARCHIBALD 1991 accompagnata da una traduzione inglese (pp. 112-179).

⁶⁸ ARCHIBALD 1991, pp. 183-233, elenca 43 versioni del romanzo e altri 37 testi che alludono ad Apollonio.

⁶⁹ Ho riservato un paragrafo a parte alle varie traduzioni del sostantivo *plectrum* in cui discuto il significato di *hearpenaegl* (cfr. cap. IV, pp. 181-2).

- Versioni spagnole:

Il testo ha tre traduzioni spagnole: la più antica è il *Libro de Apolonio* scritto in 656 strofe di versi alessandrini intorno alla metà del '200, importante per la terminologia musicale utilizzata e per i particolari relativi alla musica eseguita. Qui Apolonio e Luciana accordano e suonano la più autoctona *vihuela* (alcune volte scritta *viola*) che è chiaramente una *vihuela de arco* (v. 188c «fue trayendo el arco equal y muy parejo»), al tempo stesso probabilmente la prima attestazione dello strumento in castigliano. Non è escluso che la scelta della *vihuela* fosse motivata dall'intenzione del traduttore di includere un possibile equivalente del *plectrum* latino dell'HA. Il testo è rilevante inoltre per i termini musicali tecnici con cui vengono descritti il repertorio e il modo di suonare dei protagonisti: Luciana suona «una laude» (v. 178d) con «fermosos sonos y fermosos debaylados» (v. 179a), Apolonio esegue «doblas y debayladas, temblantes semitones» (v. 189b), mentre Tarsia, dopo aver suonato la *viola*, recita un «romance bien rimado» (v. 428c), e nella scena finale canta *coplas* (v. 495c), *trobetes* e *vesetes* (v. 502a e b). Un altro elemento interessante nella descrizione dell'interpretazione musicale di Luciana è che lo strumento sembra cantare o parlare nelle sue mani.

Alla fine del '400 è stata realizzata un'altra traduzione del romanzo intitolata *Hystoria de Apolonio*, pubblicata a Saragozza nel 1488ca. (ed. DEYERMOND 1973). Il testo si basa sulla *Gesta Romanorum*, ma la *lyra* è resa anche qui con *viyuela*, limitata all'esibizione di Apolonio. Non abbiamo indizi sulla tecnica di suonarla, cioè se era a pizzico o ad arco. Nelle altre scene legate alla musica manca il riferimento allo strumento: Apolonio insegnerà «arte de música» alla figlia del re, mentre Tharsia afferma di saper cantare e suonare ma non specifica cosa.

La terza redazione si trova nella traduzione della *Confessio amantis* di Gower realizzata da Juan de Cuenca (*Confisyón del Amante*) nel primo terzo del XV secolo (ed. DEYERMOND 1973). Il traduttore afferma di aver tradotto il testo da una versione portoghese che non ci è pervenuta. Come nella fonte inglese, Apollonio suona l'arpa, viene paragonato a un angelo e insegnerà alla ragazza a suonare oltre all'arpa, la *çítola* e la *rrota* (sic). La figlia di Apollonio insegnerà ad altre donne a cantare e a suonare l'arpa e altri strumenti.

- Versioni francesi:

Attualmente si conoscono otto versioni francesi anteriori alla fine del XV secolo, un frammento in versi e sette testi in prosa. Sono state oggetto di questa analisi quattro di cui possediamo un'edizione critica moderna.⁷⁰

B (*L'ystoire du roy Appollonius de Tire*) è una rielaborazione del XIV secolo, in cui le scene musicali vengono arricchite di qualche dettaglio e di riferimenti al repertorio: Lucienne e Appollonius accordano l'arpa prima di suonare e di cantare; Appollonius dopo aver suonato l'arpa recita «flabiaux, ystoires et romans de rois, de ducz et de prinches», mentre Tharse sa cantare «geste, mottés, et estampies», che sono generi letterari e musicali caratteristici del Medioevo francese, inesistenti nel luogo e nell'epoca in cui è ambientata l'HA. Come in Gower, il pubblico di Appollonius ha l'impressione di sentire un angelo.

⁷⁰ Uso le sigle proposte da BURGIO 2002, pp. 282-3. Per i volgarizzamenti citati in forma abbreviata e le relative edizioni critiche rimando alla sezione apposita della bibliografia.

Y è più breve (*L'ystoire de Appolonijs, roy d'Antioche, de Thir et de Cirene*) ed è più vicina all'originale latino quanto alle scene musicali, con l'unica differenza che manca il riferimento esplicito alla *performance* di Tarsie in pubblico.

W è un rifacimento trecentesco di Y (*Du noble roy Apolonie*), ampliato da tre lunghi episodi.⁷¹ Mentre nelle altre redazioni veniamo a conoscenza del talento musicale di Apollonio solo nel momento in cui si esibisce nel palazzo di Archistrates, qui Apolonie sin dalla prima pagina è presentato come un cavaliere che da giovane impara a suonare l'arpa. È leggermente ampliata la prima scena musicale, in cui la figlia del re accorda l'arpa e la suona due volte prima che Apolonie la prenda in mano. Prima fa sentire «une chanson qui disoit en maniere de balade» che fa piangere il giovane perché gli ricorda tutto quello che ha perso. Apolonie quando si presenta si fa chiamare Perillié per il pericolo che ha corso in mare. Dopo aver ascoltato il secondo pezzo suonato dalla ragazza, Apolonie prende lo strumento, lo accorda, si mette una corona e canta «virelaiz». Il pubblico anche in questa versione lo mette in relazione con Apollo, anche se non conosceva il vero nome del musicista. Tarsie/Tarsienne impara a suonare l'arpa da bambina e la suonerà nelle piazze per intrattenere la città.

V è la traduzione francese delle *Gesta Romanorum* (*Violier des histoires romanes*, tardo '400), in cui il romanzo occupa il cap. 125 e non presenta grosse differenze rispetto all'originale per quanto riguarda il primo episodio musicale. Di Tharse il redattore si limita a specificare che ha studiato le arti liberali e che sa cantare ma non la presenta come un'arpista.

- Versioni italiane:

La storia ha quattro versioni italiane in prosa e una in versi, redatte tutte nel XIV secolo:

Nella redazione A (*Libro d'Apollonio*) i tre personaggi principali cantano accompagnandosi con la chitarra. Apollonio accorda lo strumento prima di suonarlo («la incominciò a temperare»). L'esibizione di Apollonio nella corte di Archistrato e quella di sua figlia Tarsia davanti al popolo vengono descritte con le stesse parole: entrambi suonano «dolcemente» e il pubblico ha l'impressione di «essere in paradiso».

Nell'altra traduzione toscana (B, *Leggere d'Apolonio di Tiri*) la *lyra* è diventata arpa. La prima scena musicale è descritta con qualche dettaglio in più: la figlia del re esegue «due canzoni», Apolonio chiede ai servi di portargli «le più belle vestimenta che i re abia» e si mette «la corona de l'oro in capo». Canta e suona per il pubblico della corte, poi si toglie le vesti e la corona e continua a suonare e cantare ancora meglio di prima. Tarsia invece non è musicista.

Esiste una terza versione in toscano (C, *Storia di Apollonio re di Tiro*), di cui si conserva solo un frammento che va dalla presentazione di Tarsia all'episodio in cui lei cerca di consolare Apollonio. Lei afferma di aver studiato le arti liberali e di saper suonare «delli stomenti», ma intratterrà il popolo solo con la sua cultura, non esplicitamente con la musica.

Nella versione veneziana (V, *Historia de miser Apollonio de Tyri*) lo strumento suonato da Appollonio e dalla figlia del re è di nuovo la *chitarra*, ma in due casi la *lyra* è stata tradotta con il più generico *strumenti* o *stomenti*: nel primo la figlia del re vuole studiare «strumenti» da Apollonio, nel secondo Tharsia afferma di saper suonare «stomenti», ma nelle piazze risponde alle «quistioni» del pubblico, senza esibirsi in qualità di musicista, come

⁷¹ Vengono raccontati il combattimento di Apolonie con un cavaliere, la guerra contro il re di Cipro e il re di Ungheria, e l'assedio in Etiopia per riconquistare la terra posseduta dal re Gontacle.

in B. Nel primo episodio l'interpretazione strumentale e vocale non avviene simultaneamente, perché Apollonio prima si toglie «lo guarnaçon» per suonare la chitarra, poi se lo mette di nuovo per cantare.

Antonio Pucci ha rielaborato la storia in 288 ottave (*Cantari di Apollonio di Tiro*, a. 1388), preferendo però anche lui la più classica arpa nel primo “concerto”. Dopo aver ascoltato Archistrata, la figlia del re, Apollonio esegue una «bella ballata», poi le insegnerà «arpa e viola» e «onni stromento». Tarsia invece suona la viola nella piazza della città per intrattenere la gente.

- Versione ungherese:

Nel 1591 fu pubblicata a Cluj una traduzione ungherese in 203 strofe di tre versi monorimi di 19 sillabe. Il testo segue fedelmente le *Gesta Romanorum* ma è abbreviato e si riduce all'essenziale. Per quanto riguarda la musica, l'adattamento è molto interessante perché Lucina e Apollonius suonano la *virgina* (strofe 67-68 e 70-1), mentre non si fa riferimento alle eventuali competenze musicali di Tharsia. La *virgina* era il nome ungherese del *virginale*, uno degli strumenti preferiti dai nobili ungheresi del XVII secolo (cfr. SZABOLCSI 1959, vol. I, p. 238).

La *lyra* non è stata conservata in nessuna traduzione che ho consultato ma è stata tradotta in vari modi dato che non aveva equivalente nel mondo medievale. La maggior parte dei redattori l'ha resa con l'arpa, lo strumento più vicino a quello antico dal punto di vista organologico, ma non mancano i casi in cui è stata sostituita da cordofoni diversi come *chitarra*, *vihuela* o *virgina*. In realtà la scelta dello strumento nella traduzione dipendeva anche da motivi culturali: la preferenza per l'arpa si spiega con il fatto che molti romanzi mettono in scena un eroe cavaliere che suona l'arpa, basti pensare a Tristano o a Galeran nel romanzo *Galeran de Bretagne*. Le due traduzioni spagnole basate sul latino, sebbene realizzate in epoche diverse, preferiscono entrambe la *vihuela*. Nel caso dell'*Hystoria de Apolonio* non ci dovrebbe sorprendere la scelta della *vihuela* se pensiamo che il Quattrocento spagnolo spesso associa lo strumento a personaggi mitologici come Orfeo o Apollo (cfr. pp. 96-7) o alla *lyra* classica (cfr. ANesp).

versioni e traduzioni ↓	episodi in HA (ed. ARCHIBALD 1991, vers. RA) →	- La figlia del re suona la <i>lyra</i> ; - Apollonius si mette la corona, accorda la <i>lyra</i> ; suona con il <i>plectrum</i> e canta; viene paragonato ad Apollo - La ragazza prenderà lezioni da Apollonio	- La figlia di Apollonio, Tarsia studia le arti liberali - A Mitilene Tarsia intrattiene la città suonando la <i>lyra</i> ; suona con il <i>plectrum</i>	Tarsia canta per consolare Apollonio
Gesta Romanorum		- La figlia del re suona la <i>lira</i> - Apollonius si mette la corona e suona; viene paragonato ad Apollo	- Tarsia studia le arti liberali - Dice di essere musicista (ma non suona in pubblico)	Tarsia canta
Apollonius anglosassone		- La figlia del re suona l'arpa e canta - Apollonius si cambia, si mette la corona; canta e suona l'arpa con <i>hearpnaegl</i> ; viene paragonato ad Apollo - Apollo sarà l'insegnante della figlia del re	-	-
Gower, Confessio amantis		- La figlia del re suona l'arpa e canta	- Thaise va a scuola - Insegnerà ad altre donne a	Thaise suona l'arpa per

	<ul style="list-style-type: none"> - Appolinus prende l'arpa, la accorda e suona cantando; viene paragonato a un angelo - Appolinus insegnerà alla ragazza a suonare <i>harpe, citole e rote</i> 	suonare <i>citole e harpe</i>	consolare Appolinus
Heinrich von Neustadt, Apollonius von Tyrland	<ul style="list-style-type: none"> - Lucina suona l'arpa (<i>herpff</i>) - Appolonius suona l'arpa; Lucina gli mette una corona sulla testa; viene paragonato ad Apollo - Lucina studierà l'arpa con Appolonius 	<ul style="list-style-type: none"> - Tarsia impara a suonare tre strumenti cordofoni (<i>herphen, saytten spil, rotten</i>) - Suona l'arpa e canta in piazza 	
Libro de Apollonio	<ul style="list-style-type: none"> - Luciana si cambia, accorda la <i>vihuela</i>; suona «una laude»; lei non canta ma lo strumento sembra cantare - Apolonio accorda la <i>vihuela</i>, chiede al re di portargli una corona e suona con l'<i>arco</i>; viene paragonato a Orfeo e ad Apollo - Apolonio sarà maestro di Luciana 	<ul style="list-style-type: none"> - Tarsiana a sette anni comincia a studiare grammatica e a suonare la <i>vihuela</i> - diventa <i>juglaresa</i> e suona la <i>viola</i> nelle piazze 	Tarsiana canta <i>coplas, trobetes</i> e <i>vesetes</i> accompagnando si con la <i>viola</i>
Confisyón del Amante	<ul style="list-style-type: none"> - La figlia del re suona l'arpa e canta - Apolonio accorda l'arpa, suona e canta; viene paragonato a un angelo - Apolonio insegnerà alla ragazza a suonare l'arpa, la <i>çitola</i> e la <i>rrota</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Tharsea/Taysa va a scuola - Insegnerà ad altre donne a cantare e a suonare arpa e altri strumenti 	Taysa suona l'arpa e canta per consolare Apolonio
Hystoria de Apolonio (fonte Gesta Romanorum)	<ul style="list-style-type: none"> - La figlia del re suona la <i>viyuela</i> - Apolonio si mette la corona prima di suonare; viene paragonato ad Apollo - Apolonio insegnerà <i>arte de música</i> alla ragazza 	<ul style="list-style-type: none"> - Tharsia studia le arti liberali - dice di saper cantare e suonare (ma non suona in pubblico) 	- Tharsia canta per consolare Apolonio
vers. toscana in prosa A	<ul style="list-style-type: none"> - Archistrata (la figlia del re) suona la <i>chitarra</i> e canta - Apollonio la accorda, suona e canta 	<ul style="list-style-type: none"> - Tarsia va a scuola - Tarsia suona la chitarra e canta in pubblico 	
vers. toscana in prosa B	<ul style="list-style-type: none"> - la figlia del re esegue due canzoni con l'arpa - Apolonio si mette <i>vestimenta</i> e corona prima di suonare 		
versione toscana in prosa C	-	- Tarsia studia le arti liberali	-
versione veneziana in prosa V	<ul style="list-style-type: none"> - la figlia del re suona la <i>chitarra</i> - Apollonio suona la <i>chitar(r)a</i>, e viene paragonato ad Appolino; dopo si mette <i>lo guarnaçon</i> e canta - La figlia del re vuole imparare a suonare <i>strumenti</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Tharsia studia le arti liberali - Dice di saper suonare <i>stormenti</i> (ma non suona in pubblico) 	
Antonio Pucci, Cantari di Apollonio di Tiro	<ul style="list-style-type: none"> - Archistrata (la figlia del re) suona l'arpa - Apollonio suona una ballata con l'arpa - Apollonio le insegnerà a suonare «arpa e viola» e «onni 	<ul style="list-style-type: none"> - Tarsia va a scuola - Suona la viola in pubblico 	

	stromento»		
vers. francese B	- Lucienne accorda l'arpa, suona e canta. - Appollonius si fa una corona di fiori, accorda l'arpa, suona e canta; il pubblico ha l'impressione di sentire un angelo. - Lucienne vuole imparare a suonare l'arpa e «des aultrez ars»	- Tharse va a scuola - Dice di saper suonare l'arpa e altri strumenti, cantare «geste, mottés, et estampies»; suona e canta nelle piazze	Tharse canta
vers. francese Y	- La ragazza suona l'arpa - Appollonius si mette una corona, suona e viene paragonato ad Apollo. - La ragazza vuole studiare con Appollonius	- Tarsie studia le arti liberali - Dice di saper suonare l'arpa (ma non suona in pubblico)	Tarsie canta
Le violier des histoires romaines (V)	- La ragazza suona l'arpa - Apolonius si mette la corona di alloro, suona e canta; viene paragonato ad Apollo; - La ragazza studierà arpa con Apolonius	- Tharse va a scuola - dice di aver studiato le arti liberali e di saper cantare	Tharse canta
vers. francese W	- Apolonie fin dall'inizio è presentato come un cavaliere che suona l'arpa - La ragazza suona l'arpa due volte prima che Apolonie la prenda in mano - Apolonie la accorda; si mette la corona e canta un <i>virelaiz</i> ; viene paragonato ad Apollo - La ragazza prenderà lezioni di arpa da Apollonio	- Tarsie/Tarsienne a 14 anni sa suonare l'arpa - Tarsie intrattiene la città suonando l'arpa	Tarsie canta
vers. ungherese	- Lucina e Apollonius suonano la <i>virgina</i> - Apollonius sarà maestro di Lucina		

b) I volgarizzamenti italiani dell'*Ars amandi* e dei *Remedia amoris* di Ovidio

I quattro volgarizzamenti trecenteschi dell'*Ars amandi* e dei *Remedia amoris* di Ovidio sono stati redatti tutti nel XIV secolo (ed. LIPPI BIGAZZI 1987), ma divergono nella traduzione dei due cordofoni classici menzionati nel testo, *lyra* e *cithara*, spesso associati a personaggi mitologici musicisti, Orfeo, Apollo, Arione. L'autore del più antico (B, a. 1313), indeciso su come renderli in italiano, alterna più strumenti cordofoni, antichi e medievali (*lira*, *vivola*, *chitarra*, *cetera* e *mezzo cannone*). L'anonimo chiosatore spiega solo il significato di *lira* (III, 705) «Lira è una generazione di strumenti da sonare», mentre gli altri strumenti non sembrano presentare problemi di interpretazione. Gli altri tre testi sono della seconda metà del XIV secolo: in A abbiamo *citula* in tutti i casi, che è un termine documentato solo nel testo in questione e nei relativi commenti. Il volgarizzamento C, in cui una parte del testo (libri II e III) coincide con B, preferisce il generico *stormenti*, mentre in D (veneto), limitato ai tre libri dell'*Ars amandi*, abbiamo cinque occorrenze di *lira*, una di *citara*

e una di *cetera*. Il significato di quest'ultima è stato chiarito dal commentatore che però usa il termine *céra*:⁷²

céra sî è un istrumento antigo, lo qual ha le corde de fil de rame et è molto dolçe son et antigamente fieva usado, ma anchoy ello è despresiado et desudado, et en luogo de quella *céra* fi usado anchoy lo lauto, la chirarra et lo meço canon;

N. libro e distico	Personaggi menzionati	Ovidio	A	B	C	D
I, 11	Chirone, Achille	lyra	citula	(sonare)	stormenti	citara
II, 493	Apollo	lyrae	citula	lira		lira
III, 49		lyra	-	istormento		lira
III, 141	Apollo/Febo	lyra	citula	vivola		lira
III, 319		citharam	citula	chitarra		cetera
III, 321	Orfeo	lyra	citula	cetera		lira
III, 325	Arione	lyrae	citula	cetera		lira
III, 399	Thamyra, Amoebea	lyrae	citula	cetera		lira
Rem, 335		lyram	citula	mezzo cannone	stormento	
Rem, 705	Apollo/Febo	lyrae	citule	lire	stormenti	
Rem, 753		citharae ... lyraeque	citule, ... strumenti	stormenti, ... lire	citare, ... strumenti	

Come nei dizionari analizzati, i due strumenti classici, *lyra* e *cithara* potevano essere tradotti in vari modi. È più vicino all'originale latino il volgarizzamento D, in cui i termini latini sono stati semplicemente italianizzati, anche se il loro significato probabilmente non era chiaro al lettore medievale. L'autore di B, visto che gli strumenti antichi non erano più attuali, li ha sostituiti liberamente con strumenti moderni. Il traduttore A invece usa un termine anticheggiante che non si registra in altri testi italiani coevi nel senso di 'strumento musicale'.

4. Personaggi mitologici con strumenti musicali moderni

Di seguito riporto alcuni testi tardomedievali e rinascimentali che mettono in scena figure mitologiche legate alla musica, con strumenti a pizzico inesistenti nel mondo antico.

Orfeo

La leggenda dell'invenzione della *lyra* da parte di Mercurio evocata nei trattati musicali citati sopra è stata ripresa da Alfonso de Palencia nel suo *Vocabulario* latino-spagnolo, con la differenza che *lira* viene tradotta *guitarra* (p. 249r, voce *Lira*). L'episodio è accennato anche da BERMUDO 1555 (fol 96v), secondo il quale Orfeo ha aumentato il numero delle corde della *guitarra* inventata da Mercurio per trasformarla in una *vihuela*. Però già

⁷² Il termine *cera* ha un'altra occorrenza nel *De Ierusalem celesti* di Giacomino da Verona (v. 167): «oldir cera né rota, organ né simphoni.»

prima del trattato del frate francescano la figura di Orfeo spesso veniva associata alla vihuela: Juan de Mena ne *La coronación* lo presenta come un *juglar* che suona la «çitola e vihuela». Nel frontespizio del volume di intavolature di Luys Milán (*El Maestro*, 1536) Orfeo è rappresentato con la vihuela. Allude al personaggio mitologico Miguel de Fuenllana nel titolo della sua raccolta di brani per lo strumento, *Libro de música para vihuela intitulado "Orphénica Lyra"* (Sevilla, 1554).⁷³

Il Trecento italiano a volte mette in mano di Orfeo strumenti come la viola o il liuto, accanto alla più classica *cetera*: nelle *Metamorfosi* di Ovidio volgarizzate da Arrigo Simintendi (volgarizzamento A) la *lyra* in tutti i casi è stata tradotta *cetera* ma nel codice panciatichiano 63 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, codice Pal. Panciatichi 63, XIV secolo) il personaggio mitologico è rappresentato con il liuto. C'è un accenno alla *cithara* di Orfeo nell'Eneide di Virgilio che nel volgarizzamento siciliano di Angilu di Capua (*Istoria di Eneas*, 1316-37) è stata tradotta *viola* («Orpheu pocti cum lu sonu di la viola ricupirai la mugleri», L. VI, n. 119, *OVI*). Più tardi il suo strumento è già la lira da braccio in un'incisione delle *Metamorfosi* di Ovidio illustrate da R. Regius (Venezia, 1513).

Apollo

Apollo, al quale la tradizione attribuisce l'invenzione della *cithara*, in alcuni testi italiani trecenteschi è presentato come l'inventore della *chitarra*. Nel caso dell'italiano la traduzione di *cithara* con *chitarra* può essere giustificata dalla somiglianza delle due parole:

Appollo detto fu ancora trovatore della chitarra e fecela con sette corde a rapresentare la dolce armonia de' sette cieli e de' sette pianeti. (Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, cap. 25, n. 16)

Fo ancora questo Appollo uno grande indivino e fo lo primo che trovò lo strumento de chitarra e compusela di sette corde a representare la dolce e delettevole armonia che fanno li sette cieli delle sette pianete. (Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, 1375-77, Esordio, cap. 3, n. 19)

Tubal

La storia dell'invenzione della *lyra* è raccontata con qualche differenza anche dal frate Paolino Minorita nel *Trattato di regimine rectoris* (1313 – 1315), una compilazione enciclopedica scritta in latino con alcuni capitoli in dialetto veneto. L'episodio è collocato in un contesto biblico dopo la presentazione del personaggio Tubal, ma la scoperta della tartaruga che è servita da modello per la *lyra* non è attribuita a nessuna figura mitologica concreta, dato che l'autore usa il verbo al passivo («fo atrovadha»). Il trattatista attribuisce l'invenzione della *çétara* ad Apollo, la *lyra* a Mercurio:

⁷³ Verso il 1580 in Inghilterra viene inventato l'*Orpharion*, uno strumento della famiglia della *bandora* che porta il nome di due figure mitologiche, Orpheus e Arion. Lo strumento ebbe una grande popolarità fino alla decadenza alla fine del secolo XVII.

El terço ave nome Tubal el qual atrovà la musicha e 'l canto al batter delli maji de Tubalchaym. Dapuo' longo tempo fo atrovadha una gajandra morta et era tanto seccha k'ello no era remaso se no li nervi che se tegniva a lei a modo de corde de budello. E per entro l'osso trapassava un'òra de vento, lo qual toccando li nervi rendeva alguna melodia; e de là se settijà li homini a far instrumenti. Enpremeramentre Apollo, lo qual fo reputadho grandò domenedio appresso li Paganni, atrovà la çétara; et avea en quella fiada forma tal como è el pecti de l'omo. Puo' Mercurio atrovà la lyra. (cap. 29, MUSSAFIA 1868, p. 38)

[Il terzo aveva nome Tubal (=Iubal) il quale inventò la musica e il canto al battere dei magli di Tubalcain. Dopo molto tempo fu trovata una tartaruga morta che era talmente secca al punto che erano rimasti solo i nervi che si legavano al carapace a mo' di corde di budello. Un soffio di vento spirava attraverso il guscio, e toccando i nervi medesimi produceva una melodia; da quel momento si adoperò per costruire strumenti. Per primo Apollo, che era divinità molto importante presso i pagani, scoprì la *çétara*, che a quel tempo aveva la forma del petto umano. Successivamente Mercurio inventò la *lyra*.]

Alfonso de Palencia nel suo dizionario allude a Tubal come inventore della *cithara* e dello *psalterium*, ma nel corrispondente testo spagnolo si tratta già della moderna *çitola* e del *salterio*:

Cithare et psalterii repertor perhibetur fuisse Tubal: ut a grecis Apollo creditur esse repertor. (AP, fol. 78ra)
(...) dizen que Tubal fuesse inventor de la çitola y del salterio: como los griegos tienen por inventor desto a Apolo. (AP, fol. 78rb)

Nella *General Estoria* di Alfonso X el Sabio, redatta tra gli anni 1270 – 1284, il personaggio biblico ha inventato «cítolas e viyuelas e farpas e muchos otros estrumentos», e più avanti «albugues e albogones e mandurrias» (I, 16, nn. 156 e 359). I passi corrispondenti nella versione galega del XIV secolo: «çytolas, et vyolas, et arpas, et moytos outros estormentos»; «albugas et albuguetes et bandurras» (nn. 194 e 363).

Anfione

Secondo le leggende antiche, le mura della città di Tebe si sono costruite da sole grazie alla musica di Anfione che, come Orfeo, aveva il potere della musica. Nel corso della tradizione è diventato polistrumentista anche lui: nei testi medievali il suo strumento poteva essere l'arpa, la viella, il liuto, il flauto o la voce.⁷⁴ Nel *Roman de Thèbes* (metà del XII secolo) il personaggio mitologico suona la *viele* ma è definito *harpierres*, letteralmente 'arpista' ma in francese antico il termine ha spesso il significato generico di 'musicista':

Nous osteron toutes les pierres
que Amphÿon vostre harpierres
assemblea ci par artimaire

⁷⁴ L'argomento è stato studiato recentemente da FRITZ 2013 che mostra come cambia il ruolo del personaggio nel corso della tradizione: il musicista, fondatore della città di Tebe, insieme al fratello Zeto, spesso suona strumenti a pizzico moderni o addirittura non cordofoni come il flauto, mentre in altri testi diventa cantore o retore.

et par la force de gramaire
et par le chant de sa vièle. (PETIT 2008, vv. 9321-5)

[Noi toglieremo tutte le pietre che Anfione, vostro arpista, ha raccolto qui grazie alla magia, alla forza del sortilegio e al suono della sua viella.]

Boccaccio menziona il personaggio in più opere, ma con strumenti diversi: Anfione suona la *cetera* nell'*Ameto*, la *cetara* in *Fiammetta* e il liuto nell'*Amorosa Visione*:

Anfion poi con labbia consolata
vi conobb'io, al suon del cui liuto
fu Tebe pria di muri circumdata. (red. A, c. 7, vv. 42-4; n. 235)

Il alcuni testi il suo strumento è la chitarra, per esempio Francesco di Bartolo da Buti nel *Commento sopra la Divina Commedia* afferma che Anfione «sapea molto bene sonare la chitarra» (n. 21) mentre Alfonso de Palencia lo definisce «soberano tañedor de guitarra» (n. 57).

2. Polisemia moderna

1. Il problema della nomenclatura

Le diverse rappresentazioni iconografiche (affreschi, sculture, miniature e decorazioni marginali nei manoscritti, oggetti decorati, ecc.) raramente sono accompagnate da una *legenda* che ci fornisce il nome degli strumenti raffigurati. Per questo motivo la nomenclatura degli strumenti raffigurati nelle fonti iconografiche rappresenta un problema molto complesso e richiede una ricerca sistematica. A volte può fornire qualche indizio sulle caratteristiche dello strumento il contesto in cui viene menzionato.

La denominazione degli strumenti è particolarmente difficile nel caso delle fonti iconografiche nell'epoca precedente le loro prime attestazioni letterarie nelle lingue romanze e germaniche (secc. X-XII). Il manoscritto 132 dell'Archivio di Montecassino (databile tra 1022 – 1035) offre una rappresentazione precoce del "liuto". La miniatura si trova a p. 446, nel capitolo *De Musica et partibus eius* dell'enciclopedia *De origine rerum* di Hrabanus Maurus (Libro XVIII, 4), illustrato da tre musicisti e da uno strumento musicale isolato. Il primo a sinistra tiene in mano due cembali verdi e balla; il personaggio in mezzo sta accordando un'arpa triangolare con tredici corde, sulle sue gambe leggiamo «cithara» scritta in rosso; la figura a destra suona uno strumento a corde simile al liuto, con un plettro nella mano destra. Sulle gambe figura una scritta in rosso che probabilmente è il nome dello strumento, ma non è possibile interpretarla. In centro è illustrato uno strumento non ben identificato, di forma quadrangolare e con sei corde tra le quali si legge «musica».



fig. 18. Cod. casin. 132, p. 446 (tratto da OROFINO 2000, p. 355)

La denominazione 'liuto' in questo caso sarebbe impropria, dato che lo strumento ha solo tre corde (contro quattro o cinque ordini di corde doppie attestati nella trattatistica musicale araba e visibili nelle rappresentazioni iconografiche), e ha il cavigliere triangolare,

non il caratteristico cavigliere rivoltato all'indietro come nel liuto e nello *'ūd*. Un altro fatto da tenere presente è che la prima attestazione del termine in italiano, come nella maggioranza delle lingue europee, si trova solo nell'ultimo terzo del XIII secolo.

Rappresenta un caso analogo il Portico della Gloria di Santiago de Compostela in cui vediamo due strumenti cordofoni a pizzico con la cassa ovale e manico corto, che in generale vengono chiamati "liuti" (Vegliardi nn. 9 e 20). Anche in questo caso il termine è arbitrario perché gli strumenti divergono dal modello arabo: hanno il cavigliere triangolare, tre corde, mentre l'assenza di un foro di risonanza fa pensare che la tavola fosse in pelle. Questo dato ci impedirebbe di utilizzare la denominazione 'liuto' che in origine significava 'legno'.⁷⁵

Tra le poche illustrazioni di cordofoni accompagnate dalla *legenda* si possono citare le seguenti:

- l'arazzo nel Chiostro di Wienhausen della fine del XIII secolo con un'iscrizione marginale. Nella terza scena viene rappresentato Tristano al suo arrivo in Irlanda, che suona uno strumento ad arco per Isolde e Brangäne. L'iscrizione reca «Do steg he ut eme scepe. Do stunt he unde vedeledede» [Là scese dalla nave. Stette là e suonò la *vedel*], da cui abbiamo il nome dello strumento, *vedel*.

- nel codice Manesse (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, f. 312r) il trovatore Reinmar der Vidiller ('suonatore di *vidil'*) è rappresentato con uno strumento ad arco con quattro corde.

- un trattato fiammingo di astrologia del XIV secolo (London, Brit. Libr. Sloane ms. 3983, f. 13) rappresenta uno strumento oblungo chiamato *viola*. I piroli sono tre, le corde quattro, mentre l'archetto non è presente.⁷⁶

- un'illustrazione di *Musica* nell'*Hortus deliciarum* di Herrade de Landsberg (XII. s.) glossa tre strumenti con le parole *organistrum*, *cithara* e *lira* che corrispondono rispettivamente alla ghironda, all'arpa e a una ribeca con una corda.

- quattro strumenti sono illustrati del *Codex de Saint-Blaise* pervenuti nella copia di Martin Gerbert (*De cantu et musica sacra*, 1774), chiamati *Organistrum* (=ghironda), *Cythara teutonica* (=arpa), *lyra* (=ribeca con una corda), *Cythara anglica* (=lira con sei corde).⁷⁷

- in un manoscritto del *De Planctu Naturae* di Alain de Lille (Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 21069) il capitolo sulla musica contiene alcune glosse in latino e piccoli disegni di strumenti. Nel fol. 39v vediamo uno strumento chiosato *quinter* e *lute*, mentre nel fol. 39 un piccolo cordofono ha la seguente nota: «Lira – vioel (o vedel) Lira est quoddam genus cithare vel sitola alioquin deficeret hic instrumentum illud multum vulgare». La lettura di *sitola* non è sicura, potrebbe essere *fitola*, preferita dagli studiosi degli strumenti ad arco, ma il piccolo schizzo che vediamo sotto la glossa sembra illustrare piuttosto la *citole*.⁷⁸

- cinque strumenti musicali cordofoni sono disegnati nel margine del fol. 45v del ms. lat. 7378a della BNF, contenente il trattato *De musica Speculativa* di Jean de Murs (scritto nel 1323, ms. del 1362). Nella pagina viene trattata la suddivisione degli intervalli sul monocordo

⁷⁵ Nonostante la ricostruzione dello strumento con la tavola in pelle, il liutaio Zachary Taylor li definisce "liuti" (cfr. TAYLOR 2002).

⁷⁶ I tre esempi sono citati in EITSCHBERGER 1999, pp. 69- 70, figg. 33, 34 e 70, quest'ultimo anche in BEC 1992, fig. 63.

⁷⁷ Citati e riprodotti in PANUM 1970, p. 347, BEC 1992, pp. 26-7 e fig. 62, EITSCHBERGER 1999, fig. 11.

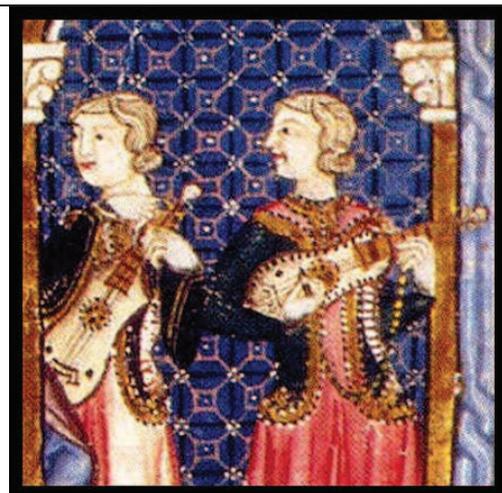
⁷⁸ Il manoscritto è citato da WRIGHT 1977, p. 28 (con la riproduzione della pagina, Plate II), YOUNG 1984, p. 75, BEC 1992, p. 32 e 256.

“moderno” inventato dall’autore, mentre i cinque strumenti illustrano l’idea che il monocordo contiene in sé tutti gli strumenti: «Et sic in virtute hoc monocordum omnia continet instrumenta diversas tamen figuras» [e questo monocordo contiene tutti gli strumenti di figure diverse]. Delle due denominazioni che accompagnano gli strumenti a manico è leggibile solo la *chitara*.⁷⁹

2. La denominazione degli strumenti nelle miniature delle *Cantigas de Santa Maria*

Per lo studio dei cordofoni medievali costituiscono una fonte importantissima le miniature del codice Escorial b.I.2 (E) delle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X el Sabio (1270 – 1280ca.). Si tratta del repertorio iconografico più completo degli strumenti musicali della penisola iberica del XIII secolo, al tempo stesso il più studiato e citato dai musicologi. Nell’illustrazione della prima *cantiga* (fol. 29r) vediamo il re circondato da dodici figure, di cui quattro musicisti, due con strumenti ad arco, due con strumenti a pizzico. Le quaranta miniature che accompagnano le *cantigas de loor* rappresentano musicisti mentre suonano o accordano lo strumento. Su ciascuna illustrazione vediamo uno o due esecutori che tengono in mano lo stesso strumento o due strumenti diversi, per un totale di settantaquattro musicisti. Sono più rappresentati i cordofoni che sono diciannove (per trentasei esecutori) tra quarantaquattro tipi di strumenti identificabili. Strumenti della famiglia dei liuti e chitarre suonati con un plettro o con le dita si trovano in nove immagini, nelle mani di quindici figure.

Gli strumenti musicali sono rappresentati con estrema precisione, ma la loro identificazione non è facile, in particolare per quanto riguarda i cordofoni. Vediamo le dieci miniature che ci interessano con la nomenclatura proposta da alcuni musicologi che se ne sono occupati:⁸⁰



cantiga 1 codice b.I.2 (E), fol. 29r
 - *Guitarras*, ÁLVAREZ 1987 pp. 77-8
 - *Guitarra latina*, MADRIGUERA 1991 p. 131
 - *Cítoles*, GRIFFITHS 1998 p. 214
 - *Cítoles*, REY 1999 p. 99
 - *Citoles*, SPRING 2001 p. 5

⁷⁹ Studiato da WRIGHT 1977, pp. 17 e 29-30 (con facsimile del ms. lat. 7378a *Plate I*) e da YOUNG 2015, p. 98. Quanto alla *chitara* Wright pensa si tratti di un errore per *cithara*; secondo lo studioso l’altro strumento è chiosato *guisterna*, ma sul facsimile non è possibile leggere la scritta.

⁸⁰ Immagini tratte da <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images/> e da ÁLVAREZ 1987.



cantiga 10, fol. 39v

- *Spanish Guitar-type (Guitarra Latina)*, PANUM 1970, p. 448
- *Guitarra*, ÁLVAREZ 1987, pp. 77-8
- *Vihuela de arco ... Guitarra latina o simplemente guitarra*, LAMAÑA 1990, p. 28
- *Guitarra latina*, MADRIGUERA 1991, p. 131
- *Cítola*, GRIFFITHS 1998, p. 214
- *Fiddle and citole*, SPRING 2001, p. 4
- *Viola de arco e guitarra latina*, CARPINTERO ARIAS 2009, p. 240



cantiga 20, fol. 46v

- *Laúd corto*, ÁLVAREZ 1987, p. 76
- *Mandola arábica (?)... variedad más pequeña de la guitarra morisca*, LAMAÑA 1990, p. 29
- *Guitarra morisca*, MADRIGUERA 1991, p. 131
- *Bandurria*, REY 1993, p. 30
- *Cítola*, GRIFFITHS 1998, p. 214



cantiga 30, fol. 54r

- *Spanish lutes*, PANUM 1970, p. 409
- *Laúd... de tipo netamente oriental*, LAMAÑA 1990, p. 29
- *Lutes*, MADRIGUERA 1991, p. 131
- *Laúdes*, REY 1999, p. 103
- *Two 'úds*, SPRING 2001, p. 4
- *Lutenist with tenor (?) lutes*, SMITH 2002, p. 19
- *Laúdes*, CARPINTERO ARIAS 2009, p. 244



cantiga 90, fol. 104r

- *Spanish Mandora*, PANUM 1970, p. 434
- *Laúd corto*, ÁLVAREZ 1987, pp. 75-6
- *Guitarra*, GRIFFITHS 1998, p. 212
- *Guitarras*, REY 1999, p. 103
- *Two gitterns*, SPRING 2001, p. 4
- *Rabel (con plectro)*, CARPINTERO ARIAS 2009, p. 223
- *Guitarra*, BEC 2004, p. 40



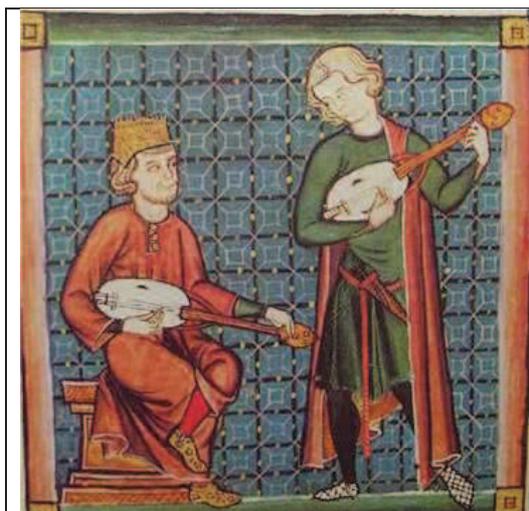
cantiga 120, fol. 125r

- *Spanish Guitarra Morisca*, PANUM 1970, p. 457
- *Laúd de fondo plano*, ÁLVAREZ 1987, pp. 79-80
- *Baldosa o bandosa (?)*, LAMAÑA 1990, p. 29
- *Baldosa*, MADRIGUERA 1991, p. 131
- *Qitâra*, BEC 2004, p. 39



cantiga 130, fol. 133r

- *Tambura ...turca*, ÁLVAREZ 1987, p. 78
- *Cítola o Cythara*, LAMAÑA 1990, p. 28
- *Cítola*, MADRIGUERA 1991, p. 131
- *Cítola*, CARPINTERO ARIAS 2009, p. 240



cantiga 140, fol. 140v

- *Vihuela de "peñola"*, ÁLVAREZ 1987, p. 80
- *Vihuela de péndola o viola de plectro*, LAMAÑA 1990, p. 28
- *Vihuela de penola*, MADRIGUERA 1991, p. 131



cantiga 150, fol. 147r

- *Spanish Guitar-types*, PANUM 1970, p. 448
- *Guitarra, Laúd corto*, ÁLVAREZ 1987, pp. 76-8
- *Chitarra latina e chitarra moresca*, DELL'ARA 1988, p. 8
- *Guitarra morisca*, LAMAÑA 1990, p. 29 (riferito al musicista di destra)
- *Guitarra latina, Guitarra morisca*, MADRIGUERA 1991, p. 131
- *Cítola, Bandurria*, REY 1993, p. 30
- *Cítolas*, GRIFFITHS 1998, p. 214
- *Citole and oval-bodied lute*, SPRING 2001, p. 4
- *Guitarra latina e guitarra mourisca*, CARPINTERO ARIAS 2009, p. 240



cantiga 170, fol. 162r

- *Spanish lute*, PANUM 1970, p. 409
- *Rabé, rabel o rebec ... Laúd... de tipo netamente oriental*, LAMAÑA 1990, p. 29
- *Lutes*, MADRIGUERA 1991, p. 131
- *Musiker mit rebab und neunsaitiger arabischer Laute*, MGG, vol. 5, p. 942 (P. Paffgen)
- *Laúd grande*, GRIFFITHS 1998, p. 211
- *Laúd*, REY 1993, p. 30 e REY 1999, p. 103
- *Rebab and 'ūd*, SPRING 2001, p. 4
- *Musicians with rebec and (great) bass lute*, SMITH 2002, p. 19
- *'Ūd et rabâb*, BEC 2004, p. 46

È sorprendente quanto divergano le denominazioni proposte dagli studiosi, in particolare per gli strumenti che vediamo nelle miniature delle *cantigas* 10, 20, 90, 120, 150. Sono meno problematici quelli rappresentati alle c. 30 e 170, definiti unanimemente 'liuti' (con l'eccezione di Spring che preferisce l'arabo 'ūd da cui deriva il liuto), perché sono molto simili ai loro antenati arabi e ai loro nipoti rinascimentali e barocchi. Mentre questi hanno conservato le loro caratteristiche formali (cassa, cavigliere) dal Medioevo al Settecento, quelli a forma di otto (miniature 10 e 150) si sono evoluti in chitarre, altri ancora (come le chitarre ovali a manico lungo delle 120, 130, 140) sono scomparsi in Europa occidentale dopo il Medioevo.

Quanto alla nomenclatura attuale, vediamo tre tendenze principali: una è applicare denominazioni attestate nella letteratura coeva (la *cítola* è documentata sia in galego che in castigliano nel '200) o poco posteriore alla redazione delle *cantigas* (*guitarra morisca*, *guitarra latina*, *baldosa*, *vihuela de péñola/péndola* menzionate tutte nel catalogo di strumenti del *Libro de Buen Amor* di Juan Ruiz, 1330 – 1348); la seconda è utilizzare un termine generico come liuto o chitarra, cioè un equivalente rinascimentale o moderno, con un eventuale aggettivo che descrive lo strumento (grande, corto), la sua origine o la sua diffusione geografica (spagnolo, arabo, orientale); e infine in alcuni casi i musicologi hanno preferito nomi di strumenti presenti in una cultura diversa (tambura, mandora, mandola) che assomigliano a quelli che vediamo nelle illustrazioni. Prima di discutere quali sono le denominazioni più appropriate, passo brevemente in rassegna gli strumenti a pizzico documentati nella letteratura castigliana e galego-portoghese coeva ai manoscritti delle *Cantigas de Santa Maria*. Tratterò più dettagliatamente l'etimologia e la storia dei termini nel prossimo capitolo.

a) Ambito galego-portoghese

Nel *corpus* della lirica profana galego-portoghese l'unico strumento a corda citato è la *cítola* con la variante *citolón*, attestati anche indirettamente attraverso il verbo *citolar* (tutti in autori documentabili nel '200); *cítola* figura inoltre in tre testi in prosa del '300, nella *Xeral Historia*, nell'*Historia Troiana* e nella *Crónica troiana*. In questi ultimi due si registrano anche *guitarra* e *viola/viuela*. *Laúde* è documentato solo dal XIV secolo (*Dicto e vida de huu mōie de Roma*, *Historia Troiana*). Nelle *Cantigas de Santa Maria* tra i cordofoni si registra unicamente la *viola* nella *cantiga* n. 8, in cui indica chiaramente uno strumento ad arco, illustrato nella miniatura del codice T (Biblioteca de El Escorial t.j.1, fol. 21).

b) Ambito castigliano

Cítola e *laúd* sono documentati dalla metà del '200, la prima nel *Libro de Alexandre*, nel *Poema de Fernán González* e nella *General Estoria*, il secondo prima nella forma *alod* nel *Judizios de las estrellas* e nella forma *laud* nell'*Historia de la Donzella Teodor*. *Mandurria* e *guitarra* invece sono attestati solo dagli anni 1270, la prima sempre nella *General Estoria*, la seconda nel trattato latino *Liber artis musicae* di Johannes Aegidius Zamorensis, e nella *Historia Troyana*. La *viola* (*vihuela*) era un termine polisemico, poteva riferirsi sia a strumenti ad arco che a pizzico suonati con le dita o con un plettro di penna. Il sostantivo si registra nel *Libro de Alexandre* (*viola*) e nel *Libro de Apolonio* (*vihuela* e *viola*), entrambi databili alla metà del XIII secolo, mentre riferimenti alla *viola* suonata con il plettro si trovano solo in testi trecenteschi («*viuela de péndola*» nel *Libro de Buen Amor*, v. 1229a, e «*estrument de ploma appellat viola*» in un documento aragonese del 1353).

Dunque la maggior parte dei termini con cui vengono denominati gli strumenti rappresentati nelle miniature delle *Cantigas de Santa Maria* sono attestati in documenti contemporanei, ma l'identificazione degli strumenti non è senza problemi perché in generale i testi non forniscono informazioni sulle loro caratteristiche. Per questo motivo gli studiosi

hanno dato nomi discordanti agli strumenti illustrati, spesso basati più sull'intuizione che su una ricerca sistematica.

1. *Guitarra*

Cosa sono la *guitarra morisca* e la *guitarra latina*? La prima espressione si usa di solito per lo strumento con la cassa rotonda con il cavigliere a falchetto delle *cantigas* 20 (destra) e 150 (destra), la seconda per quello simile alla nostra chitarra delle miniature 10 (destra) e 150 (sinistra). La *guitarra morisca* e la *guitarra latina* sono attestate per la prima volta nel *Libro de Buen Amor* di Juan Ruiz (versi 1228ad, n. 39), scritto mezzo secolo dopo la redazione del codice E. Altre menzioni si trovano in testi francesi del '300: l'elenco dei musicisti di Jean le Bon, duca di Normandia (documento del 1349), e del suo successore Carlo V (1364) comprende un tale Jehan Hautemer suonatore della *guiterne latine* e un tale Richard Labbé della *guitare moresche*. La *morache* compare in due opere di Guillaume de Machaut, accanto ad altri strumenti a pizzico, nella *Prise d'Alexandrie* (v. 1148 «leüs, moraches & guiternes», n. 68) e nel *Remède de Fortune* (v. 3963 «leu, morache, michanon», n. 67). Le *guiternes moresques* figurano inoltre nell'*Harmonie des sphères*, un testo attribuito a Evrart de Conty, scritto intorno al 1400 (n. 82). L'aggettivo può accompagnare sia la *guitarra/guitare* che la *guiterne*, e sembra riferirsi all'origine orientale dello strumento. Nella letteratura castigliana del '300 sono documentati altri strumenti 'moreschi': sempre nel *Libro de Buen Amor* si registra il *rabé morisco* (v. 1230a) e nel *Poema de Alfonso XI (Crónica rimada, 1348)* l'*exabebe morisca*, una sorta di flauto il cui nome deriva dall'*al-shabbaba* arabo (n. 40).⁸¹ Il problema è che le poche attestazioni che abbiamo si trovano tutte all'interno di lunghe liste di strumenti musicali che non ci forniscono informazioni sulle loro caratteristiche, per cui è impossibile capire qual era la differenza tra la *guitarra morisca* e la *guitarra latina*. È stato ipotizzato che la *guitarra morisca* fosse l'equivalente della *quitarra sarracena* menzionata da Johannes de Grocheo nel trattato *De musica* scritto attorno al 1300.⁸² Secondo GRIFFITHS 1998, p. 213, la *guitarra morisca* o la *guitarra sarracena* potrebbe essere uno degli strumenti ovali delle *cantigas* 120, 130, 140.

L'aggettivo che indica l'etnia o l'area geografica da cui lo strumento presumibilmente proviene va interpretato con una certa cautela. Potrebbe trattarsi di un sintagma lessicalizzato in cui l'aggettivo ha perso il suo significato originale e può non riferirsi alla provenienza esatta. Ottimo esempio la «vihuela de Flandes» menzionata nel trattato di Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales, 1555, fol. 96r*), espressione con la quale in Spagna si indicava il liuto europeo per distinguerlo dalla vihuela spagnola e che evidentemente non si usava solo nelle Fiandre. Potremmo citare l'enigmatica *estive de Cornouaille* o la *flahute de Behaigne / flahute brehaingné* ('flauto di Boemia'), strumenti attestati in alcuni romanzi antico-francesi, altrettanto incerti.

⁸¹ Il termine attualmente ha altri due significati nel mondo della musica: la moresca è il nome di una danza di carattere vivace di origine araba diffusa nel Rinascimento prima in Spagna poi in tutta Europa. Per il sostantivo *morache* cito la definizione dal *DEUMM* (vol. III, p. 241): «Nell'America Latina, soprattutto presso le tribù sud-occidentali, il termine è passato a indicare un idiofono a raschiamento costituito da un bastone o un osso a tacche (talvolta con risonatore), sfregato mediante una bacchetta».

⁸² GRIFFITHS 1998, p. 213, e REY 1999, p. 105, la mettono in relazione con la *guitarra serranista* (o *serranisca*, a seconda delle edizioni) citata nel *Poema de Alfonso XI* (1348). In realtà l'aggettivo deriva dalla *serrana* 'montanara', per cui potremmo tradurla 'chitarra rustica'.

Pone problemi anche la miniatura 90: sono dei *rabel* ('ribecche'), come quello che vediamo alla *cantiga* 170, ma stavolta suonati con plettro, o sono piccoli liuti? Si possono chiamare *guitarras* anche se non hanno la forma di otto, come le chitarre rinascimentali, barocche o quelle attuali? Questa è l'ipotesi di REY 1999, p. 105, che cita un passo dell'Evangelista del *Libro de cetrería* (sec. XV) in cui i falconi («halcones borniés») sono paragonati alla *guitarra* («perdigueros... que son de talle de guitarra»), e questa similitudine si spiegherebbe solo se pensiamo agli strumenti rappresentati alla miniatura 90 che richiamano effettivamente il corpo di un falcone. Lo studioso allude inoltre alla descrizione della *ghiterra* o *ghiterna* nel trattato di Tinctoris (*De inventione et usu musicae*, 1484) che per la sua forma e disposizione delle corde è simile al liuto, ma più piccola. Questo tipo di strumento avrebbe dato origine al chitarrone in Italia all'inizio del secolo XVI.⁸³ ÁLVAREZ 1987, che preferisce definire con il più generico *laúd corto* gli strumenti della *cantiga* 90, avverte che nel secolo XIV si chiameranno indistintamente *guitarra*, *manduria*, *vanduria*, senza citare fonti.

Ci sono testimonianze che corroborano l'idea che il termine 'chitarra' nei secoli XIV e XV indicasse un cordofono non molto diverso dal liuto e che mostrano una stretta connessione tra i due strumenti. Alcuni esempi: il termine «llaüt guitarrenc» menzionato nei documenti dell'Archivio della Corona di Aragona⁸⁴ probabilmente si riferisce a un liuto piccolo; GODEFROY (vol. IV, p. 389, voce *Guiterneur*) cita un documento di Lille del XV secolo (La Fons, Gloss. ms. Bibl. Amiens) in cui *Guiterneux* è tradotto «jouans de lutz»; e ancora nel 1612 il Vocabolario della Crusca definisce la chitarra un «liuto piccolo, che manca del basso, e del soprano».⁸⁵

2. *Cítola*

Dunque se accettiamo l'ipotesi che la miniatura 90 rappresenta 'chitarre', come possiamo denominare gli strumenti che vediamo nell'illustrazione delle *cantigas* 1, 10 e 150, cioè quelli che chiameremmo istintivamente 'chitarre' perché assomigliano alle nostre? Scartata la *guitarra latina* che, come abbiamo visto, è un termine poco attestato e di significato incerto, alcuni propongono *cítola*, uno strumento ampiamente documentato nella letteratura galego-portoghese e castigliana. Questo tipo di strumento, un poco più grande, si trova in otto illustrazioni del *Cancioneiro da Ajuda*, l'unico manoscritto miniato della lirica profana galego-portoghese, databile alla fine del secolo XIII o all'inizio del XIV, che conserva 310 *cantigas* appartenenti quasi tutte al genere *de amor*. Nelle immagini vediamo inoltre salteri, arpe, viole ad arco e percussioni, ma sono assenti gli altri tipi di liuti e chitarre rappresentati nelle *CSM*. Questo dato suggerisce l'idea che la *cítola*, essendo l'unico

⁸³ REY 1999, pp. 105-6.

⁸⁴ Il termine è stato evidenziato da ANGLÈS 1935, p. 90, e utilizzato da BALLESTER I GIBERT 1990, p. 125, per indicare uno strumento simile alla *gittern* inglese nei dipinti medievali aragonesi (che poi decide di chiamare *guitarra morisca*). Lo cita anche GRIFFITHS 1998, p. 212, a proposito degli strumenti della miniatura 90.

⁸⁵ La stessa definizione si trova quasi tre secoli dopo nel Dizionario universale critico-enciclopedico della lingua italiana (1797-1805) di Francesco d'Alberti di Villanuova (cito dall'edizione di Milano 1834, vol. 2), «CHITARRA : s. f. *Chelys*. Liuto piccolo, che manca del basso e soprano, e serve principalmente al canto.» La fonte era sicuramente un dizionario più antico, forse proprio la CRUSCA 1612, perché l'autore sembra ignorare tutta l'evoluzione della chitarra nei secc. XVII-XIX, che divenne strumento da concerto proprio all'inizio dell'Ottocento, mentre il liuto in quell'epoca non si usava più.

cordofono a pizzico documentato nei testi galego-portoghesi del '200, indicasse questo tipo di strumento.



fig. 19. Cancioneiro da Ajuda, fol. 40v (particolare; tratto dal facsimile, Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 1994)

A conferma dell'identificazione dello strumento, REY 1993, p. 35, riporta il caso de *La Vida de San Millán de la Cogolla* di Gonzalo de Berceo, in cui viene menzionata la *cítola* (o *cedra* in altri mss.). Un anonimo pittore nel XIII fece un dipinto seguendo la narrazione, in cui vediamo uno strumento simile alle *cítoles* delle CSM, con manico corto, cavigliere incurvato con testa di animale, tre corde doppie e cinque fori in mezzo alla tavola (Logroño, Museo del Bellas Artes). Più recentemente MARGERUM 2015, p. 19, ha evidenziato altre due fonti sullo strumento in contesto francese: si tratta di due copie dell'inizio del '300 de *Li livres dou tresor* di Brunetto Latini (1260 – 1267), in cui le miniature illustrano la *citole* menzionata nel testo (n. 128).⁸⁶ GRIFFITHS 1998, p. 214, ha esteso il termine agli strumenti a manico corto con la cassa ovale delle miniature 20 e 150 (destra).

Gli strumenti ovali con il manico lungo delle *cantigas* 120, 130 e 140 sono meno studiati e meno conosciuti. GRIFFITHS 1998, p. 214, richiama l'attenzione sulla scarsità dei documenti iconografici di questo tipo di strumenti, ipotizzando che fossero di origine araba ma che poi non vennero adottati dagli occidentali. Le miniature 130 e 140 sono molto simili, non solo la posizione degli esecutori ma anche i loro strumenti. Hanno il plettro i musicisti della 140, mentre quelli della 130 sembrano non averlo, anche se la posizione delle loro mani è la stessa. Piccole differenze si possono ravvisare nella cordiera, nella tavola e nel manico per cui in generale vengono considerati strumenti diversi. Sono visibilmente più grandi, hanno il manico più largo, più corde e il cavigliere rotondo quelli della 120, simili a certi strumenti a fondo piatto inventati nel Rinascimento (*bandora*, *cister*, *orpharion*).

3. Baldosa

Il termine *baldosa* o *bandosa* proposto da Lamaña è stato ampiamente studiato da Pierre BEC 1994, pp. 80-2, che lo considera un «instrument mal identifié». Divergono le definizioni che troviamo nei dizionari e nelle edizioni critiche dei testi in cui il sostantivo è attestato: secondo Corominas (*DECast*) è un «antiguo instrumento de cuerda», il dizionario

⁸⁶ I manoscritti in questione: San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale, Fr. F.v.III N 4 e London, British Library, Yates Thompson 19.

della Real Academia Española (www.rae.es) la definisce «antiguo instrumento musical de cuerda parecido al salterio», mentre secondo gli editori del *Libro de Buen Amor* (ZAHERAS-PEREIRA 2009, str. 1233, p. 479), in cui il termine è documentato per la prima volta con la variante *badosa* nel ms. T, «la baldosa es una especie de cítara punteada con un plectro».

Menziona lo strumento Aimeric de Peirat (o Peyrac), abate di Moissac (m. 1406), nel poema latino sulla morte di Carlo Magno (*Stromatheus tragicus de obito Karoli Magni*) redatto alla fine del XIV o ai primi del XV secolo (vv. 61-2, citato in BEC 1992, pp. 139-41): «Quidam badosam concordabant, / Plurimas cordas cumulantes» (o *blandosam* in uno dei manoscritti). Altre attestazioni si trovano nella letteratura spagnola del '400 e in alcuni documenti notarili del '500. La *baldosa* viene menzionata in un lungo elenco di strumenti musicali nel *Triunfo de Amor* di Juan del Encina (1496), accanto a una serie di strumenti a corda:

Baldosas y linfonías (errore per *sinfonías*)
Dulcemelos, clavicordios,
Clavecímbalos, salterios ... (citato da PEDRELL 1901, p. 80)

È citata inoltre da Fernán Ruiz de Sevilla nella *Coronación de nuestra señora* (fine XV sec.), in un'enumerazione infinita di strumenti musicali (n. 59). Leggiamo qualche indizio sulle caratteristiche dello strumento in una poesia pervenuta nel *Cancionero General* di Hernando del Castillo, un'antologia di autori quattrocenteschi edita a Valencia nel 1511 e ristampata più volte nel corso del secolo con aggiunte:

Si saltan de la baldosa (var. *valdosa*)
las cuerdas de perficion,
sonará alegre ó triste?
No, porque no es cierta cosa
c'a de fallecer el son,
porque en las cuerdas consiste;
verdad es que la hechura
ó quedar caxa o pintura,
bien al caso pertenece;
mas si las cuerdas fallecen
fallecerá la dulçura. (citato in BEC 1992, p. 81n.)

[Se saltano della baldosa le corde della perfezione suonerà allegra o triste? No, perché non è certo che il suono deve morire perché si trova nelle corde; è vero che la fattura rimane cassa o vernice a seconda del caso; ma se muoiono le corde, morirà la dolcezza.]

L'allusione allo strumento si trova in un discorso metaforico sull'amore e apprendiamo che si trattava di un cordofono con una cassa di risonanza. Circa un secolo dopo lo cita Luis Gálvez de Montalvo (1549 – 1591): «al son de una suave baldosa». In questi due testi lo strumento è descritto come soave e dolce, connotazioni che non sembra avere quando era nelle mani di tre musicisti che hanno preso la multa per aver suonato la *valdosa* in occasioni di feste religiose in cui non sarebbe stato permesso, come attestano tre documenti d'archivio degli anni 1587, 1590 e 1591 citati da PEDRELL 1901, p. 61.

La prima attestazione in italiano antico si trova nella *Tavola ritonda o l'Istoria di Tristano* databile alla prima metà del XIV secolo: «cantare alla francesca, et ballare alla

moresca, et fare la baldosa in più modi» (*OVT*). Qui evidentemente non è uno strumento musicale, ma potrebbe essere il nome di una danza (in questo senso è attestato dalla fine del '500, cfr. *GDLI*, vol. 2, p. 4), oppure 'festa, baldoria' (v. infra, p. 132). Il termine indica uno strumento invece nel *Morgante* di Pulci (1483), in cui forse è un prestito dallo spagnolo: «E chi sonava tamburo, e chi nacchera, / baldosa, cicutrenna e zuffoletti.»

Le poche attestazioni del termine non lasciano intendere le caratteristiche fisiche dello strumento: l'unico indizio sicuro che abbiamo è che la baldosa aveva molte corde e che forse aveva un timbro 'dolce' o 'soave'. Queste informazioni possono descrivere benissimo un liuto con molte corde, come anche uno strumento senza manico, del tipo salterio o arpa. BEC 1992, p. 80, non esclude che l'enigmatica *baldosa* possa riferirsi alla viella, l'unico strumento ad arco tra i 26 strumenti enumerati dall'abate di Moissac. La radice del sostantivo è l'aggettivo occitano *baudos*, -a 'felice' che a sua volta deriva dal germanico *bald* (cfr. *DECast*, vol. 1, p. 378, *GDLI*, *FEW* XV-1, 29b, voce **bald*, *DMF*, voce *baud*). La forma *baldosa* è probabilmente un errore, ma la sua somiglianza alla *bandora*, nome di uno strumento a pizzico a fondo piatto⁸⁷ diffuso nel Rinascimento, ha fatto pensare alcuni studiosi che si tratti dello stesso tipo di cordofono. Invece i termini *manduria* e *bandurria*, sebbene documentati nei testi castigliani e galego-portoghesi trecenteschi, sono quasi assenti tra le denominazioni proposte dai musicologi.

Conclusioni

Dopo questa riflessione sulla nomenclatura dei cordofoni a manico illustrate nelle miniature delle *CSM* si possono trarre alcune conclusioni: l'identificazione degli strumenti deve tenere conto dello spazio linguistico-geografico e del periodo storico. Denominare con il termine inglese *gittern* gli strumenti della *cantiga* 90 (Spring) significa trascurare il contesto culturale, anche se il sostantivo indicava uno strumento simile a quello iberico. La *mandola* e la *mandora* proposte rispettivamente per gli strumenti della *cantiga* 20 (Lamaña) e 90 (Panum) sarebbero preferibili piuttosto per i loro discendenti rinascimentali e barocchi, dato che questi due termini sono attestati solo dalla fine del '500. Allo stesso modo definire il liuto 'basso' o 'tenore' (Smith) riflette un uso rinascimentale.

Tra gli strumenti analizzati pone più problemi la chitarra, lo strumento che ha avuto la più lunga evoluzione. Il termine medievale *guitarra* in origine indicava verosimilmente una sorta di liuto piccolo, mentre i congeneri di quella che oggi chiamiamo 'chitarra' dobbiamo cercarli nella *cítola* medievale e più tardi nella *vihuela* rinascimentale. I motivi del cambio semantico della parola 'chitarra' a mio avviso ancora non sono stati chiariti.

⁸⁷ Nelle miniature medievali in generale non ci si rende conto della consistenza e dello spessore dello strumento. Uno dei pochissimi esempi in cui è possibile vedere il fondo dello strumento è una viella del Breviario di Renaud de Bar, 1304ca, Verdun, Bibl. Municipale, ms. 107, f. 12 (l'immagine è riprodotta in BEC 1992, fig. 32 e in RAVENEL, 1999 p. 179).

Capitolo III: Etimologia e prime attestazioni

In questo capitolo verranno trattati i problemi linguistici legati alla denominazione degli strumenti musicali a pizzico. Le basi etimologiche saranno studiate nella loro evoluzione nelle diverse lingue romanze, germaniche e in ungherese, con particolare riguardo alle prime attestazioni. Le citazioni complete dei testi menzionati in questo capitolo si potranno leggere nell'Appendice alla fine della tesi, mentre alla fine di questo capitolo si troveranno le tabelle riassuntive del numero delle attestazioni in ciascuna lingua.

1. KITHARA

1. Origine del termine

Alla base delle denominazioni europee della 'chitarra' sta un termine greco *κithάρα*, introdotto in arabo nei secoli VIII-IX, da cui si è diffuso nelle lingue europee. Esiste un'ipotesi secondo la quale l'origine dell'etimo va cercata nel sanscrito e nelle antiche lingue medio orientali, in cui la parola *TĀR* significa 'corda'. L'aggiunta del numero cardinale come prefisso indicante il numero delle corde genera il nome di una serie di strumenti, usati ancora oggi nei vari paesi orientali e medio orientali. Il *duṭār* o *dotar* 'due corde' si riferisce a vari tipi di liuti a manico lungo diffusi in Asia Centrale e in Iran. Nonostante l'origine del nome, in alcuni strumenti il numero delle corde può essere superiore a due. *Sitār*, *setār* o *satār* 'tre corde' è un liuto lungo di grandi dimensioni con il manico largo, diffuso in varie regioni di Asia meridionale. Altri due congeneri sono il persiano *chartar* o *čartar* 'quattro corde', da cui deriverebbe il nostro strumento, e il *pančtar* 'cinque corde'.⁸⁸

Il termine greco *κithάρα* è stato adottato in latino nella forma *CĪTHĀRA*, con l'accento sulla terzultima sillaba, che a sua volta ha dato origine ad altre famiglie di cordofoni europei. La *kītāra* o *kitāra* appare in arabo nel secolo IX come nome di uno strumento bizantino della famiglia della lira, che secondo una fonte del secolo successivo aveva dodici corde (cfr. MAÍLLO 1998, p. 152). Oggi *qītār* o *qītāra* in alcuni paesi nordafricani designa un liuto con quattro corde doppie. Sembra che la via di diffusione in Europa sia stata la Spagna, dato che lo strumento è documentato già dall'XI secolo in una fonte ispano-araba nella forma *káitara* (*DECast*, vol. II. p. 845). Verso il '200 lo strumento doveva essere molto popolare in al-Andalus. Lo scrittore cordovano Aš-Šaqundī (m. 1231) nel suo *Risalā* dà un catalogo dei vari strumenti musicali che si sentivano a Siviglia, tra cui lo 'ūd 'liuto' e il *ginār* 'qītār', 'chitarra' (citato in MAÍLLO 1998, p. 152).

Dallo stesso etimo greco derivano direttamente o indirettamente quattro tipi di denominazioni, che si possono suddividere in due gruppi principali. Il primo è caratterizzato

⁸⁸ Per la descrizione e storia degli strumenti *duṭār* e *sitār* rimando alle voci rispettive del GROVE (vol. 7, pp. 767-9, vol. 23, pp. 451-5), per altre varianti asiatiche di *tār* al *DEUMM*, vol. IV, p. 491, mentre per la derivazione dalla base *TAR* cfr. GRECI 1988, p. 712, e SACHS 1980, p. 300.

dal mantenimento dell'accento greco e dalla conservazione della consonante velare occlusiva (sorda o sonora). Il secondo è proparossitono e presenta la consonante iniziale palatalizzata. Nel primo gruppo ci sono il tipo GUITARRA (gal.-port., cast., cat., occ., *guitarra*, it. *chitarra*, fr. *quitaire*) e il tipo GITTERN (fr. *guiterne*, ingl., ned. *gittern*, m. ted. *quintern*), nel secondo il tipo CITOLA (gal.-port., cast., cat., occ. *cítola*, fr., ingl., ned. *citole*, ted. *zitol*) e il tipo CETRA (cast., occ. *cedra*, it. *cet(e)ra*, ted. *zither*). Un esame delle prime attestazioni nelle lingue europee può chiarire meglio la cronologia e la via di diffusione di ciascuna famiglia di strumenti.

2. Prime attestazioni

1. GUITARRA

L'arabismo ha dato luogo alle denominazioni del tipo [gitarra] o [kitarra] che sono documentate solo nelle lingue romanze medievali. Nelle altre lingue europee (ted. *Gitarre*, ingl. *guitar*, ned. *gitaar*, ungh. *gitár*) il termine è da considerare un ispanismo, adottato solo a partire dal XVII secolo, mentre il romeno *chitară* è un prestito dall'italiano.

Le prime attestazioni romanze si collocano intorno all'ultimo quarto del XIII secolo. In castigliano abbiamo due occorrenze di *guitarra* intorno al 1270, nell'*Historia Troyana* (ms. metà del XIV sec., n. 38) e nel trattato latino *Liber artis musicae* di Iohannes Aegidius Zamorensis (cit. a p. 41). Successivamente la troviamo nel *Libro de Buen Amor* di Juan Ruiz (1330 – 1343), che distingue tra «guitarra morisca» e «guitarra latina» (str. 1228, n. 39), e poi nel *Poema de Alfonso XI* (1348, n. 40). Lo strumento diventerà particolarmente frequente nelle pagine degli autori spagnoli del '400. La *guitarra* figura nella redazione galega della *Crónica troiana* e della *Historia Troiana*, realizzate nella seconda metà del XIV secolo, mentre fa la sua prima comparsa in catalano con un po' di ritardo, nei documenti archivistici nel 1389, nella letteratura solo nel XV secolo.

In francese il sostantivo arabo è documentato nel *Roman de la Rose* di Jean de Meung (1270 – 1280, n. 30), nella forma *quitarres* al plurale (var. *quiternes*), e nel romanzo *Cleomadés* di Adenet le Roi (1275-85, n. 31) con tre occorrenze, scritte *quitaire* o *kitaire* che sono varianti grafiche per la stessa pronuncia. La forma con la consonante sonora si registra nella *geste* anglonormanna di *Blancheflour et Florence* (1270, n. 29). In questi tre testi lo strumento compare quasi sempre accanto al liuto e ad altri cordofoni. *Quitarra* è ancora utilizzata dal trattatista parigino Johannes de Grocheo nel *De musica* (1300ca.), ma a partire dal XIV secolo il termine non verrà più attestato. La forma moderna *guitare* apparirà solo nel 1547, mentre *guiterne* esisterà ancora in tutto il XVI secolo.

In occitano il sostantivo è documentato solo in due testi redatti a distanza di quasi due secoli, entrambe le volte con la consonante iniziale sonora (*guitarra*), nel *Breviari d'amor* (fine sec. XIII, n. 27) nel *Libre de Tindal*, traduzione della *Visio Tnugdali* (sec. XV, n. 28). In italiano antico le prime attestazioni si trovano in Cecco Angiolieri (fine sec. XIII, n. 1) e nel poema anonimo *L'Intelligenza* (1300ca; n. 4). Numerosi autori menzionano lo strumento durante il XIV secolo sempre nella forma *chitar(r)a*, eccetto le due occorrenze di *chiatarra* nei componimenti del giullare padovano Francesco di Vannozzo (n. 17).

Le lingue germaniche hanno accolto la *guitarra* dal XVII secolo, il polacco (*gitara*) dalla fine del '700, l'ungherese e il romeno solo dall'inizio del XIX, probabilmente non solo il termine ma anche lo strumento.

2. GITTERN

La *guiterne* è ampiamente attestata in francese, in inglese e in olandese, mentre è assente nelle lingue iberiche e in italiano. L'unico riferimento allo strumento in un'altra lingua romanza si trova nel trattato *De inventione et usu musicae* di Johannes Tinctoris (1487ca.) che con i termini *ghitterra* e *ghiterna* si riferisce allo stesso strumento e ne attribuisce l'invenzione ai catalani (cit. a p. 55).

La prima documentazione dello strumento in francese si trova nel romanzo *Cleomadès*, ma in modo indiretto nella denominazione del suo suonatore *quintarieurs*, che presenta la consonante velare sorda. *Guiterne* si registra ne *La Clef d'Amors* (fine '200), ma i manoscritti presentano varianti con la consonante iniziale sorda: *quinterne*, *quintaine*, *quiterne* (n. 64). Diventano numerose le occorrenze nel '300, spesso scritte anche *ghisterne* con la -s- epentetica che si trova già in una traduzione dell'*Anticlaudianus* del XIII secolo (n. 65). Compaiono sporadicamente forme con la -q- iniziale ancora nel '300 (*quiterne*) e nel '400 (*quinterne*). *Guiterna* è la forma utilizzata inoltre da Jean Gerson nel suo *Tractatus de Canticis* (1400ca.). Un'altra forma particolare, *citerne*, figura in un testo francese del 1443, che sembra essere una contaminazione di *citole* e *guiterne*.⁸⁹

A partire dalla seconda metà del XIV secolo lo strumento è quasi immancabile nelle scene musicali dei testi narrativi inglesi in versi, in cui sono documentati i sostantivi *gyterne*, *git(t)erne*, *getarnys*, *getron*, *geteron*, *guytornes*, il verbo *to gitterne* e il gerundio *giternyng*, questi ultimi verso la fine del '300. Ne *Le Livre des Mestiers*, il primo manuale di conversazione francese-fiammingo del XIV secolo, si registrano *ghitteernen* e *ghitternere*, mentre nella letteratura olandese il termine *ghyteern* lo troviamo solo all'inizio del XV secolo. Viene citato inoltre molte volte nella traduzione del *De proprietatibus rerum* (1485, n. 93).

In tedesco è documentata unicamente la variante con la consonante sorda *quintern*, attestata nel romanzo anonimo *Die Minneburg* (1340ca.) e nel dizionario tedesco-veneziano del 1424. La forma latinizzata *quinterna* ricorre nei trattati musicali di Konrad von Megenberg (metà '300) e di Paulus Paulirinus (seconda metà del '400), e ancora nel vocabolario inglese-latino *Promptorium Parvulorum* (1440ca.) come equivalente della *gytern*. Un altro autore germanofono Heinrich Eger von Kalkar usa due volte il termine latinizzato *gitternis* nel suo *Cantuagium* (seconda metà '300). La prima fonte sulle caratteristiche dello strumento è il trattato *Musica getutsch und ausgezogen* di Sebastian Virdung del 1511, in cui il nome *Quintern* accompagna uno strumento con la cassa rotonda, manico corto, cavigliere a falchetto, illustrato accanto al liuto (fig. 13).

Termini della famiglia del *gittern* o della *quinterna* sono assenti in italiano antico, ma è documentata la *chintara*, una forma peculiare che si trova nella traduzione veneziana della *Navigatio Sancti Brendani*, del XIV secolo. Più tardi entra nella lingua il termine *chitarrino*, per il quale ipotizzerei una derivazione dalla *guiterne*, interpretata come forma diminutiva.

⁸⁹ Michault Taillevent (1390-1448/58), *Les poèmes sur la prise de Luxembourg*: «Or soit faicte joie et grant feste, / Rottes et citernes sonnees, / Partout en joye manifeste / Car au primes joyes sont nees !» (DMF).

Il sostantivo tedesco nel tardo Medioevo si è diffusa anche in Ungheria nella forma *kynthorna* registrata in un documento del 1542, e come nome proprio è documentato già dal 1469.⁹⁰ Nel '700 il termine che inizialmente designava uno strumento a pizzico ha cambiato significato per diventare sinonimo di *verkli*, cioè dell'organo a rullo. Non è l'unico caso di slittamento semantico: si può citare la *kinkerne* che oggi in Savoia è il nome della ghironda. (cfr. SARRAIL 2003, p. 121).

Il *REW* (p. 185, n. 1953) suggerisce di spiegare la forma *quintern(a)* con l'interferenza di *quintus* che si riferirebbe al numero delle corde. L'ipotesi però non è plausibile dato che nell'epoca della maggior parte delle prime attestazioni della *quinterne*, cioè grosso modo intorno al 1300, lo strumento aveva solo quattro corde (doppie), come accertato dalle fonti iconografiche. Ancora all'inizio del '400 ne aveva quattro, se possiamo prestare fede alla testimonianza di Jean Gerson che cita «la guiterne de quatre cordes» (n. 84).

3. CITOLA

Citola è il più antico termine della famiglia e viene documentata per la prima volta in occitano. Figura nel romanzo *Daurel et Beton*, scritto tra gli anni 1130 – 1150 ma tramandato in un manoscritto del XIV secolo (n. 115). All'inizio del '200 abbiamo un riferimento indiretto allo strumento nel verbo *citolar* in rima con *mandurar* nel *Fadet Joglar* di Guiraut de Calanson (n. 116). *Citolar* è incluso nell'elenco dei verbi provenzali nella grammatica di Uc Faidit (*Donatz proensals*, redatto tra 1234 – 1239, cfr. cap. II, p. 78) e tradotto *citariçare* in latino. Un altro termine ambiguo che gli studiosi dei cordofoni interpretano volentieri come attestazione dello strumento è il verbo *siular* nel romanzo di *Flamenca*, in cui sarebbe caduta la -t- intervocalica:

L'us menet arpa, l'autre viula;
l'us flautella, l'autre siula;
l'us mena giga, l'autre rota; (vv. 603-5; n. 356)

Potrebbe trattarsi di uno strumento a fiato di nome onomatopeico, ipotesi che verrebbe corroborata dal fatto che i cordofoni sono raggruppati a due a due sia nel verso precedente che in quello seguente, mentre *siula* si trova accanto a un altro strumento a fiato, espresso tramite il verbo *flautella*.

In francese le prime attestazioni del termine compaiono nel *Roman de Renart* (redatto tra 1170 – 1250, n. 119) e ne *Le Bel Inconnu* (inizio XIII secolo, n. 120) in cui potrebbero essere interpolazioni tardive, mentre il verbo *citoler* è citato nel *Tournement Anticrist*, databile dopo il 1233 (n. 122). Lo strumento è largamente documentato nella seconda metà del XIII secolo e in quello successivo, ma sembra cadere in disuso a partire dal XV. Accanto alle varianti grafiche *cytole*, *cithole*, *chisto(l)le* e *cythoile*, sono frequenti il verbo *citoler* e il nome del suonatore *citoleur*. Nel *Dictionarius* di Johannes de Garlandia (1220 – 1230ca.) si registrano sia la *citole* francese che la forma latinizzata *citola* (cfr. cap. II, p. 68).

In castigliano la *çitola* è documentata in alcuni manoscritti della *Vida de San Millán* di Gonzalo de Berceo (1234ca.) ma sembra che la lezione più antica fosse *çítara* (n. 161). Il

⁹⁰ Cfr. *MOSZ*, p. 500. Una persona dal nome Nicolaus Kyntornas viene citata in un atto notarile latino del 1469. Il dizionario riporta altre cinque persone dal cognome Kintornás documentate tra 1520 e 1619.

sostantivo ha due occorrenze nel *Libro de Alexandre* (1225 – 1250) in cui compare anche la *çedra* (ms. O) che è un indizio che i termini indicassero due strumenti diversi (n. 162). Le successive attestazioni si trovano nel *Poema de Fernán González* nella forma *cítula* (metà '200, n. 164), nella *Primera Crónica General* (*cítolas*, n. 166) e nella *General Estoria* di Alfonso X (*citola* e *citolar*, n. 165). La menziona tre volte Juan Ruiz nel *Libro de Buen Amor*, mentre la maggior parte delle occorrenze che ho recuperato è citata da autori del XV secolo.

Sembra che lo strumento fosse particolarmente popolare nella Galizia medievale, dato che è molto ricorrente nella letteratura galego-portoghese. Viene menzionato in dodici *cantigas* con sette occorrenze di *citólón*, due di *cítola* e dieci di *citolar*, mentre il verbo lo troviamo inoltre in una rubrica dei canzonieri B e V che introduce uno dei testi poetici in cui si fa riferimento allo strumento. Sono undici le attestazioni di *cítola* in altri testi in prosa dei secoli XIV e XV, mentre la variante con il suffisso accrescitivo non è documentata in altre fonti. Non è chiara la differenza tra *cítola* e *citólón*, se consiste solo nella dimensione o eventualmente anche nella tecnica.⁹¹ Nella *cantiga* 97,4 di Martin Soarez il *citolon* è seguito dall'aggettivo «mui grande» che fa pensare che il suffisso *-on* abbia piuttosto un valore spregiativo.

Lo strumento sembra essere assente in italiano antico: il termine *citula* si registra nell'anonimo volgarizzamento A dell'*Ars amandi* di Ovidio e nelle relative chiose, per un totale di tredici occorrenze, come traduzione della *lyra* o *cithara* nell'originale latino (seconda metà del '300, n. 112). La forma *citola* è attestata due volte nella redazione italiana del *Tresor* di Brunetto Latini (XIV secolo), in cui è da considerare un francesismo, in corrispondenza della *citole* nella fonte. Un altro termine simile invece rimanda a uno strumento realmente esistito nel Quattrocento italiano, di cui abbiamo solo la denominazione latina *cetula* citata da Johannes Tinctoris nel trattato *De inventione et usu musicae* scritto verso il finire del secolo. Secondo il teorico è uno strumento a plectro con il fondo piano e con quattro corde di ottone o di acciaio.

La *citole* è ampiamente documentata nella letteratura inglese tre- e quattrocentesca, in cui il termine è derivato dal francese. *Sitole* si registra nel romanzo anglonormanno *Fouke Fitz Warin* (n. 143) mentre la prima attestazione in inglese si trova nel romanzo *King Alisaunder* (n. 208) come verbo al gerundio *sitollyng*, entrambi databili ai primi del '300. Le varianti sono *sitol*, *sytole*, *sithol*, *sotile*, *sytall*, *citole*, *cetoyle*, e ricorre anche la denominazione dell'esecutore *citolere* o *setoler*.

Il termine *zitol* si registra in alcuni romanzi medio tedeschi, in cui probabilmente è di origine francese. Le prime attestazioni si trovano nel romanzo anonimo *Reinfried von Braunschweig* (dopo 1291, n. 199) e nell'appendice all'*Alexander* di Ulrich von Etzenbach (prima del 1297, n. 200). *Zitolîn* con il diminutivo è citato nel romanzo *Der Renner* di Hugo von Trimberg (1313, n. 202), mentre il verbo *zitoln* si trova nel *Wilhelm von Österreich* di Johann von Würzburg (1314, n. 203). Anche in olandese il termine è arrivato tramite il francese, che figura in due testi del XIV secolo, nella traduzione del *Roman de la rose* di Heinric van Aken (primo quarto del '300, n. 206) al plurale *sitolen*, e in quella del romanzo di Alessandro (*Alexanders Geesten*, n. 207) di Jacon van Maerlant (metà '300), nella grafia *cytolen*, sempre al plurale.

⁹¹ FERREIRA 2005, p. 21, suggerisce che il *citólón* poteva essere suonato con l'arco dato che in due *cantigas* è associato al verbo *rascar* (nn. 70,29 e 93,13), ipotesi che non condivido.

Lo strumento figura inoltre in alcuni trattati musicali redatti in latino intorno al 1300, nello *Speculum musicae* di Jacobus Leodicensis (*cycolis*), e negli anonimi *Musica quadrata seu mensurata* (*citola*) e *Quatuor Principalia* (*cistolla*).

4. CETRA

La forma volgare CĪTĒRA è documentata nell'*Appendix Probi* (n. 23 «cithara non citera»), da cui derivano l'italiano *cet(e)ra* e il castigliano e l'occitano *cedra*. Nel primo caso il termine indica uno strumento che sembra essere provvisto con un manico. L'indizio ce lo fornisce Dante menzionando la *cetra* in una comparazione nel canto 20 del Paradiso: «E come suono al collo de la cetra / prende sua forma...» (vv. 22-3, n. 224), che i primi commentatori della Commedia sostituiscono con *cedera* (Jacopo della Lana, n. 8), *cetera* (Ottimo, n. 10) e *chitarra* (Francesco di Bartolo da Buti, n. 21). Il sostantivo è attestato dal 1292 (Bono Giamboni, n. 227) e ricorre in alcuni volgarizzamenti di testi latini in cui si usa in generale in riferimento allo strumento antico. Le varianti tardomedievali sono *cetera*, *cera*, *cedra*, *çétara*, *citara* e *citra*.

Non abbiamo prove sicure che anche in castigliano e in occitano il termine si riferisse a uno strumento a manico. La *cedra* ha un'attestazione precoce in castigliano nel *Fuero de Madrid* che è un documento giuridico del 1202. La fonte contiene un passo che regola il pagamento dei *cedreros*, cioè dei giullari che si accompagnavano con la *cedra*. Il termine *cedrero* si registra inoltre nella *Vida de San Domingo de Silos* di Gonzalo de Berceo (1230 – 1240ca.) e nei *Foros de Alfaiates* portoghesi della prima metà del '200. A mio avviso *cedrero* potrebbe essere un termine generico per indicare un tipo di giullare che suonava strumenti cordofoni, questo è sicuramente il senso in Berceo. *Cedra* è citata inoltre in un manoscritto trecentesco del *Libro de Alexandre* (*çedra*), nel *Duelo* di Berceo e nella *General Estoria* (4. parte) di Alfonso X, dopodiché non sarà più attestata. Ricompare solo nelle *Etimologías romanceadas de San Isidoro* (1450ca.), come traduzione della *cithara* nella fonte.⁹²

⁹² Le attestazioni della *cedra* non sono state incluse nell'Appendice per la mancanza di indizi certi che appartenessero alla famiglia della chitarra. Le citazioni complete dei passi in cui è menzionata la *cedra*:

Fuero de Madrid: «Todo cedrero quod venerit a Madrid cabalero e in conzeio cantare, e el conzeio fore amenido (*sic*, *avenido*) per dare illi dado, non donent illi mais de III morabetinos e medio: e si per mais apretaren los fiadores, cadat illis in periurio. Et si alguno homine de conzeio dixerit: 'mais le demos', pectet II morabetinos a los fiadores.» (citato in LORENZO ARRIBAS 2008)

Foros de Alfaiates: «Toto cedrero que venier a nostra villa cantar, non le dê magis de VI morabitos in soldada, et qui magis le mandar pectet II^os morabitos et non prestat.» (citato in FERREIRA 2005, p. 26)

Vida de Santo Domingo de Silos: «Peydro era su nomne de esti caballero, / el escripto lo cuenta, non ioglar nin çedrero, / firieron a Alarcos en el salto primero, / mas non foron guiados de sabio agorero.» (citato in LORENZO ARRIBAS 2008)

General Estoria, 4. parte: «A todos los pueblos de quantas maneras. & de quantas lenguas aqui sodes. uos dize el Rey. & manda que qual ora oyeredes el suono de la bozina. & del caramiello. & de la cedra. & de la ffarpa. & del Salterio. & de la cimphonia. & de los otros instrumentos de la musica. de que tandran y de toda manera que luego finquedes todos los ynoios.» (CNDHE)

Etimologías romanceadas de San Isidoro: «...los hymnos, así en las bodas los hymneos e en las muertes o a los muertos los trenos, esto es, duelos e llantos, eran cantados con bozinas, e en los combites con farpa o con cedra era ordenado el logar de comer por ley de cánticos.» (CNDHE). Il corrispondente passo nell'originale latino (*De Musica*, 16, 3): «Ut enim in veneratione divina hymni, ita in nuptiis Hymenaei, et in funeribus threni, et lamenta ad tibias canebantur. In conviviis vero lyra vel cithara circumferebatur, et accubantinus singulis ordinabatur conviviale genus canticorum.»

Cidra, con la variante *sedra*, si registra nel *Fadet Joglar* di Guiraut de Calanson (inizio sec. XIII) pochi versi dopo i verbi *citolar* e *mandurar*, il che è un indizio che lo strumento fosse diverso dalla *citola*. Secondo il *DECast* (vol. I, p. 814, voce *cítara*) si tratta di un castiglianismo che l'autore ha imparato durante il periodo trascorso in Spagna.

Zitara e *cithara* sono documentate in antico alto tedesco, mentre nel romanzo tedesco *Der Jüngere Titurel* di Albrecht abbiamo *citorje* (1260 – 1270) che è più vicino al più tardo *zitol*. La rima con *glorje* ci assicura che non si tratta di un errore.⁹³ Il tedesco moderno *Zither* si riferisce a uno strumento popolare costituito da una cassa piatta orizzontale che viene suonato appoggiato sul tavolo o sulle ginocchia. Una parte della cassa include il manico tastato, mentre le corde di metallo corrono su tutta la tavola.

Indica lo stesso tipo di cordofono l'ungherese *citera*, documentato in fonti scritte dal 1560ca. Nella variante ungherese dello strumento la forma della cassa è più stretta, e il numero delle corde è minore. In romeno abbiamo *alotropia* perché accanto al magiarismo *țitera* che è il nome dello stesso strumento, esiste *ceteră*, documentata nella letteratura salmodica del '600 come equivalente della *cithara*, ma oggi in Transilvania è passato a significare 'violino'. I dialetti conservano inoltre *țitorea* e *citură* come denominazioni dello strumento popolare a pizzico.⁹⁴

La forma con la -e- nella sillaba atona, *cithera*, si registra in alcuni dizionari inglesi quattrocenteschi in cui viene tradotta 'arpa'. Dal secolo successivo il latinismo comincerà a indicare un nuovo strumento a plectro con corde di metallo chiamato ancora *cithara* o *cythara* nelle fonti musicali del '500, dal '600 già con la -n- finale *citharen*, *cithren*, *cithron* poi *cittern* o *cithern* in inglese. Nelle altre lingue il nome del nuovo strumento contiene la -s- epentetica, fr. *cistre*, sp. *cistro*, ted. *Cister*, probabilmente per l'influenza del *sistrum* latino, già utilizzata da Jean Gerson in riferimento a un cordofono.

⁹³ *Der Jüngere Titurel*, Stanza 439: «organo, cimbale, psalterje und citorje / darunder zallem male vil suoz erklingen muest zu richer glorje» (*MHDBDB*)

⁹⁴ Informazioni dettagliate sulla *țitera* e l'elenco delle denominazioni del violino nelle varie regioni della Romania si possono leggere in ALEXANDRU 1956, pp. 123 e 126. Per la *ceteră* rimando al *DLR*, vol. II, p. 311.

2. ‘ŪD

1. Origine del termine

È generalmente accettato che il termine liuto e i suoi equivalenti nelle altre lingue europee derivino dal sostantivo arabo ‘*ūd*’ preceduto dall’articolo determinativo *al*, nome di un cordofono ovale con manico corto, che in origine significava ‘legno’ (*al-‘ūd*, ‘il legno’). Nella traslitterazione l’apostrofo rovesciato corrisponde alla lettera ‘*ayn*’, che indica la fricativa faringale sonora [ʕ], una consonante inesistente nelle lingue europee, sentita come una sorta di [a] velare. Per questo motivo la maggior parte delle denominazioni del liuto nelle lingue occidentali si basano sulla forma **al-aūd*.

Considerando le denominazioni attuali, solo il portoghese (*alaúde*) e alcuni dialetti rumeni (*alăută*) conservano la *a* iniziale dell’articolo arabo, mentre nelle altre lingue il liuto ha i seguenti nomi: gal. *laúde*, sp. *laúd*, cat. *llaüt*, occ. *laüt*, fr. *luth*, it. *liuto*, rum. *lăută*, ted. *Laute*, ingl. *lute*, ned. *luit*, norv. *lutt*, sved. *luta*, dan. *lut*, ungh. *lant*, finl. *luuttu*, rus. лютя, pol. *lutnia*, ceco *loutna*, serbo-croato *lutnja*, turco *lavta*, alb. *lahuta*, gr. λαούτο.

Gli ultimi tre dell’elenco designano cordofoni tradizionali diversi dal liuto – qui con questo termine intendo lo strumento “europeo”, nella sua forma rinascimentale e barocca –, la *lahuta* albanese è un monocordo ad arco, con la cassa coperta di pelle di capra, equivalente della *gusla* che si usa in Serbia, Croazia e Bulgaria.⁹⁵ Il termine turco *lavta* può riferirsi sia al liuto sia a uno strumento a plectro con manico lungo, munito di sette corde organizzate in quattro cori accordati per quarte (La¹-Re²-Sol²-Do³, dove il 4. coro è corda singola). A differenza degli strumenti europei, i numerosi tasti mobili della *lavta* (come il *saz* o la *bağlama*, altri due cordofoni tradizionali turchi) permettono di suonare alcuni quarti di tono. Il *laouto* si usa come strumento di accompagnamento in Grecia e a Cipro, ha la cassa simile a quella del liuto ma il manico più lungo, ha undici tasti mobili e altri nove o dieci incollati sulla tavola, e corde doppie accordate per quinte (Grecia continentale: Do²-Sol²-Re³-La³, Creta: Sol²-Re³-La³-Mi⁴).

Per quanto riguarda l’etimologia del liuto, esiste un’ipotesi più recente, secondo la quale il termine arabo ‘*ūd*’ deriva dal persiano *rud* che significava ‘corda’, ‘strumento cordofono’ poi ‘liuto’. Il *rud* attualmente indica uno strumento piriforme a pizzico con cinque corde, diffuso in Azerbaigian e nel Caucaso, documentato dal IX secolo.⁹⁶ Lascio agli arabisti il problema dell’origine del termine, perché quello che ci interessa è la diffusione dello strumento e del suo nome in Europa.

2. La diffusione del liuto in Europa

La prima notizia che abbiamo sulla presenza del liuto in Europa riguarda il musicista Abu ‘1-Hasan ‘Ali ibn Nafi’ (790ca. – 852), conosciuto come Ziryāb (‘l’usignolo nero’), che

⁹⁵ Da non confondere con il *gusli* del Nord-Est Europa che è uno strumento simile alla lira, cfr. cap. I, p. 9.

⁹⁶ SMITH 2002, pp. 9 e 15, fa riferimento all’ipotesi di Eckhard Neubauer. Per il *rud* v. inoltre il sito <http://atlas.musigi-dunya.az/en/rud.html>.

nel 822 si trasferì da Bagdad a Cordova, dopo aver soggiornato in Siria e in Tunisia. Già durante la sua permanenza irachena presso la corte dei califfi Hārūn ar-Rašīd e di al-Mahdī, dove era allievo del musicista Ibrāhīm al-Mawsilī e rivale di Ishāq al-Mawsilī a causa del quale dovette lasciare Bagdad, costruì il proprio liuto (‘ūd) secondo nuovi principi, molto più leggero e con cinque corde, tre delle quali erano fatte di budello di leone, due di seta. In Andalusia decise di suonare con una penna d’aquila, invece del tradizionale plectro di legno. Grazie a queste innovazioni ottenne un suono più brillante e ebbe grande successo presso la corte cordovana, dove insegnò la cultura e la musica araba.⁹⁷

Durante l’XI secolo il liuto era già molto popolare in al-Andalus. Lo citano per esempio i poeti Ibn Zaydūn, Ibn Hazm, Ibn Quzman e il re Muḥammad al-Mu’tamid (1040-1095), musicista importante poeta e protettore dei poeti, figlio e successore di al-Mu’tadid. Lo scrittore Aḥmad ibn Muḥammad al-Yamanī (‘yemenita’) visitò Málaga nel 1015 e descrisse la musica popolare strumentale, citando vari strumenti, tra cui il liuto e il *tunbur* (=liuto lungo), che si sentivano da tutte le parti durante la notte.⁹⁸ Ebbe un ruolo fondamentale per la vita musicale invece la città di Siviglia che nell’epoca musulmana (712 – 1248) diventò un importante centro per la costruzione di strumenti musicali di al-Andalus, anche per esportarli in Nord-Africa e nel resto della Spagna (GROVE, vol. 23, p. 177, voce *Seville*, Stevenson).

Nella seconda metà dell’XI secolo il liuto lo troviamo anche in Aragona. Lo storico Ibn Hayyān (XI secolo) racconta la testimonianza di un mercante ebreo che si reca a Barbastro dopo l’assedio dei normanni avvenuto nel 1064, per ricomprare le ragazze schiave di un nobile musulmano scappato dal massacro, che erano rimaste a Barbastro nella casa del loro ex padrone, all’epoca abitata da un conte cristiano normanno. Il nuovo padrone, non avendo nessuna intenzione di vendere le ragazze al mercante, gli fa vedere tutte le sue ricchezze, tra cui la figlia del musulmano, poi ordina a una schiava di cantare e suonare il liuto. La ragazza si siede, accorda il liuto e comincia a cantare una poesia in arabo che il pubblico non è in grado di capire, ma che il conte apprezza molto.⁹⁹

Del secolo X possediamo alcune rappresentazioni del liuto in contesto arabo. Le prime si trovano su due urne di avorio decorate, la *Pyxis de al-Mugira* o *Bote de Almoquira*, eseguita nel 968 in Al-Andalus per il principe al-Mughira, e il *Bote Davillier* (970 circa), entrambe conservate oggi al Louvre:

⁹⁷ Informazioni più dettagliate su Ziryāb si possono leggere in NEUBAUER 1993, pp. 291, 312, 320, 332, GROVE 2001, vol. 27, p. 852, voce *Ziryāb* (Neubauer), SHANNON 2015, pp. 38-40. Le sue innovazioni nel liuto sono trattate inoltre in SMITH 2002, pp. 16-7 e in REBUFFA 2012, pp. 28-30.

⁹⁸ Il passo è citato in traduzione inglese da SMITH 2002, p. 17. Alcune poesie che fanno riferimento al liuto si possono leggere in traduzione spagnola in GARULO 1998, pp. 110-2, 128-9, 206-8, 212-3.

⁹⁹ L’episodio raccontato da Ibn Hayyān è citato dallo storico Ibn Bassām (secolo XII) che riporto nella traduzione francese di DOZY 1881, vol. II, p. 348: «Puis, indiquant une autre jeune fille qui se tenait à distance: “Tu vois, continua- t-il, cette femme belle à ravir? Eh bien! elle était la chanteuse de son père, un libertin, qui, quand il s’enivrait, se plaisait à écouter ses airs. Cela a duré jusqu’à ce que nous l’ayons réveillé!” Puis, appelant la jeune fille, il lui dit en écorchant l’arabe : “Prends ton luth et chante à notre hôte quelques-uns de tes airs!” Elle prit alors son luth et s’assit pour l’accorder; mais je voyais rouler sur ses joues des larmes que le chrétien essuyait furtivement. Ensuite elle se mit à chanter des vers que je ne comprenais pas et que par conséquent le chrétien comprenait encore moins; mais ce qu’il y avait d’étrange, c’est que ce dernier buvait continuellement pendant qu’elle chantait, et qu’il montrait une grande gaieté, comme s’il eût compris les paroles de l’air qu’elle chantait.»



fig. 20. *Pyxis de al-Mughira*



fig. 21. *Pyxis de al-Mughira*, dettaglio¹⁰⁰

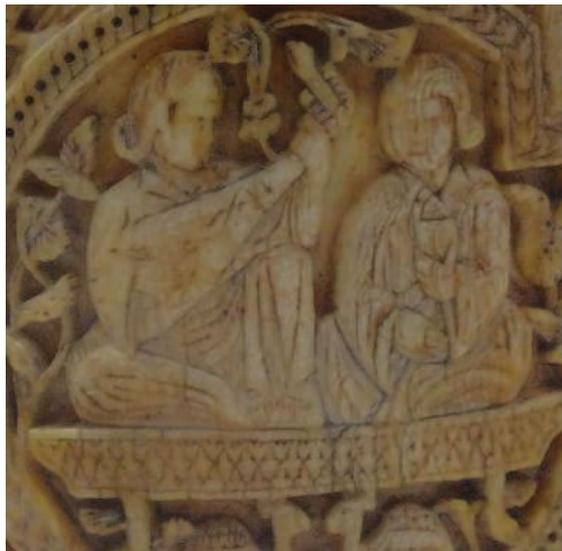


fig. 22. *Bote Davillier*, dettaglio¹⁰¹

Intorno alla metà del secolo IX abbiamo la prima rappresentazione nella Penisola Iberica di un liuto a manico lungo, che si trova in un affresco della chiesa preromanica di San Miguel de Lillo (Oviedo). Si vedono sette corde sulla cassa ovale, mentre il manico lungo diventa sempre più stretto verso il cavigliere.¹⁰²

Un'altra via di diffusione del liuto in Occidente era la Sicilia, che era parte dell'Impero Bizantino e fu parzialmente occupata dagli arabi dal 827. Anche dopo la conquista da parte dei normanni (1061 – 1072 e dal 1091) l'influenza culturale predominante

¹⁰⁰ Le due immagini sono state tratte dal sito: <http://www.elarteencuenca.es/blog/artes-suntuarias/bote-de-almoguirra>

¹⁰¹ Immagine tratta dal sito <http://www.elarteencuenca.es/blog/artes-suntuarias/bote-davillier>. L'urna porta il nome del collezionista Charles Davillier.

¹⁰² ÁLVAREZ 1981, pp. 622-3.

era quella araba. Durante l'epoca di Ruggero II di Sicilia (1095 – 1154, re dal 1130) venne costruita la Cappella Palatina a Palermo (1131 – 1148), per realizzare la quale collaborarono artisti latini, bizantini e musulmani. Il soffitto è decorato da dipinti che accanto a animali, scene di battaglia e di caccia raffigurano una grande quantità di musicisti e danzatori, donne e uomini, in prevalenza musulmani, mentre in mezzo è rappresentato il re Ruggero II. La scena illustra la vita del Paradiso ed è una delle fonti più importanti per la rappresentazione degli strumenti musicali dell'epoca. Su quaranta strumenti illustrati, tra cordofoni, fiati e percussioni, ventisei sono i liuti a manico corto ('*ūd*) e cinque con il manico lungo e stretto. I disegni non sono tutti precisi, e non sempre lasciano vedere chiaramente il numero delle corde, dei piroli o del plettro. Dalla posizione della mano destra si può supporre la presenza del plettro anche quando non è visibile.

È simile il programma iconografico del soffitto ligneo del Duomo di Cefalù (PA) eretto tra gli anni 1140 – 1170 circa. Vediamo cinque suonatori di strumenti a pizzico tastati, due dei quali sono di tipo '*ūd*'.¹⁰³



fig. 23. Musicista della Cattedrale di Cefalù¹⁰⁴

Nelle fonti testuali arabo-siciliane il liuto ('*ūd*) è documentato già dall'XI secolo, e sembra essere lo strumento prediletto dei poeti arabi in Sicilia. Viene citato spesso nei testi poetici contenuti nell'antologia di Ibn al-Qaṭṭā' (1041 – 1121) intitolata *Durra al-Khaṭīra fī Ṣu'arā' al-Ġazīra* ('La perla preziosa sui poeti dell'Isola') che in origine comprendeva poesie di 170 autori dei secoli IX-XI, ma di cui si conservano solo alcuni compendi. I testi in origine avevano le melodie ma non ci sono pervenute. Il liuto appare abbastanza di sovente, per esempio in 'Abd al-Jabbār ibn Muhammad ibn Hamdīs, nel principe Abū al-Qāsim 'Abd Allah Ibn Sulaymān ibn Yakhluf al-Kalbī, o in Muḥammad ibn al-Ḥasan al-Ṭūbī Abū 'Abd Allah, funzionario pubblico e notevole grammatico, uno dei più importanti intellettuali della

¹⁰³ Gli strumenti musicali della Cappella Palatina sono stati studiati da GRAMIT 1985, quelli di Cefalù da CARAPEZZA 1994.

¹⁰⁴ Tratto dal sito del liutaio Giuseppe Severini: <http://www.liuteriaseverini.it/schede3.htm>

Sicilia araba. Lo strumento viene menzionato inoltre nella poesia di Ibn ‘Omar di Butera scritta in onore di Ruggero II.¹⁰⁵

Dunque è ben documentata la presenza del liuto presso gli arabi delle due regioni tramite delle quali lo strumento si è diffuso in Europa, Al-Andalus e Sicilia, ma è più difficile ricostruire la sua adozione da parte dei musicisti italiani e spagnoli, dato che il liuto compare molto più tardi in contesto occidentale, sia nelle fonti testuali che nelle fonti iconografiche. SMITH 2002, p. 23, ipotizza che il momento del passaggio poteva aver avuto inizio già nell’epoca del regno di Ruggero II, in cui i poeti avrebbero cominciato a imparare a suonarlo dagli arabi e a accompagnare le canzoni. Lo studioso non esclude l’influenza reciproca, cioè che anche gli arabi avrebbero potuto accompagnare le canzoni italiane. In realtà l’adozione dello strumento da parte degli europei sicuramente non era immediata, perché l’apprendimento non poteva limitarsi alla tecnica, ma doveva comprendere anche il repertorio che presuppone familiarità con i ritmi, gli intervalli e le melodie caratteristiche della musica araba.

Una delle prime rappresentazioni del liuto in Italia è una miniatura che introduce una poesia di Guittone d’Arezzo nel Canzoniere Palatino (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari 217, ex Palatino 418), databile alla fine del XIII secolo.¹⁰⁶



fig. 24, Canzoniere Palatino, Biblioteca Nazionale di Firenze, Banco Rari 217, f. 58r (tratto da LEONARDI 2000)

In Spagna lo troviamo nelle miniature del *Libro de ajedrez, dados e tablas* (Madrid, Escorial, ms. T.I.6, ff. 18r e 68r), terminato nel 1283, e dei codici T e E delle *Cantigas de*

¹⁰⁵ La raccolta poetica di Ibn al-Qaṭṭā‘ ha solo traduzioni parziali in lingue europee. La presenza del liuto nell’antologia mi è stata segnalata dal dott. Nicola Carpentieri che attualmente le sta dedicando una monografia. La poesia di Ibn ‘Omar di Butera è citata in traduzione inglese da SMITH 2002, p. 23.

¹⁰⁶ REBUFFA 2012, p. 76, interpreta la miniatura come ritratto del poeta. Nel f. 2r del codice è illustrato il salterio, sempre in corrispondenza di una poesia di Guittone d’Arezzo. In entrambi i casi le miniature illustrano piuttosto il contenuto del testo e non sono da prendere come prove dirette del fatto che l’autore sapesse suonare i due strumenti: «mi sforçerò di trovar novel sono» (f. 2r) e «Di cantar ò voglença / per mantener piacença» (f. 58r). Uno studio sulle miniature del Canzoniere Palatino si può leggere in MENEGHETTI 2001.

Santa Maria di Alfonso X (Madrid, Escorial, ms. T.I.1, f. 145r, e Escorial b.I.2, ff. 54r, 162r, su cui cfr. cap. II, pp. 101-4).

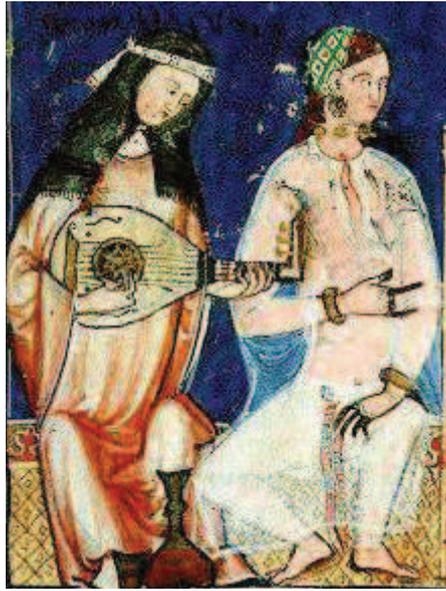


fig. 25. Libro de Ajedrez, fol. 18r



fig. 26. Cantigas de Santa Maria, Madrid, El Escorial, T.I.1, f. 145r

3. Le prime attestazioni del termine nelle lingue europee

I primi riferimenti al liuto nelle lingue romanze compaiono solo intorno alla metà del XIII secolo. In occitano lo troviamo nel componimento anonimo *Dona Sancta Maria* (1230ca, n. 259), nel *Breviari d'Amor* (fine XIII s., n. 27), e due secoli dopo nel *Libre de Tindal*, (sec. XV, n. 28). In castigliano lo strumento è documentato per la prima volta ne *La Historia de la Donzella Teodor*, che è la traduzione di un racconto arabo tratto dalla raccolta *Mille e una notte*, scritta intorno alla metà del 1200 e conservata in cinque manoscritti del XV secolo (n. 292). Il *laúd* compare accanto a un altro cordofono a pizzico di origine araba, il *cannon*

(<qānūn).¹⁰⁷ Si registrano varianti con la -a- iniziale, *alod* nei *Judizios de las estrellas* (1250 – 1260), e *alaut* nei manoscritti T («Toledo») e G («Gayoso») del *Libro de Buen Amor* (v. 1228c). Questo è un dato interessante perché documenta la conservazione dell'articolo arabo agglutinato ancora nel '300, caduto nelle altre lingue romanze. La compresenza delle due forme è dovuta probabilmente a due differenti vie di diffusione, una direttamente dall'arabo, l'altra dall'occitano. Un'altra attestazione del termine si trova nel *Poema de Alfonso XI* (1348, n. 40), mentre i riferimenti allo strumento diventeranno sempre più frequenti a partire dal 1400ca. Come la *guitarra*, anche il *laúd* sarà citato spessissimo nel XV secolo, ma le occorrenze diminuiranno nel successivo a favore della *vihuela*. Il termine attualmente designa anche una variante moderna a plectro, simile alla *bandurria* (cfr. pp. 133-4).

In catalano il termine si registra più volte nel *Llibre de contemplació* di Ramon Llull (1271 – 1274, n. 285), altre cinque attestazioni sono databili tra la fine del '300 e la fine del '400. Nell'area galego-portoghese lo strumento è poco presente: viene citato in un testo in prosa intitolato *Dicto e vida de huu mōie de Roma* (sec. XIV, *laúde*, n. 321), e nell'*Historia Troiana* (seconda metà del XIV, *loudes*, n. 196).

In Francia invece il liuto sembra essere molto diffuso sin dall'ultimo terzo del XIII secolo. Le prime attestazioni si trovano nel *Roman de la Rose* di Jean de Meung (1270–1280, *leüz*, n. 30) e nell'anglonormanna *Geste de Blancheflour e de Florence* (1270ca, n. 39) nella forma *dewte*, che potrebbe essere un errore per *lewte*, forma che troviamo nel romanzo inglese *Octavian* (metà '300), anche se alcuni studiosi propongono la lettura *rewte* che starebbe per la rota (forma non attestata altrove).¹⁰⁸ Il liuto viene citato tre volte nel romanzo *Cleomadés* di Adenet le Roi (tra 1274 – 1282), all'interno di lunghi cataloghi di strumenti, sempre insieme ad altri due cordofoni della stessa famiglia. Questi, come la maggior parte degli strumenti evocati, sono contemporanei all'autore e non esistevano nel periodo e nel luogo in cui è ambientato il romanzo, cioè in Spagna e in Italia nel terzo secolo. Degli stessi anni abbiamo il nome di un liutista, *Jehan le leüteur* che era nel servizio di Edoardo I d'Inghilterra tra gli anni 1276-1307 (cfr. p. 30). Nel '300 la forma predominante è *leu* nella ma a partire dagli anni 1370 si registrano anche *lut*, *luth*, *luthz*, *luc*, *luz*, *lus*, *lucz*, *luctz*, *lucqs*, che saranno maggioritarie nel '500. Altre forme documentate: *liut* in un testo franco-italiano (*La Guerra d'Attila* di Niccolò da Casola, 1358, probabilmente italianismo, n. 268), *leuths* e *leuz*. Ancora nel '600 sembra che la forma corrente fosse *luc*, dato che lo troviamo nel dizionario di Jean NICOT del 1606 (p. 383): «Un Luc, Lyra, Fides fidis, Testula. Aucuns escrivent Luth.»

In italiano antico il liuto è ampiamente documentato, anche se la prima attestazione del sostantivo si trova in un testo latino, nella *Practica artis musice* di Amerus (1271). Risalgono verso la fine del '200 le prime menzioni in italiano: viene citato da Bono Giamboni, *Della miseria dell'uomo* (av. 1292), e nella frottola di Immanuel Romano (nn. 227 e 230). La forma

¹⁰⁷ Il *qānūn* è una cetra trapezoidale con 78 corde che attualmente si usa in Turchia, nel Medio Oriente e in Nordafrica. Nell'edizione di Pedro Hagenbach dell'inizio del '500 questo passo è stato modificato, viene conservato il *laúd*, ma al posto del *cannon* abbiamo *viuela*: «E deprendí más el arte de la Poesía e Música e sé tanger todos estormentos de pluma e de mano e todas quantas maneras tangen por le mundo: e deprendí más las treynta e tres maneras e artes que son fondadas en el arte de trobar [...] e sé tañer laúd e viuela acordanças muy maravillosas.» (citato in REY 2010)

¹⁰⁸ Ipotesi avanzata già dall'editore del testo, MEYER 1908: «Tabours, trompe e la fflüete, / Flour de lice, gitere e dewte / Q'au delit furent sonée» (vv. 16-8). Su perché il *flour de lice* ('giglio') figuri intercalato tra gli strumenti musicali non riesco a trovare una spiegazione; Meyer si chiede se non è una specie di flauto riferito al verso precedente.

leuto è documentata dal 1308 (Giordano da Pisa, *Prediche sul secondo capitolo della Genesi*, n. 229). *Liuto* è maggioritario su *leuto*: 22 occorrenze contro 16 nel XIV secolo.¹⁰⁹ La forma *lauto* si registra in due testi veneziani, nel volgarizzamento della *Navigatio Sancti Brendani* (sec. XIV) e nelle chiose al volgarizzamento D dell'*Ars amandi* (a. 1388) con due occorrenze (nn. 62 e 20), e nel *Vocabolario quadrilingue latino-veneto-ceco-tedesco* (1450 – 1486, cit. in *TLAVI*). Questa forma si conserverà nel veneziano almeno fino al XVII secolo.¹¹⁰ Nei titoli delle composizioni o delle raccolte di intavolature cinque-seicentesche si useranno tutte e tre (*lauto*, *leuto*, *liuto*). In italiano antico sono documentate forme con l'epentesi di una consonante antiitatica: *leguto*, *liguti* e *levoto*. Altre varianti sono *laudi* e *liute* (plurale).¹¹¹

Sono coeve con le lingue romanze le prime attestazioni dello strumento nelle lingue germaniche: il dizionario di medio-olandese (*MNW*) cita due testi scritti intorno al 1300, conservati entrambi in manoscritti del XV secolo, la *Rose* di Heinric van Aken (n. 206) e l'*Historie van Troyen* di Jacob van Maerlant (n. 326). Quanto all'inglese, la prima documentazione la troviamo in un testo del poeta scozzese Thomas of Ercyldoune (Thomas the Rhymer, 1219ca. – 1299, *lutte*, n. 94), conservato però in fonti posteriori al 1440. È più sicuro considerare come prima attestazione i *lutes* citati negli *Accounts of the Exchequer in the Public Record Office* datati nel 1295. Le altre attestazioni nella letteratura inglese datano alla seconda metà del '300. Altre forme registrate sono *lewt*, *loud*, *lutys*, *luttis* e i verbi *lutyn* e *lewyng* (ger.). In tedesco lo strumento compare leggermente più tardi, solo dal secolo XIV, e viene citato in due romanzi in versi, Heinrich von Neustadt, *Gottes Zukunft* (dopo 1307, n. 204), *Wilhelm von Österreich* di Johann von Würzburg (1314, n. 203).

Nel XV secolo il liuto comincia a diffondersi nei paesi dell'Est: *lanth* è registrato nel glossario latino-ungherese di Schlägl (primo quarto sec. XV), come equivalente di *luctina*,¹¹² mentre *Laltus*, *Lautus*, *Lanthos* (e altre forme con la *u* e la *w* che rappresentano probabilmente la semivocale) sono documentati negli archivi ungheresi quattro-cinquecenteschi come nomi propri latinizzati, che possono non essere cognomi ereditati ma denominazioni del mestiere. Il termine è arrivato dal bavarese o dall'austriaco,¹¹³ attraverso *laut* (forma alto-tedesca protomoderna) > **la* > **lalt* > *lant* (cfr. BENKÖ 1967, vol. II, p. 719).

In polacco il termine *lutnia* è documentato dal 1450, inizialmente con il significato generico 'strumento a corda', tradotto nei vocabolari e glosse quattrocenteschi *cimbalo*,

¹⁰⁹ Nel glossario latino-eugubino (XIV secolo) la parola *lituus* (= tromba militare romana) è tradotta *liuto*, che molto probabilmente è errore per *lituo*. Non è escluso però che il compilatore del glossario abbia pensato a un'eventuale derivazione del liuto da *lituus*, sapendo solo che il termine latino era il nome di uno strumento musicale.

¹¹⁰ Nei volumi editi a Venezia nella prima metà del '500 in generale il titolo reca *lauto*, per esempio Francesco Spinacino *Intabulatura de lauto* (Petrucci, 1507, 2 voll.), Joan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de Lauto* (Petrucci, 1508), Melchiorre de Barberiis, *Opera intitolata Contina, intabolutura di lauto* (Scotto, 1549), Domenico Bianchini, *Intabolutura de lauto... libro primo*, Gardane, 1546, ecc. Il titolo della prima edizione veneziana delle composizioni di Francesco da Milano è *Intabolutura de lauto* (Gardane, 1546), nella seconda è già *Intabolutura di liuto* (1561). A partire dalla fine del '500 nei titoli dei libri editi a Venezia si usa esclusivamente la forma *liuto*.

¹¹¹ *Liute* è attestato nella *Gabella delle some grosse e del passaggio* (Perugia, 1379 – 1391ca.): «liute, guitarre e ribeche e similglie che venissero o gissero per ciaschuno» (cit. in REBUFFA 2012, p. 44). Per *laudi* v. n. 236.

¹¹² SZAMOTA 1894 legge *lanth*, BENKÖ 1967 *lauth*.

¹¹³ È probabile che il liuto sia diffusa in Ungheria attraverso l'Austria, dato che nel 1430 a Sopron sono documentate due persone dal cognome *Lauttenslacher* ('*Lautenschläger*') e altre quattro negli anni 1450 – 1460, cfr. MOLLAY 1974. Più tardi, nella popolarità dello strumento in Ungheria ha sicuramente giocato un ruolo importante il virtuoso liutista ferrarese Pietro Bono (1417 – 1497 che ha lavorato per alcuni anni nel servizio di Mattia Corvino.

cithara, quinterna, figella.¹¹⁴ *Lútna* in ceco antico (*loutna* in ceco moderno) compare verso la fine del secolo XV nelle glosse alle traduzioni della Bibbia. Come per l'ungherese, anche per le lingue slave si può supporre una via di diffusione attraverso il tedesco.

È molto interessante il caso del romeno, in cui abbiamo più denominazioni risalenti alla stessa forma originaria che possono designare strumenti diversi dal liuto. Il sostantivo *alăută* è attestato nel 1550ca, *lăută* dal secolo XVI. Il ritardo si spiega con la scarsità dei documenti scritti anteriori al '600. Sempre intorno al 1550 abbiamo la prima rappresentazione dello strumento nell'affresco del monastero di Voroneț, in cui vediamo nelle mani del re David un liuto con manico piuttosto lungo non tastato, con sei corde.¹¹⁵ La forma standard è *lăută*, cioè con l'accento sulla *u* come nelle altre lingue romanze, ma esistono anche *lăută* e *laptă* nel Banato e nei dialetti rumeni parlati in Serbia.¹¹⁶ Attualmente *lăută*, *lăută* e *laptă* in alcune regioni significano 'violino', mentre *lăută* in Transilvania e nella parte nord della Moldavia indicava la ghironda, strumento oggi in disuso.¹¹⁷ Allo stesso modo il termine *lăutar* (con le varianti *lăutaș*, *alăutar*, *alăutaș*, *lăptaș*) originariamente si riferiva al suonatore della *lăută* o della *cobza* (altro strumento della famiglia dei liuti che verrà trattato a pp. 143-6), con la decadenza del liuto nella musica popolare è passato a significare il violinista e, per esteso, il musicista zingaro.¹¹⁸ Secondo il *DLR* (vol. 7, nuova serie, pp. 457-8) il termine è arrivato in romeno dal turco o dal neogreco, mentre l'etnomusicologo romeno Tiberiu ALEXANDRU 1956, p. 13, ipotizza due vie diverse per l'allotropo: *alăută* proviene dall'arabo *al'ūd* mentre *lăută* rispecchia la forma tedesca *Laute*. È possibile che *alăută* e *cobuz*, venuti entrambi dall'Oriente, in origine si riferissero allo stesso strumento. Lo studioso cita l'espressione «*alăută nemțească*» ('liuto tedesco') registrata in un manoscritto slavo-romeno dell'inizio del secolo XVII. A mio avviso è significativa la conservazione della *a* iniziale, documentata già nelle prime attestazioni, perché non solo mostra l'origine araba del termine ma anche la sua antichità.¹¹⁹

Per concludere, riporto alcune proposte etimologiche del passato, in quanto la derivazione del liuto dall'arabo non era data per scontato fino al XIX secolo:

- Franciscus Salinas nel trattato *De musica. Liber primus* pubblicato a Salamanca nel 1577, lo collega con l'aggettivo latino *halieuticus* 'da pesce' <*halieus* 'pescatore': «... vt illud, quod ab haleutica forma, quam habet, Lautum vocatum esse creditur.»

- all'epoca di COVARRUBIAS 1611 c'era già l'ipotesi dell'origine araba, ma l'etimologo suppone la corruzione di *halieut* (<*αλιευς*), per la cassa panciuta dello strumento.¹²⁰

¹¹⁴ *SSP*, vol. IV, p. 84, voce *Lutnia*: il termine *luthnya* si trova in un testo latino del 1450 «Fiella... est herba quedam, ecciam est instrumentum musicum vlg. luthnya» (ms. Archiwum i Biblioteki Krakowskiej Kapituły Katedralnej o sygn. KP 224). *Lutnik* ('liutista') è documentato dal 1456.

¹¹⁵ Tra le prime rappresentazioni dello strumento si possono citare i monasteri di Sucevița (1585) e Horezu (1692), cfr. ALEXANDRU, p. 105.

¹¹⁶ Cfr. *DLR* vol. 7, pp. 119-20 e 455-9, e il dizionario online dei dialetti rumeni della Serbia *Vorbari: On-Line Leksikon Rumînesk* <http://paundurlic.com/vlaski.recnik/index.php>.

¹¹⁷ Cfr. ALEXANDRU 1956, p. 125, oltre a *lăută*, nell'800 si usavano anche *lira* e *organ* per denominare la ghironda.

¹¹⁸ ALEXANDRU 1956, p. 13 e GARFIAS 1981, p. 99.

¹¹⁹ In turco il sostantivo *lauta* è attestato per la prima volta nel 1533, e deriva dall'italiano *lauto*, cfr. <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/lavta>. Vista la forma della parola turca e l'assenza della *a* iniziale, escluderei il tramite turco per l'*alăută* romena.

¹²⁰ COVARRUBIAS 1611, p. 754: «Algunos quieren se aya dicho a *laudandis heroibus*, porque se cantan a él los romances, conviene a saber las hazañas de los reyes y príncipes. Yo pienso ser nombre derivado del griego, y que está corrompido de *halieut*: quitémosle la A y diximos leud y laúd; y díxose assí por la forma que tiene de la

L'equivoco si spiega con il fatto che nelle lingue romanze gli stessi termini (it. *leuto/leudo*, m. fr. *lehut/lahut*, ecc.) possono significare inoltre 'imbarcazione a vela destinata alla pesca'. Per questo motivo nei secc. XVI-XVII alcuni eruditi hanno tentato di spiegare l'origine del sostantivo con l'aiuto dei termini del mondo della pesca.¹²¹ Già nel 1510 Paolo Cortese descrive il liuto come uno strumento simile alla barca (*lembus*),¹²² mentre un termine simile, *lambuti*, con il significato di 'liuto', era stato utilizzato nel breve trattato *Ars de pulsatione lambuti* (1497ca.).

- GALILEI 1568 nel *Fronimo* propone di interpretare l'etimologia con l'aiuto delle sillabe *la* e *ut* indicanti le note musicali.

- la definizione di GIANELLI 1830 (vol. 5, p. 75): «Liuto o lauto: stromento ritrovato da un Francese di casa Laut, da cui ricevette il nome lo strumento.»¹²³

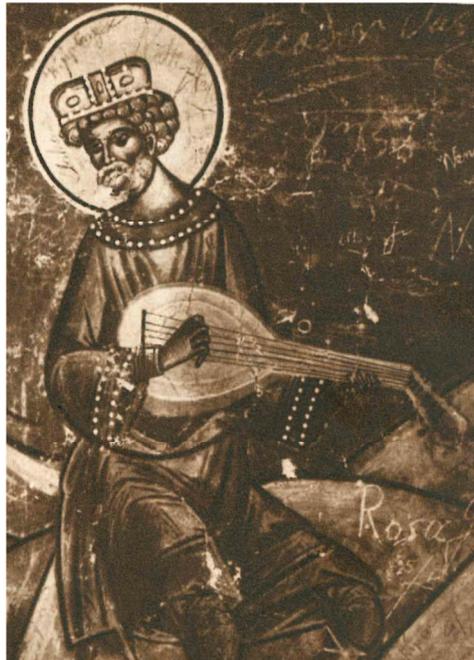


fig. 27 Affresco del monastero di Voroneț, 1550ca.
(tratto da ALEXANDRU 1956)

varquilla de los pescadores, que es corta y ventricosa, y esto nos da a entender Alciato en un emblema que escribe a Maximiliano, duque de Milán, que dize así: *Hanc citharam a Lembi, quae forma halientica fertur, Vindicat et propriam musa latina sibi.* Y díxose haliéutica, del nombre *αλιευς*, *halieus piscator*. El italiano lo llama *liuto*. Diego de Urrea dize ser arábigo.»

¹²¹ Il termine è attestato nel senso di 'barca' in catalano dal 1249, in francese dal 1444ca. I dizionari etimologici moderni (*FEW*, *DMF*, *NDHE*, ecc.) concordano sulla derivazione del nome della barca dal nome dello strumento per la forma. L'ipotesi non mi sembra convincente, perché non c'è molta somiglianza tra i due oggetti, il leuto è piuttosto oblungo, mentre il liuto è più tondo e bombato. In *FEW*, vol. 19, p. 195, viene citata la spiegazione di M. Burns, che sicuramente non aveva competenze organologiche e aveva in mente un'arpa egiziana: «ce navire rappelle la forme du luth par la disposition de ses cordages qui pendent de l'antenne inclinée.» Effettivamente potrebbe richiamare lo strumento antico che, prima di tutto, non poteva essere chiamato 'liuto' (lo *'ūd* in arabo è documentato dal VIII secolo), e poi i pescatori difficilmente potevano conoscerlo, tantomeno associarlo con la barca.

¹²² «[...] quae quasi lemborum quorundam similia uideri possunt, quaeque maxime iucunda aurium mentione iudicantur.» Paolo Cortesi, *De cardinalatu libri tres*, citato in PIRROTTA 1966, p. 149.

¹²³ L'interpretazione è stata adottata anche da BOERIO 1856 nel suo dizionario del dialetto veneziano, p. 304: «LAUTO, s. m. *Liuto* o *Leuto*; Strumento musicale da corde, una volta assai conosciuto anche in Venezia, ma a' tempi nostri disusato. Leggesi nel Dizionario della Musica del Gianelli, che questo strumento fu inventato da un Francese di casa *Laut*, da cui trasse il nome.»

3. PANDOURA

1. La *pand(o)ura* nel mondo antico

Bandola, bandora, bandura, bandurria, mandola, mandolino, mandora e pandora, ecc. sono tutti strumenti musicali a pizzico diffusi in molti paesi europei e sud-americani, le cui denominazioni rimandano al latino PANDŪRA, che a sua volta deriva dal greco πανδοῦρα (*pandoura*). In generale con il termine antico si intende un liuto a manico lungo a tre corde, ma le testimonianze greco-latine della tarda antichità e del Medioevo divergono molto sull'identificazione dello strumento. Giulio Polluce (II secolo d. Cr.) nell'*Onomastikon* lo definisce *trichordon* e lo dice inventato dagli Assiri. Secondo Nicomaco aveva una corda,¹²⁴ mentre Cassiodoro menziona la *pandoria* tra gli strumenti a fiato:

... inflatilia sunt quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, organa, pandoria (MIGNE 1844 – 1904, vol. 70, p. 1209, cap. 5, *TML*)

[Gli strumenti a fiato sono quelli i cui suoni vengono prodotti tramite il fiato, come le trombe, i flauti, gli organi e le *pandoria*.]

La classificazione ternaria degli strumenti musicali, *tensibilia* (a corda), *inflatilia* (a fiato), *percussionalia* (a percussione) proposta da Cassiodoro è stata ripresa da Isidoro di Siviglia (con l'unica differenza che la lista viene ampliata alle *fistulae*), il quale in un altro passo identifica la *pandura* con il flauto di Pan (III, 21, 8). I trattatisti medievali Rabanus Maurus, Oddone di Cluny, Joannes Presbyter, Vincent de Beauvais e Hieronymus de Moravia hanno seguito Isidoro, copiando letteralmente l'elenco e la definizione degli strumenti, variando leggermente la forma del sostantivo *pandura, pandora, pandoria, pandyria*.

Due teorici invece lo presentano come uno strumento a percussione. Iohannes Aegidius Zamorensis (Juan Gil de Zamora) nel *Liber artis musicae* (1270ca.) dopo aver citato la definizione di Isidoro del flauto di Pan, asserisce che lo stesso termine può designare un tamburello suonato con le mani (informazione assente nel trattato di Bartholomaeus Anglicus, modello del trattatista spagnolo):

Est etiam pandorium instrumentum rotundum, cum pergameno extento super lignum quod manibus tangatur. (ROBERT-TISSOT 1974, p. 114, *TML*)

[Il *pandorium* è uno strumento tondo, con una pergamena distesa sul legno che viene suonata con le mani.]

Questo significato lo troviamo oggi nel *pandero* castigliano e nel *pandeiro* (o *pandeira*) galego e portoghese. Un'altra definizione, molto lacunosa e ambigua, la leggiamo in un trattato attribuito a Joannes Presbyter (sec. XII) in cui la *pandyria* viene definita «Genus musicae artis, est enim lignum concavum ex parte utraque extensa» (FAGE 1864, p. 406, *TML*,

¹²⁴ *DEUMM* vol. III, p. 533, voce *Pandura*, GROVE 2001, vol. 19, p. 30, voce *Pandura* (McKinnon), *DECast*, vol. IV, pp. 366-7, voce *Pandero*.

‘Specie di strumento musicale, con ... distesa su entrambi i lati del legno concavo’). Manca il soggetto della frase che poteva essere una membrana (pelle) o una corda.¹²⁵

Dunque i termini grecolatini *pandura* e *pandurium* potevano riferirsi a strumenti diversi. *Panduri* (con le varianti *phanduri*, *pondar* e *fanduri*) oggi è il nome di uno strumento a pizzico a tre corde in Georgia, in Armenia e nel Caucaso (cfr. BUCHNER 1980, pp. 212-3). SACHS 1980, pp. 84 e 323, ipotizza che il termine derivi dal sumerico *pan-tur* che significava ‘piccolo arco’, vocabolo che esiste nel georgiano nel termine *panturi*. Dallo stesso sostantivo deriverebbe *tanbūr*, per metatesi, nome di un cordofono a pizzico arabo-persiano, a manico lungo tastato, diffuso in Nord-Africa e nel vicino Oriente. La *tambura* è documentata in Europa dal Rinascimento, e viene descritta da Johannes Tinctoris come uno strumento a tre corde che assomiglia a un cucchiaio (cfr. cap. I, p. 56). Attualmente *tambura* o *tamburica* indicano cordofoni popolari diffusi nei Balcani e nel sud dell’Ungheria. Ora vediamo quali sono gli antenati medievali e rinascimentali degli strumenti musicali elencati all’inizio di questo paragrafo, con particolare attenzione alle lingue romanze, in cui si registrano le loro prime attestazioni.¹²⁶

2. Le prime attestazioni nelle lingue europee

Le prime menzioni di uno strumento così chiamato si trovano nella letteratura provenzale, in forma indiretta nel verbo *mandurar* che si registra nel *Fadet joglar* di Giraut de Calanson (inizio sec. XIII, con la variante *mandurcar* nel ms. R, n. 116), nel *Donatz proensals* di Uc Faidit (1240ca.) e nel romanzo di *Flamenca* scritto dopo il 1287, conservato in un manoscritto unico dell’inizio del XIV secolo (n. 356). Nel dizionario latino-provenzale il verbo *mandiurar* o *manduirar* (var. *mandurar* e *madurar*) viene tradotto *mandu(i)ram sonare* (cfr. cap. II, p. 78), con una latinizzazione del termine provenzale, non attestato in latino. Dunque in antico provenzale non è documentato il sostantivo *mandura* ma i verbi *mandu(i)rar* confermano la presenza dello strumento nel XIII secolo.

Un’attestazione coeva dello strumento si trova nel romanzo francese *Cléomadès*, redatto nell’ultimo quarto del XIII secolo (prima del 1285), importante per l’organografia musicale medievale per le sue lunghe liste di strumenti, in cui vengono menzionate le *mandoires* in occasione di una festa di matrimonio che ha luogo a Siviglia: «cymbales, rotes, timpanons / et mandoires et micanons» (vv. 17289-90, n. 31). WRIGHT 1977, p. 9, intuisce giustamente che la presenza delle *mandoires* è motivata dal contesto arabo-spagnolo. Tali strumenti non sono gli unici di origine orientale introdotti in Europa dagli arabi presenti nell’elenco: si registrano *micanon* (‘mezzo cannone’) e *leu* al v. 17285, e *cors sarrazinois* al v. 17293.¹²⁷ Infatti, lo strumento sicuramente non era molto conosciuto in Francia, dato che in

¹²⁵ Una definizione pressoché identica viene data alla *symphonia*, cfr. CRIADO 2008, p. 96. Nell’articolo viene esaminato il cambio semantico della *pandura*, i cui motivi potevano essere la somiglianza del liuto e del tamburello per la forma voluminosa e per la pelle distesa e su entrambi gli strumenti e forse, ma meno probabile, anche l’analogia con gli strumenti a corda percossa documentati presso gli antichi egiziani, persiani, ebrei e arabi (ma in Europa orientale solo dal secolo XIV o XV).

¹²⁶ Termini che rimandano alla *pandura* o al *pandorium* non sono documentati nelle lingue germaniche fino al XVI secolo.

¹²⁷ I *cors sarrazinois* figurano inoltre in un’altra scena di festa, ambientata in Toscana, al v. 2890. Il liuto ricorre più volte nel romanzo.

alcuni manoscritti troviamo forme alterate (leggo *mondones* (?) nel ms. BNF fr. 24405, fol. 124r, e *mandoinés* in fr. 24430, fol. 54v). Un'altra menzione tardiva in francese di uno strumento con un nome simile si trova nel trattato *Bon Berger ou le vray régime et gouvernement des Bergers et Bergères* di Jean de Brie, scritto nel 1379, pervenuto in versioni rimaneggiate e forse abbreviate dell'inizio del '500 che oggi leggiamo nell'edizione di LACROIX 1879a, basata su una stampa del 1541. L'autore dedica un paragrafo alle corde di budello, elencando una serie di strumenti «que l'on fait sonner par dois et par cordes», tra cui le *almaduries* (n. 80). WRIGHT 1977, p. 9, ipotizza l'origine arabo-spagnola dello strumento, interpretando *al-* come l'articolo definito arabo.

Strumenti musicali con denominazioni simili sono documentati anche nella letteratura castigliana del Trecento: la *bandurria*, strumento molto diffuso in Spagna dal '500 in poi, compare due volte nel *Libro de Buen Amor*, redatto tra 1330 – 1343 (n. 39). I tre manoscritti che conservano il testo, in questi punti divergono: nel primo caso (v. 1233d) il ms. G («Gayoso», datato 1389) ha *vandurria*, T («Toledo», fine sec. XIV) *banduria*, S («Salamanca», terza decade sec. XV) ha *manduria*, mentre nel secondo caso (v. 1517a) T e G hanno *banduria*, S di nuovo *mandurria*. La *b* e la *v* iniziali sono varianti meramente grafiche, dato che in castigliano hanno la stessa pronuncia. La corrispondenza tra forme con la *m* o con la *b* iniziale si verifica in un altro caso, nella *General Estoria* di Alfonso X el Sabio (1270 – 1280). Nella versione originale castigliana tra gli strumenti musicali inventati da Jubal vengono menzionate le *mandurrias*, che nella traduzione galega (sec. XIV) sono state rese con *bandurras*. Altre due attestazioni si trovano nel '400, in un testo di Alfonso Martínez de Toledo nella forma *banborras* che probabilmente è un errore per **bandorras* o *bandurras* (metà sec. XV, n. 49) e in Fernán Ruiz de Sevilla, nella forma *bandurria* (fine sec. XV, n. 59). Il castigliano moderno conserva unicamente la forma *bandurria*, il portoghese la *bandurra*, mentre la *mandurria* non sarà più attestata dopo il tardo Medioevo.

Le forme con la *m* e quelle con la *b* (o *v*) iniziali si riferivano molto probabilmente allo stesso strumento, ma data la scarsità dei dati, non è possibile stabilire qual è la forma più antica. Si tratta di varianti regionali che coesistevano almeno dal Trecento. L'oscillazione tra la *m*, *b* e *p* è frequente anche nelle denominazioni moderne degli strumenti della stessa famiglia, documentate dal Seicento in poi in tutte le lingue europee (per citarne solo alcuni, it. *mandola*, sp. *bandola*, pt. *bandolim*, napol. *pandola* per la mandola). Sulla *m* iniziale ci sono varie ipotesi: l'incrocio con *mano* suggerito già da PRAETORIUS 1618 e riproposto per la *mandola* e la *mandora* italiane nel dizionario di Battaglia (*GDLI*) non mi sembra convincente, è più accettabile la spiegazione di Corominas (*DECast*) che suppone l'assimilazione parziale della *b*, frequente in parole che contengono altre nasali. Penso che abbia potuto influire anche la forma della cassa a mandorla, ipotesi che spiegherebbe anche l'*almadurie* nel *Bon berger* influenzata dall'*almendra*, ammesso che il termine sia arrivato in francese dallo spagnolo.

Nella letteratura francese è documentato un altro strumento che è probabilmente da mettere in relazione con il *pandorium* mediolatino, anche se il suo significato è incerto. Si tratta del *baudoire*, menzionato tra i sei strumenti musicali elencati nella descrizione del matrimonio di Mahomet del *Roman de Mahomet* di Alexandre du Pont, scritto nel 1258 e conservato in un manoscritto della fine del XIII secolo:

Mainte vïele deliteuse
I aporent li jouglëour,

Mainte baudoire et maint tabour.
Harpes, gagues et cyfonies
Sonnet, et canchons envoisies. (LEPAGE 1996, vv. 772-6)

Prima di fornire una traduzione italiana del testo, vorrei analizzare a fondo il termine *baudoire* dal punto di vista semantico: il vocabolo è interpretato, in genere, come l'equivalente della *mandoire*, attestata nel romanzo di *Cleomadés*, o della *bandurria/mandurria* iberica. Nel *FEW*, vol. VII, p. 540, il sostantivo figura tra i termini che derivano dalla *pandūra*, mentre l'editore del testo critico (LEPAGE 1996) traduce il verso con il più generico «des intruments à cordes et des tambours». Il contesto arabo che spiegherebbe la presenza dello strumento nel testo (cfr. WRIGHT 1977, p. 9) non trova riscontro nella lunga enumerazione contenuta nella fonte, l'*Otia de Machomete* di Gautier de Compiègne, in cui il passo corrispondente elenca quattro strumenti 'antichi', diversi da quelli del testo francese:

Gaudia, prandia, fercula, pocula, vasa, ministros,
pransores, cytharas, cinbala, sinistra, liras,
pallia, cortinas, aurum, lapides preciosos,
ornamenta domus quis numerare queat? (LEPAGE 1977, vv. 393-6)

[Divertimenti, cibi, vassoi, bevande, vasellame, servi, convitati, citare, cimbali, sistri,
lire, tende, cortine, oro, pietre preziose, ornamenti della casa, chi può contarli?]

Un confronto con le enumerazioni di strumenti musicali nei romanzi antico-francesi ci può aiutare a capire meglio il significato di *baudoire*. Il *tabo(u)r* 'tamburo' si trova quasi sempre accanto a strumenti aerofoni (*buisines*, *freteles*) o membranofoni (*timbre* 'tamburello'), rarissimamente a cordofoni nello stesso verso.¹²⁸ Cito solo i casi in cui *tabor* viene menzionato in situazioni di feste, ma sono numerose le occorrenze anche in scene di guerra:¹²⁹

Timbres, buisines et tabors (*Rigomer*, ed. FOERSTER 1908, v. 14409)

Sonent tinbre, sonent tabor (*Erec et Enide*, ed. POIRION et al. 1994, v. 2012)

Tympre, freteles et tabor (*Cavaliere del leone*, ed. POIRION et al. 1994, v. 2355)

De timbres, de cors, de busines
E de tabors e de troïnes (*Le Romanz du reis Yder*, ed. LEMAIRE 2010, vv. 6750-1)

Souner et timbres et tabors (*Guillaume de Palerne*, ed. MICHA 1990, v. 2933)

Les araines et li tabor
Et les buisines et li cor (ivi, vv. 8802-3)

¹²⁸ L'unico caso che ho trovato (finora) in cui *tabour* è insieme con un cordofono è in *Ami et Amile*, v. 1999, citato in BEC 1994, pp. 66 e 200: «cil jougleor violent et taburnent», dove entrambi i riferimenti agli strumenti sono verbi.

¹²⁹ Alcuni esempi in cui *tabor* si trova insieme ad altri strumenti a fiato o a percussione in scene di guerra o di torneo: *Roman de Thèbes*, vv. 2172-3: «Li reis fait corner ses busines / et ses tabours et ses troïnes;» *Le torneiment Anticrist*, v. 611: «Des busines e des taburs», v. 693: ...«Od le tabor, od la fleüte»; *Guillaume de Palerne*, v. 1839: «Tabors et timbres et buisines».

Nel *Roman de Mahomet* la struttura parallela del verso richiederebbe due sostantivi della stessa categoria. I migliori esempi “sonori” di questo tipo si trovano nel *Torneiment Anticrist*, in cui i due *mainte* sono seguiti da strumenti dello stesso tipo:

Mainte bosine e mainte trompe (BENDER 1976, v. 608)

E mainte trompe e mainte araine (ivi, vv. 901 e 2911, uguali)

Dunque per chiarire il significato di *baudoire*, avanzo due ipotesi: la prima consiste in un possibile errore nel manoscritto, la seconda presuppone una radice diversa della parola. Nella prima al posto di *baudoire* si può ipotizzare *bandoire*, dato che lo scambio tra *u* e *n* è frequente nei manoscritti.¹³⁰ In questo senso **bandoire* rimanderebbe al *pandorium*, ma piuttosto nel suo significato di strumento membranofono, dato che si trova accanto al *tabour*. L’orchestrazione degli elementi sonori nei testi medievali richiede che gli strumenti appartenenti alla stessa categoria di volume e di timbro (*haut* o *bas*, secondo la bipartizione medievale, cfr. cap. IV, pp. 168-9) si trovino raggruppati nello stesso verso, o anche in più versi ma comunque uno vicino all’altro. La spazializzazione verrebbe rispettata in questo caso, cioè al v. 774 le percussioni, i cordofoni tutti nel verso successivo.

Per la seconda interpretazione si può supporre come base etimologica il *bald* germanico che significa ‘audace’ o ‘ardito’, come è stato proposto anche per la *baldosa*, un altro cordofono attestato in castigliano che deriverebbe dall’occitano *baudos*, -a ‘felice’. La somiglianza tra *baudoire* e *baldosa* è stata notata già dai primi editori del testo (MM. Reinaud e F. Michel, 1831, che ipotizzano la forma “corretta” **baudoise*), ma non è comprovato che si tratti dello stesso strumento. In francese antico sono documentati gli aggettivi *balt*, *baud*, *baut* (‘joyeux, hardi’, *FEW* vol. XV/1, pp. 29-30), (‘plein d’ardeur joyeuse’, *DMF*, voce *baud*), i sostantivi *baudeur*, *baudor* e *baldeur* (‘allégresse, hardiesse, assurance, luxe, magnificence’ *DMF*, voce *baudeur*), *baldorie/baudorie*, *baldoire* (‘hardiesse’, ‘joie’, *FEW*), *balderie* (‘ardeur, vivacité, emportement’, GODEFROY, vol. I, p. 562), e i verbi *bauder* e *baudir* (‘encourager’, *DMF*, voce *baudir*; ‘rejouir’, *FEW*, p. 31).¹³¹ Gli stessi termini sono documentati anche in italiano antico: *baldo* ‘sicuro, fiducioso’, *baldore* ‘allegria vivace, gioia’, *baldoria* ‘vivace festeggiamento, sfrenata manifestazione di allegria’, mentre in un testo si registra *baldosa* nel senso di ‘baldoria, baccano’ (*TLIO*). Il sostantivo *baudoire* nel *Roman de Mahomet* potrebbe avere quest’ultimo senso.

Ho accennato sopra che in base alla struttura parallela del verso dovremmo avere due concetti in rapporto di sinonimia: cosa significa dunque *tabour*? Il sostantivo effettivamente può avere altri significati. Nel romanzo *Guillaume de Palerne* citato sopra, *tabour* compare un’altra volta in un’accezione diversa, dove evidentemente non è uno strumento, ma significa ‘rumore, chiasso’. Non è escluso che *tabour* abbia questo senso anche nel *Mahomet*:

...Et grans la noise et li tabors
Que demenoient par ces rues. (MICHA 1990, vv. 3418-9).

¹³⁰ Per citare un caso analogo, un altro strumento a corda documentato in un poema latino di Aimeric de Peirat ha le varianti *baudosam* e *blandosam* nei manoscritti.

¹³¹ Il dizionario *FEW* cita due casi in cui gli stessi verbi hanno un’accezione musicale, *baudir* ‘faire retentir (les cors)’, *bauldoyer* ‘sonner joyeusement (les cloches)’.

[era grande il rumore e il chiasso che facevano sulle strade.]

Come conferma dell'ipotesi si può citare il v. 5427 del romanzo *Galeran de Bretagne*, che ha una simile struttura parallelistica costruita sugli stessi concetti: «Tant y a grant bruit et grant noise».

Conclusione provvisoria: *baudoire* non è l'equivalente di *mandoire*, e forse non è neanche uno strumento a corda. Un ulteriore motivo che lo differenzia dalle forme attestate in provenzale e in francese è la *b* iniziale che è documentata solo in castigliano e in galego. Il suo significato resta oscuro, ma il contesto in cui compare lo sposta indubbiamente nella dimensione *haut*. Propongo dunque la seguente traduzione: 'I giullari portano molte vielle dal suono piacevole. C'è tanto rumore e tanto chiasso. Suonano arpe, gigue, ghironde e canzoni allegre.'

3. I congeneri moderni

La prima descrizione completa della bandurria la leggiamo nel trattato del frate francescano, musicista, teorico e compositore andaluso Juan Bermudo, intitolato *Declaración de instrumentos musicales* pubblicato nel 1555. I capp. 68-69 sono dedicati alla bandurria, considerata uno strumento «muy extimado». Della descrizione che ci fornisce l'autore apprendiamo che lo strumento ha la forma del *rabel* e ha abitualmente tre corde, ma è possibile mettere quattro o più corde se il manico dello strumento è abbastanza largo. Anche il numero dei tasti dipende dalle dimensioni dello strumento, di solito dieci ma può arrivare anche fino a quindici, come nella variante andalusa dello strumento; i tasti possono essere anche assenti. Bermudo discute poi l'accordatura della bandurria, specificando solo gli intervalli fra le corde, solitamente di quinte, più raramente di quarte. Non è chiaro il riferimento alla bandurria con cinque corde importata dalle *Indias* alla quale allude l'autore («De indias han traydo bandurria con cinco cuerdas», cap. 68, f. 97r, da intendere probabilmente *Indias Occidentales*). Sembra che la *bandurria* sia piuttosto un termine generico riferito a strumenti di dimensioni varie e con accordatura variabile. Sebbene Bermudo non fornisca informazioni sugli ambienti in cui veniva suonata, si può pensare che si tratti di uno strumento colto, adatto all'esecuzione della polifonia che veniva scritta in intavolatura. L'autore spiega che è possibile eseguire un brano a quattro voci con due bandurrias, accordate ciascuna per quarte, corrispondenti rispettivamente alle prime tre e alle ultime tre corde della vihuela.

Leggiamo qualche informazione in più nel dizionario di COVARRUBIAS del 1611: la bandurria è simile al *rabel*, è costruita da un unico pezzo con la tavola in pelle, si suona con le dita, ha un registro acuto e si usa insieme ad altri strumenti.¹³² Quasi due secoli dopo la bandurria ha già cinque corde doppie accordate per quarte e viene suonata con un plectro. Questa è la descrizione che dà Pablo Minguet y Yrol nel suo trattato sugli strumenti del 1774, in cui spiega anche lo spessore delle corde rispetto alle corde della chitarra, del violino e del

¹³² COVARRUBIAS 1611, p. 190: «Bandurria. Género de instrumento, a modo de rabel pequeño, todo él de una pieça y cavado; tiene por tapa un pergamino y hiérense las cuerdas con los dedos, tiene las voces muy agudas y mezclándole con otros instrumentos alegra la música.»

tiple, dando qualche consiglio sulla loro preparazione e sui materiali. L'accordatura si deduce dalle scale e dalle musiche intavolate, $\text{Do}\#^2\text{-Fa}\#^2\text{-Si}^2\text{-Mi}^3\text{-La}^3$. Attualmente la *bandurria* si usa nella Spagna meridionale e nelle Canarie, è uno strumento di dimensioni piccole, munita di sei corde doppie accordate per quarte, partendo dal $\text{Sol}\#$. Lo strumento è stato importato in America Latina dove ha sviluppato caratteristiche proprie.

Con il termine *bandola* invece oggi si intende uno strumento piriforme a plettro con manico corto, tipico in Venezuela (*bandola llanera*, con quattro corde, accordate in $\text{La}^1\text{-Re}^2\text{-La}^2\text{-Mi}^3$)¹³³ e in Colombia (*bandola andina*, in varianti con corde doppie o triple, di solito accordata $\text{Fa}\#^1\text{-Si}^1\text{-Mi}^2\text{-La}^3\text{-Re}^4\text{-Sol}^4$). La sua prima menzione si trova nel *tratadillo* di Juan Carlos Amat intitolato *Guitarra española y vandola*, pubblicato per la prima volta nel 1586, ma di cui abbiamo solo ristampe del '600 e del '700. L'edizione del 1639 (consultata nella ristampa del 1745) contiene un supplemento di cinque capitoli in catalano, in cui viene trattata brevemente la *vandola* di sei ordini di corde doppie. Per accordarla si prendono i primi cinque della *guitarra*, descritta nella prima parte del trattato, mentre il sesto fa doppia ottava con il primo cioè $\text{Mi}^1\text{-La}^1\text{-Re}^2\text{-Sol}^2\text{-Si}^2\text{-Mi}^3$, come nella chitarra odierna. Il termine probabilmente è arrivato attraverso l'italiano *mandola* (cfr. *DECast, DECat*), come anche i derivati *bandolina*, *mandolina*, *mandolino*, *bandolón*, *bandolín*.

Le forme documentate nei testi medievali, il verbo *mandu(i)rar*, i sostantivi *mandoire*, *almadurie* e *manduria/banduria*, sembrano presupporre piuttosto PANDŪRIUM o PANDŌRIUM che PANDŪRA. Quest'ultima nel '500 è stata ripresa dal latino per denominare un cordofono simile al *cister* la cui invenzione è attribuita a John Rose (1562), che ebbe subito una grande diffusione in Inghilterra. La *bandora* (in inglese anche *bandore*, *bandurion*, *pandora*, *pandore*) nel '600 si usava anche in Francia, in Germania (*Bandoer*, descritto e illustrato in PRAETORIUS 1618), in Olanda (*bandoor* o *pandoor*) e in Italia (*pandora* menzionata nel trattato sul basso continuo di AGAZZARI 1607, p. 4, tra gli strumenti adatti all'«ornamento»), dopodiché cadde in disuso.¹³⁴

In francese *mandore* ricompare solo alla fine del '500 nel titolo di un volume di intavolature di P. Brunet (*Tablature de Mandore*, 1578) e nell'*Instruction pour la mandore* di A. Le Roy (1585), due metodi dedicati allo strumento che non ci sono pervenuti, ma sono citati rispettivamente da Antoine Du Verdier e da Pierre Trichet. La prima illustrazione dello strumento si trova alla c. 166r del ms. fr. 9152 della BNF (Jacques Cellier, 1583-1587, cfr. cap. I, p. 56) in cui leggiamo l'indicazione per l'accordatura (cfr. TYLER 1981, pp. 23 e 30). La *pandurina*, tradotta *Mandürichen*, viene presentata nel trattato di PRAETORIUS 1618 come una sorta di liuto piccolo accordato in $\text{Sol}^2\text{-Re}^3\text{-Sol}^2\text{-Re}^3$, la cui variante con cinque corde era molto popolare in Francia. Le altre denominazioni riportate dal trattatista tedesco sono *Bandürichen*, *Mandoër*, *Mandurinichen* (cap. 27). La *mandolla* è definita da Alessandro PICCININI 1623, p. 7, uno «strumento piccolissimo» francese con quattro corde semplici, che si suona solo con l'indice. Quanto all'italiano, non mi addentrerò nella storia della mandola e del mandolino su cui esiste una vasta letteratura: mi limito a menzionare le prime attestazioni rinviando ai dizionari *DELI* (p. 921) e *GDLI* (vol. 9, p. 630) che si trovano in G. Bruno

¹³³ In Venezuela esistono varianti con corde doppie: *bandola oriental*, *central* o *cordillerana* e *guayanesa*.

¹³⁴ L'accordatura in Inghilterra era $\text{Do}^2\text{-Re}^2\text{-Sol}^2\text{-Do}^3\text{-Mi}^3\text{-La}^3$ (o $\text{Sol}^1\text{-Do}^2\text{-Re}^2\text{-Sol}^2\text{-Do}^3\text{-Mi}^3$, se aveva sette cori), mentre la *pandorra* / *Bandoer* in base al trattato di PRAETORIUS 1618, era accordata in $\text{Do}^2\text{-Re}^2\text{-Sol}^2\text{-Do}^3\text{-Fa}^3\text{-La}^3\text{-Re}^4$ (cap. 28), cfr. GILL 1960, p. 21.

(*mandora*, prima del 1600) e in M. Buonarroti il Giovane (*mandola*, 1618).¹³⁵ A differenza della bandurria, che sembra abbia avuto una continuità dal Medioevo ad oggi, il nome di questi strumenti non rappresenta un'evoluzione diretta dal latino, ma un prestito colto. Infine, per completare la famiglia, non va dimenticata la *bandura* ucraina, una specie di liuto con molte corde simile alla *kobza*, per i quali rimando al paragrafo 5. di questo capitolo.

¹³⁵ Il *DEUMM* sotto la voce *Mandola* (vol. III, p. 41) fornisce l'immagine di un frammento dell'affresco di Simone Martini (1312-1317) che rappresenta uno strumento piccolo con quattro corde con la cassa tonda, suonato con plettro, simile al più tardo mandolino. La denominazione "mandolino" o "mandola" è arbitraria, dato che il termine è documentato solo tre secoli dopo. Per questo strumento è stato proposto "gittern".

4. VIOLA

1. La vihuela e la viola da mano nel Rinascimento

Con il termine *vihuela* si intende un cordofono a pizzico a forma di otto, simile alla chitarra moderna, con sei o sette ordini di corde doppie di budello accordate all'unisono, che era molto diffuso in Spagna nei secoli XV-XVI, fino ai primi decenni del XVII, quando iniziò il suo declino a favore della *guitarra*.¹³⁶ Secondo le fonti iconografiche l'invenzione della vihuela si colloca nella seconda metà del XV secolo a Valencia. Nel Cinquecento, oltre ad alcuni volumi corposi di intavolature, sono state dedicate allo strumento molte opere teoriche.

La vihuela spagnola ebbe una certa diffusione in Italia, grazie soprattutto alla presenza della famiglia Borgia a Roma e della famiglia aragonese Trastámara a Napoli (cfr. MINANIMO 2004, pp. 177-179). L'iconografia e alcuni brani manoscritti in intavolatura napoletana¹³⁷ mostrano che lo strumento era conosciuto in Italia a partire dalla fine del XV secolo, e in generale veniva chiamato *viola da mano* o *viola alla napoletana*.¹³⁸ Johannes Tinctoris menziona più volte la *viola* nel suo trattato *De inventione et usu musicae*, scritto proprio durante il suo soggiorno napoletano, in cui presenta brevemente uno strumento inventato dagli spagnoli che gli italiani chiamano *viola*, i francesi «dimidum leutum». La breve descrizione che ci fornisce l'autore coincide con quella della vihuela: è più piccola del liuto, è piatta e ha rientranze laterali. Qualche paragrafo dopo Tinctoris afferma che in Spagna e in Italia la «viola sine arculo» era più frequente del liuto.¹³⁹

Dunque, mentre in Spagna durante il Rinascimento il termine *vihuela* indicava generalmente lo strumento simile alla più tarda chitarra, in Italia la *viola* poteva riferirsi a più tipi di viole, ad arco (da cui deriverà la viola da gamba) o a pizzico. Tinctoris usa un termine

¹³⁶ Attualmente si conoscono tre strumenti dell'epoca rinascimentale: la vihuela "Guadalupe" (Paris, Institut de France, Musée Jacquemart-André), decorata con cinque rosette e con mosaici, databile ai primi del 1500, timbrato con il marchio del monastero di Guadalupe, la vihuela "Chambure" scoperta recentemente (Cité de la Musique, Parigi, E.0748), e la vihuela della chiesa della Compañía de Jesús a Quito (Ecuador), databile all'inizio del XVII secolo. Un'ampia descrizione dei tre strumenti con una ricca documentazione fotografica si può leggere sulla pagina web dei liutai inglesi Stephen Barber e Sandi Harris, specializzati in vihuelas, che hanno costruito la copia della Chambure: <http://www.lutesandguitars.co.uk/htm/cat12.htm>. La prima è citata e riprodotta inoltre in GILL 1981 e nel GROVE (vol. 26, p. 605, voce *Vihuela*, Poulton – Corona Alcalde).

¹³⁷ L'intavolatura napoletana è stata inventata proprio per notare la musica per la viola da mano, cfr. cap. V, p. 188.

¹³⁸ In due inventari del Cardinale Ippolito I di Ferrara vengono menzionati rispettivamente «quattro violonj alla napoletana» (1511) e una «viola da mano» (1520), mentre il termine «lyra hispana» è attestata nel *De Cardinalatu* di Paolo Cortesi, che contiene alcune informazioni sugli strumenti musicali, cfr. MINANIMO 2004, p. 181 e 186. Lo studioso cita inoltre l'espressione «cantare alla viola» nel *Cortegiano* di Castiglione, che nella traduzione spagnola è diventata *vihuela*, in quella inglese *lute*. In due versioni francesi leggiamo rispettivamente *luc* e *viole* (cfr. LORENZETTI 1996, p. 12). La «viola alla napoletana» si registra inoltre in un inventario di Raymond Fugger del 1566 (GILL 1981, p. 459). Un altro riferimento a una viola pizzicata, ma stavolta con un plettro, si trova ne *Le piacevoli notti* di Straparola, II-6: «Finita che fu la vaga e dilettevole canzonetta, Alteria, a cui toccava il primo luogo di favoleggiare, messa giù la viola e il plettro che aveva in mano, alla sua favola in tal modo diede principio». Il passo è citato nel *GDLI*, vol. 13, p. 667, in cui per il sostantivo plettro viene proposta l'interpretazione 'archetto'.

¹³⁹ «... Siquidem: hispanorum invento: ex lyra processit instrumentum quod ipsi ac Itali violam Gallici vero dimidum leutum vocant. Que quidem viola in hoc a leuto differt: quod leutum multo majus ac testudineum est: ista vero plana: ac (ut plurimum) ex utroque latere incurvata. [...] ad violam tamen sine arculo in Italia et hispania frequentius.» (WEINMANN 1917, pp. 42 e 45, *TML*).

già esistente in italiano per denominare uno strumento nuovo che si stava diffondendo proprio in quegli anni. Di seguito passo brevemente in rassegna i primi testi medievali in cui si registra il nome dello strumento, senza seguire un ordine cronologico, ma partendo dalle lingue in cui è maggiormente attestato, con particolare attenzione ai casi in cui il contesto ci fornisce qualche minima informazione sulle caratteristiche fisiche dello strumento o sull'eventuale possibilità di suonarlo con le dita o con il plettro.¹⁴⁰

2. La viola nei testi medievali

In italiano antico il termine è ampiamente documentato, a partire da Girardo Patecchio, *Splanamento de li Proverbii de Salamone* («Salterio ni vïola ni strimento no ave / David, sì fose dolce com'è lengua soave», v. 95, *OVI*), databile alla prima metà del XIII secolo (m. dopo 1259). Le 48 occorrenze del sostantivo presenti nella banca dati *OVI* che vanno dall'inizio del XIII secolo fino alla fine del '300, forniscono poche informazioni sulla natura dello strumento. Spesso compare accanto al liuto o alla chitarra, o è suonata dallo stesso personaggio che suona la chitarra o il liuto. L'unico caso in cui è chiaramente uno strumento ad arco è un testo anonimo *Le considerazioni sulle stimmate* (Fioretti di San Francesco) della fine del XIV secolo («un Angelo... il quale avea una viola nella mano sinistra e l'archetto nella ritta»), mentre nelle *Chiose alla Commedia di Dante Alighieri* di Jacopo della Lana (1324-28) c'è un piccolo indizio che lo strumento venisse suonato con le dita: nel passo riferito alla *cetra* del verso 22 del canto 20 del Paradiso la viola viene elencata tra gli strumenti che si suonano «cum dide», cioè con le dita: «al collo de quello strumento che cum dide se sona, come cederà, o ver chitarra, o ver leuto o viola» (n. 8).

Le forme documentate in italiano antico sono *vivola*, *viuola*, *vivuola* e *viola*, le stesse che si usavano per indicare il nome del fiore.¹⁴¹ Nei primi due casi si tratta di scelte editoriali dato che nei manoscritti in generale è scritta *uiuola*, senza distinzione tra -u- e -v-. La *u* risulta dalla dittongazione della *ò* aperta, mentre in *vivuola* la -v- intervocalica è epentetica per evitare lo iato. Queste forme coesistevano ancora nel '500-'600.

In castigliano lo strumento è documentato per la prima volta nel *Libro de Apolonio* in cui si registrano i sostantivi *vihuela* (6 occorrenze, di cui 1 in rima), *viola* (4 occ.), *violador* (1 occ.) e il verbo *violar* (3 occ.). Lo strumento in questo caso è ad arco: «fue trayendo el arco equal y muy parejo» (v. 188c). È da notare che il testo presenta sia la forma dittongata (la *ue* è dittongazione dalla *ò* aperta normale in castigliano in sillaba tonica, che suppone una base VIOLA), sia la forma senza dittongo, come in occitano e in catalano. Nel *Libro de Alexandre* si registra unicamente la forma non dittongata (ms. O, *uiola* 211c, 1383d). Si tratta di varianti meramente fonetiche, che indicano entrambe lo stesso strumento. Nel *Poema de Alfonso XI* si legge la forma *vivuola* (v. 408c), con l'inserimento della -v- tra le vocali, come nel caso della

¹⁴⁰ Dato che non è possibile stabilire quando il termine viola si riferisce a uno strumento a pizzico, l'Appendice alla fine della tesi contiene solo le occorrenze in cui la viola si registra insieme ad altri strumenti a pizzico (liuto o chitarra) e i pochi casi in cui sembra essere pizzicata.

¹⁴¹ Gli studiosi di organologia e di iconografia musicale in generale usano il termine *viella* per denominare strumenti musicali rappresentati in dipinti o affreschi italiani del '300, riservando l'etichetta "viola" per quelli illustrati dalla fine del '400 in poi. Dato che la forma *viella* è assente in italiano antico, potremmo chiederci se è lecito servirsi del francesismo per designare uno strumento raffigurato in contesto italiano.

vivola italiana. Più tardi l'epentesi della -g- avrà lo stesso ruolo antiitatico in *vigüela*, forma frequente nei secoli XVI-XVII. Un altro termine interessante è il *violero* che indica il musicista nell'Introduzione ai *Milagros* di Berceo (v. 9a) e nel *Poema de Fernán González* (v. 693d, n. 164), ma a partire dalla fine del '400 passerà a significare 'liutaio', come anche *citolero*.

Ci si può chiedere che strumento era la *vihuela* nei primi testi spagnoli, se veniva suonata con l'archetto, con il plettro o con le dita. Spesso più tipi di *vihuelas* ricorrono spesso nello stesso contesto, alcuni esempi: Juan Ruiz nel *Libro de Buen Amor* menziona sia «la vihuela de péndola» ('penna', 1229d), sia «la vihuela de arco» (1231a, 1516a); in più documenti di Navarra del 1412 – 1413 figura il giullare Arnaut Guillem che suonava la *violla darco* e la *citolla*; *viuela* e *citola* si trovano in rapporto di sinonimia nella *Coronación* di Juan de Mena (1411 – 1456), entrambe associate alla figura di Orfeo (n. 173). La *vihuela* ancora nel XV secolo sembra essere un termine generico che designava tutti i cordofoni con fondo piatto, 'da braccio' o 'da gamba', che si poteva suonare in più modi, con arco, plettro o dita, cioè era uno strumento "multiuso" come lo definisce GRIFFITHS 2013, p. 16. Il sintagma *vihuela de mano*, a quanto mi risulta, non compare che nel '500: è contenuto nel titolo del volume di intavolature di Luis Milán, *Libro de musica de vihuela de mano* (1536), quindi dopo la prima attestazione della 'viola da mano' in italiano (1520). La prima menzione della *vihuela de mano* si troverebbe, secondo GRIFFITHS 2013, p. 17, in un documento relativo agli strumenti musicali della casa del principe D. Juan, redatto nell'ultima decade del 1400 ma pubblicato solo nel 1548.

In francese il sostantivo *vièle* è documentato dalla metà del XII secolo, con le sue prime attestazioni nel *Roman de Thèbes* e nel *Roman de Brut*. Dal XIII secolo si registrano spesso il sostantivo *viole* e il verbo *violier*, occitanismi che si riferiscono allo stesso strumento, anche se resterà maggioritaria la forma più autoctona *vièle*. Nello stesso periodo sono ancora rare le occorrenze con la doppia -l- (*vielle*), ma diventeranno più frequenti dal secolo successivo. Dalla seconda metà del XV secolo *viole* è da considerare piuttosto un italianismo, mentre *vièle* comincerà a designare la *vièle à roue*, cioè la ghironda. Dallo studio che ho effettuato su un vasto *corpus* di romanzi antico-francesi mi risulta che i riferimenti all'uso dell'archetto sono rarissimi. Si possono citare l'*Eustache le Moine* (1227 – 1240ca.): «Wistaces, ki sot de faviele, / Prist un archon od la vièle» (vv. 2169-70) e la *chantefable Aucassin et Nicolette* (fine sec. XIII): «Es vous Nichole au peron ,/ trait vièle, trait arçon» (n. 39, vv. 11-2). Una descrizione più dettagliata del modo di suonare lo strumento si trova nel *miracle* II, 21 di Gautier de Coinci:¹⁴²

Sa vièle a sachie et traite;
L'arçon as cordes fait sentir
Et la vièle retentir (ed. BERETTA 1999, vv. 24-6)

[Estrae la sua viella [dal sacco], toccò le corde con l'archetto e fece suonare la viella.]

¹⁴² GODEFROY, vol. 1, p. 385, cita inoltre «L'uns tint une vièle, L'arçons ert de safir» (*Roum. d'Alix*. fol. 75); «Si començat a vieiller, / A la corde toche l'arçon. [...] La vièle afaite et agence, / L'arçon ad trait, les moz comence» (*Paraphr. d'un Ps.*); «Il vielèrent tout doi d'une chançon. / Dont les vieles erent targe ou blazon / Et brans d'acier estoient li arçon.» (*Enf. Ogier*, 251-2, in questo caso il riferimento allo strumento è metaforico). BEC 1992, pp. 328-9, nota in alcuni testi il motivo di tirare fuori lo strumento dalla custodia o dal suo sacco e di accordarlo.

Ne *Le bon berger* di Jean de Brie (1379) citato sopra a proposito dell'*almadurie* (p. 130) la *vielle* figura nell'elenco dei dieci strumenti suonati «par dois et par cordes [...] de vielles, de harpes, de rothes, de luthz, de quiternes, de rebecs, de choros, de almaduries, de symphonies, de cytholes». Non è chiaro cosa intendesse l'autore in questo caso per *dois*, dato che oltre le *vielles* vengono menzionati altri due strumenti ad arco, *rebecs* (ribecche), *symphonies* (ghironda), e i *choros* (plurale di *choron*), una sorta di tamburo con le corde. Anche se tutti gli strumenti musicali cordofoni (e non solo) implicano l'uso delle dita, l'espressione «par dois» in questo contesto mi sembra diversa dai sintagmi «vihuela de mano», «de pëndola» e «de arco» in cui i determinativi si riferiscono al modo di mettere in vibrazione le corde, cioè alla mano destra. La stessa triade la troviamo inoltre nel *Remède de Fortune* di Guillaume de Machaut, ma anche in questo caso «de dois» è da intendere probabilmente in un'accezione generica, dato che l'elenco non si limita ai cordofoni:

Viele, guiterne, citole,
 Harpe, trompe, muse, naquaire,
 Taboure, et quanque on puet faire
 De dois, de penne et de l'archet
 Oÿ j' et vi en ce parchet. (vv. 3981-85, n. 67)

In occitano medievale il sostantivo *viola/viula*, il verbo *violar/viular* e i loro derivati (*violadura*, *violador*, *violon* ecc.) hanno numerose occorrenze, dal 1180ca.¹⁴³ Sebbene il termine sia ampiamente documentato, i contesti non sono sufficienti per avere informazioni sulle caratteristiche dello strumento. Secondo le loro *vidas* i trovatori Pons de Capduelh, Elias Cairel e Perdigon suonavano la *viola*, circostanza confermata dalle miniature di questi ultimi che li rappresentano con uno strumento ad arco in tutti i casi.¹⁴⁴ La grafia *viol-* potrebbe rappresentare la pronuncia /vīw/, tenendo conto della chiusura della -o- pretonica in occitano.

La prima attestazione della *viola* in galego-portoghese si trova nella *cantiga* 8 delle *Cantigas de Santa Maria*, il cui protagonista è il giullare occitano Pierre de Siglar di Rocamadour. La fonte del testo è il *miracle* 21 di Gautier de Coinci in cui il personaggio suona la *viele*. La forma *viola* in galego-portoghese è un prestito dall'occitano, che è arrivata nella lingua nel XIII secolo con la lirica trobadorica, in caso contrario sarebbe caduta la -l- intervocalica. Il termine si registra inoltre nella versione galega della *Crónica troiana* e

¹⁴³ In *Daurel et Beton* sono più frequenti le forme con la *o*: *viola* (sostantivo vv. 1180, 1209, 1415, verbo 1576), *violar* (vv. 114, 1419, 1682), ma si registrano alcune forme dittongate *viueulet* (verbo, v. 79), *vieula* (verbo vv. 169, 204), *vieula* (sostantivo vv. 1476 e 1949) *vieulas* (sost. 1931), che è un'evoluzione fonetica frequente nei dialetti occitani, cfr. BEC 1992, p. 204. Ci sono inoltre alcune occorrenze con la *h* tra le vocali che indica lo iato (*vihola* sost. vv. 85, 1074, verbo v. 1505, *viholar* v. 1473). Anche nel romanzo di *Flamenca* sono numerosi i riferimenti allo strumento: *viola* (verbo v. 599), *viula* (sost. v. 603), *violeron* (v. 730), *violadura* (v. 596), *viuladuras* (v. 7475), *viulador* (v. 727), *viuladors* (v. 707). Il verbo *violar* o *viular* (a seconda dei mss.) si trova nelle *vidas* dei trovatori Pons de Capduelh, Elias Cairel e Perdigon, mentre nella *razo* su *Kalenda maia* di Raimbaut de Vaqueiras si registrano i verbi *violar*, *violaven* e il sostantivo *viola*. Lo strumento compare inoltre nel romanzo di *Jaufre* (*violon* verbo, v. 9828), nell'*Ensenhamen* di Guiraut de Cabrera (*viular* v. 7), nella *Cort d'Amor* (*viola* verbo v. 890, *viulas* v. 152), nella *Chanson de la Croisade Albigeoise* (*viulas* str. 154 v. 46), nei *Versos proverbials* di Guillem de Cervera (*viula* v. 1127), nella *Vie de Saint Georges* (*violas* v. 127), nel *Roland occitan* o *Ronsasvals* (*viola* sost., v. 59), nel componimento *Dona sancta...* (*viulha* v. 510). Altre occorrenze si trovano nel *corpus* lirico dei trovatori Bertran de Born, Arnaut Daniel, Raimbaut de Vaqueiras, Pons de Capduelh, Dalfin d'Alvernhe, Peire Raimon de Tolosa, Guilhem de Saint-Grégoire, Albertet, Peire Cardenal, Giraut de Salignac, Raimbaut d'Orange e Bertran de Preissac.

¹⁴⁴ Elias Cairel è rappresentato con la *viola* nel ms. A, fol. 50v, Perdigon in tutte e tre illustrazioni, A fol. 158v, I fol. 49r, K fol. 36r.

dell'*Historia troiana* sia la forma dittongata *viuela*, che è un evidente castiglianismo, sia la forma *viola*. Altre attestazioni si trovano in testi portoghesi del XV secolo, *viollas* nella *Visão de Tundalo* (testo del XIV secolo, copia del XV) e *viola* nell'*Orto do Esposo* accanto alla *citola* (n. 198). La *viola* in portoghese attuale e il *violão* in brasiliano designano la chitarra classica, mentre la *guitarra*, detta anche *guitarra portuguesa*, ha la cassa rotonda, sei cori di corde di metallo e si usa per accompagnare i *fados*. È difficile stabilire in che secolo è avvenuto il cambio semantico, ma BEC 1992, pp. 211-3, nota che già nei secoli XIV, XV, XVI la *viola* sembra rinviare a un cordofono pizzicato, per l'assenza del determinativo *de arco* e per la sua presenza accanto ad altri strumenti a pizzico nei testi. In alcune lingue la *viola* è passata a indicare la ghironda, che in portoghese si chiama *viola de roda*, in francese *vielle à roue*, in occitano *viòla* e in piemontese *vieil*.¹⁴⁵

3. Origine del termine

a) Ipotesi storiche

L'etimologia della *viola* è incerta. Negli ultimi quattro secoli sono stati fatti moltissimi tentativi per spiegare l'origine e la storia del termine. Il primo lo troviamo sotto la voce *vigüela* nel dizionario di COVARRUBIAS 1611, che a causa dell'epentesi della *g* collega il termine con la parola latina *vigore*, giustificando l'etimo con l'affermazione «la fuerça que tiene la música para atraer a sí los ánimos de los hombres» (p. 1008), alludendo alla lira di Orfeo e di Mercurio. Più tardi, DU CANGE 1678 registra *vitula*, *vidula*, *viola*, *fiola* e *viella* in testi medievali latini, e tenta di ricondurre l'origine dei termini al verbo VITULARI («Vitulari, cum Vitula cantare») da cui deriverebbe il nome dello strumento, senza dare il significato originale del verbo.

Due secoli dopo DIEZ (p. 342, it. *viola*) riprende la base VITULA che nel mediolatino indicava lo stesso strumento, facendola derivare dal verbo VITULARI che significa «springen wie ein kalb, sich lustig gebärden» ('saltare come un vitello, comportarsi allegramente'). Da VITULA deriverebbero il provenzale *viula*, *viola* attraverso **viutla* e il medio tedesco *vigele*. Lo studioso riporta l'esempio della *fidula* attestata in Otfred con lo stesso significato (*Evangelienbuch*, 920ca. – 930), chiedendosi se i due termini avevano la stessa origine. Cita l'ipotesi *fidicula* già proposta dai suoi predecessori, ma non la trova convincente per ragioni fonetiche. A partire da Diez la maggior parte degli studiosi ha cercato di spiegare l'etimologia della base romanza e di quella germanica con lo stesso prototipo, senza chiedersi se la somiglianza tra le parole potesse essere eventualmente casuale.

Benché superata, l'ipotesi VITULARI figura ancora in molti dizionari etimologici redatti nel secolo scorso (*ODEE*, p. 354, voce *fiddle*, *NEW*, p. 766, voce *vedel*, *EWDS*, p. 213, voce *Fiedel*, *EWFS*, p. 894, voce *vielle*). Meyer-Lübke (*REW*, p. 787, n. 9419, voce **vīvūla*) respinge la base VITULARE e propone **vīvūla*, diminutivo di *vivus*, anche se, ammette, l'ipotesi non giustificherebbe il francese *vielle* che sembra rimandare a **vitella* o **vidella*. Il

¹⁴⁵ BEC 1992, p. 211, *FEW*, vol. XIV, p. 370. *viela* e *viena* sono i nomi della ghironda nei dialetti limosini, cfr. SARRAIL 2003, p. 121. Il termine può riferirsi addirittura a uno strumento non cordofono, come le *bidulas* o le *vidulas* sarde che designano le zampogne, cfr. *FEW*, vol. XIV, p. 369, *DECast*, vol. V, p. 813.

linguista non riesce a spiegare il legame con il *fiedel* tedesco, e conclude che la parola è di origine sconosciuta.

Lo studioso della storia degli strumenti musicali Curt Sachs ipotizza l'origine orientale della parola citando gli strumenti *fandir*, *féandir*, *fedilo* nelle lingue asiatiche, l'antico nordico *fidlu* e l'anglosassone *fidèle* che in origine si riferivano a uno strumento a pizzico. Con la caduta della dentale intervocalica la voce sarebbe diventata *fele* in norvegese, *vièle* in francese e *viola* in italiano (SACHS 1980, p. 322). Foneticamente l'ipotesi non è attendibile, ma può essere uno spunto interessante per approfondire l'origine del termine.

Il mondo dei musicologi generalmente accetta l'ipotesi della radice *fides* 'corda' da cui derivano *fidula*, *fidicula* o *fiducula* che sarebbe l'origine di tutti i termini romanzi e germanici, *Fidel*, *viola*, *vihuela* e *vièle*.

b) Ipotesi moderne

Veniamo ora alle ipotesi più recenti avanzate dagli autori dei dizionari più autorevoli, utilizzati oggi dai filologi.

Il *FEW* (vol. XIV, 367) scarta tutte le ipotesi precedenti e suggerisce l'origine onomatopeica del termine. Cita una serie di verbi nei dialetti francesi e occitani che hanno la radice *vi-* e il cui significato implica un effetto sonoro o musicale, ma in maggioranza si tratta di forme documentate in testi recenti. Le lingue germaniche avrebbero preso il termine occitano, cambiando la *-v-* iniziale in *-f-*, come in molte altre parole, e inserendo una fricativa intervocalica che muterà in dentale.

L'origine onomatopeica è stata adottata anche da Corominas nei suoi dizionari *DECast* (vol. V, pp. 812-4, voce *vihuela*) e *DECat* (vol. IX, pp. 293-5, voce *viola*). Secondo l'etimologo, il punto di partenza è l'occitano *viula* o *viola*, derivato dal verbo *viular* che significa «tocar la vihuela o instrumento de viento» largamente attestato dal XII secolo. Lo studioso richiama l'attenzione su un testo di Bertran de Born (già segnalato da Diez), in cui il verbo *viulan* è seguito da tre strumenti a fiato, per corroborare l'ipotesi onomatopeica.¹⁴⁶ La *vièle* francese si spiegherebbe con l'adattamento della terminazione *-iula* attraverso *vièle* poi *vièle*, mentre il rumeno *vioară* sarebbe un adattamento dell'italiano *viola* sul modello della *vioară*, nome del fiore. Le forme germaniche (ted. ant. *fidula*, anglosass. *fidèle*, neerl. med. *vedele*, scandin. ant. *fidla*) sono antiche e forse hanno origine onomatopeica indipendente dal romanzo, in quanto la *f-* e la *đ* esprimono bene il suono del violino (!). L'idea si ritrova anche nel *DELI* (p. 1820) secondo il quale il termine deriva dallo «strumento che fa *viu*», come già suggerito dal dizionario di PRATI 1951 (pp. 1046-7).

L'unico studioso che ha approfondito la questione è Pierre Bec nel suo libro sugli strumenti cordofoni (BEC 1992, in particolare pp. 187-220 sull'etimologia della *vièle/viole*). Riassumo brevemente di seguito le sue conclusioni principali:

Dopo aver preso in esame le varie ipotesi avanzate in precedenza,¹⁴⁷ Bec riscontra un problema di metodo comune a tutti i tentativi: prima di tutto, ci sono due nozioni da non confondere «qui s'interpénètrent constamment», l'etimologia-radice e la motivazione

¹⁴⁶ «m'adoussa la votz dels cavaus / e-il sonet que fant li joglar / que viulon de trap en tenda,/ trombas e corn e graile clar.» (vv. 3-6). A mio avviso qui il verbo *viular* è usato in senso generico, 'suonano (viole e altri strumenti)', non comprova l'origine onomatopeica della parola.

¹⁴⁷ Bec cita Du Cange, Diez, Littré (1873), Persijn (1937), *EWFS*, *REW*, *FEW*, Dick (1932), Sachs e Corominas.

secondaria. Il filologo richiama l'attenzione su alcune idee condivise dai dizionari che rendono difficile determinare l'origine del sostantivo: la prima è ricondurre le forme romanze e le forme germaniche alla stessa base etimologica; la seconda è considerare l'occ. *viula* anteriore alla forma *viola*, anche se il contrario si spiega più facilmente; la terza è risolvere il problema che pone il fr. *vièle*, attraverso una sostituzione di suffisso (-ole e -elle sentiti come suffissi diminutivi).

Se consideriamo i fenomeni fonetici, nelle lingue romanze i termini rimandano tutti allo stesso prototipo e non sono prestiti (a parte il portoghese). Il caso più significativo è il rumeno *vioară* che è sicuramente molto anteriore alla diffusione della viola italiana nel Rinascimento, dato che presenta la dittongazione della *ò* aperta in *oa* e il rotacismo della *l* intervocalica.¹⁴⁸ Bec ipotizza una forma panromanza VIOLA, che è da separare dalla base germanica *FIDULA, attestata due secoli prima della *viola/vièle*. Quest'ultima deriva da FIDES 'corde', di origine latina per opposizione alla GIGA autoctona (ted. mod. *Geige*), che inizialmente si riferiva a tutti i tipi di cordofoni, mentre le forme mediolatine *vitula*, *vidula* o *fidula* sono delle latinizzazioni motivate dai termini germanici *fidel*, *fiddle*. Viste le evoluzioni fonetiche delle lingue romanze, la base *VIOLA risulta essere molto antica, risale probabilmente ai secoli IV-VI, o comunque a un'epoca anteriore all'introduzione dell'archetto in Europa. Per questo motivo l'etimologia onomatopeica non è attendibile. Per quanto riguarda la *vièle* francese, non si tratta di un prestito dall'occitano come ha supposto Corominas, perché l'influenza dei trovatori ancora non era sensibile alla metà del XII secolo. Il termine proviene dalla stessa base *VIOLA, attraverso una forma arcaica non attestata *viüele, da cui avremo *viele*.

Un ulteriore motivo per separare le basi FIDULA e VIOLA è l'evoluzione parallela dell'etimo *viola* 'nome del fiore' e *viola* 'strumento' nelle lingue romanze con l'eccezione del francese: rum. *vioară*, it. *viola*, port. *viola*, termini che designano entrambi i concetti e presentano la stessa evoluzione fonetica. Diverso è il caso del tedesco, in cui avvengono due evoluzioni diverse: VIOLA>*viola*>*viel*>*Veilchen* e FIDULA>*fidel*>*Fiedel*. Bec ipotizza inoltre un'eventuale contaminazione con il nome del fiore, dato che la *vièle en huit*, una delle prime forme documentate in iconografia, richiama effettivamente la forma di una viola. Lo studioso non esclude che l'evoluzione fonetica dei termini nei primi secoli del Medioevo sia stata motivata dalla somiglianza dello strumento al fiore.

Questo lavoro non mira a risolvere il problema dell'etimologia della *viola* in via definitiva, ma vorrei aggiungere un piccolo tassello alla storia del termine. Non vedo citato in nessun dizionario la voce latina *fiala* o *phiala* registrata in alcuni trattati musicali e vocabolari medievali. La troviamo nel *De musica cum tonario* di Johannes Affligemensis (1100ca, «manu temperatur ut phiala») e nel trattato *Summa musice* attribuito a Perseus e a Petrus (1200ca.) tra i cordofoni («cithare, vielle et phiale, psalteria, chori, monochordium, symphonia seu organistrum...»), cfr. pp. 39-40). Nel *Vocabularium Cornicum* (XII secolo) il termine *fiala* viene tradotto *harfel* (n. 259), che a sua volta si collega con i sostantivi *fidicen* e *fidicina* tradotti rispettivamente *harfellor* e *harfellores*. In latino classico *phiala* significava 'coppa' o 'vaso', ma già nell'XI secolo *fiala* era il nome di un cordofono, forse a pizzico.¹⁴⁹

¹⁴⁸ In romeno esistono inoltre *viorea* e *viorică* per designare i fiori della medesima famiglia.

¹⁴⁹ YOUNG 2015, p. 99, attira l'attenzione sul fatto che le *phialas* vengono citate nella visione dell'Apocalisse del Nuovo Testamento accanto alle *citharas*. Sebbene nella fonte si tratti di contenitori di incenso, in alcune

5. KOBUS

Tra i diciannove strumenti musicali enumerati da Heinrich von Neustadt nel poema *Gottes Zukunft* (vv. 4666-74, n. 204), terminato nel 1312, accanto al liuto figura il *kobus*, un cordofono di origine orientale («Die kobus mit der luoten», v. 4671). Uno strumento musicale con questo nome si ritrova presso molte culture europee e asiatiche, ma a seconda del periodo storico o della regione il termine può riferirsi a diversi strumenti, anche non cordofoni.

Qobuz (*qobyz*, *kobyz*, *qomuz*, *komuz*, *qopuz*, *kopuz*, ecc.) è il nome generico di alcuni strumenti ad arco o a pizzico, tipici dei popoli nomadi turcofoni centro-asiatici.¹⁵⁰ Il teorico arabo ‘Abdalqādir ibn Ġaibī (m. 1435) nel *Cāmi’ al-alḥan* (v. infra, p. 38) descrive un liuto bizantino chiamato *qūpūz rūmi* che aveva cinque corde doppie accordate per quarte. Più vicino a noi c’è il *kopuz* turco, un liuto a manico lungo, munito di tre corde, che nel corso del Medioevo si è diffuso in molte regioni europee, dando origine a una serie di strumenti della famiglia del liuto e del *zither*, molti dei quali si usano ancora oggi nelle musiche tradizionali.

Oltre al verso citato sopra, le prime attestazioni del termine si trovano in documenti redatti in Ungheria in latino tra i secoli XIII e XIV.¹⁵¹ I dizionari concordano sull’origine turca della parola che è entrata in ungherese attraverso il cumano-pecenego. Lo strumento è documentato nel *Codex cumanicus*, un dizionario latino-persiano-cumano scritto nel XIII secolo e conservato oggi a Venezia in una copia del 1330, in cui il latino *sonator* viene tradotto *cobuxči* (ed. KUUN 1880, p. 103). Due documenti ungheresi rispettivamente del 1326 e del 1364 menzionano un *Johannes dictus Kobzus de Zobodi* e un *Nicolaus dictus Kobzos*.¹⁵² Molti cognomi ungheresi documentati negli atti notarili medievali designano un mestiere, spesso il corrispondente strumento suonato: accanto al *Kobzos* si registrano *Lantos* (‘liutista’), *Hegedűs* (‘violinista’), *Kürtös* (‘cornista’), *Sípos* (‘pifferaio’), *Dobos* (‘suonatore di tamburo’), *Dudás* (‘zampognaro’), ma non è escluso che il sostantivo *koboz* indicasse genericamente uno strumento cordofono. Le occorrenze saranno frequenti nella letteratura ungherese nei secoli XVI-XVII, in cui accanto al *koboz* e al *kobzos* che indica il suo suonatore, è documentata anche la forma *kobza*.¹⁵³

rappresentazioni iconografiche spagnole dei secoli X-XIII gli strumenti cordofoni e i contenitori tenuti dai vegliardi sono indistinguibili.

¹⁵⁰ Un cordofono con questo nome è suonato dai popoli Karakalpak (in Uzbekistan), Kazaki e Kirghisi. Lo strumento ha la cassa coperta da pelle di cammello, è munito da due corde di crini di cavallo che vengono suonate con l’archetto. Il *qobuz* sarebbe attestato nel X secolo in Mahmud Kashgharyi, *Divani-l-Lughati-t-Turk*, secondo altre fonti invece avrebbe origine a Samarcanda e a Bukhara (Uzbekistan). Il *chang-qobuz* è lo scacciapensieri suonato prevalentemente da gruppi di donne o di bambini turkmeni, uzbeki e jakuti (GROVE 2001, voci *Qobuz* (i) [*qobyz*, *kobuz*] e *Qobuz* (ii), vol. 20, p. 652, Sultanova). Da una ricerca effettuata in internet mi risulta che il *qomuz* o *komuz* chirghiso odierno indica un liuto a manico lungo con tre corde pizzicate. Esite inoltre un *kobyz* monocordo ad arco (*MGG*, *Sachteil*, vol. 5, p. 985, voce *Lauten*). Il dizionario etimologico ungherese (II. vol. p. 509) riporta inoltre le seguenti corrispondenze con le lingue turche: uiguro *qobuz* o *qopuz*; osmanico *kopuz*; tataro *qubīz*; baschiro *qubīd*; jakuto *χomus*; ciuvascio *күбәс*.

¹⁵¹ SACHS 1980, p. 295, allude a un trattato greco d’alchimia scritto attorno all’800 che menziona «un *kobuz* o *pandurion* con sette tasti e tre, quattro o cinque corde», senza precisare la fonte.

¹⁵² Accanto alle due attestazioni del ’300, nel dizionario *MOSZ*, p. 509, viene citato un altro documento del 1237/1325 in cui si registra il nome di persona *Choboz*, che potrebbe rimandare ugualmente al verbo (*el*)*koboz* ‘confiscare, sequestrare’.

¹⁵³ Normalmente la -o- dell’ultima sillaba cade per l’aggiunta di un suffisso che può essere -s per denominare il mestiere *kobzos*, -t nel caso dell’accusativo *kobzát*, e -ol per il verbo *kobzol*. La frequente caduta della vocale ha influenzato anche la radice e ha dato origine alla forma *kobza*.

Il *koboz* ungherese e la *cobzã* romena designano entrambi un liuto piriforme con manico corto non tastato, con il cavigliere rivoltato all'indietro, suonato con una penna d'oca. A differenza del liuto, nel *koboz* la distanza fra i cori si allarga verso il fondo della tavola. Congeneri medievali dell'odierna *koboz* si possono trovare nelle miniature dei manoscritti arabi. Lo strumento è raffigurato per esempio in due miniature del ms. Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Ar. 368, XIII secolo contenente il racconto *Bayad e Riyad*, proveniente dell'Al-Andalus (ff. 9r e 10r). L'identità tra i due strumenti è sorprendente: stessa disposizione di corde, manico corto, cavigliere inclinato all'indietro, battipenna in legno scuro (forse ebano), piccoli fori di risonanza al posto della rosetta e ponticello vicino alla parte inferiore della tavola.



fig. 28. Vat. Ar. 368, f. 10r¹⁵⁴

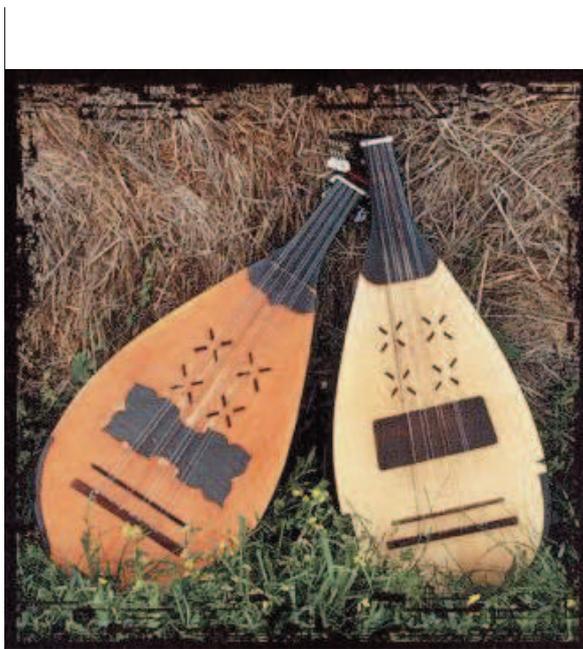


fig. 29. *Koboz* moderni¹⁵⁵

La prima rappresentazione dello strumento in contesto ungherese si trova sul calice Suk, decorato in stile gotico, fatto in Transilvania probabilmente a Cluj, intorno al 1440, oggi conservato alla basilica di Esztergom, su cui si vedono due musicisti, uno con una specie di liuto simile all'attuale *koboz*, l'altro con la viola.

Lo strumento si è diffuso in Russia nei secc. XV-XVI, divenendo molto popolare in Ucraina, dove si sviluppò la tradizione dei *kobzari* itineranti che recitavano canti epici e lirici di tradizione orale, accompagnandosi con la *kobza*. Caratteristica dello strumento è la struttura asimmetrica, in cui le corde gravi (in origine quattro, poi da sei a otto) sono tese sul manico e vengono tastate, mentre le restanti corrono sulla tavola e vengono suonate a vuoto. La *kobza* poi ha ceduto il posto alla più grande *bandura* dotata di più corde (oggi fino a cinquanta) accordate cromaticamente.¹⁵⁶

Lo strumento ebbe una grande diffusione nelle musiche tradizionali ungherese e romena. Attualmente si usa soprattutto presso i Csángó, una minoranza magiarofona dell'Est

¹⁵⁴ Tratta dalla copia digitalizzata della Biblioteca Vaticana http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.ar.368

¹⁵⁵ Immagine tratta dal portale di musica *csángó*: <http://moldvahon.hu>

¹⁵⁶ *DEUMM*, vol. I, p. 258, voce *Bandura*.

della Romania (Ceangăi in romeno), mentre nella musica romena e moldava la *cobză* cadde in disuso all'inizio del secolo scorso.¹⁵⁷ Il numero delle corde varia da regione a regione, possono essere da otto a dodici, ma più spesso sono nove, raggruppate in tre ordini da due e uno da tre. L'accordatura di solito è Re²-La²-Re³-Sol³, con raddoppi all'ottava.

Le prime forme attestate in romeno rispecchiano l'origine turca del termine: più frequente è *cobuz*, accanto a *copuz*, *cobuz*, *copus*, *căpuș*, *căbuș*. Lo strumento è documentato per la prima volta nella letteratura salmodica del Seicento in cui indica uno strumento cordofono, spesso glossato 'ceatere', 'alăută' o 'gusli'. Nelle prime traduzioni della Bibbia significa anche 'flauto', senso conservato nella poesia popolare fino all'Ottocento (*DLR*, vol. II, pp. 607-8). Nei dialetti si usa anche il magiarismo *coboz*, mentre oggi in alcune regioni *cobuz* indica il violino.¹⁵⁸ La variante corrente è *cobză*, come nelle lingue slave (ceco, polacco, russo e ucraino), che è attestata solo a partire dall'Ottocento con il significato di 'liuto'.

A. Ciorănescu nel suo dizionario etimologico romeno (*DELR*, p. 220) suppone l'intermediario slavo, ma rende possibile anche la trafila inversa, ipotizzando una derivazione diretta dal turco *kupus*, a sua volta passata nelle lingue slave tramite un'altra lingua che poteva essere il romeno. L'ipotesi però non è condivisa dai dizionari etimologici delle lingue slave, che suppongono una derivazione dall'ungherese. Sembra infatti che il termine sia entrato in romeno per due vie: attraverso il *cobuz* intorno alla fine del '500, forse direttamente dal turco come molti altri strumenti e termini tecnici del mondo della musica, grazie alla dominazione turca nei secc. XVI e XIX,¹⁵⁹ e più tardi nella forma *cobză*, che può essere un prestito dalle lingue slave, forse dall'ucraino, dove lo strumento ebbe una maggiore diffusione.

Lo strumento di tipo ucraino aveva una certa diffusione anche in Polonia. La prima attestazione del termine si trova nella Bibbia di Sárospatak, la prima traduzione polacca (1453-5), in cui il *kobos*, derivato dall'ungherese, corrisponde al latino *lyra*. La forma *kobza* è attestata solo alla metà del '500, in riferimento al liuto 'ucraino'.¹⁶⁰ Nel polacco attuale *kobza* indica anche la cornamusa per l'interferenza con il sostantivo *koza* che oltre a designare lo stesso strumento significa 'capra' (cfr. *ESJP*, vol. I, pp. 739-40, e *SSP*, vol. IV).

Anche nel caso del ceco la forma più antica documentata è il magiarismo *kobos*, che è il nome generico degli strumenti musicali biblici nelle prime traduzioni dal latino (*lyra*, *cythara*, *tibia*, *cymbalum*, *sambuca*, *nablum*). *Kobza* oggi è il nome di uno strumento della famiglia del *dulcimer/citera*, che si usava soprattutto come strumento di accompagnamento del canto fino all'inizio del XX secolo (cfr. *ESJC*, p. 264 e *SSC*, vol. 2, p. 71-2). Il termine mi

¹⁵⁷ In Oltenia (sud della Romania) e in Maramureș (nord della Romania) è stata sostituita con la chitarra, denominata poi *cobză* o *zongoră* ('pianoforte', magiarismo), mentre in Muntenia e in Moldova è stata soppiantata dal *țambal* (strumento a corde percosse, equivalente del *cimbalom* ungherese). Entrambi a loro volta hanno ceduto il posto alla fisarmonica, cfr. ALEXANDRU 1956, pp. 12 e 119.

¹⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 608; in certe regioni anche *lăută* può riferirsi al violino, cfr. ALEXANDRU 1956, p. 126.

¹⁵⁹ Oltre al *cobuz* sono di origine orientale gli strumenti *caval* (sorta di flauto lungo, dal turco *kaval*), *nai* o *nei* (flauto pan, dall'arabo *nay*), *tambur* o *tambură*, *alăuta* o *lăuta*, e i termini *taraf* e *tacâm* che designano la formazione che suona musica popolare, cfr. ALEXANDRU 1956, pp. 13-14, 61-2, 71-5, e GARFIAS 1981, pp. 97-101. ALEXANDRU, p. 130, cita la testimonianza di N. Filimon (*Lăutarii și compozițiunile lor*, 1864) sui nomi con cui gli zingari denominavano le corde del violino e della *cobză*, derivati dai *maqâm*: *rast*, *saba* e *neva*.

¹⁶⁰ La forma *kobza* è attestata per la prima volta in letteratura nel 1566 e nel 1568, e come nome di persona nel 1485.

risulta assente nelle lingue slave meridionali e in greco, mentre in albanese esiste *kabëz*, nome popolare di un aerofono.¹⁶¹

Tornando al verso citato all'inizio di questo paragrafo, la mancanza di attestazioni in altre lingue occidentali rende difficile determinare quando e in che via è arrivato in tedesco lo strumento di nome *kobus*. Secondo C. Sachs la parola è penetrata attraverso l'Ungheria, mentre i liuti corti si sono diffusi attraverso la Spagna, con l'espansione dei musulmani in Occidente, come attesta l'iconografia spagnola del XIII secolo.¹⁶²

¹⁶¹ <http://www.vasiltole.com/Albanian/Encyclopedia/EncyclopediaK.html>

¹⁶² Cfr. SACHS 1980, p. 295, e *DEUMM*, vol. IV, p. 39, voce *Qōpūz*.

6. Tabelle riassuntive

1. Tabelle riassuntive delle forme documentate nei testi letterari

Le seguenti schede mostrano il numero di occorrenze dei cordofoni a pizzico nei testi letterari inclusi nell'Appendice. Sono state considerate solo le fonti in lingue romanze e germaniche, senza includere quelle in ungherese (*koboz* e *lant*) trattate in questo capitolo che figurano solo in documenti d'archivio o in vocabolari, per i quali rimando alle tabelle rispettive (pp. 30-1, 72). Sono state conteggiate separatamente le occorrenze in uno stesso testo.

Quanto alla cronologia delle attestazioni è stata presa come riferimento la datazione del testo, non del (primo) testimone, mentre sono stati considerati come attestazioni diverse i manoscritti tardivi di uno stesso testo che innovano nei riferimenti musicali, come il ms. P del XIV secolo dell'*Erec e Enide* che amplia la lista degli strumenti con la *citole*, assente negli altri testimoni, e il ms. P del *Libro de Alexandre* del XV secolo che sostituisce la *çedra* con *gitarra*. Nel caso dei testi per i quali gli studiosi propongono datazioni a cavallo fra due secoli è stato considerato il secolo successivo.

Le voci tengono conto delle varie forme registrate (*liuto* o *leuto*, *quiterne* o *guiterne*, ecc.) ma non delle varianti meramente grafiche, per cui sono raggruppate in un'unica riga fr. *kitaire* / *quitaire*, *guiterne* / *guitterne* / *guyterne* / *guisterne*, *citole* / *cytole* / *sitole* / *chistolle*, *leus* / *leuz* / *leuus*, ingl. *gytern* / *geterne*, *luttis* / *lutys*.

Le categorie semantiche sono indicate tra parentesi con le seguenti abbreviazioni:

- 'strum' indica se nel testo si registra la denominazione dello strumento (*chitarra*, *citole*, *laúd*, ecc.);

- 'mus' sta per i termini che si riferiscono al musicista, derivati dal nome dello strumento per suffissazione (*guiterneur*, *leuteur*);

- 'vb' si riferisce ai verbi che derivano dal nome dello strumento per suffissazione che nella tabella figurano sempre all'infinito, anche quando nel testo si registrano forme coniugate (per esempio la voce *citolar* include *citolasse*, *citolarei*, *citolava*, *citolades*); sono stati indicati invece con voci separate i gerundi (*gyternynge*, *sitollyng*) e i participi sostantivati (*citolada*).

Alcune osservazioni:

Il numero delle occorrenze non sempre corrisponde alla popolarità dello strumento in una certa epoca o regione geografica. In alcune caselle le poche attestazioni possono riflettere la scarsa produzione letteraria in una determinata lingua. Viceversa, un alto numero di occorrenze non testimonia necessariamente la diffusione dello strumento perché in alcuni casi il termine ricorre tante volte in uno stesso testo, per esempio le tredici occorrenze della *citula* in italiano che si trovano tutte nel volgarizzamento A nell'*Ars amandi* di Ovidio come traduzione della *lyra* o della *cithara*, e non sono documentate in altre opere.

KITHARA 1: *chitarra/guitarra/guitare*

		sec. XII	sec. XIII	sec. XIV	sec. XV
it.	chitarra (strum) chitarra (strum)		1	46 2	13
occ.	guitarra (strum)		1		1
fr.	gitere (strum) quitaire (strum)		1 4		
cat.	guitarra (strum)				9
cast.	guitarra (strum)		1	14	41
gal. / port.	guitarra (strum)			2	

KITHARA 2: *gittern/guiterne/quintern(a)*

		sec. XII	sec. XIII	sec. XIV	sec. XV
it.	chintara (strum)			1	
fr.	quiterne (strum) quinterne (strum) guiterne (strum) quintarieur (mus) quinterneur (mus) guiterneur (mus)		2 1	1 20	1 12 1 1
ted.	quintern (strum)			1	
ned.	ghitern (strum)				5
ingl.	gytern/geterne (strum) guytorne (strum) getron gyternere (mus) (to) gytern (vb) gytarning (vb)			9 1 2	6 2 1 1 1 1

KITHARA 3: *citola/cytole*

		sec. XII	sec. XIII	sec. XIV	sec. XV
it.	citula (strum) citola (strum)			13 2	
occ.	citola (strum) citolar (vb) cithola (strum)	1	1	1	
fr.	citole (strum) citoler (vb) citoleur (mus)		28 7	18 3 2	2
cat.	cítola (strum)			1	
cast.	cítola (strum) cítula (strum) citolar (vb) citolada (vb)		5 1 1	4	26 1
gal. / port.	cítola (strum) citolón (strum) citolar (vb)		3 7 10	6 1	5
ted.	zitol (strum) zitolín (strum) zitoln (vb)		2	3 1 1	
ned.	citól/sitol (strum)			2	
ingl.	citole/sitole (strum) cetoyle (strum)			8	3 1

	sotile (strum)				1
	sytolphe (strum)				1
	sitollyng (vb)			1	
	citolere/sitoler (mus)				2
	setoler (mus)				1

‘ŪD: *liuto/lute/leu/laúd*

		sec. XII	sec. XIII	sec. XIV	sec. XV
it.	lauto (strum)			3	
	laudo (strum)			2	
	leuto (strum)			16	
	leguto (strum)			1	
	liguto (strum)			1	
	liuto (strum)		1	24	3
	lūte (plur.) (strum)			1	
occ.	lahutz (strum)		1		
	laut (strum)		1		
	lahutz (strum)				1
fr.	dewte (strum)		1		
	leu(s) (strum)		3	11	3
	liut (strum)			1	
	lut(h) / lus (strum)			5	
	luc(q) / luctz (strum)				5
	leuteur (mus)		2		
cat.	laut (strum)		2	1	3
	llaut (strum)		1		1
cast.	alod (strum)		1		
	laúd (strum)		2	4	35
gal. / port.	laúde (strum)			1	
	loudes (strum)			1	
ted.	lotten (strum)			1	
ned.	luit (plur. luyten) (strum)			2	4
	luten (plur.) (strum)				2
ingl.	lute (strum)			4	6
	luttis/lutys (strum)				2
	lute (vb)			1	
	lutyn (vb)				1
	lewtyng (vb)				1

PANDOURA: *mandura/mandurria/bandurria*

		sec. XII	sec. XIII	sec. XIV	sec. XV
occ.	mandurar (vb)		2		
fr.	mandoire (strum)		1		
	almadurie (strum)			1	
cast.	manduria (strum)		1		
	bandurria (strum)			2	1
	banborra (=bandorra) (strum)				1
gal. / port.	bandurra (strum)			1	

KOBUS

		sec. XII	sec. XIII	sec. XIV	sec. XV
ted.	kobus (strum)			1	

2. Tabella sintetica degli strumenti documentati nei testi letterari

La seguente tabella condensa le precedenti, raggruppando sostantivi e verbi che rimandano allo stesso strumento, senza tenere conto delle varianti. Per ciascuna voce figura la forma maggioritaria.

		sec. XII	sec. XIII	sec. XIV	sec. XV
it.	chitarra chintara citula liuto		1 1	48 1 15 48	13 3
occ.	guitarra citola laut mandura	1	1 1 1 2	1	1
fr.	gitere/quitaire guiterne citole leu/luth mandoire/almadurie		5 3 35 6 1	24 23 17 1	15 2 8
cat.	guitarra cítola laut		3	1 1	9 4
cast.	guitarra cítola laúd bandurria		1 7 3 1	14 4 4 2	41 27 35 2
gal. / port.	guitarra cítola laúde bandurra		20	2 7 2 1	5
ted.	quintern zitol lotten kobus		2	1 5 1 1	
ned.	ghitern sitol			2	5
ingl.	gytern citole lute			12 9 5	12 9 10

Capitolo IV. Aspetti costruttivi e performativi

1. La costruzione dello strumento

1. Cassa e tavola armonica

1. Materiali e costruzione

a) Fonti arabe¹⁶³

La prima notizia che abbiamo sulla costruzione dello *'ūd* arabo è legata alla figura di Ziryāb (m. 852) che costruì il proprio strumento particolarmente sottile. Secondo le fonti, il musicista afferma di aver utilizzato lo stesso legno e le stesse dimensioni del liuto del suo maestro Ishāq al-Mauṣilī (m. 850), ma il suo era più leggero di un terzo.

Altre indicazioni si possono leggere nel trattato di Al-Kindī (IX sec.) che specifica che il legno dev'essere sottile e uguale in tutte le parti perché altrimenti le differenze altererebbero l'equilibrio del suono delle corde. Non sappiamo quando è avvenuto il passaggio dalla costruzione di un unico blocco di legno alla costruzione con le doghe, ma la quinta epistola degli *Iḥwān aṣ-Ṣafā'* (X secolo) allude a quest'ultima tecnica: le doghe del liuto sono sottili e vengono costruite con un legno duro e leggero che risuona quando viene colpito. Un'altra fonte storica del IX secolo menziona l'aloë.

Ibn aṭ-Ṭaḥḥān (Egitto, XI sec., m. dopo 1057) consiglia di usare lo stesso legno per tutto lo strumento, possibilmente un cipresso alto, cresciuto bene, specificando che le parti della tavola devono essere più sottili delle doghe. Queste sono undici, ma possono essere tredici, e devono essere uguali di peso. È il primo autore a precisare l'uso delle catene trasversali che devono essere fissate sulla tavola. Per incollare le componenti si usano strisce di papiro *manṣūrī*, un tipo di papiro molto resistente in uso nell'Egitto dell'epoca. Il legno non deve avere tagli, crepe, ispessimenti o buchi. La tavola dev'essere fatta di due o tre parti, secondo un principio che vale ancor'oggi. Per gli intarsi specifica il legno di aloë, di sandalo o di canforo, ma i migliori liuti non hanno intarsi o decorazioni in avorio o in ebano o, se presenti, devono essere comunque poco visibili, simmetrici e ben incollati in modo che non provochino rumori. Possono esserci eventualmente due rosette laterali, chiamate 'occhi', e una sotto il ponte.

Secondo l'autore del *Kanz at-tuḥaf* (XIV secolo) i legni migliori sono il cedro e il cipresso o, se non disponibili – secondo quanto aggiunge il traduttore turco –, comunque i legni che hanno la stessa durezza, peso e leggerezza. Il legno dev'essere tagliato quando è molto secco, senza traccia di umidità. Il traduttore turco aggiunge che si consiglia di tagliarlo

¹⁶³ Per quanto riguarda le informazioni sulla costruzione del liuto nelle opere teoriche arabe, non avendo la possibilità di leggere i testi originali, mi baso principalmente sull'ampio articolo di NEUBAUER 1993, che contiene la traduzione tedesca dei passi relativi al liuto nei trattati di Al-Kindī, Ibn aṭ-Ṭaḥḥān, al-Hindī, at-Tīfāṣī e degli anonimi *Kanz at-tuḥaf* e *Iḥwān aṣ-Ṣafā'*. Per completare le informazioni mi sono stati d'aiuto inoltre gli studi di FARMER 1962, BOUTERSE 1979 e WRIGHT 2006.

in periodo asciutto. Il nordafricano Aḥmad ibn Yūsuf at-Tīfāšī (m. 1253) precisa che lo strumento è costruito dal legno di teak (*šāḡ*) secco e vecchio.

b) Fonti europee

L'uso del cipresso per la costruzione degli strumenti musicali è testimoniato dal *Trattato di agricoltura (Opus ruralium commodorum, 1304 – 1309)* di Pietro de' Crescenzi (Petrus de Crescentiis), di cui esiste un anonimo volgarizzamento italiano del XIV secolo:

Il Cipresso [...] il suo legno è molto odorifero e bello, del quale si fanno bellissime e odorifere tavole, le quali gli uomini pongono volentieri ne' fondi degli strumenti musicali, come nel liuto, nella chitarra, e negli altri, e tutte opere delicate. (n. 22)

L'abete invece era adatto per la costruzione della tavola degli strumenti, secondo il trattato *De vegetabilibus* di Alberto Magno, citato anche da Konrad von Megenberg (1309 – 1374, cit. nel cap. I, p. 45). Leggiamo un interessante consiglio per la scelta del legno ne *Le livre des eschez amoureux moralisés* di Evrart de Conty (1400ca.):

Et pour ce en avient il que les arbres qui sont copé en la plaine lune legierement se emplissent de vers et se pourrissent. Et pour ce aussi dient les philosophes que telx arbres qui sont copés entour la plaine lune ne sont pas profitables pour faire vieles ne guiternes ne nul autre instrument de musique quelconques. (cap. II, 7.2, n. 81).

[E per questo motivo succede che se gli alberi sono tagliati alla luna piena si riempiono leggermente di vermi e marciscono. E perciò i filosofi dicono che gli alberi tagliati alla luna piena non sono adatti alla costruzione delle vielle, delle gittern o di nessun altro strumento.]

Dato che le fonti iconografiche mostrano gli strumenti solo frontalmente, è difficile stabilire se i primi liuti seguivano il modello arabo, se cioè avevano le doghe. Nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (1390) troviamo un indizio sulla costruzione del liuto per assemblaggio, mediante l'uso della colla. Nel passo citato viene menzionata anche la fabbricazione degli intarsi:

Cap. CVIII. A che modo s'adopera la colla di pesce, e come si distempera. Egli è colla che si chiama colla di pesce [...] è buna [sic] e perfettissima a incollare liuti e altre cose gentili di carta o di legname o d'osso.

Cap. CIX. Come si fa la colla di caravella,¹⁶⁴ e come si distempera, e a quante cose è buona. Ell'è una colla che si chiama colla di spicchi, la quale si fa di mozzature di musetti di caravella, peducci, nervi e molte mozzature di pelli. [...]. Ed è buo' colla da legname e da molte cose: [...] in gessi, in temperar colori, far liuti, tarsie, attaccare legni, fogliame insieme, temperar gessi, far gessi rilevati; [...] (n. 256)

¹⁶⁴ Caravella è la colla di pelle e di cartilagini. Il termine deriva dal veneto *caravella*, diminutivo di *càvara* o *càvra*, perché si usavano i residui di macello delle capre, cfr. BRUNELLO 1993, p. 114n.

2. Dimensioni

a) Fonti arabe

I trattati musicali arabi descrivono in modo preciso le proporzioni o le dimensioni esatte del liuto. Secondo gli *Iḥwān aṣ-Ṣafā'* le dimensioni dello 'ūd sono regolate dalla proporzione nobile 1:2:3, in base alla quale la lunghezza della cassa dev'essere una volta e mezza la larghezza, la profondità metà della larghezza, mentre il manico è un quarto della lunghezza dello strumento.

L'unità di misura da Al-Kindī in poi era il dito, che nella Baghdad dell'epoca corrispondeva a circa 2 cm oppure a 2,25 cm, a seconda del cubito di riferimento. Il trattatista non si limita a indicare i rapporti tra le parti dello strumento, ma ne specifica le dimensioni esatte: profondità 7,5 dita, larghezza 15, lunghezza della cassa 26 (invece di 22,5 che darebbe la proporzione nobile), lunghezza totale 36, distanza del ponte dalla parte inferiore della tavola 6, manico 10. La parte più larga dello strumento deve trovarsi a 3 dita dal ponte, cioè a 9 dal fondo, dove le corde vanno pizzicate con il plettro. Ammesso che la parte inferiore dello strumento sia perfettamente tonda, queste proporzioni richiederebbero una larghezza della cassa di 18 dita, perché la sua metà dev'essere identica al raggio. In questo modo la larghezza sarà la metà della lunghezza totale dello strumento, secondo le proporzioni 1:2:4. Convertendo le misure in centimetri avremo 81 per la lunghezza totale, 67,5 per il diapason, 45,5 per la larghezza e 20,25 rispettivamente per la profondità e per il punto più largo dello strumento.

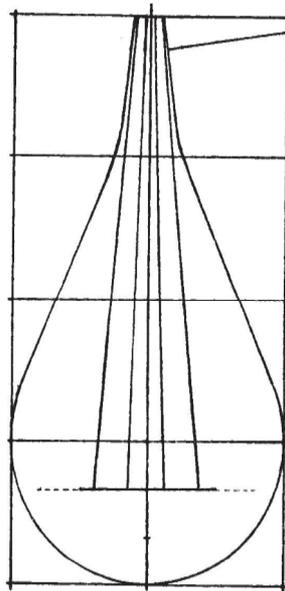


fig. 30. Disegno di RAULT 1999, p. 52, in base alle proporzioni date da Al-Kindī

Lo strumento egiziano descritto da Ibn aṭ-Ṭaḥḥān è leggermente più grande: lunghezza 40 dita (90 cm), larghezza 16 (36 cm), manico e cavigliere 13 (29,25 cm), profondità 12 (27 cm), posizione del ponte dal fondo 4 (9 cm). Questi valori darebbero un diapason di 36 dita (81 cm), e di conseguenza tasti molto larghi.

Secondo il *Kanz at-tuḥaf* la larghezza della cassa nel suo punto più largo, cioè a 7,5 dita dalla parte inferiore della tavola (16,875 cm), era 15 (33,75 cm), la profondità metà della larghezza (7,5), il ponte si trovava a 6 dita (13,5 cm) dalla parte inferiore della tavola, mentre la lunghezza totale dello strumento era 36 (81 cm). Il manico era un quarto della lunghezza, cioè 9 (20,25 cm), il diapason, come in Al-Kindī, sempre 30 (67,5 cm).¹⁶⁵

L'iconografia mostra che le dimensioni del liuto potevano variare. Quanto alla costruzione del manico, Ibn aṭ-Ṭaḥḥān precisa che dietro dev'essere rotondo e liscio, comodo per la mano quando preme le corde. Dev'essere incollato alla cassa avendo molta cura che non si muova. L'autore del *Kanz at-tuḥaf* propone di usare un legno resistente e sottile per la tastiera che dev'essere fissata al manico con la colla. Nella trattatistica araba mancano le indicazioni circa la parte superiore della tavola e la larghezza del manico.

b) Fonti europee

Le fonti testuali di tradizione occidentale forniscono scarse informazioni sulle dimensioni o sulle proporzioni degli strumenti a pizzico. La trattatistica musicale latina si concentrava prevalentemente sul discorso dei rapporti fra gli intervalli che illustrava con l'aiuto del monocordo, mentre le eventuali brevi descrizioni di strumenti musicali negli scritti teorici di solito avevano lo scopo di chiarire i termini tecnici del linguaggio scientifico latino.

L'unico disegno tecnico del liuto accompagnato da indicazioni precise sulla sua costruzione è quello del medico, astrologo e liutaio Henri-Arnault de Zwolle, riprodotto nel cap. I a p. 53 (Paris, BNF, ms. lat. 7295, databile dopo la metà del sec. XV, fig. 11). La costruzione è basata su principi geometrici. Nella c. 132r accanto allo schema del liuto vediamo dieci semicerchi disegnati con un compasso, indicati con le lettere *a-v*, suddivisi tutti in nove parti uguali. Questi semicerchi daranno le misure della tavola, della rosetta, delle catene trasversali e del manico.

Per la progettazione della tavola si disegna un cerchio con il diametro della larghezza del liuto desiderata, indicato con *a-i-v-b* nello schema. Un secondo cerchio più piccolo costituirà la parte superiore della tavola, che avrà come centro il punto *v*, nella parte superiore del primo cerchio, il cui diametro corrisponde al semicerchio *p-q*. Sulla tavola dovranno essere incollate cinque catene trasversali (*pons* nel testo latino). Nello stesso disegno il trattatista indica la sagoma (*forma*) che serve per costruire le doghe (*asseres*), che sono nove e corrispondono alle nove suddivisioni dei semicerchi. Zwolle suggerisce di usare carta per incollarle, ferro caldo per piegarle e pergamena per fissarle alla tavola.

La lunghezza del manico (*collum*) dev'essere uguale alla larghezza della cassa, non rispettata nel disegno per mancanza di spazio. Nessuna informazione sulle corde e nessun piolo visibile sul cavigliere. Il centro della rosetta (*fenestre*) dovrà trovarsi a metà tra il ponte (*stephanus*) e la parte superiore della tavola. Un terzo di questa lunghezza darà il diametro

¹⁶⁵ Curtis Bouterse nel suo studio sulle dimensioni dello 'ūd nel trattato *Kanz at-tuḥaf* e in quello di Ibn aṭ-Ṭaḥḥān (BOUTERSE 1979) ha corretto un errore trasmesso nei manoscritti, dovuto a due unità di misura in uso. L'*angusht* persiano, equivalente dell'arabo *iṣba'* (plurale *aṣābi'*), era 2,25 cm, mentre l'*angusht mundam*, come l'arabo *iṣba' maḍmūma*, era il doppio, cioè 4,5 cm. Nel manoscritto del *Kanz at-tuḥaf* la lunghezza totale del liuto è indicata in 36 *angusht mundam*, che darebbe uno strumento di dimensioni irreali (162 cm!), che figura nella traduzione di H. G. Farmer del trattato). La misura corretta doveva essere 36 *angusht* che corrisponde a una lunghezza reale. Nel caso di Ibn aṭ-Ṭaḥḥān sia la lunghezza che la larghezza dello strumento sono espresse rispettivamente in 40 e 16 *aṣābi' maḍmūma*, da intendere *aṣābi'*.

della rosetta, mentre il ponte si collocherà a un sesto di tutta la lunghezza, come nei trattati di al-Kindī e del *Kanz at-tuḥaf*.

Per il periodo anteriore al XV secolo in contesto europeo solo le fonti iconografiche possono darci un'idea più o meno precisa delle dimensioni degli strumenti musicali. I testi letterari e scientifici in lingue europee esaminati per questo lavoro non forniscono indizi di questo tipo.

2. Spaziatura dei tasti

a) Fonti arabe

Al-Kindī specifica che per il primo tasto si usa una corda *bamm* (=quarta) che dev'essere arrotolata due volte intorno al manico e fissata con un nodo. Il secondo tasto è una corda *maṭlaṭ* (=terza), il terzo una corda *maṭnā* (=seconda), il quarto una corda *zīr* (=prima), montate tutte allo stesso modo. Per la posizione dei legacci il teorico dà distanze molto approssimative: il primo corrisponde a tre dita (67,5 mm), il secondo a due (45 mm), il terzo a uno (22,5 mm), il quarto a uno e mezzo (33,75 mm). Più avanti per il quarto tasto specifica che deve collocarsi a un quarto della lunghezza della corda vibrante, cioè a 7,5 dita (168,75 mm) dal capotasto. Dalle dimensioni che aveva determinato per lo strumento si può dedurre che la lunghezza del manico è 10 dita su un diapason di 30, che corrisponde a un intervallo di quinta.

Nel quinto trattato degli *Iḥwān aṣ-Ṣafā'* viene descritta la posizione dei tasti con rapporti diversi da quelli specificati da Al-Kindī. La lunghezza della corda vibrante viene suddivisa in quattro parti uguali. Il primo segmento dà la posizione del tasto del dito mignolo (*dastān al-ḥinṣir*). Suddividendo la corda in nove parti troviamo il tasto dell'indice (*dastān as-sabbāba*), contando dal capotasto (*ra's*). Per il tasto dell'anulare (*dastān al-binṣir*) la corda viene suddivisa di nuovo in nove parti, partendo dal tasto dell'indice fino al ponte. La suddivisione della porzione di corda in otto parti dal mignolo al ponte darà la distanza del tasto del medio (*dastān al-wuṣṭā*), misurata dal tasto del mignolo verso il capotasto. Da tale dato si può dedurre che il primo semitono non si usava, perché il tasto dell'indice si trova a un tono dal capotasto. Sembra che all'epoca non si andasse oltre il quarto tasto, cioè oltre un intervallo di quarta (che sarebbe il quinto tasto sugli strumenti moderni). Prendendo come riferimento il diapason di 675 mm di Al-Kindī e del *Kanz at-tuḥaf* otteniamo le seguenti misure:

n. tasto e intervallo dal capotasto	calcolo della posizione del legaccio	risultato in millimetri	distanza dal capotasto	distanza dal tasto precedente
tasto dell'indice = seconda maggiore	dividere la corda per 9	$675 : 9 = 75$	75	75
tasto del medio = terza minore	dividere la corda dal tasto del mignolo per 8	$(675 - 168,75) : 8 = 63,28$	105,47	30,47
tasto dell'anulare = terza maggiore	dividere la corda dal tasto dell'indice per 9	$(675 - 75) : 9 = 66,67$	141,67	36,2
tasto del mignolo = quarta	dividere la corda per 4	$675 : 4 = 168,75$	168,75	27,08

Ibn aṭ-Ṭaḥḥān usa sei tasti sul suo liuto, chiamati dal primo al sesto *muğannab*, *sabbāba*, *wuṣṭā al-furs*, *wuṣṭā al-‘arab*, *binṣir*, *ḥinṣir*. Il musicista afferma di usare il compasso per trovare la posizione esatta dei tasti, ma non rivela i calcoli. Tra il quarto e il quinto, e il quinto e il sesto possono esserci altri due tasti, utilizzati normalmente solo nella musica persiana. I legacci sono fatti di corde di budello bianco, il cui spessore diminuisce dal primo al sesto tasto. La lunghezza di 13 dita specificata per il manico – poco più di un terzo del diapason (36) – darebbero poco meno di una sesta minore, cioè otto semitoni. Prendendo la scala pitagorica l’intervallo di sesta minore corrisponderebbe a 13,22 dita. Nel manoscritto Oxford, Bodleian Library, Marsh 521 del *Kitāb al-Adwār* di Ṣafī al-Dīn al-Urmawī, datato 1334 (fig. 8), vediamo sette legacci sul manico del liuto, ma la sua lunghezza permetterebbe di averne altri due.

b) Fonti europee

I primi cordofoni dell’iconografia medievale non presentano tasti. Bisognerà aspettare l’XI secolo per la prima rappresentazione di un “liuto” con manico tastato (manoscritto Ivrea, Biblioteca Capitolare, Cod. LXXXV, fol. 23v, strumento con tre corde). I tasti sono chiaramente visibili nella *citole* di quattro corde del Battistero di Parma (Benedetto Antelami, XII secolo). Nell’iconografia tardo-medievale coesistono strumenti tastati e non tastati, però si deve considerare che l’assenza dei tasti nelle rappresentazioni iconografiche non riflette necessariamente la realtà organologica. I liuti anteriori al 1400 in generale ne sono privi. Si ritiene che il loro uso sia diventato necessario grazie all’esecuzione della musica polifonica che richiede un’intonazione più precisa.

Tre fonti letterarie trecentesche fanno riferimento ai tasti della chitarra. Due di esse, in italiano, impiegano il termine ‘tasto’ come nella lingua moderna:

Onde nota, che gli è suono vocale, il quale esce della voce, ed è suono di flato, come quello della tromba, ed è suono di tasti, come quello della chitarra; e questi sono propriamente appellati suoni. (An., *L’Ottimo Commento della Commedia, Inferno*, c. 16; n. 10)

Musica è scienza di canto, la quale à tre parti, ciò è armonica, organica, ritmica; armonica è quella che ssi fa in boce umana, organica è quella si fa negli strumenti per via di fiato come in tromba, ruttinica (sic) è in tasti come chitarra. (An., *Chiose a Valerio Massimo volgarizzato*, chiosa a VIII.7.ext.8; n. 23)

Al contrario, Evrart de Conty ne *Le livre des eschez amoureux moralisés* (1400ca.) allude ai tasti senza nominarli. Sembra non conoscere il termine:

Et pour ce sont aucuns telx instrumens signés en pluseurs lieux de cordes au travers en gardant la mesure dessusdite et les proporcions du monocorde pour savoir ou le doy doit touchier sy come nous veons es guyternes mouresques. Et pour ce n’ont aussi telx instrumens mestier de grant nombre de cordes, car l’une en vault bien 6 ou 7 aucunesfoiz, et ainsy veons nous en la rebebe, ou il n’a que deux cordes, que on y actaint jusques a dyapason et plus encore. (cap. VII, B, 6, n. 81)

[E perciò alcuni strumenti sono segnati in più punti in corrispondenza delle corde, secondo le misure sopradette e le proporzioni del monocordo, per sapere dove si

devono premere con il dito, come vediamo nelle gittern moresche. E perciò questi strumenti non hanno bisogno di molte corde perché una ne vale sei o sette; e così come nella ribeca, che ha solo due corde, si raggiunge il diapason e di più ancora.]

Nel passo citato leggiamo un indizio sull'estensione del manico degli strumenti. Non è chiaro se il riferimento alla corda che "vale" sei o sette sia da interpretare in senso cromatico o in senso diatonico, cioè come intervalli di sesta e di settima che corrispondono a una misura compresa tra gli otto gli undici tasti o semitoni. È paragonabile il riferimento al manico dei cordofoni di Heinrich Eger von Kalkar (1328-1408) nel *Cantuagium* (cfr. cap. I, pp. 45-6), secondo il quale sugli strumenti ad arco o a pizzico si possono raggiungere cinque o sei note, che possono essere semitoni o note naturali. Se accettiamo quest'ultima interpretazione, si tratta di intervalli di quinta (sette semitoni) o di sesta minore (otto) o maggiore (nove). L'estensione di più di un'ottava della *rebebe* di due corde menzionata nel testo, presuppone un intervallo di quinta tra le corde e almeno cinque semitoni, oppure una quarta e almeno sette semitoni. Le due fonti alludono probabilmente all'estensione massima del manico che non coincide necessariamente con il numero dei tasti effettivamente utilizzati.

Nel disegno di Henri-Arnault de Zwolle non ci sono indicazioni per la disposizione dei tasti sul manico. L'unica informazione che abbiamo è che la sua lunghezza dev'essere uguale al diametro della tavola. Il liutaio David Van Edwards nota che questa dimensione darebbe undici tasti e mezzo, una lunghezza inconsueta per l'epoca.¹⁶⁶ Il trattatista praghese Paulus Paulirinus nella descrizione del liuto (*De musica*, 1460ca., cfr. cap. I, pp. 49-51) menziona nove tasti: «habens [...] novem ligaturas in collo».

I primi diagrammi che rappresentano il manico del liuto risalgono alla fine del '400 o all'inizio del '500, e indicano le note fino al settimo tasto. Nel *Kasseler Lautenkragen* o *Collum Lutine* (Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibl., 2° ms. Math. 31, fig. 36) la porzione del manico disegnata comprende sette tasti, ma la dimensione della cassa richiederebbe un manico leggermente più lungo. Nel manoscritto Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. 336, coll. 1581, fol. 1 (fig. 37) vediamo uno schema del manico di uno strumento a pizzico (liuto o viola) fino al VII tasto, accompagnato da indicazioni per l'intavolatura napoletana. Un'altra fonte, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 596, consiste in una scala in intavolatura con la parallela notazione alfabetica, dal Mi¹ basso del settimo coro vuoto fino al Mi⁴ alto sulla prima corda che si trova sul VII tasto. Ancora nel 1511 Sebastian VIRDUNG illustra il sistema di notazione con l'aiuto del disegno parziale del manico di un liuto, su cui traccia solo sette tasti con le corrispondenti lettere. La prassi invece mostra che negli stessi anni, cioè all'inizio del '500, si usavano più di sette tasti: Francesco SPINACINO 1507 e Vincenzo CAPIROLA (1517ca.) in alcuni pezzi vanno fino al dodicesimo tasto. I vihuelisti Luys MILÁN 1536 e Luys de NARVAEZ 1538 nell'introduzione ai loro volumi di intavolature forniscono la scala delle *çifras* da 1 a X (10).

La prima fonte teorica occidentale sulla spaziatura dei legacci di uno strumento a pizzico¹⁶⁷ è la *Declaración de instrumentos musicales* di Juan BERMUDO 1555. In due capitoli viene descritto il modo di calcolare la posizione dei tasti in due tipi di vihuelas, accordate

¹⁶⁶ <http://www.vanedwards.co.uk/month/dec11/month.htm>; ultima consultazione 14.12.2016.

¹⁶⁷ La posizione dei legacci della viola da gamba è descritta nel trattato *Letitione seconda* di Sylvestro Ganassi (Venezia, 1543).

diversamente. Nel capitolo 75 (*Para entrar la vihuela comun*, fol. 102r), il trattatista precisa la distanza dei tasti II, IV, V, VII, IX e X, da misurare con l'aiuto di un compasso:

- per trovare la posizione del II e del VII si deve dividere la corda in nove parti uguali, la prima corrisponderà al II tasto, la terza al VII.

- dal II tasto al ponte si deve dividere la corda di nuovo per nove, il primo segmento indicherà il IV, il terzo il IX.

- il V tasto si troverà a un quarto della lunghezza totale della corda.

- infine per il X si deve prendere la porzione della corda dal V tasto al ponte e dividere per quattro.

- per i tasti I, III, VI e VIII Bermudo consiglia di metterli in mezzo dei tasti calcolati, spostandoli verso il capotasto o verso il ponte a seconda della nota richiesta, anche se in questo modo non saranno abbastanza precisi.

Nel capitolo 77 (*Para poner los trastes en esta vihuela*, fol. 103r), il teorico presenta un nuovo metodo di calcolare la posizione dei legacci su una vihuela di sette ordini (accordata Sol¹-Do²-Fa²-Sol²-Do³-Fa³-Sol³, descritta nel capitolo precedente *De una nueva y perfecta vihuela*, cap. 76). I rapporti coincidono con la scala pitagorica, anche se Bermudo non la menziona esplicitamente:

- per il V tasto la corda vibrante va divisa in quattro parti, come prima.

- per trovare il X tasto la distanza dal capotasto al V la corda dev'essere divisa per quattro, moltiplicata per tre e aggiunta al V.

- se la stessa distanza viene divisa per tre e misurata dal V troviamo la posizione del VII.

- la divisione della corda dal capotasto al VII per tre ci dà il II tasto.

- dividendo lo spazio tra il II e il VII tasto per tre e aggiungendo il risultato al settimo troviamo il IX.

- lo spazio tra il II e il IX diviso per tre dà la posizione del IV tasto, misurato dal II.

- per trovare il III tasto, si deve dividere dal V tasto al ponte per otto, e andare indietro dal V.

- la posizione del VI viene data dalla divisione della distanza tra il IV tasto e il ponte in nove parti.

- l'VIII tasto viene calcolato allo stesso modo, contando dal VI.

- infine per il I tasto si deve dividere lo spazio tra il VI e il ponte in tre parti, e andare indietro dal VI.

- per i tasti II, IV, VII e IX per verificare se abbiamo svolto correttamente il calcolo, Bermudo suggerisce di moltiplicare i rispettivi risultati per otto e toglierli dal ponte.

- in caso di più di dodici tasti si applicheranno gli stessi calcoli, prendendo la proporzione doppia. Il XIV tasto risulta dalla divisione dello spazio dal capotasto al I.

Nel capitolo successivo il trattatista spiega che per certe tonalità bisogna modificare la posizione di alcuni tasti. Così per avere un semitono diatonico (tipo Mi – Fa) si divide la lunghezza dal III tasto al ponte in otto, e si toglie il risultato dallo spazio dal III al capotasto. Per comprendere meglio e per confrontare i due modi di calcolo, prendiamo come riferimento il diapason di 798 mm della vihuela Guadalupe, unica conservata del XVI secolo:

n. tasto e intervallo dal capotasto	calcolo della posizione del legaccio	risultato in millimetri	distanza dal capotasto	distanza dal tasto precedente
I semitono cromatico	dividere dal VI al ponte per 3, e andare indietro dal VI verso il capotasto	$(798 - 237,54) : 3 = 186,82$ $237,54 - 186,82$	50,72	50,72
I semitono diatonico	dividere dal III al ponte per 8 e andare indietro dal III verso il capotasto	$(798 - 124,69) : 8 = 84,16$ $124,69 - 84,16$	40,52	40,52
II seconda maggiore	dividere la corda per 9	$798 : 9 = 88,67$	88,67	37,95
	dividere dal capotasto al VII per 3	$266 : 3 = 88,67$ $(798 - 88,67 \times 8)$		
III terza minore	dividere dal V al ponte per 8, e andare indietro dal V	$(798 - 199,5) : 8 = 74,81$ $199,5 - 74,81$	124,69	36,02
IV terza maggiore	dal II dividere per 9 e misurare dal II	$(798 - 88,67) : 9 = 78,81$ $88,67 + 78,81$	167,48	42,79
	dividere dal II al IX per 3 e misurare dal II	$(325,11 - 88,67) : 3 = 78,81$ $(798 - 78,81 \times 8)$		
V quarta	dividere la corda per 4	$798 : 4$	199,50	32,02
VI quarta eccedente	dividere dal IV al ponte per 9 e contare dal IV	$(798 - 167,48) : 9 = 70,05$	237,54	38,04
VII quinta	dividere per 9 e moltiplicare per 3	$88,67 \times 3$	266	28,46
	dividere il primo quarto per 3 e misurare al V tasto	$199,5 : 3 = 66,5$ $(798 - 66,5 \times 8)$		
VIII quinta eccedente	dividere dal VI al ponte per 9 e aggiungere al VI	$(798 - 237,54) : 9 = 62,27$	299,81	33,81
IX sesta maggiore	dal II dividere per 9, moltiplicare per 3 e contare dal II	$78,81 \times 3 + 88,67$	325,11	25,3
	dividere dal II al VII tasto per 3, e aggiungerlo al VII	$(266 - 88,67) : 3 = 59,11$ $(798 - 59,11 \times 8)$		
X settima minore	dal V al ponte dividere per 4; contare dal V	$(798 - 199,5) : 4 = 149,63$ $199,5 + 149,63$	349,13	24,02
	dividere il primo quarto per 4; moltiplicare per 3 e aggiungere al V	$199,5 : 4 \times 3 = 149,63$ $149,63 + 199,50$		
XI settima maggiore	(non specificato)		(377,65)	(28,52)
XII ottava	(non specificato)	$798 : 2 = 399$	399	21,35

Si può notare che, per quanto riguarda i primi intervalli, i rapporti della posizione dei legacci alla corda vibrante coincidono con quelli descritti dal trattatista arabo, ma il modo di misurarli è diverso. Bermudo complica inutilmente il calcolo degli intervalli che in alcuni casi

si potrebbe semplificare. Per il VII tasto sarebbe stato più comodo dividere la corda per tre ($798 : 3 = 266$).

Negli ultimi capitoli sullo strumento (capp. 83-6) Bermudo descrive una vihuela che ha tasti fissi, per la quale utilizza il temperamento mesotonico, invenzione del suo tempo. Conclude che sarebbe meglio usare tasti in acciaio o in avorio. L'uso dei tasti fissi è testimoniata anche da Tinctoris, che menziona le "elevazioni" in legno sul manico della *cetula* («*elevationes ligneas quas populariter tastas apellant*»).

Dunque per l'epoca tardo-medievale mancano le fonti scritte sulla suddivisione dei tasti sul manico dei cordofoni. Il fatto che alla metà del '500 si usi ancora prevalentemente la scala pitagorica per la posizione dei tasti, è un indizio che la stessa venisse applicata anche nei secoli precedenti.

Bermudo fa riferimento a Boezio, al quale la tradizione medievale attribuisce l'invenzione del monocordo. A partire dal X secolo la suddivisione del monocordo viene spesso trattata negli scritti teorici sulla musica: Berno Augiensis (m. 1048), *De mensurando monochordo*, Frutolfus (m. 1103), *Breviarium de musica*, cap. XI, l'anonimo *Mensura monochordi Boetii*, Amerus, *Practica artis musice* (1271, cap. 24 sull'*organistrum*), l'anonimo *Quatuor Principalia*, Johannes Ciconia (1370 – 1412), *Nova musica, liber primus de consonantiis*. Le note musicali che si possono ottenere sullo strumento vengono descritte molto chiaramente nell'anonimo *Quatuor Principalia*. L'autore usa i termini *semispherium* e *secundum semispherium* per indicare rispettivamente il capotasto e il ponte. La corda vuota è segnalata dalla lettera *G*. Per gli intervalli di seconda maggiore (*A*), terza maggiore (*sqb*), quarta (*C*) e settima minore (*F*) i calcoli coincidono con quelli descritti da Bermudo per la «vihuela comun», mentre per la sesta maggiore (*E*, IX tasto) la corda va divisa dal punto *D* (VII) per nove, che dà lo stesso rapporto. L'intervallo di settima maggiore (*F#*) si calcola in modo analogo partendo dalla lettera *E* (IX).

3. Corde

1. Numero delle corde

a) Fonti arabe

All'epoca di Al-Kindī e degli *Iḥwān aṣ-Ṣafā'* le quattro corde dello *'ūd* erano colorate e ciascuna simboleggiava un fluido corporeo. Al suono dello strumento venivano attribuiti effetti terapeutici:

zīr (1.) gialla = bile

maṭnā (2.) rossa = sangue

maṭlaṭ (3.) bianca = flemma

bamm (4.) nera = bile nera

Secondo le fonti fu Ziryāb ad aggiungere la quinta corda al liuto. Il musicista invece di metterla sopra la più acuta, la inserì nel mezzo, tra la seconda e la terza, e la colorò sempre in

rosso come la *maṭnā*, per simboleggiare l'anima. NEUBAUER 1993, p. 321, nota che le corde colorate erano conosciute anche in Europa, come testimoniato da Guido d'Arezzo (XI sec.) nel *Micrologus*, che usa il giallo e il rosso per due linee del rigo musicale (rispettivamente per la posizione delle note Do e Fa), «imitatio chordae».

L'unica fonte dell'epoca che menziona chiaramente le corde doppie (cori) è Ibn aṭ-Ṭaḥḥān, secondo il quale esse servono ad amplificare il suono. I cori però sono di nuovo solo quattro. Nel manoscritto Oxford, Bodleian Library, Marsh 521 del *Kitāb al-Adwār* vediamo cinque corde doppie.

b) Fonti europee

Per quanto riguarda il numero delle corde degli strumenti a pizzico, in particolare per i secoli IX-XIII, le fonti iconografiche vanno considerate con molta cautela. Nel primo capitolo ho cercato di richiamare l'attenzione sul fatto che molte volte il numero dei piroloni non coincide con il numero delle corde, o le corde non sono chiaramente visibili a causa del materiale o dello spazio riservato all'illustrazione. Data la quantità delle fonti iconografiche, mi limito a citare i trattati musicali e i testi letterari che contengono informazioni sul numero delle corde.

Il teorico francese Henricus Helene (1290ca. – 1355ca.) nella sua *Summula* (1335ca.) specifica che il liuto e la gittern avevano quattro corde (citato a p. 43, cap. I). Jean Gerson (1400ca.) allude al numero delle corde di due strumenti all'interno di un discorso filosofico (*Pour le jour de Noël*, n. 84), secondo il quale le tre corde della ribeca rappresentano «les trois vertuz theologiques: foy, esperance et charité» [le tre virtù teologiche: fede, speranza e carità], mentre le quattro corde della *gitterne* simboleggiano «les iiiij. vertuz cardinales: force, attrempece, justice et prudence» [le quattro virtù cardinali: forza, moderazione, giustizia e prudenza]. San Vicente Ferrer nei suoi *Sermones* menziona una «guitarra [...] con sus ocho cuerdas», con cui intende quattro cori di corde doppie (n. 47).

Mentre la chitarra rinascimentale ancora nel '500 aveva solo quattro cori, al liuto fu aggiunto il quinto ordine nei primi decenni del '400. Questa informazione si ricava solo dall'iconografia, dato che le fonti testuali e notazionali che attestano la presenza di cinque cori non sono anteriori alla metà del secolo. Paulus Paulirinus (1460ca.) descrive il liuto con cinque corde doppie, anche se in realtà la prima doveva essere singola, come la vediamo nel diagramma di Kassel (*Kasseler Lautenkragen*, metà '400, fig. 36). Intorno al 1470 fu inventata l'intavolatura tedesca, un sistema di notazione pensato per un liuto a cinque cori.

2. Materiali e calibro delle corde

a) Fonti arabe

Le fonti su Ziryāb menzionano che le due corde acute del liuto del musicista erano di seta, le altre due di budello di cucciolo di leone, che sono più forti, più resistenti al plettro, e hanno un suono più chiaro e dolce del budello di altri animali.

Il suo contemporaneo Al-Kindī specifica che le corde *bamm* (4.) e *maṭlaṭ* (3.) sono di fili di budello sottili e uguali, che devono essere arrotolati rispettivamente in quattro e in tre

strati. La corda *maṭnā* (2.) è fatta di due strati di fili di seta, il cui spessore è uguale a due strati di corde di budello. La corda *zīr* (1.) è di un solo strato di seta, e il suo calibro è la metà della *maṭnā*. L'autore spiega che le due corde più acute, essendo di seta, hanno un suono più chiaro delle corde di budello, e al tempo stesso resistono a una tensione maggiore.

Gli *Iḥwān aṣ-Ṣafā'* trattano solo corde di seta e specificano che ciascuna deve avere lo spessore della precedente più un terzo. In base a questo principio la corda *zīr* è fatta di 27 fili di seta, la *maṭnā* di 36, la *maṭlaṭ* di 48, la *bamm* di 64.

Secondo l'anonimo autore del trattato persiano *Kanz at-tuḥaf* le corde possono essere fatte di seta o di budello di pecora, la cui preparazione è descritta molto dettagliatamente. Le corde di seta devono essere bianche, lisce, uniformi e rotonde. Devono essere ben pulite, tessute, cotte in acqua saponata, sciacquate e infine appese all'ombra per asciugare. Dopo vanno trattate con colla di pesce e un poco di essenza di zafferano, infine asciugate con un panno morbido. Quanto al calibro delle corde, la *bam* (5., nome persiano della *bamm*) deve contenere 64 fili di seta, la corda *maṭlaṭ* (4.) di 48 fili di seta, la *maṭnā* (3.) di 32, la *zīr* (2.) e la *ḥādd* (1.) di 16. Si consiglia preferibilmente il budello bianco di montone, che dev'essere tenuto a mollo in lattice di papavero prima di essere lavorato. La corda va strofinata con un panno morbido inumidito di zafferano miscelato con bianco di Spagna. Le corde *bam* e *maṭlaṭ* possono essere di budello, fatte rispettivamente di tre (*bam*, se è grosso solo due) o di due strati (*maṭlaṭ*).

Ibn aṭ-Ṭaḥḥān dà le stesse proporzioni descritte già dagli *Iḥwān aṣ-Ṣafā'* (ciascuna corda dev'essere come la precedente più un terzo), ma senza fornire il numero esatto di fili di seta da utilizzare. La seta dev'essere fine, liscia e uniforme per avere dei suoni chiari. A causa di una lacuna nel testo non è possibile sapere quali erano di seta, quali di budello. Nel caso delle corde di budello, prima di montarle sul liuto l'autore suggerisce di provarle nelle mani, per vedere se la durata della vibrazione è uguale. Consiglia inoltre di mettere le corde sullo strumento nell'ordine *maṭnā*, *zīr*, *maṭlaṭ* e *bamm*.

b) Fonti europee

Se nelle fonti testuali europee sono molto esigue le informazioni sul numero delle corde, i riferimenti ai materiali con cui venivano fatte sono invece abbondanti. Diversamente dalla tradizione araba, nelle opere scientifiche mancano gli accenni alla loro fabbricazione che si possono trovare invece nei testi filosofici o teologici.¹⁶⁸ Jean de Brie ne *Le bon berger* descrive le varie fasi della preparazione delle corde in modo molto sintetico:

Les menues cordes des boyaux bien lavez, séchez, tors, rez, essuez et filez, sont pour la mélodie des instruments de musique, de vielles, de harpes, de rothes, de luthz, de quiternes, de rebecs, de choros, de almaduries, de symphonies, de cytholes et de aultres instrumens que l'on fait sonner par dois et par cordes. (cap. 2; n. 80)

[Le corde di budello sottili, ben lavate, asciugate, ritorte, levigate, essiccate e filate, si usano per gli strumenti musicali, quali vielle, arpe, rote, liuti, gittern, ribeche, *choros*, *almadurie*, *ghironde*, citole e di altri strumenti che si suonano con le dita e con le corde.]

¹⁶⁸ PAGE 1987 ha recuperato alcuni testi che accennano alla preparazione delle corde di budello, i quali in maggioranza sono commenti al verso «Laudate eum in chordis et organo» del salmo 150.

Le prime operazioni alle quali allude l'autore consistono nel ripulire e scarnire i budelli di agnello o di capretto, eliminando i grassi e i residui impuri della parte esterna e interna, per ottenere fili sottili e trasparenti. Segue la torcitura di due o più fili di budello, ancora umidi, che poi devono essere essiccati e levigati. Infine le corde vengono avvolte con filo d'argento o di seta. L'intenzione dell'autore però non era quella di illustrare il processo di lavorazione delle corde di budello perché l'accenno alle corde si trova in un discorso metaforico secondo il quale le corde del budello del lupo non sono adatte agli strumenti muniti di corde di budello di pecora:

Dont pour la différence des choses et pour la variation des courages et de la manière de vivre qui a esté et est entre les brebis et les loups, bon seroit à esprouver cordes de boyaulx desdictz loups pour mettre en aucuns bas instrumens, avec cordes de boyaulx de brebis ou de chèvres, pour sçavoir se ils se pourroient accorder ensemble. Et crois, lecteur, que non. (ibid.)

[A causa della differenza di natura, di carattere e di modo di vivere tra le pecore e i lupi, si potrebbero provare le corde di budello dei lupi sugli strumenti musicali 'bassi', che hanno corde di budello di pecore e di capre, per sapere se si possono accordare insieme. E credimi, lettore, che non andranno bene.]

La metafora delle corde di lupo si trova anche nel *De proprietatibus rerum* di Bartholomaeus Anglicus, che porta come esempio la *viella* e la *cithara*. Nelle traduzioni i due strumenti musicali sono *fedele* e *harpe* (John Trevisa), *viguela* e *guitarra* (Vicente de Burgos), *vielle* e *guisterne* (Jean Corbechon) e *vedel* e *ghytaern* (olandese).¹⁶⁹

Per quanto riguarda i materiali con cui venivano fatte le corde degli strumenti a pizzico oggetto di questo lavoro si possono menzionare le seguenti fonti (per le citazioni complete dei testi letterari rimando all'Appendice):

¹⁶⁹ Il testo francese: «Les plumes de l'aigle ont en elles une secrete vertu corrosive, si comme dist Plinius, car qui mettroit une plume de l'aigle entre les plumes des autres oyseaux elle les ronge et mengue, aussi comme la corde qui est faite de boyaux de loup mengue et ronge les cordes qui sont faictes de boyaux de brebis quant on les met ensemble en une vielle ou en une guiterne.» (BNF, ms. fr. 221, f. 160va)

Nella versione di Pierre Farget è omissa il riferimento alle corde di lupo: «Les plumes de l'aigle ont en elles une secrete vertu corrosive ainsi comme dit Plinius, car qui met une plume de l'aigle entre les plumes des autres oyseaux elle les ronge et mengue, ainsi comme la corde qui est faicte de boyaulx de brebis quant on les met ensemble en une vielle ou en une guisterne.» (Lyon, J. Siber, 1484-86)

Il testo inglese: «And þe egle feþire haþ a priuey fretynge vertue, as Plinius saiþ, and seiþ þat þe egle feþer idoon and isette among feþires of wynges of oþir briddes corruppiþ and fretiþ hem as strenges imaad of wolfes guttes ido and iput in a fedele oþir in an harpe among strenges imade of schepis guttes.» (*Liber duodecimus, De auibus in speciale et primo de aquila. Capitulum ii^m*, ed. SEYMOUR 1975, p. 606)

Il testo olandese: «Want hi seyt aerns vederen gedaen onder ander vogels vederen verderuen die ander vederen mit allen ghelikerwijs dat een coerde van enen wolve gemaect van sinen darmen ende die coerde of snaer gheset op een ghytaern of op vedel bi snaren die gemaect waren van scaeps darmen verderftse alle gader als die selue seyt.» (Bartolomeus Engelsman, *Van den proprieteyten der dinghen*, ed. Haarlem, 1485, c. 220v)

Il testo spagnolo: «Ca como dize Plinio quien pondria una pluma de un aguila entre las plumas de las otras aves ella las consumiria y comeria, como la cuerda echa de la tripa de un lobo y puesta entre otras en la viguela o guitarra.» (*Libro xii De las aves. Del aguila y de sus propiedades. Capitulo ii.*, ed. Toulouse, 1494, c. 153r)

PAGE 1987, pp. 237-8, cita altri tre testi con il motivo delle corde di lupo: Albertus Magnus, *De Animalibus* (metà del XIII sec.), Armand de Belvézer, *Sermones* (1340ca.), John Amundesham, *Annales Monasterii Sancti Albani* (1425ca.).

cítola:

Alfonso X, *General Estoria* (e versione galega *Xeral Historia*), I, 16 (n. 165)

guisterne:

Evrart de Conty, *Le livre des eschez amoureux moralisés*, cap. VI, 2.1.4.2. f. 234 (n. 81)

laut:

Francesc Eiximenis, *Dotzè del Crestià*, I, cap. XVI (n. 286)

cithara (liuto):

Paulus Paulirinus, *Liber Viginti Artium* (cfr. cap. I, p. 50)

lyra (liuto):

Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae* (cit. nel cap. I, p. 54)

cetula:

Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae* (cit. nel cap. I, p. 55)

Laute:

VIRDUNG 1511 (cfr. cap. I, p. 58)

2. Il suono dello strumento

1. Accordatura

a) Fonti arabe

L'autore del quinto trattato degli *Iḥwān aṣ-Ṣafā'* dopo aver descritto dove si collocano i tasti sul manico, tratta l'accordatura, precisando solo l'altezza relativa. Le corde vanno accordate partendo dalla prima (*zīr*) che dev'essere tirata al massimo.¹⁷⁰ Per la seconda (*maṭnā*) l'autore consiglia di premerla con il mignolo (cioè nel IV tasto) e suonarla insieme con la prima corda vuota, e girare il pirolo se non sono uguali. La terza corda (*maṭlaṭ*) e la quarta (*bamm*) vanno accordate allo stesso modo. Da ciò si deduce che gli intervalli fra le corde erano quarte. Dopo l'autore spiega le consonanze che si formano tra una corda vuota e una corda tastata in determinati punti.

Al-Kindī parte dalla corda più bassa (*bamm*), che dev'essere accordata secondo il suono più basso producibile nella parte più bassa della laringe. L'accordatura delle corde successive avviene secondo la modalità descritta dagli *Iḥwān aṣ-Ṣafā'*. Il trattatista descrive eventuali scordature che possono essere la quarta corda un tono sotto o sopra.

L'accordatura del liuto di solito era per quarte ma si usavano anche accordature per quinte, descritte da al-Fārābī (m. 950) e da altri teorici.

b) Fonti europee

Nei trattati medievali esaminati nel primo capitolo sono molto scarse le informazioni sull'accordatura degli strumenti a pizzico. Perseus e Petrus nella loro *Summa musicae* (1200ca.) alludono agli intervalli tra le corde degli strumenti a manico, che possono essere ottave, quarte e quinte, senza portare esempi concreti dagli strumenti. Per quanto riguarda gli strumenti ad arco esiste una fonte molto più dettagliata, l'ultimo capitolo del trattato di Hieronymus de Moravia (Paris, BNF, ms. lat. 16663, redatto tra 1275 – 1277), in cui vengono descritte le accordature possibili della viella e della *rubeba*.¹⁷¹

La prima notizia sull'accordatura di uno strumento a pizzico è del secolo successivo, un breve trattato attribuito a Jean Vaillant, conservato nel manoscritto Berkeley, University of California Library, ms. 774, compilato nell'ultimo quarto del '300. Sulle corde della gittern figurano le lettere *c f b e* ma non corrispondono all'accordatura descritta nel testo (intervalli di quarta giusta) che richiederebbe *a d g c* (suggerita dall'illustrazione della *fiddle*), oppure *c f bb eb* (cfr. cap. I, p. 48, fig. 10).

¹⁷⁰ Luys Milán ne *El Maestro* (1535) darà un consiglio analogo per l'accordatura della vihuela: «...subireys la prima tan alto quanto lo pueda suffrir» (fol. 3v).

¹⁷¹ Le accordature di Moravia sono state ampiamente studiate da PAGE 1987. In base alla sua lettura la prima possibilità è *d G g d' d'*, in cui la *d* è *bordonus*, e si può suonare con l'arco o con il pollice. La seconda accordatura è *d G g d' g'* che permette di raggiungere un ambito più esteso. La terza possibilità è *G G d c' c'* che secondo il trattatista era adatto all'accompagnamento dell'epica. L'accordatura della *rubeba* è descritta più sinteticamente, l'autore si limita a specificare che le due corde formano un intervallo di quinta.

Tre fonti della seconda metà del '400 presentano l'accordatura del liuto a cinque cori. Sul manico del liuto illustrato nel *Kasseler Lautenkragen* leggiamo i nomi delle note musicali, che danno l'accordatura Sol¹-Do²-Mi²-La²-Re³ (fig. 36). L'intervallo di terza si trova tra il terzo e il quarto coro. L'accordatura è identica a quella descritta da Ramos de Pareja qualche decennio dopo (*De Musica Tractatus sive Musica practica*, 1482).

Un documento inglese degli ultimi anni del secolo contiene istruzioni per accordare il liuto a cinque cori. Si tratta di un breve testo intitolato *To sette a lute*, inserito in una pagina che si occupa di musica in un codice miscelaneo latino e inglese (Cambridge, Trinity College, ms. O. 2. 13, f. 97v). L'anonimo autore specifica solo l'altezza relativa delle corde denominate *Trebill*, *Seconde trebille*, *Meene*, *Tenor*, *basse*, che sono accordate per quarte, tranne tra il *tenor* (4.) e il *meene* (3.) dove abbiamo una terza.¹⁷² Gli intervalli coincidono con quelli descritti nelle altre due fonti (4^a-3^a-4^a-4^a, dal basso in alto).

Johannes Tinctoris nel suo trattato *De inventione et usu musicae* (1487ca.) fornisce l'accordatura di tre strumenti a pizzico. Per quanto riguarda il liuto (cfr. cap. I, p. 54-6), l'autore menziona cinque o sei ordini di corde, e si limita a precisare che i due in mezzo devono essere accordati a una terza, gli altri per quarte, con cui si riferisce alla variante con sei cori. Il sesto coro, aggiunto probabilmente nella sua epoca, può essere accordato un tono sotto. Prendendo un liuto in Sol l'accordatura sarà Sol¹-Do²-Fa²-La²-Re³-Sol³ o Fa¹-Do²-Fa²-La²-Re³-Sol³. In un altro paragrafo Tinctoris indica gli intervalli tra le quattro corde della *cetula*, che potrebbero essere Re²-Mi²-La²-Si². La *tambura* invece ha una quinta e una quarta.

Un'altra fonte coeva sull'accordatura del liuto a cinque cori si trova nella *Musica Practica* di Ramos de Pareja (1482). L'autore specifica sia gli intervalli che le note musicali utilizzando la nomenclatura greca. Il primo coro è *proslambanomenos* che sarebbe il La¹ ma l'autore lo indica con una Γ (Sol¹). Il quarto è *parhypate hypaton* e si trova a una quarta (*diatessaron*, Do²). Il terzo è *hypate meson*, a una terza maggiore (*ditono*) dalla precedente (Mi²). Il secondo coro è *mese* (La²), il primo è *paranete diezeugmenon* (Re³). Una seconda possibilità è accordare il quinto coro sempre in *proslambanomenos* (La¹ o Sol¹?), il quarto in *lichanos [hypaton]* (Re²), il terzo in *mese* (La²), mentre gli altri due sono lasciati alla volontà del liutista.¹⁷³

Alla voce *cuerda* del *Vocabulario español-latino* Elio Antonio NEBRIJA (1495ca.) descrive l'accordatura del liuto, sempre con le denominazioni greche delle note, ma omette il tetracordo di riferimento:

Cuerda de laud primera nete es. Cuerda cerca de aquesta paranete es. Cuerda de arriba o bordon hypate es. Cuerda cerca de aquesta parhypate es. Cuerda de medio mese chorda.

Le corde in ordine sono *nete*, *paranete*, *mese*, *parhypate* e *hypate*. *Nete* può essere La¹ (*nete hyperbolaeon*) o Mi² (*nete diezeugmenon*); *paranete* Sol² (*paranete hyperbolaeon*) o Re² (*paranete diezeugmenon*); *mese* è il La²; *parhypate* può essere Fa² (*parhypate meson*) o

¹⁷² Il documento è stato studiato da PAGE 1981, pp. 13-4, da cui cito il testo relativo all'accordatura: «To sette a lute. Loke that there be .a. Trebill. Seconde trebill. Meene. Tenor/ and basse. The seconde trebill to be sett a iiiij^{te} from the trebill/The meene a iiiij^{te} from the seconde trebill. The tenor a iij^{de} from the meene. Ant the Basse a iiiij^{te} from the tenor.» Lo studioso suggerisce di interpretare l'accordatura con le note Do²-Fa²-La²-Re³-Sol³.

¹⁷³ Per la nomenclatura greca delle note v. APEL 2000, voce *Greece*, p. 352.

Do³ (*parhypate hypaton*); *hypate* Mi³ (*hypate meson*) o Si² (*hypate hypaton*). Per avere intervalli di terza, quarta e quinta caratteristici del liuto sono da preferire le seguenti note: Si¹-Fa²-La²-Re³-La³. Per sanare la quarta aumentata tra il quinto e il quarto coro PAGE 1981, p. 16, suggerisce di emendare *hypate* (*hypaton*) in *parhypate* (*hypaton*) che è il Do². Gli stessi termini figurano anche nel *Diccionario latino-español* (NEBRIJA 1492), in cui nella voce *nete* apprendiamo che questa è la prima corda sia del liuto che della vihuela: «nete es por la prima en el laud o viuela».

La prima fonte sull'accordatura del liuto di sei cori che non si limita a indicare gli intervalli tra le corde è contenuta nel trattato di VIRDUNG 1511. Lo strumento è in La (La¹-Re²-Sol²-Si²-Mi³-La³), con possibilità di scordare il sesto coro in Sol¹. Sull'accordatura della viola da mano testimoniano la scala e i pezzi contenuti nel codice Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 596, scritti per uno strumento di sette cori, accordato Mi¹-La¹-Re²-Sol²-Si²-Mi³-La³. Il diagramma di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. 336, coll. 1581, databile all'ultima decade del '400, rappresenta il manico di un liuto (o di una viola?) accordato Re¹-Sol¹-Do²-Mi²-La²-Re³.

Accordature in base alle fonti teoriche

(La chiave di violino è stata ommessa nel caso di accordatura relativa.)

1. Liuto

Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibl., 2° ms. Math. 31
(*Kasseler Lautenkragen* o *Collum Lutine*)



Ramos de Pareja, *Musica Practica*, 1482



Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae*, 1487ca.



Cambridge, Trinity College, ms. O.2.13, f. 97v, XVex



Elio Antonio Nebrija, *Vocabulario español-latino*, 1495ca



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. 336, coll. 1581, c. 1r, XVex



Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, 1511



2. Altri strumenti

Berkeley, University of California Library, ms. 744

Gittern



Manoscritto

Interpretazione 1. Interpretazione 2.

Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae*, 1487ca.

Cetula

Tambura



Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 596

Viola da mano



2. Timbro e volume

Oltre alla classificazione ternaria degli strumenti musicali basata sul modo di emettere il suono descritta in molti trattati musicali, esistevano due categorie basate sul timbro e sul volume. Dato che la maggior parte dei riferimenti di questo tipo si trova in testi francesi, la musicologia moderna indica le due classi con i francesismi *haut* e *bas*. Gli ottoni e le percussioni appartenevano alla categoria *haut*, mentre i legni e i cordofoni erano *bas*. Questa classificazione non è sempre esplicita, ma spesso nei testi narrativi in versi l'ordine degli strumenti musicali enumerati segue comunque una spazializzazione, perché in generale strumenti appartenenti alla stessa categoria vengono raggruppati nello stesso verso o in versi consecutivi. In alcuni testi letterari invece questa bipartizione è evidente:

Et ainsi puet estre entendu des autres instrumens des voix comme rebebes, guiternes, vielles et psalterions, par la diversité des tailles, la nature des cordes et le touchement des doiz, et des fleutes et haulx instrumens semblables, avecques le vent de la bouche qui baillié leur est. (Eustache Deschamps, *L'Art de Dictier*, 270, n. 78)

[Così si possono sentire altri strumenti musicali, come ribeche, gittern, vielle, salteri, diversi per dimensione, tipo di corde e tocco delle dita, e dei flauti e altri strumenti alti, che si suonano tramite il soffio della bocca.]

Jean de Brie ne *Le Bon Berger* (1379) usa l'espressione «bas instrumens» per i dieci strumenti a corda elencati (n. 80, e cfr. sopra, p. 162). La stessa categoria può essere definita «coys» (<*quietus* 'tranquillo'):

Rubebes, leuths, vielles, syphonie,
Psalterions, trestous instrumens coys, (Eustache Deschamps, *Sur la mort de Guillaume de Machaut*, n. 76)

L'anonimo autore dell'*Echechs amoureux* (XIV secolo) dà un catalogo completo degli strumenti *haulz*, adatti alla danza, e degli strumenti *bas*:

Quand il vouloient danser,
On sonnoit les haulz instrumentz.
Et puis autrefois reprenoient,
Pour la grant noise qu'ilz faisoient
Quant mendre noise demenoient,
Flasos, fleütez et douchaines,
Et tels autres instrumens bas
Dont moult est plaisanz li esbas.
La ouïst on sonner vielles,
Et harpes excellentement,
Et psalterions ensement,
Ghisternez, rebeblez et rotez
Qui faisoient moult doulcez nottes,
Leüz qui sont de plus grant ton,
Orguez en main y oïst on
Et citoles meïsmement,
Qui sonnoient moult doucement,... (An., *Echechs amoureux*; n. 69)

[Quando volevano ballare suonavano strumenti alti, e li riprendevano più volte per fare grande rumore. E quando volevano suonare piano, suonavano flauti dolci, flauti traversi, bombarde e altri strumenti bassi, che divertono i modo molto piacevole. Là si sentivano vielle, arpe, insieme ai salteri suonati in modo eccellente, gittern, ribeche, rote che facevano delle note molto dolci, liuti che hanno un volume più grande, si sentivano molti organi e citole che suonavano molto dolcemente.]

Questo è uno dei pochi testi in cui vengono caratterizzati il volume e il timbro della famiglia dei cordofoni oggetto di studio, che non erano tutti uguali. Il liuto suonava più forte, mentre la gittern e la *citole* avevano un suono più dolce. Quest'ultima è caratterizzata dallo stesso aggettivo in due testi francesi, in un contesto metaforico in cui la dolcezza delle parole viene paragonata alla *citole*:

Qui le Roy de France a cele erre
Envelopa si de paroles
Plus douces que sons de citoles. (Guillaume Guiart, *Branche des royaus lignages*; n. ...)

Car plus fuist doulce sa parole
Que n'estoit harpe ne citole. (John Gower, *Mirour de l'Omme*, vv. 511-2; n. 148)

In un volgarizzamento trecentesco della *De consolatione philosophiae* di Boezio l'aggettivo "soave" viene associato al liuto:

Tutto ricolto nella mente attento,
Temperando le corde a suon aguto,
Dello strumento, e a canto lento,
Il dolce latte, ch' egli avea bevuto
Del vivo fonte lucido materno,
Mettendo nel soave suo leuto. (Alberto della Piagentina, Boezio, *Della filosofica consolazione*; n. 232)

Nel testo originale non si tratta però di liuto ma di *luctus* 'lutto' che il traduttore ha interpretato collegandolo ai versi precedenti. L'idea del suono dolce delle corde si ritrova anche nella fonte latina.¹⁷⁴ In una poesia di Immanuel Romano (fine XIII secolo) entrambi gli strumenti a pizzico, chitarra e liuto hanno suoni acuti, come la viola e il flauto:

Chitarre e liute – viole e flaùte,
voci alt'ed agute – qui s'odon cantare.
Stututù, ifiù ifiù ifiù - stututù, ifiù ifiù ifiù
Stututù, ifiù ifiù ifiù – tamburar, zuffolare.
(Immanuel Romano, *Rime*, 5, vv. 39-42; n. 5)

Il suono acuto della chitarra è confermato da altri due testi:

Allí sale gritando la guitarra morisca
de las bozes aguda e de los puntos arisca.
(Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, vv. 1228ab; n. 39)

[Da quella parte esce gridando la chitarra moresca dai suoni acuti e difficili nelle melodie.]

Mas après prengueren la guitarra, que fa lo sò molt agut, que si en hun loch alt la sonen, de gran troç la hoen. (St. Vicent Ferrer, *Sermons*; n. 34)

[Ma dopo presero la chitarra che fa un suono molto acuto, che se viene suonata in un luogo alto, si sente da lontano.]

¹⁷⁴ «Illic blanda sonantibus / Chordis carmina temperans, / Quidquid praecipuis deae / Matris fontibus hauserat, / Quod luctus dabat impotens, / Quod luctum geminans amor, [...]» (OVI).

3. Tecnica della mano destra

1. Le fonti iconografiche

Se esaminiamo le fonti iconografiche medievali che rappresentano liuti e chitarre, vediamo che in generale vengono suonati con un plettro. Da quello che si può dedurre dai dipinti, dalle prime intavolature e da alcune testimonianze storiche, il periodo di transizione dalla tecnica del plettro a quella delle dita si colloca nell'ultimo terzo del '400. Questa fase nella storia del liuto è stata oggetto di alcuni lavori,¹⁷⁵ mentre manca ancora uno studio sistematico sulla storia del plettro e della tecnica della mano destra durante il Medioevo. In questo capitolo cercherò di tracciare una storia dell'uso del plettro con particolare attenzione alle fonti letterarie e alla trattatistica latina.

Secondo le fonti storiche, il musicista di Baghdad, Ziryāb (Abū 'l-Hasan 'Alī ibn Nāfi', m. 852), durante il suo periodo di permanenza a Córdoba 'inventò' il plettro di piuma di aquila per sostituire la tradizionale bacchetta di legno, con cui ottenne un suono più chiaro e le corde duravano di più. Nella maggior parte degli studi che menzionano questo fatto, per una traduzione erronea, si parla di un plettro fatto dell'artiglio o del becco dell'aquila (cfr. NEUBAUER 1993, p. 332). Nel Salterio di Stoccarda (sec. IX, fig. 4) i suonatori delle *citole*¹⁷⁶ tengono un plettro ricurvo fra il pollice e l'indice, che effettivamente assomiglia all'artiglio di un uccello rapace o al becco, ma questa resta solo un'ipotesi perché non è possibile stabilire di cosa in realtà si trattasse in mancanza di altre fonti coeve. Questo tipo di plettro non lo vedremo più nelle miniature più tarde, e dall'XI secolo si comincerà a usare una sorta di bacchetta tenuta sempre tra pollice e indice che, considerando le dimensioni delle mani, poteva essere lunga 6-8 cm e larga 2 cm circa. Supponendo che le corde fossero di budello, il plettro doveva avere una certa flessibilità ma, anche in questo caso, mancano le fonti sul materiale di cui era fatto. Nelle illustrazioni europee dal XIII secolo in poi – nell'iconografia araba già prima – vediamo di solito un plettro più sottile e più lungo (fino a 15 cm) e, come confermato dai testi letterari medievali, veniva ricavato da una piuma di uccello. Essendo più lunga, si tiene tra il pollice e l'indice ma la sua estremità fuoriesce tra l'indice e il medio. REBUFFA 2012, p. 64, nota nei dipinti quattrocenteschi che questa parte della penna è spesso biforcuta e ipotizza che o si legassero insieme due penne sottili per aumentare la sonorità, o quando si rompevano per usura dividendosi in due parti venissero girate dall'altro lato.

Ci sono alcune miniature medievali che rappresentano chitarre o liuti in cui non vediamo il plettro: in quei casi potremmo chiederci se lo strumento effettivamente venisse suonato con le dita oppure se l'illustratore avesse dimenticato di disegnare il plettro nelle mani dell'esecutore. Questo errore si trova per esempio nella miniatura della *cantiga* 120 delle CSM (p. 103), in cui la figura di sinistra suona con il plettro, mentre quella di destra non ha niente in mano, anche se la posizione della sua mano è uguale. Mi sembra che abbiamo questa situazione anche nella miniatura 130, nella quale il personaggio di destra suona con le

¹⁷⁵ PAGE 1981, IVANOFF 1997, REBUFFA 2012 (pp. 62-3, 94-5).

¹⁷⁶ *Citole* è un termine del XIII secolo ma, in assenza di altre denominazioni più adatte, in generale si applica anche a questo tipo di strumento perché condivide alcuni tratti morfologici con il suo congenere due-trecentesco. Un'alternativa potrebbe essere il più generico *cithara*.

dita, tenendo la mano esattamente come quella della miniatura successiva (140) che suona con il plectro. Un altro caso interessante è la *Musica nelle Virtù e le Arti liberali* di Niccolò da Bologna (1354), illustrata da una liutista che sta accordando lo strumento, essendo uno dei rarissimi esempi del '300 in cui non vediamo il plectro. Probabilmente per accordare si pizzicava la corda con le dita. Questo indizio lo troviamo nel trattato di Al-Kindī (m. 866), che specifica l'uso del pollice per accordare la corda *bamm*, e più tardi nel trattato di Ibn aṭ-Ṭaḥḥān (m. 1057), che consiglia di pizzicare le corde senza plectro per verificare la corretta posizione dei legacci sul manico (NEUBAUER 1993, pp. 339 e 360).



fig. 31. Niccolò da Bologna, *Le Virtù e le Arti liberali* (1354) particolare (Milano, Biblioteca Ambrosiana)

2. Fonti testuali sull'uso del plectro

Nonostante le numerosissime menzioni degli strumenti musicali nei testi letterari medievali, sono abbastanza rari i riferimenti alla tecnica esecutiva. Effettuando la ricerca nel *corpus* dell'*OVI*, risulta che le voci 'plettro' e 'penna' associate a strumenti musicali¹⁷⁷ si trovano rispettivamente in due volgarizzamenti dell'*Ars amandi* di Ovidio, in corrispondenza della frase «Nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra» dell'originale (L.III):

testo A (sec. XIV, pis.): E anco sappia tenere la citula co la mano manca e 'l plectro co la mano ritta

testo B (a. 1313, fior.): co la sinistra mano tenere la chitarra e ne la destra la penna.

¹⁷⁷ Un'altra attestazione del 'plettro' in italiano antico si trova nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* di Boccaccio, in cui è metafora della lingua, idea che deriva probabilmente da Isidoro di Siviglia (cfr. p. 176): «Appresso questo, dice formarsi la voce dalle due nostre labbra, le quali non altrimenti sono che due cembali modulanti la commodità delle nostre parole; e così la lingua, col suo piegamento e circunflessione, essere a modo che un plectro, il quale formi lo spirito vocale; e quindi essere oportuno il palato, per la concavità del quale si profera il suono.» (c. II, par. 25).

In A è mantenuto il latinismo che l'anonimo commentatore ha ritenuto necessario spiegare: «è lo stecco col quale si suona la citula» (chiosa 427). In B al posto del termine 'pletro' abbiamo 'penna', motivata anche dalla traduzione della *cithara* con 'chitarra', uno strumento più familiare al lettore medievale. Nel volgarizzamento D al *plectrum* è stato corrisposto *criello* 'crivello' o 'tamburello', probabilmente per il significato di 'battere, percuotere' del verbo latino *plectere*.

Un'altra menzione della *penne* si trova nel *Remède de Fortune* di Guillaume de Machault, citata nel cap. III nel paragrafo sulla viola (p. 139), «De dois, de penne et de l'archet» (v. 3894), in cui non è chiaro a quale strumento si riferisse. *Plectre* in francese si registra solo dalla seconda metà del '300, come latinismo ripreso come vocabolo dalla musica antica, spesso associato al salterio: «Et qui fist taire le plectre de ton psalterion de .x. cordes». ¹⁷⁸ In castigliano è documentato il sostantivo *péndola* (o *péñola*) che deriva dal lat. PĪNNŪLA, diminutivo di PINNA (*DECast* vol. IV, p. 479). Il termine accompagna la vihuela («vihuela de péndola») nel *Libro de Buen Amor* (v. 1229d). Ho citato l'espressione «estrument de ploma» riferita alla *viola* (1353) a proposito della nomenclatura degli strumenti delle *CSM* (p. 105), mentre abbiamo un'altra attestazione di *pluma* nell'*Obra sacada de las crónicas de San Isidoro* (1385 – 1396), sempre in riferimento al salterio «E es psalterio gujtarra bien acordant con X cuerdas, las quales se tocan con escorça de pluma» (n. 43). Qui *guitarra* è evidentemente un termine generico che indica diversi cordofoni (cfr. *NDHE*, voce *guitarra*). La parola *pletro* compare solo nel *Cancionero de Juan Fernández de Íxar* (1424 – 1520), associata alla lira antica.

In base ai testi letterari sembra che i sostantivi *pletro*, *pletro*, *plectre* si usassero solo in riferimento a strumenti antichi o biblici, in tutti gli altri casi abbiamo *penna*, *penne*, *péndola*, *ploma*, termini che implicano il materiale di cui è fatto l'oggetto. Quanto alla trattatistica musicale latina, due teorici menzionano il pletro di avorio, ma la loro fonte è l'*Eneide* di Virgilio: «Jamque eadem digitis, jam pectine pulsat eburno» (VI, 647). Il verso è letteralmente citato da Tinctoris all'interno della definizione del *plectrum*, che spiega che gli antichi suonavano le corde con il *pecten* (conchiglia), ma oggi si usano la penna e l'archetto:

Est que plectrum: quo chorde pulse ad sonum emoventur. Cujusmodi apud nos sunt penna et arculus: apud antiquos pecten. De quo Virgilius. Jamque eadem digitis jam pectine pulsat eburno. (WEINMANN 1917, p. 40, *TML*)

[Con il *plectrum* si ottiene il suono dalle corde. Da noi si usano la penna e l'archetto, mentre gli antichi usavano il *pecten*, come testimoniato da Virgilio: "ora le suona con le dita, ora con il pletro di avorio".]

L'altro riferimento al *plectrum* in avorio, sempre in contesto antico, si trova nel *De arte musica* di Bertrandus Prudentius, un poema in versi sull'elogio della musica scritto intorno alla fine del IX secolo: «Connexens cytharam plectrum feriebat eburnum» (FAGE 1864, p. 298, str. V, 10, *TML*), in cui l'autore si riferisce allo strumento antico.

Se diamo uno sguardo agli strumenti a pizzico che si suonano oggi nelle musiche tradizionali nel mondo, vediamo che accanto ai plettri di materiale sintetico, si usano ancora quelli di origine vegetale o animale: penna, osso, legno, corno di vacca o di bufala, guscio di

¹⁷⁸ Citato in GODEFROY, vol. 6, p. 210 (*Legende doree*, Maz. 1333, f. 151d).

tartaruga, conchiglia, metallo.¹⁷⁹ Per esempio alcuni suonatori dello *ūd* invece del plettro (*risha*) di plastica, preferiscono quello di corno di mucca o di guscio di tartaruga, per l'avvertibile differenza nella qualità del suono prodotto.

3. Semantica del termine *plectrum*

Sebbene riguardino l'arpa, vale la pena di esaminare da vicino in questa sede alcuni versi del romanzo *Galeran de Bretagne* di Renaut (fine sec. XII o inizio XIII), per il lessico tecnico che designa le parti dello strumento, compreso il sostantivo *pletron*. In una descrizione dettagliata dell'arpa di Fresne, apprendiamo che lo strumento era riccamente decorato, i pirotti erano in avorio, le corde in argento:

Sa herpe a vers son piz haussie,
Qui riche est moult, ce pouez croire:
Les chevilles en sont d'iviere
Et les cordes en sont d'argent;
Pletron y a et riche et gent,
C'est de la corne d'un serpent;
La herpe, qui au coul li pent
Bien ouvree, a sauvages bestes
Qui ont divers et corps et testes,
Si ont les yeux pains et les piz
D'esmeraudes et de rubis, [...] (ed. DUFURNET 2009, vv. 2022-32)

Cito la parafrasi proposta dall'editore del romanzo:

Elle tient contre sa poitrine sa harpe qui est très riche, vous pouvez m'en croire: les chevilles sont en ivoire, les cordes en argent, tandis que le plectre, riche et élégant, est fait d'écailles de serpent. La harpe qui lui pend au cou est ouvragée avec art de bêtes sauvages aux corps et aux têtes étranges, aux yeux peints et aux poitrails d'émeraudes et de rubis [...]

Vediamo che il riferimento al *pletron* è stato interpretato come 'plettro... fatto da scaglie di serpente'. La congettura è motivata dalla somiglianza delle scaglie al plettro triangolare moderno della chitarra. Nel testo critico però abbiamo *corne* che può suscitare qualche perplessità: plettro fatto dal corno del serpente?

In effetti, esiste una specie con le corna, la *cerastes cerastes* chiamata anche ceraste cornuta o vipera della sabbia, un serpente velenoso lungo 30-60 cm che vive nei deserti in Nordafrica e in Medio Oriente. Non tutti gli esemplari hanno le corna e, vista la lunghezza

¹⁷⁹ Le informazioni sui materiali di cui si facevano i plettri non sono abbondanti neanche nella trattistica araba medievale. Si può citare l'*ōzān* turco di tre corde descritto da 'Abdalqādir ibn Ġaibī nel *Cāmi' al-alḥan* (1405-1413) che si suonava con un plettro di legno (FARMER 1962 p. 244). Quanto agli strumenti attuali nel medio ed estremo oriente, in base al GROVE 2001, si suona con plettro di tartaruga il *tanbur* turco, con legno il *sarod* (India) e la *biwa* (Giappone), con un plettro molto grande in legno o in avorio il *shamisen*, con corno il *sanshin* (entrambi giapponesi), mentre il *tār* iraniano si suona con un plettro di ottone rivestito in cera. Con un plettro di metallo che si infila sull'indice chiamato *mizrab* si suonano il *dutār* e il *sitar*, il *tanbur* in Centro Asia (Afganistan, Uzbekistan, Tajikistan), mentre il *kanun* turco si suona con un plettro di metallo a forma di ditale sull'indice. Questo tipo di plettro infilato sul pollice si usa inoltre dai suonatori del *zither*.

totale dell'animale, queste corna sarebbero troppo piccole per usarle come plettri, e sicuramente non abbastanza rigide. Nei bestiari medievali però spesso vengono descritti o rappresentati serpenti con le corna molto grandi, ispirati probabilmente alle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia, secondo il quale la ceraste aveva le corna come l'ariete:

Cerastes serpens dictus, eo quod in capite cornua habeat similia arietum; κέρατα enim Graeci cornua vocant. (XII, 4, 18, ed. VALASTRO CANALE 2006, vol. II, p. 46)

[*Cerastes* è un serpente che ha le corna sulla testa, simili a quelle dell'ariete. In greco si chiamano κέρατα.]

Data la definizione di Isidoro, non ci dovrebbero sorprendere gli animali ibridi nelle miniature, come la *cerastes* illustrata nel ms. della Koninklijke Bibliotheek, KB, KA 16, f. 123v, che ha la coda di un serpente, due zampe davanti, la testa di un mammifero e due corna molto grandi.¹⁸⁰ I plettri attuali fatti di corno di mucca o di avorio in qualche modo giustificherebbero l'immagine, ma l'ipotesi, per quanto può sembrare suggestiva, è priva di fondamento organologico. In primo luogo perché la lezione del manoscritto (BNF, ms. fr. 24042, sec. XV) è *couronne*: «Cest de la couronne dun serpent».¹⁸¹ In secondo luogo perché le fonti iconografiche ci insegnano che l'arpa europea dal Medioevo in poi si suonava con le dita, non con il plettro.¹⁸² Il verso è ipermetro e richiede l'intervento da parte del filologo, ma per una soluzione accettabile è necessario approfondire la semantica del sostantivo *pletron*.

Nei dizionari di antico e medio francese i due termini, *pletron* e *plectre* vengono definiti entrambi 'piccolo oggetto per mettere in vibrazione le corde della lira o della cetra'. Per GODEFROY, vol. VI, p. 210, *plectrun* var. *plectrom*, è sinonimo di *ple(c)tre*, a sua volta definito «sorte de dé dont on se servait pour pincer les cordes du luth, et dans le sens latin, petite verge d'ivoire avec laquelle on touchait les cordes de la lyre». La definizione è stata accolta dal *FEW*, vol. 9, p. 57, II. *plectrun*, secondo il quale il termine deriva dal greco *πλήκτρον*, che oltre a significare il bastoncino per pizzicare le corde, era anche il nome della barra del timone. Entrambi i significati sono passati in latino, il secondo è attestato anche nel francese antico *piautre*. In base al *DHLF*, vol. II, p. 1546, il sostantivo *plectre* è documentato dopo la metà del '300 come termine della musica antica, e ha sostituito il più antico *pletron*. La radice della parola sarebbe l'onomatopeico *oplak-*, *oplak*, *oplek-*, da cui il verbo *pléssein* 'colpire' e il sostantivo *pléktron*. Il francese moderno conserva il termine *plectre* come sinonimo del più diffuso *médiateur*.

Per chiarire il passo citato del *Galeran de Bretagne*, ci può essere d'aiuto la trattatistica musicale latina, in cui il sostantivo *plectrum* si usa in moltissime accezioni. Il significato di 'oggetto per pizzicare le corde' lo troviamo già attestato da Cassiodoro nel

¹⁸⁰ Nello stesso manoscritto ci sono altri "serpenti" con le corna: nel f. 123rb1 sono illustrati i *Cornuti*, mentre nel f. 19rb2 vediamo una specie di serpente-capricorno. Due animali ibridi simili si vedono nel ms. BNF, lat. 3630, f. 94r.

¹⁸¹ La lezione è conservata nell'edizione di Anatole Boucherie (Montpellier, 1888), mentre nell'edizione di Lucien Foulet (Paris, 1925) abbiamo già *corne*.

¹⁸² Nelle rappresentazioni delle arpe antiche del 2. millennio a. C. in Egitto e in Mesopotamia, vediamo entrambe le tecniche. Le arpe verticali di solito venivano suonate con le dita, mentre quelle orizzontali spesso con un plettro lungo tenuto nella mano destra. La mano sinistra a volte non si vede a causa delle corde, ma si può pensare che si usasse per smorzarle, cfr. GROVE 2001, vol. 10, p. 882, voce *Harp*. In un mosaico conservato nel Museum of the Good Samaritan (Israele) si vede David suonare un'arpa quadrangolare con un osso nella mano destra.

passo relativo alla classificazione degli strumenti musicali, che spiega che i *tensibilia*, cioè i cordofoni, si suonano con *plectrum*:

Tensibilia sunt chordarum fila, sub arte religata, quae amodo plectro percussa mulcent aurium delectabiliter sensum: in quibus sunt species cithararum diversarum (MIGNE 1844 – 1904, vol. 70, p. 1209, cap. 5, *TML*).

[Le *tensibilia* sono strumenti le cui corde tese sullo strumento, percosse con un plettro dilettono piacevolmente l'udito, come sono i vari tipi di *cithare*.]

Isidoro chiama metaforicamente *plectrum* la lingua, perché serve a articolare i suoni:

Sicut enim plectrum cordis, ita lingua inliditur dentibus et vocalem efficit sonum (XI, 1, 51, ed. VALASTRO CANALE 2006, vol. I, p. 886).

[Come il plettro sulle corde, così la lingua batte sui denti e produce i suoni.]

L'idea di paragonare le parti della bocca a strumenti musicali si trova anche presso i trattatisti Fabius Planciades Fulgentius (sec. V-VI) e Berno Augiensis (sec. XI).¹⁸³ Gerbert di Aurillac (940ca. – 1003), autore del *De mensura fistularum in organis*, con la parola *plectrum* indica l'anima delle canne labiali, che dopo di lui sarà un termine ricorrente nei trattati sulla dimensione delle canne d'organo, tra cui Notker (950 – 1022, *De Musica*, che usa anche *labium*), Aribo (1023ca. – 1080ca., *De Musica*), Eberhardus Frisingensis (sec. XI, *Tractatus de mensura fistularum*), Frutolfus (1038ca. – 1103ca., *Breviarium de musica*), e più tardi Walter Odington (1253ca. – 1328, *Summa de speculatione musice*). Altri autori chiamano *plectrum* i ponti o capotasti mobili sul monocordo con l'aiuto dei quali si suddivide la corda (Jacobus Leodiensis, *Compendium de musica* IV, Engelbertus Admontensis, *De musica, tractatus secundus*, XI). L'anonimo autore del *Quomodo organistrum construatur* (in passato attribuito a Oddone di Cluny), con il sostantivo *plectrum* si riferisce alle tangenti dell'*organistrum*, mentre nel XVI secolo *plectrum* può designare addirittura i tasti dell'organo (Franciscus Salinas, *De Musica*, 2-3, 1577, Folianus Ludovicus, *Musica theorica* 3, 1529).

Un'altra definizione del *plectrum* la troviamo nel *De proprietatibus rerum* di Bartholomaeus Anglicus. Nel cap. 141 intitolato *De cithara* apprendiamo che *plectrum* era anche la chiave per accordare gli strumenti cordofoni:

Chordae autem quanto magis sunt siccae et etiam magis tensae, tanto amplius sunt sonorae. Plectrum autem dicitur instrumentum quo temperantur chordae et tenduntur. (MÜLLER 1909, p. 252)

[Più secche sono le corde e più tese, più forte è il loro suono. Si chiama *plectrum* lo strumento che serve a tirare e accordare le corde.]

¹⁸³ Fulgentius, *Mitologiarum libri tres*: «Duo labia uelut cimbala uerborum commoda modulantia, lingua ut plectrum quae curuamine quodam uocalem format spiritum, palatum cuius concauitas profert sonum, gutturis fistula quae tereti meatum spiritalium praebet excursu et pulmo qui uelut aerius follis concepta reddit ac reuocat.» (HELM 1898, cap. XV, *TML*). Augiensis, *Musica seu Prologus in Tonarium*: «... id est plectro linguae, pulsu quatuor dentium, repercussione duorum labiorum in modum cymbalorum, cavitare gutturis, et adutorio pulmonis, qui in modum follis aerem recipit et remittit.» (MIGNE 1844 – 1904, p. 1100, *TML*).

Questo passo è “copiato” da Iohannes Aegidius Zamorensis nel suo *Liber artis musicae*, con l’unica differenza che l’ultimo verbo è *extenduntur*.¹⁸⁴ Un altro trattatista contemporaneo, Iacobus Leodiensis (1260ca – 1330ca.) nel suo *Speculum musicae* spiega come modificare la tensione delle corde del salterio con il *plectrum*:

... ut cum chorda eadem psalterii prius pulsa plectro torquetur et intenditur, et tunc sonus, quasi idem, de graviore gradu tendit ad acutiorem, ut ipsorum differentia communi fine claudatur nec habeant locum signatum et distinctum gravis sonus et acutus. (BRAGARD 1955, I, 26, p. 81, *TML*)

[...la corda del salterio prima viene pizzicata poi girata e tirata con il *plectrum*, mentre il suono al contempo sale dal grave all’acuto, così che la differenza tra gli stessi si annulla e non ci sono distinzioni tra suono grave e acuto.]

Plectrum viene menzionato in questa accezione nel capitolo *De Clavibus* del *Musica manualis cum tonale* di John Wylde (sec. XV), in cui l’autore spiega che la chiave si scrive sul rigo musicale non nello spazio, facendo un paragone con le corde:

...instar cauillarum cithare. vel alicuius instrumenti musici. que cordas sibi firmiter innexas cogente plectro. (London, British Library, Lansdowne 763, f. 14v, *TML*)

[... è simile al cavigliere della chitarra (o dell’arpa), o di altri strumenti, in cui le corde stanno ferme grazie ai piroli.]

Anche *pecten* poteva essere utilizzato nella stessa accezione nel latino medievale. Il redattore delle glosse del *Vocabularius Optimus* dà la definizione di entrambi:

[Sed] pecten in proposito est pars musici instrumenti cordas sustinens et supportans.
[Sed] plectrum est instrumentum, per quod in cythara uel in psalterio corde tanguntur.
Et dicitur [plectrum] a plecto/-tis/-ere, quod idem est quod verbero uel flecto/-tis/-ere.
(BREMER 1990, p. 379, n. 35.043)

[*Pecten* è parte dello strumento musicale che sostiene le corde. *Plectrum* è un oggetto con cui vengono percosse le corde della *cythara* (antica) e del salterio. Deriva da *plecto/-tis/-ere*, che è ‘colpire’ [e si coniuga] come *flecto/-tis/-ere*.]

Qui *cavilla* è il cavigliere dello strumento, *plectrum* la chiave o il pirolo. In una copia di fine XIV o inizio XV secolo del trattato trecentesco *Breviarium regulare musicae* (ms. Oxford, Bodleian Library, Bodley 842, f. 66v) attribuito a Willelmus c’è pure il disegno del *plectrum* che figura accanto all’arpa:

¹⁸⁴ REY 1993, p. 28, cita la definizione del *plectrum* di Zamora ma solo per dire che non dobbiamo darle importanza. Il termine è registrato anche nel recente dizionario dei termini musicali latini *LMLMA*, ma sotto il significato di ‘ponte (del monocordo)’. Si tratta evidentemente di un errore di interpretazione, perché il passo si trova nel paragrafo sulla *cithara* in cui non viene nemmeno menzionato il monocordo. SACHS 1980, p. 309, ricorda che il *plectrum* era la chiave per accordare lo strumento, senza citare fonti medievali.



fig. 32. Ms. Oxford, Bodleian Library, Bodley 842, f. 66v¹⁸⁵

Dunque il *plectrum* non è solo la chiave di accordatura ma anche la chiave di lettura di alcuni testi medievali sull'arpa, in cui il termine finora è stato interpretato erroneamente 'pletro'. Torniamo al romanzo di *Galeran de Bretagne*. Nella scena che occupa i vv. 2278-2327 il cavaliere Galeran insegna alla sua amica arpista Fresne un *lai* che ha appena composto:

Il commence, celle l'escoute,
Qu'en la harpe ses doiz i boute.
Quant les notes a entendues,
Au pletron les a estendues,
Et atrempees a droit point. (vv. 2297-2301)

La traduzione di DUFOURNET 2009 non è convincente: «Il commence et elle l'écoute, posant ses doigts sur la harpe. Les notes entendues, elle les a reproduites à l'aide de son plectre et elle a trouvé le juste accord.» Il verbo *atremper* o la forma metatetica *atremper*, quando compare in contesto musicale, in generale significa 'accordare', anche se in alcuni casi si potrebbe tradurre con il generico 'suonare'. Nel romanzo il verbo *atremper* compare nel v. 4316, in cui ha piuttosto il senso di 'accordare': «A sa herpe bien atrempee / Ou elle note laiz et chante.» Sono un po' ambigue invece «les notes» che rendono difficile la traduzione perché potrebbero essere le note della canzone come potrebbero essere i suoni delle corde. Proporrei la seguente lettura: 'Lui cominciò, lei l'ascoltò, e mettendo le dita sull'arpa, sentì le corde (*les notes*) e le accordò con la chiave (*pletron*).'

A questo punto dobbiamo rileggere i versi citati sopra a p. 174. Mi sembra poco probabile che l'autore usi il termine *pletron* con due significati diversi a distanza di pochi versi. Le corna del serpente probabilmente erano la decorazione della chiave. Cambiando la punteggiatura del testo si può arrivare a una seconda possibilità di lettura: la prima frase finirebbe con «Pletron y a et riche et gent», mentre il verso successivo «C'est de la couronne d'un serpent» potrebbe riferirsi già all'arpa. La seconda parte della descrizione ci dice infatti che lo strumento era decorato di figure di animali, cosa che conosciamo benissimo dalle raffigurazioni delle arpe medievali.¹⁸⁶ Si può immaginare una corona di serpenti come

¹⁸⁵ Immagine tratta da: http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/WILBREV_MOBB842

¹⁸⁶ Vediamo arpe con teste di animali per esempio nelle mani del vegliardo n. 19 del *Pórtico da Gloria* della Cattedrale di Santiago de Compostela, nella miniatura della cantiga 380 del codice E delle CSM, e in un'illustrazione del trattato *De Musica* di Johannes Affligemensis, sec. XII (Monaco, Bayerische

decorazione sul punto di incontro della mensola e della colonna dell'arpa. In questo caso l'ipermetria si risolverebbe supprimendo la preposizione *de*.



fig. 33. Arpa ricostruita sul modello del Portico di Santiago

A conferma del significato di *pletron*, cito altri tre testi francesi coevi in cui il termine designa chiaramente la chiave per accordare. La prima è la traduzione francese di Angier dei *Dialoghi* di Gregorio Magno, conservata nel manoscritto BNF fr. 24766, datata al 1212:¹⁸⁷

Premierement covient aprendre
par lui plectron les cordes tendre
ainceis q'oem les sache atemperer,
e pues apres sovent user
les deiz ensemble od lui plectron,
tant qe face acordable son,
ainceis q'oem soit bon harpeour. (f. 61c, vv. 7545-51, ed. ORENGO 2013, vol. II, p. 268.)

[Per diventare bravi arpisti, prima bisogna imparare come tirare le corde con la chiave (*plectron*), saperle accordarle, poi usare le dita insieme con la chiave, in modo che si sentano le consonanze].

La seconda si trova nel *Lancelot en prose*:

Lors prent son plectron, et commence a acorder sa harpe. Et puis commence a noter un lai. (V, 300).

[Allora prende la chiave (*plectron*) e comincia a accordare l'arpa. E poi comincia a suonare un *lai*].

Infine un breve *miracle* anglonormanno del secolo XIV, *Del Harpur a Roucestre*:¹⁸⁸

De le forel ad sa harpe saké
E son plectrun ad enpoyné.

Staatsbibliothek, lat. 2599, fol. 96v.). Nell'arpa di David nel ms. Additional 15282 f. 302, la figura effettivamente assomiglia a un serpente.

¹⁸⁷ L'editore segue GODEFROY per la definizione di *plectron*, traducendo con 'plectre' (cfr. *Glossaire* vol. I, p. 284). I primi due versi sono registrati in *AND*, da cui non è evidente il significato.

¹⁸⁸ GODEFROY (vol. 6, p. 210) interpreta *plectrun* come 'pletro', citando solo i primi due versi, che sono insufficienti per capire che si tratta della chiave.

Se cordes a ben atemprez,
Si ke ben se sunt acordez. (vv. 56-9)

[Tirò fuori l'arpa dalla custodia, e prese la chiave (*plectrum*); accordò bene le corde finché ottenne un'accordatura perfetta.]

Le fonti iconografiche medievali confermano quanto emerge dai testi letterari citati: non vediamo l'arpa suonata con il plectro, mentre l'arpista nell'atto di accordare lo strumento con una chiave è un tema frequentissimo nelle miniature e nelle decorazioni delle chiese. Mi limito a citare solo alcuni degli esempi più antichi, ma ce ne sono centinaia: il musicista che illustra il primo modo musicale nel Graduale di Saint-Etienne di Tolosa (London, British Library, Harley 4951, f. 295v, fine XI-inizio XII secolo), David nel Salterio di York o Salterio Hunter (Glasgow, University Library, ms. Hunter U.3.2 (229), f. 21v, 1170ca.) e nel Capitello di Saint Martin de Boscherville (1170ca, Rouen, Musée des Antiquités).¹⁸⁹

Dopo questa analisi di tutte le accezioni della parola latina *plectrum* nel lessico musicale latino, cercherò di spiegare quali sono stati i motivi del cambio semantico che ha generato la lunga serie di significati:

- il sostantivo latino deriva dal verbo *plectĕre*, come il suo equivalente greco *πλήκτρον* dal verbo *πλήττω* o *πλήσσω* 'battere, colpire', da cui abbiamo il significato primario di 'plettro' che implica il movimento della mano che mette in vibrazione le corde per mezzo di un oggetto.

- 'lingua' deriva da 'plettro' per metafora, come affermano gli autori medievali stessi.

- ne consegue il terzo significato, 'anima delle canne labiali dell'organo', sempre per via metaforica, dato che anche gli altri componenti della canna vengono denominati con termini che designano le parti del cavo orale, 'bocca' e 'labbro'.

- il quarto, 'ponte mobile sul monocordo, capotasto', si spiegherebbe con l'idea che l'anima divide il piede della canna dalla parte restante, il risuonatore, cioè suddivide la lunghezza di un corpo sonoro che nel caso del monocordo corrisponde alla corda. Posizionando il ponte in un determinato punto della corda, ne vibra solo una parte e di conseguenza cambia l'altezza del suono emesso.

- hanno la stessa funzione le tangenti fissate ai tasti della ghironda o dell'*organistrum* che premono le corde.

- infine 'tasto', dal significato precedente per metonimia.

Il percorso semantico si potrebbe schematizzare così: 'plettro' → 'lingua' → 'anima' → 'ponte' → 'tangente' → 'tasto'. E dove si colloca la 'chiave di accordatura' nella serie? Per questo significato posso suggerire due ipotesi: la prima è che la chiave dell'arpa, in un certo senso, ha la stessa funzione del ponte del monocordo, cioè serve a regolare l'altezza del suono; l'altra possibilità di interpretazione potrebbe essere il senso secondario di 'timone' che avevano la voce greca *πλήκτρον* e il latino classico *plectrum*, che spiegherebbe il cambio semantico, dato che in entrambi i concetti c'è l'idea di girare, ruotare.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Qualche esempio ancora: David nel portale della Basilique de la Daurade (Toulouse, Musée des Augustins), o nel ms. BNF lat. 6755 (2) f. Av, contenente il trattato di Lambertus, ecc. Per altre fonti rimando al sito <http://www.enluminures.culture.fr/> dove sono censite 54 miniature (salteri e bibbie francesi, databili ai secc. XII-XIII) che rappresentano David mentre accorda l'arpa.

¹⁹⁰ Nell'enciclopedia GROVE sotto la voce *Plectrum* curata da V. Ivanoff (vol. 19, p. 916-7) viene trattato unicamente il significato di 'oggetto per mettere in vibrazione le corde'. Lo studioso menziona che le fonti dal

Verso la fine del Trecento il sostantivo *plettro/plectre* ripreso dal latino comincerà a sostituire ‘penna’ e ‘piuma’ e i loro equivalenti nelle altre lingue romanze,¹⁹¹ e si userà unicamente nel senso di ‘piccolo oggetto per mettere in vibrazione le corde della lira o della cetra’, mentre gli altri significati del termine latino *plectrum* non saranno conservati nelle lingue moderne.

Un confronto tra le varie traduzioni dell’enciclopedia di Bartolomeo ci può fornire alcune informazioni riguardo al lessico organologico medievale. Mentre nella versione olandese viene solo spiegato il significato del latinismo *plectrum*, in quella inglese viene tradotto *wreyste*: «Þe more druye þe strynges beþ ystreyned, þe more þey sownen. And þe wreyste haytte plectrum.» (‘Più secche sono le corde e più sono tirate, meglio suonano, e il *wreyste* è chiamato *plectrum*’). Il termine è registrato in altri vocabolari inglesi del ’400, nel *Promptorium Parvulorum* («wreste: plectrum») e nel *Catholicon Anglicum* («wrayst: pecten, plectrum»). Anche se i dizionari non forniscono contesti, il significato di ‘chiave per accordare’ è quasi sicuro perché il sostantivo deriva dal verbo *wresten* (*wreste*, *wreston*, oe. *wræstan*) attestato in documenti coevi, anche riferito all’arpa, che significa ‘to wrenche, to twist’ (‘torcere, storcere’). Nella versione francese la *cithara* del testo latino è resa con *guiterne* e di conseguenza viene completamente modificata la seconda frase del passo citato: «Tant comme les cordes sont plus seches et plus tendues tant font elles meilleur son. Les chevilles par quoy on tent les cordes sont appellees clefz.» Al posto del *plectrum* stavolta abbiamo *chevilles* ‘piroli’, perché per accordare la *guiterne* – e in generale tutti gli strumenti con manico – non c’è bisogno di una chiave come per l’arpa (o più tardi per il clavicembalo e per il pianoforte), perché ci sono i piroli, chiamati anche chiavi, che si possono girare con le mani. Allo stesso modo nella traduzione spagnola del 1494 nel paragrafo sulla *guitarra* troviamo i corrispondenti termini *cavillas* e *llaves*: «Las cavillas en que las atan o por que las tiran se llaman las llaves.»¹⁹²

Nel glossario anglosassone di Aelfric (fine X o inizio XI secolo) *plectrum* è tradotto *hearpnaegel*, letteralmente ‘unghie + arpa’ (*naegel* > *nail*), un termine che apparentemente contraddice quanto detto finora in base alle fonti iconografiche e letterarie, cioè che l’arpa non si suonava con il plettro. Questo sostantivo curioso si registra inoltre nella versione in antico inglese della storia di Apollonio (XI secolo):

...and Apollonius his hearpenaegel genam, on hē þā hearpestrengas mid crafte āstyrian ongonn ond þære hearpan swēg mid wynsumum songe gemengde. (cit. in MOORE – KNOTT 1919, p. 79)

[Apollonio prese il suo *hearpnaegel* e cominciò a muovere le corde dell’arpa con forza, mescolando il suono dell’arpa con canto delizioso.]

Medioevo in poi descrivono plettri fatti dall’artiglio dell’aquila, o di legno, metallo, avorio, osso, tartaruga, pergamena e penna, senza citare i testi di riferimento. L’autore della voce *Plettro* nel *DEUMM* (vol. III, p. 658), dopo averlo definito «Piccola lamella di avorio o tartaruga o di metallo a forma ovale che si tiene tra il pollice e l’indice della mano destra per pizzicare le corde di uno strumento», menziona che Odo de St.-Maur chiamava *Plectra* i tasti dell’*organistrum*.

¹⁹¹ In base ai dati *MED*, i termini *fether* (*fed(d)er*, *fiðer*, *veþer*) e *penne* (*pen*) in medio inglese non si registrano nel senso di ‘plettro’. Per quanto riguarda il tedesco, il termine *ziterphin* figura nel trattato *Summarium Heinrici* come traduzione del *plectrum* latino (cap. 18: *De Musicorum Vasis*, ed. HILDEBRANDT 1974, p. 112).

¹⁹² Citazioni complete e edizioni di riferimento a p. 84-8 (cap. II).

Potrebbe porre un problema il verbo *āstyrian* che equivale a ‘*move, stir, stir up, trouble*’, cioè ‘muovere’, ‘smuovere’, ‘agitare’ ma, dato il contesto, la traduzione ‘accordare’ non è preferibile, perché sembra che l’*hearpnaegel* sia piuttosto l’oggetto con cui si suonano le corde. È possibile che si tratti del plettro? Altre fonti inglesi specificano l’uso delle unghie per suonare l’arpa:

Tech him to harpe
Wiþ his nayles scharpe (*King Horn*, 1225ca., vv. 231-2)¹⁹³

[Insegnagli a suonare l’arpa con le sue unghie affilate].

For though the beste harpour upon lyve
Wolde on the beste sowned joly harpe
That evere was, with alle his fyngres fyve,
Touche ay o stryng, or ay o werbul harpe,
Were his nayles poynted nevere so sharpe,
It sholde maken every wight to dulle,
To here his glee, and of his strokes fulle.¹⁹⁴ (Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, dopo 1385, ed. BARNEY 2006, *Book II*, vv. 1030-6)

[Poiché se il miglior arpista vivente, con la miglior arpa mai esistita, toccasse con tutte le sue cinque dita anche solo una corda, o sì, un’arpa dal suono squillante, con le unghie mai così affilate, farebbe sbiadire chiunque ascolti il suo suono gioioso, i suoi arpeggi pieni].

Jean Gerson nel passo relativo alla classificazione degli strumenti nel *Tractatus tertius de Canticis* (1413ca.) ci dà alcuni indizi sui modi di suonare. Nel passo citato nel primo capitolo a p. 46, l’espressione «cum unguibus» sembra riferirsi alla *cythara*, con cui Gerson intende quasi sicuramente l’arpa, mentre «vel plectro» agli altri cordofoni a pizzico dell’elenco, *guiterna*, liuto, salterio, all’epoca suonati con il plettro. Paulus Paulirinus nel suo trattato afferma che le corde di budello dell’arpa si suonavano con le unghie:

Arfa est instrumentum trigonale nervalibus cordis unguum percussione resonans [...].
(REISS 1924, p. 262)

[L’arpa è uno strumento triangolare le cui corde di budello vengono percosse con le unghie.]

Sull’uso delle unghie lunghe presso gli irlandesi leggiamo la testimonianza di Vincenzo Galilei nel *Dialogo della musica antica et della moderna*:

...fu portato d’Irlanda a noi questo antichissimo strumento [...]. Sono le Harpe che usano i detti popoli, maggiore assai delle nostre ordinarie; et hanno comunemente le corde d’ottone, et alcune poche d’acciaio nella parte acuta a guisa del Gravicimbalo; i sonatori delle quali costumano portare le ugne di ambedue le mani assai lunghe, acconciandosele artifiziosamente nella maniera che si vedono le penne ne saltarelli che delle Spinette le corde percuoteno. (GALILEI 1581, p. 100)

¹⁹³ Cito da *MED*, basato sul ms. C (Cambridge University Library, MS Gg.4.27, 1300ca.).

¹⁹⁴ È da notare che, secondo il testo, l’arpista suonava con le cinque dita della mano, mentre attualmente il mignolo non si usa.

Considerando queste fonti, sembra che l'*hearpnaegel*, come lo suggerisce anche il nome, sia una sorta di plectro che si infilava sul dito, come quello che oggi chiameremmo *fingerpick*.

L'*excursus* sull'arpa medievale mi è sembrato necessario non solo per approfondire la polisemia del termine *plectrum*, ma anche per sottolineare l'importanza dell'approccio pluridisciplinare nella corretta interpretazione dei riferimenti organologici contenuti nel testo letterario. Una lettura superficiale che non tiene conto degli aspetti linguistico-etimologici, filologici e iconografici potrebbe essere fuorviante. D'altronde, attraverso l'analisi testuale e lessicale delle fonti letterarie si possono acquisire una serie di informazioni sulla storia degli strumenti musicali che l'iconografia, i documenti storici o la trattatistica musicale non ci forniscono.

Per concludere il discorso sulla polisemia del termine latino *plectrum*, riporto le traduzioni di *plectrum* e *pecten* nei vocabolari medievali. La lista delle abbreviazioni dei dizionari schedati nel capitolo II si trova a pp. 65-7:

diz.	n. pagina e voce	citazione
Aelfric	p. 302	plectrum <i>hearpnaegel</i>
V	p. 197, n. 4246	plectrum <i>plectre</i>
P	p. 434, n. 6511	plectrum <i>plectre, touchet</i>
A	p. 317, n. 9336	plectrum .tri <i>gouvernail de nest ou langue ou archet de vielle.</i>
MAB	p. 122, n. 357	hoc pletrum (peltrum nel ms.) huius tri idest <i>la pena dont es sona [...]</i> ¹⁹⁵
GLB	p. 152, n. 1784	pecten: <i>el penello de la chitara.</i>
FV	p. 381	Plectrum, plectri - .i. gubernaculum navis vel lingua in corpore vel eciam percussorium cithare et dicitur a plecto .ctis (...) .i. <i>gouvernal de nef ou la langue ou l'arquet de viele ou de rebelle</i>
PP	p. 535	<i>Wrest of an harp or odyre lyk: plectrum, -i (...)</i>
TC	p. 603	Plectrum <i>a wreste.</i>
R	p. 666	Hoc plectrum <i>a wrastt.</i>
N	p. 738	Hoc plectrum, <i>a wrast.</i>
CA	p. 424	<i>a Wraсте pecten, plectrum, pectellum diminutivum</i>
AN lat	[103v]	Pecten .inis. <i>por la pluma para tañer</i>
VO	35.049 35.050	Plectrum <i>gurbel, sürber, fidelbalg, lutenwirbel, staffel, vederkil, federkil, federkeil</i> Pecten <i>lirenstaffel, staffel</i>

4. Il cambio della tecnica alla fine del '400

Il passaggio dal plectro alle dita ha luogo tra gli anni 1460 e 1500, anche se le due tecniche coesistevano ancora a lungo. Alcune fonti storiche e trattati musicali di fine '400 alludono al modo di suonare gli strumenti cordofoni. Jean Lefèvre chiude la lunga

¹⁹⁵ MAB: *Glossario latino-bergamasco*, Civica Biblioteca A. Mai di Bergamo, ms. MAB 29, sec. XIV, ed. ROBECCI 2013. Purtroppo a causa di una lacuna nel manoscritto non è possibile leggere il nome dello strumento.

enumerazione di strumenti musicali sintetizzando «Par poulz de doiz, par trait ou vent» (n. ...), riferendosi rispettivamente agli strumenti a pizzico, ad arco e a fiato. Diversamente da Guillaume de Machaut che distingue tra dita, plectro e archetto («De dois, de penne et de l'archet», n. 67, e cfr. cap. II, p. 139), Lefèvre sembra alludere all'uso delle dita.

Paulus Paulirinus ancora nel 1460ca. parla del liuto (*cithara* nel testo latino) come uno strumento suonato con plectro, mentre qualche anno dopo Tinctoris (1487ca.) descrive gli strumenti della famiglia del *leutum* come adatti all'esecuzione della musica polifonica fino a quattro voci, cosa che richiede evidentemente l'uso delle dita. Giuliano Fantaguzzi nel 1491 afferma come «In questi tempi li liuti se comenzarono ad usare sonarli con undice corde e con le dita», intendendo un liuto con sei cori, cinque corde doppie e una singola.¹⁹⁶ Alfonso de Palencia (1490) dà un indizio sull'eventuale tecnica con il plectro, dato che la voce *plectrum* è tradotta «peñola con que tañen laúd».¹⁹⁷ Questa informazione non significa necessariamente che il liuto venisse ancora suonato con il plectro, perché potrebbe essere richiesto dalla traduzione della corrispondente definizione latina («...sive percussorium cithare»), non essendoci altro equivalente moderno della *cithara*. Un altro riferimento al liuto (*laúd*) pizzicato con il plectro (*pluma*) si registra nella traduzione spagnola del *De proprietatibus rerum* (1494). Nella fonte latina non viene specificato lo strumento, in cui abbiamo solo 'corde' («plectrum cordis», cit. a p. 176), che Vicente de Burgos completa con il liuto, strumento più familiare ai suoi lettori, inesistente all'epoca di Isidoro di Siviglia:

La lengua es asi llamada porque lame la vianda o porque ella ata & adreça la boz formando las palabras, ca assi como la pluma hiere en la cuerda del laud, assi hiere la lengua en los dientes para formar la boz & del hablar, como dize Isidoro. (n. 320)

Nel corrispondente testo inglese il latino *plectrum* è stato tradotto con *wrest* 'chiave di accordatura', per cui è stato preferito il verbo *tempreþ* 'accordare':

as a wrest tempreþ þe strenges, so þe tonge smytiþ þe teep. So seiþ Isidre. (Liber quintus, *De proprietatibus lingue*, ed. SEYMOUR 1975, p. 206)

[come il *wrest* accorda le corde, così la lingua batte sui denti, come dice Isidoro.]

Nel trattato *La perfección del triunfo* Alfonso de Palencia allude all'uso del pollice nella *guitarra* (1459, n. 52):

Apolo ... tañese muchos suaves instrumentos de música, y señaladamente la guitarra con su propio pulgar, dexada la péñola;

[Apollo sapeva suonare molti strumenti musicali, in particolare la chitarra con il proprio pollice, non con il plectro.]

La fonte dell'autore è l'*Ars amandi* di Ovidio che usa il termine *pollex* 'pollice'. Sembrerebbe che la *lyra* antica venisse suonata con il dito, ma non è escluso che il sostantivo latino sia sinonimo di 'plettro':

¹⁹⁶ Citato in REBUFFA 2012, p. 95.

¹⁹⁷ PALENCIA 1490, p. 367; vengono riportati altri due significati del *plectrum*: *gubernaculum* / *governalle* ('timone') e 'lingua'.

Haec ego cum canerem, subito manifestus Apollo
Movit inauratae pollice fila lyrae. (L. II, 493, *OVI*)

[Mentre cantavo questo, subito Apollo, manifestandosi, mosse le corde della *lyra* dorata con il pollice.]

Un'altra allusione all'uso delle dita la troviamo nella versione castigliana dell'enciclopedia di Bartholomaeus Anglicus, sempre nel paragrafo sulla *guitarra* discusso a p. 176 : «...el tocar del dedo en la cuerda», che non trova riscontro nell'originale latino.¹⁹⁸ Dell'uso del plettro ancora all'inizio del secolo XVI testimonia Marino Sanudo (1523) secondo il quale il liutista *Zuan Maria zudio* (forse Gian Maria Alemanni menzionato da Paolo Cortese) ancora suonava con il plettro:

...musicì, tra li quali vi fu Zuan Maria zudio con tre sui compagni, che sonavano di lauto a quatro, e lui con la pena mirabilmente.¹⁹⁹

JUDENKÜNIG 1523 considera l'uso del plettro una tecnica antiquata: «daruor haben die alten mit der federn dÛrchaus geschlagen, das nit also khÛnstlich ist.» ('Gli antichi suonavano con la penna, ma [questa tecnica] non è così artistica.') Degli stessi anni c'è un riferimento a una viola pizzicata con un plettro, ne *Le piacevoli notti* di Straparola:

Finita che fu la vaga e dilettevole canzonetta, Alteria, a cui toccava il primo luogo di favoleggiare, messa giù la viola e il plettro che aveva in mano, alla sua favola in tal modo diede principio II-6.²⁰⁰

Vincenzo Capirola invece all'inizio del suo manoscritto di intavolature per liuto (1517ca.) dà indicazioni dettagliate sulla tecnica della mano destra e della sinistra, precisando che il pollice dev'essere tenuto sotto l'indice:

...et il deo groso de la man destra fa che sia sotto al secondo, et questo azio non se scontri uno deo con laltro, nel bater de le bote una in su laltra in zo. (CAPIROLA, f. 2r)

Lo sviluppo della nuova tecnica era richiesto dall'esigenza di riprodurre la musica polifonica con il liuto. Non a caso la fase di transizione dal plettro alle dita coincide con l'invenzione dell'intavolatura, che era un modo comodo di rappresentare più voci da eseguire con un solo strumento. Interpretare la musica a tre o a quattro voci è possibile solo con la tecnica delle dita, poiché il plettro consente di suonare più note simultanee solo su corde adiacenti.

Sulla coesistenza delle due tecniche è testimone il manoscritto Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1144, etichettato *Miscelanea di Tempesta Blondi. Poesie del 1500*, un

¹⁹⁸ «Chorda autem est dicta a 'corde', quia sicut pulsus cordis est in pectore, ita pulsus chordarum est in cithara», MÜLLER 1909, p. 252. La traduzione del passo nella versione spagnola: «Su cuerda es nombrada del coraçon, ca como el pulso o tocar del coraçon es en el pecho, assi el tocar del dedo en la cuerda.» (Toulouse 1494, *De la guitarra*. Cap. cxl.)

¹⁹⁹ Marino Sanudo, *I Diari* (Venezia, 1892), vol. 34, col. 216, citato in YOUNG-KIRNBAUER 2003, p. 17.

²⁰⁰ Citato in *GDLI*, vol. 13, p. 667, con il possibile significato di 'archetto'.

prezioso codice cordiforme in intavolatura francese, ampiamente studiato da Vladimir Ivanoff (v. infra pp. 190-1). Alcuni pezzi della parte più antica del codice (intavolatura A) possono essere suonati interamente con il plettro, in quanto sono caratterizzati dallo stile delle linee melodiche e tecnica accordale. Ci sono inoltre casi in cui gli accordi vengono spezzati in note doppie alternate, pertanto eseguibili con il plettro. Nei brani contenuti nelle altre sezioni del manoscritto si trovano spesso delle note doppie su corde distanti. Per quanto riguarda i pezzi che combinano linee melodiche con accordi, è stata ipotizzata una tecnica mista plettro-dita, che consisterebbe nel tenere il plettro tra pollice e indice e suonare contemporaneamente un'altra corda con il medio e/o con l'anulare.²⁰¹

Un altro indizio dell'eventuale uso del plettro lo troviamo nei due volumi di *Intabulatura de lauto* di Francesco Spinacino (Venezia, Petrucci, 1507) che contengono sei brani per due liuti (cinque nel primo volume, ff. 11r-25v, e uno nel secondo, ff. 38v-41r), in cui una voce è interamente monofonica, l'altra è accordale, per cui si pensa che la parte del primo liuto venisse eseguito con il plettro (v. infra, p. 191). POLK 1990 e IVANOFF 1997 hanno tracciato la storia di questo tipo di scrittura per due liuti e del cambio progressivo della tecnica in base alle fonti iconografiche e storiche.²⁰² Prima del 1450 vediamo spesso il liuto insieme con la gittern o con l'arpa, mentre dopo il 1450 o 1460 diventano frequenti le rappresentazioni di due liuti. In alcune di queste fonti dell'ultimo terzo del secolo una figura suona con il plettro, l'altra con le dita. Il duo liuto-liuto sembra svilupparsi dal duo arpa-liuto, in cui uno ha una melodia monofonica di carattere improvvisativo, l'altro un accompagnamento accordale, eseguito con la nuova tecnica, ispirata all'arpa.²⁰³

Sicuramente intorno al 1500 esistevano ancora entrambi modi di suonare. La tecnica delle dita inizialmente è stata influenzata dalla tecnica del plettro, dato che nei dipinti cinquecenteschi i liutisti spesso tengono le dita come se avessero il plettro in mano. Residui della tecnica precedente si possono osservare nell'alternanza del pollice e l'indice nei passaggi scalari ancora in uso nel XVII secolo (cfr. IVANOFF 1997, p. 9), e nell'uso di entrambi i lati dell'indice nei passaggi veloci, chiamato *dedillo* o *redobles* dai vihuelisti del XVI secolo (Alonso Mudarra, Luís Milan, Miguel de Fuenllana).

²⁰¹ REBUFFA 2012, p. 63, e IVANOFF 1997, p. 10. Quest'ultimo porta l'esempio dei chitarristi folk e jazz che usano la tecnica *flatpick*. Tra l'altro questa è la tecnica della *bandola* venezuelana.

²⁰² POLK 1990, oltre a studiare le fonti iconografiche, ha messo in evidenza la presenza di due o più cordofoni nei documenti d'archivio relativi ai pagamenti ai musicisti.

²⁰³ IVANOFF 1997, p. 2, richiama l'attenzione su alcuni pezzi dell'intavolatura per organo del *Buxheimer Orgelbuch* che suggeriscono un duo di liuti o di arpa-liuto (v. infra, p. 193).

Capitolo V. Il repertorio

1. Le prime intavolature

Se le tecniche costruttive degli strumenti musicali non venivano considerate dalla trattatistica, la presentazione dei sistemi di notazione con l'aiuto di lettere e/o di numeri, leggibili con liuto o con vihuela (VIRDUNG 1511, BERMUDO 1555), o addirittura con arpa e con strumenti a tastiera (AGRICOLA 1529, VENEGAS 1557), riceve molto spazio in alcuni scritti teorici cinquecenteschi. Nel primo tipo, cioè nelle vere e proprie intavolature per strumenti a pizzico, le lettere o i numeri si riferiscono ai tasti del manico, nel secondo gli stessi indicano direttamente le note musicali. Mentre le intavolature si utilizzavano fino al '700 compreso – una variante moderna esiste anche oggi per chitarra –, gli altri sistemi notazionali basati su lettere o numeri sperimentati nel corso del '400-'500 ebbero una vita breve.

La *Tabulatur* descritta da Sebastian Virdung, che oggi per convenzione si chiama intavolatura tedesca, offre il vantaggio di poter notare melodie o accordi in una maniera facile e comoda, senza dover tracciare righe musicali. Il sistema si usava nei paesi germanofoni dagli anni '70 del 1400 fino all'inizio del secolo XVII, mentre nel resto d'Europa l'intavolatura si avvaleva delle linee per rappresentare le corde, su cui indicava i tasti con lettere o numeri. Pensata originariamente per liuto, l'intavolatura è stata utilizzata anche per altri strumenti cordofoni come chitarra rinascimentale, chitarra barocca, vihuela, mandola o mandora, e più raramente anche per strumenti ad arco come viola da gamba e lira da braccio.²⁰⁴ Il numero delle linee varia in base al numero delle corde. La durata dei suoni in generale viene scritta sopra le linee, con l'aiuto di note musicali. Rispetto alla notazione mensurale coeva, l'intavolatura offre una lettura simultanea di più voci in un unico sistema, e nello stesso tempo fornisce indicazioni per la diteggiatura, precisando la posizione esatta del tasto. Alcune fonti specificano inoltre l'uso dell'indice o del pollice della mano destra con l'aiuto di un punto sotto o sopra le cifre. Esistono più tipi di intavolature, sviluppati principalmente in Italia e in Francia:

- l'intavolatura francese, diffusa anche in Inghilterra, si usava dal '500 fino alla decadenza del liuto. La linea superiore corrisponde alla prima corda, quella inferiore al basso. La lettera *a* indica la corda vuota, *b* il primo tasto, *c* il secondo, *d* il terzo, e così via, talvolta scritte nello spazio fra le linee. Con il progressivo aumento del numero dei cori, quelli supplementari – di solito accordati diatonicamente –, verranno rappresentati da una *a* scritta sotto l'esagramma con l'aggiunta di trattini.

- l'intavolatura italiana si usava approssimativamente tra 1500 – 1650 per notare la musica per liuto e vihuela. 0 è la corda vuota, 1 è il primo tasto, 2 il secondo, 3 il terzo, ecc.

²⁰⁴ Hans Gerle (1500ca-1570) nella *Musica teutsch* (Nürnberg, 1532) presenta un sistema di notazione simile all'intavolatura tedesca per le *Geygen*, Sylvestro Ganassi (1492-1550ca.) utilizza l'intavolatura italiana indicando con numeri la posizione delle note per la viola da gamba nella *Regola Rubertina* (Venezia, 1542) e nella *Lettonne seconda* (Venezia, 1543).

Diversamente dall'intavolatura francese, in quella italiana l'esagramma è rappresentato inversamente. Soltanto Luys Milán (*El Maestro*, Valencia, 1536), pur utilizzando i numeri, ha preferito invertire l'ordine delle linee, come nel sistema francese.

- nella cosiddetta intavolatura napoletana, inventata probabilmente per notare musica per viola da mano (equivalente italiano della vihuela), la corda libera viene indicata con 1, il primo tasto con 2, il secondo con 3, ecc. Le poche fonti a stampa²⁰⁵ in questa notazione sono state edite tutte a Napoli, e la denominazione era già stata impiegata da Michele Carrara nella *Regola Ferma* del 1585, che illustra il liuto e i vari tipi di notazioni, tra cui l'«Intavolatura alla Napoletana».

1. Origine dell'intavolatura

L'uso di lettere o di numeri per indicare le note musicali sulla tastiera degli strumenti a pizzico è documentato dal IX secolo presso gli arabi. FARMER 1930 dedica alcune pagine alle influenze della notazione alfabetica degli arabi sulla notazione europea, discutendo le lettere con cui gli arabi indicavano le posizioni delle note sul liuto (*'ūd*).²⁰⁶ Alcuni eruditi del X secolo applicavano i simboli derivati dall'alfabeto arabo per indicare le note musicali della scala diatonica ('Alī ibn Yaḥyā, m. 912, Al-Fārābī, m. 950) o della scala cromatica (Al-Kindī, m. 866) sul liuto. Le lettere impiegate non erano sempre le stesse, riferendosi sempre alle note relative. La prassi è documentata anche presso gli arabi di Spagna e di Nord-Africa.

Lo studioso cita Ibn Sīnā (in Occidente conosciuto come Avicenna, 980ca. – 1037) secondo il quale i musicisti pratici avevano una notazione propria per suonare il liuto, indicando con lettere le corde e le posizioni delle dita (FARMER 1930, p. 92): (?) = quarta corda (*bamm*), L = terza corda (*maṭlaṭ*), M = seconda corda (*matnā*), Z = prima corda (*zīr*); W = corda vuota (*muṭlaq*), S = indice (*sabbāba*), (?) = medio (*wuṣṭā*), B = anulare (*binṣir*). Per notare il ritmo, si usavano delle lettere o l'*onomatopoeica* (tipo *tan*, *tanān*, *tanānān*). La notazione alfabetica non serviva solo per illustrare le note sul manico dello strumento, ma anche per notare melodie: ci sono pervenuti alcuni pezzi trascritti per lo *'ūd* nel *Kitāb al-Adwār* di Ṣafī al-Dīn e nel *Cāmi' al-alḥān* di Ibn Ġaibī. Al-Ḥusain ibn Zaila (m. 1048) usava i nomi dei tasti nella parte pratica del suo trattato e la notazione alfabetica nella parte teorica.

Non possiamo sapere se i musicisti e i teorici europei dei secoli XV-XVI conoscessero i sistemi di notazione degli arabi, ma una fonte coeva all'introduzione dell'intavolatura ne attribuisce l'invenzione a un moro di Granada. Il manoscritto – oggi perduto – si intitolava *Ars de pulsatione lambuti et aliorom similium instrumentorum, inventa a Fulan mauro regni Granatae*, e si trovava in un monastero cappuccino di Girona. Il testo è datato al 1496 ma l'evento raccontato dev'essere accaduto prima. Il moro Fulan (*fulān* in arabo significa 'persona anonima') era apprezzato per il suo talento di suonare più strumenti a pizzico:

²⁰⁵ Il primo volume a stampa che abbiamo in intavolatura napoletana è Francesco da Milano, *Intavolatura de Viola o vero Lauto ... Libro Primo /Libro Secondo della Fortuna*, Napoli, Sultzbach, 1536. La raccolta è stata edita nello stesso anno anche a Venezia (Marcolini), ma in intavolatura italiana. Gli altri due volumi: Bartolomeo Lieto, *Dialogo quarto di musica* (1549), Scipione Cerreto, *Della Pratica Musica vocale et strumentale* (1601).

²⁰⁶ FARMER 1930 si occupa dell'eventuale origine araba della solmizzazione nel cap. 5, pp. 72-82 (*The Syllables of Solfeggio*), delle notazioni alfabetiche arabe e greche nel cap. 6, pp. 83-96 (*New Data for Notation Origins*), e della possibile invenzione dell'intavolatura da parte di un moro di Granada nel cap. 7, pp. 97-101 (*Arabian Influence in Instrumental Tablature*).

«lambutum, cytharam, violam et his similia instrumenta» [liuto, chitarra, viola e strumenti simili], e per non sbagliare i semitoni decise di indicare la corda vuota con Alif, e ciascun semitono seguendo le lettere dell'alfabeto.²⁰⁷

2. Il termine 'intavolatura' nelle lingue europee

Anche se le intavolature per liuto esistevano già alla fine del '400, il termine tecnico per denominare il nuovo sistema di notazione, 'intavolatura' e 'tablature', non compaiono che nel '500. Il sostantivo ha due accezioni: in senso ampio si intendono spartiti in cui due o più voci sono condensate in un unico sistema di righe musicali, come per esempio le intavolature per strumenti a tastiera molto diffuse tra dal XIV al XVI secolo, che si usavano occasionalmente fino al XVIII; in senso stretto il termine indica notazioni basate su cifre e lettere, come nel caso degli strumenti a pizzico.

In italiano leggiamo *intabulatura* nel frontespizio dei due volumi di Francesco Spinacino editi da Petrucci a Venezia nel 1507 (*Intabulatura de lauto*), mentre il verbo si registra nella nota introduttiva alla raccolta («...tutte le cose intabulate»). La forma attuale *intavolatura* è attestata per la prima volta nel titolo *Intavolatura de li madrigali di Verdelotto* (Venezia, 1536), ma si registra anche *intabolatura* in alcuni titoli (per esempio Francesco da Milano, *Intabolatura de lauto*, Venezia, 1546). Il sostantivo tedesco *Tabulatur* è documentato nel trattato di VIRDUNG 1511 e nel frontespizio del volume intitolato *Tabulaturen Etlichen lobgesang* di Arnolt Schlick (Mainz, Schöffer, 1512, per organo). Altre due forme *Tabalatur* e *Tabelthur* si trovano rispettivamente nell'introduzione ai brani per liuto e *Geige* (viola da gamba) di Hans Judenkünig (Wien, 1523) e in AGRICOLA 1529, ma la lingua attuale ha conservato solo *Tabulatur*. In francese il termine *tablature* (fr. mod. *tablature*) è documentato dal 1529 (Pierre Attaignant, *Tres breve et familière introduction pour entendre & apprendre par soy mesme a jouer toutes chansons reduictes en la tablature de lutz*, Paris), mentre i frontespizi dei volumi editi nel corso del '500 recano spesso *tabelature*. In spagnolo il termine risulta assente nelle musiche pubblicate nello stesso periodo, dato che i vihuelisti cinque e seicenteschi in generale denominano l'intavolatura semplicemente *cifras*, cosa che implica l'uso dei numeri, come si può per esempio verificare in Luys de Narváez, *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela* (Valladolid, 1538), Alonso Mudarra, *Tres libros de musica en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546).

3. Le prime fonti manoscritte e a stampa per liuto e vihuela

Mentre i primi esemplari di intavolatura per tastiera sono documentati dalla seconda metà del XIV secolo (Robertsbridge Codex, British Library, ms. Add. 28850, 1360ca.), le

²⁰⁷ FARMER 1930 cita il testo latino con traduzione inglese a pp. 98-100. Si chiede se *lambutum* può essere un errore per *sambutum* 'sambuca' (strumento cordofono antico di origine orientale) o per *barbutum* 'barbiton' (cordofono greco). Il termine si registra nel dizionario inglese-latino *Promptorium parvulorum* (1440ca.), come una delle possibili traduzioni del *lute* inglese. Penso che *lambutum* potrebbe essere una latinizzazione del *laúd* contaminata con *lembus* 'barca', al quale viene paragonato il liuto da Paolo Cortese nel *De Cardinalatu* (1510).

prime fonti manoscritte per liuto risalgono alla fine del XV secolo o all'inizio del XVI.²⁰⁸ In generale non si possono datare con precisione. Accanto alle intavolature vere e proprie esistono alcuni manoscritti che contengono musica composta per (o eseguibile con) strumenti a pizzico in una notazione simile all'intavolatura per tastiera.

1. In intavolatura tedesca

Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, ms. germ. qu. 719, *Königsteiner Liederbuch*, risulta essere il primo esemplare che possiamo definire intavolatura tedesca, un canzoniere di 157 brani – in maggioranza anonimi –, che occupa il quarto fascicolo (cc. 103-185) di un codice miscelaneo di 203 carte. Il canzoniere è stato scritto intorno a 1470-1473, periodo coincidente con gli ultimi anni di attività di Conrad Paumann, al quale la tradizione attribuisce l'invenzione dell'intavolatura. Quattro canzoni, nn. 82, 133, 134 e 135, sono seguite da una linea melodica notata con lettere e numeri, *c d f g j l n o q z 9* (abbreviazione per "cum") *1 2 3 4 5*, che si possono interpretare secondo l'intavolatura tedesca. Gli errori presenti nella melodia e nel testo fanno pensare che si tratti di una copia da un modello con lo stesso tipo di notazione. Non abbiamo la certezza che le composizioni fossero state scritte per liuto, dato che l'intavolatura si usava occasionalmente anche per altri strumenti. In questo caso la notazione prevede uno strumento di cinque corde (o cori), mentre il canto, essendo monodico, segue la melodia che è sillabica. È possibile che le lettere venissero utilizzate semplicemente per notare la melodia del canto, per risparmiare i righi musicali. L'assenza della polifonia e delle indicazioni per il ritmo ci impediscono di trattarlo come vera e propria intavolatura.²⁰⁹ Cronologicamente la seconda fonte in intavolatura tedesca è il brano incluso nel trattato di VIRDUNG 1511.

2. In intavolatura francese

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1144 (*olim* 1193) è uno dei manoscritti più antichi in cui è presente un'intavolatura, un codice tagliato a forma di cuore, che attualmente contiene 170 carte. Gli studiosi che si sono occupati del codice, RUBSAMEN 1968, FALLOWS 1977 (pp. 10-18), IVANOFF 1988 e 1997 e C. Young (YOUNG – KIRNBAUER 2003, pp. 129-57) non concordano riguardo alla sua datazione, difficoltosa anche per il fatto che la musica è stata copiata in momenti diversi e durante un lungo periodo. Il codice è stato preparato tra gli anni 1480-1494, probabilmente a Venezia, ma raccoglie autori di periodi diversi fino al XVII secolo. Molti brani sono stati copiati da Tempesta Blondi (m. 1592), uno dei primi possessori del manoscritto che l'ha comprato già contenente musica. Le sezioni del manoscritto che contengono musica intavolata corrispondono alle pagine 24-104, 172-6, 197-204, 331-4. Il

²⁰⁸ Le prime collezioni di brani per chitarra rinascimentale a quattro cori compaiono ancora più tardi, solo intorno alla metà del '500. Le prime fonti sono le quattro fantasie incluse nei *Tres libros de musica en cifras para vihuela* di Alonso Mudarra (1546); in Italia la collezione più antica per chitarra si trova all'interno dell'*Intabolatura di lauto* di Melchiorre de Barberiis, con quattro fantasie per lo strumento; in Francia è stato pubblicato un libro di Guillaume Morlaye nel 1550, ma non ci è pervenuto.

²⁰⁹ Le quattro canzoni sono state trascritte in notazione convenzionale da TISCHLER 1974, mentre una descrizione dettagliata si può leggere inoltre in FALLOWS 1977, con la riproduzione della c. 165v. Un breve studio di M. Kirnbauer con il facsimile dei quattro brani (cc. 142rv, 164r-165v) è incluso in YOUNG-KIRNBAUER 2003, pp. 191-9.

codice contiene nove arrangiamenti di composizioni polifoniche, venticinque pezzi strumentali in stile *recercare* e tre danze. Si possono identificare cinque mani e cinque differenti tipi di intavolatura, di cui quattro per liuto o strumenti simili e una per lira da braccio:

- intavolatura francese con sei linee (pp. 25-87, 89-99, 331-4)
- intavolatura francese con sette linee (pp. 197-204)
- intavolatura napoletana con sei linee (pp. 101-4)
- intavolatura italiana per liuto (p. 173)
- intavolatura italiana per lira da braccio (pp. 173-6).

Nel manoscritto ci sono inoltre due sonetti su come accordare il liuto (*Acordatura del leuto*, p. 331 e *Modo d'acordare il leuto*, p. 334), alcune indicazioni per la lettura dell'intavolatura della lira (*Note de la lira*, p. 173, *Tutte i tone de la lira*, p. 176), mentre il resto del codice raccoglie composizioni poetiche. La sezione più antica è rappresentata da ventitré pezzi in intavolatura di sei linee e uno di sette, ed è stata copiata a Venezia tra gli anni 1490–1495, da fonti varie. IVANOFF 1997, p. 4, ipotizza che il ms. sia stato copiato da uno studente di liuto, da materiali dati dal suo maestro. FABRIS 2001, p. 153, propende per un modello in intavolatura napoletana, trascritto in intavolatura francese. Un'altra particolarità di questa prima parte del manoscritto è che i pezzi probabilmente erano previsti per liuto a plectro.²¹⁰

Altre due fonti manoscritte in intavolatura francese dello stesso periodo sono London, British Library, Add. 31389, copiato a Venezia 1520ca, e Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Musiksammlung, Ms. F IX 56, databile agli anni 1522-1525. Il primo volume a stampa è quello di Pierre Attaignant citato sopra (1529).

3. In intavolatura italiana

Francesco Spinacino, *Intabulatura de lauto*, Venezia, Petrucci, 1507 (2 voll.), è la prima stampa di intavolatura italiana, che contiene brani per liuto solo e brani per due liuti. Nell'introduzione viene spiegato il funzionamento dell'intavolatura in latino e in italiano (*Regula pro illis qui canere nesciunt / Regola per quelli che non sanno cantare*), da cui apprendiamo che i tasti vengono indicati con i numeri 1-9, X, Ẋ, Ẍ, e che la corda dev'essere suonata con l'indice se c'è un punto sotto il numero, altrimenti con il pollice. Si ritiene che l'uso quasi esclusivo di queste due dita sia un residuo della tecnica del plectro. Gli altri volumi editi sempre da Petrucci negli anni seguenti sono Giovan Maria Alemanni, *Intabulatura de Lauto, Libro tertio* (1508, perduto), Joan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de Lauto, Libro quarto* (1508), e Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati*, 1509.

Paris, BNF, Rés. Vmd. ms. 27, *Thibault*. Probabilmente questa è la prima fonte manoscritta interamente in intavolatura italiana per un liuto di sei corde, databile al 1510ca, contenente 112 pezzi tra canzoni francesi del XV secolo, frottole italiane e danze. Il contenuto è molto simile alla sezione A del ms. Pesaro 1144, e in base agli errori comuni si potrebbe

²¹⁰ Il manoscritto è stato edito ed ampiamente studiato da IVANOFF 1988. La riproduzione facsimile è consultabile in YOUNG – KIRNBAUER 2003, pp. 26-124.

ipotizzare che sia stato copiato dagli stessi materiali. Mancano indicazioni per il ritmo e sono pochi i segni di battute.

Fribourg, Bibliothèque cantonale et universitaire, ms. Cap. Rés. 527 *olim* Falk Z 105. Frammento di due pagine del pezzo *De tous biens plaine* (*De Toss biens* nel ms.) di Hayne van Ghizeghem, conservato in versioni differenti nel ms. Pesaro 1144 (pp. 65-9) e in CAPIROLA (ff. 20v-22). Il foglio è databile agli anni 1513 – 1514 e fa parte di un codice latino di argomento storico scritto da Guiniforte Barzizza, appartenuto a Peter Falk. L'intavolatura è di tipo italiano per uno strumento a sei cori, simile al *Thibault*, ma con alcuni segni particolari che non compaiono in altre fonti, come per esempio una *m* negli accordi e l'uso del punto sopra la cifra per indicare il tocco con il pollice della mano destra.

Chicago, Ill., Newberry Library, Case ms. VM C. 25, *Compositione di meser Vincenzo Capirola gentil homo bresano*, un manoscritto illustrato a colori di rilevante importanza, databile al 1517ca. Facilita la leggibilità l'indicazione dei valori ritmici con colori diversi. I 42 brani della raccolta sono preceduti da una serie di indicazioni dettagliate sulla tecnica della mano sinistra e della mano destra (ff. 2v-4v). In alcuni pezzi il sesto coro è accordato un tono sotto.

London, British Library C.48.h.1. L'intavolatura più antica per vihuela, un frammento manoscritto di una pagina di musica databile tra 1520 – 1536, trovato in una copia dell'*Epistolarum familiarum* di Lucio Marineo Siculo (Valladolid, 1514). I cori sono sei, la linea superiore rappresenta il primo, mentre l'y indica il primo tasto. Un'altra particolarità del manoscritto è l'assenza della divisione in battute, e la rappresentazione dei valori ritmici con l'aiuto di linee ondulate scritte sopra i sistemi. Il brano è anonimo, non reca titolo e probabilmente è una composizione amatoriale.²¹¹

4. In intavolatura napoletana

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1144 (*olim* 1193), pp. 101-4. È una sezione del manoscritto cuoriforme descritto sopra che contiene due pezzi in intavolatura napoletana, *Recerchata de antonio* e *Tanto me desti*. La linea inferiore del sistema corrisponde alla corda bassa, come nell'intavolatura francese.

Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 596, busta HH.2. Si tratta di un frammento di tre carte, con quattro pagine di musica: la c. 1 porta il titolo *La mano a la viola*, contiene un breve pezzo e una scala in intavolatura con la parallela notazione alfabetica scritta sotto il sistema, per uno strumento con sette corde accordato $Mi^1-La^2-Re^3-Sol^3-Si^3-Mi^4-La^4$. L'1 rappresenta la corda vuota, la linea inferiore il basso, mentre mancano le indicazioni ritmiche. Il titolo e il tipo di notazione suggeriscono che il pezzo fosse previsto per viola da mano; nelle cc. 1v e 2r leggiamo il *rondeau Fortune par ta cruaulté* di Johannes Vincenet composto tra 1470 – 1480 (*Fortuna Vincinecta* nel ms.) con una voce in notazione mensurale e due voci in intavolatura di sei linee; la c. 3 contiene istruzioni per la lettura dell'intavolatura di organo

²¹¹ Studio, analisi, riproduzione facsimile e trascrizione in CORONA-ALCALDE 1992. Per quanto riguarda le fonti a stampa del repertorio vihuelistico c'è un ritardo di tre decenni rispetto alle prime intavolature italiane per liuto e per viola. Il primo volume è *El Maestro* di Luys Milán (Valencia, 1536), pubblicato nello stesso anno in cui viene stampata a Napoli l'*Intavolatura de viola o vero lauto cioe ricercate canzone francese, motette, composto per lo eccellente et unico musico Francesco Milanese, non mai piu stampata. Libro primo della Fortuna* (J. Sultzbach, 1536). Quest'ultima, secondo il titolo, contiene brani eseguibili con la viola o con il liuto.

(*Tabula et intavolature del canto de organo*), esemplificato dal villancico *Ay, que non se rremediarme* di Juan de León, scritto sempre intorno al 1480. FABRIS 2001, p. 153, ipotizza che si tratti di esempi da inserire in un trattato musicale. Quanto alla datazione del lacerto, lo stile dei pezzi contenuti lo collocherebbe verso la fine del 1400 o all'inizio del 1500, anche se per l'uso dell'intavolatura napoletana l'unico riferimento datato che abbiamo è il volume di Francesco da Milano del 1536. Le carte sono accompagnate da una nota del bibliotecario Lodovico Montefani Caprara (1709 – 1785) secondo il quale in origine appartenevano all'*Aritmetica mercantile* di Pietro Borghi, stampata più volte tra gli anni 1484 – 1560.²¹²

5. In notazione per organo

München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3725, olim Cim. 352b, *Buxheimer Orgelbuch*. È un manoscritto per tastiera, copiato a Monaco di Baviera intorno a metà del decennio 1460 – 1470, contenente intavolature di canzoni dell'inizio del XV secolo. Le parti gravi sono trascritte in notazione alfabetica *a-g*, quelle acute in notazione mensurale. Molti brani si potrebbero eseguire anche con il liuto, mentre la canzone *Je loe Amours* di Gilles Binchois (n. 17, fol. 7) è accompagnata dalla dicitura «in cytaris vel etiam in organis», dove *cytaris* è stata interpretata 'liuti' e non 'arpa' o 'arpe'.²¹³

Wolfenbüttel, Staatsarchiv, VII B Hs. 264. Si tratta di due fogli di musica che costituivano la copertina di un manoscritto contenente gli statuti ecclesiastici dei canonici di San Ciriaco del 1485. I lacerti sono databili al 1460ca. e consistono in cinque frammenti di brani anonimi intitolati: *Cum lacrimis* (in parte simile al *Con lagreme* di Johannes Ciconia), *Myn trud gheselle*; *Gruß senen jch im hertzen traghe*; *Jch fare do hyn wen eß muß syn*; *Elende du hest umb vanghen mich*, melodie che hanno concordanze parziali in altri manoscritti organistici. I pezzi sono notati in una maniera inconsueta: ciascun sistema comprende otto righe musicali, all'inizio dei quali sono poste le lettere *g, c, f, cc, gg* (dal basso in alto) che fungono da chiavi. L'altezza delle note e il ritmo sono indicate da note musicali (semiminime, crome e semicrome) ma mancano le suddivisioni in battute. Lo spartito combina elementi di notazione vocale e di intavolature organistiche. Non c'è alcun indizio sicuro che i brani siano trascrizioni liutistiche di composizioni vocali, ma la notazione particolare e lo stile musicale ha indotto a pensare STAEHELIN 2012 che si tratti di pezzi per liuto. Lo studioso nota inoltre che i segni di notazione utilizzati dal copista di Wolfenbüttel sono presenti tutti nel *Kasseler Lautenkragen* (cfr. infra, p. 196 e fig. 36), ai quali assomigliano la forma delle teste delle note e i segni di ripetizione.²¹⁴

²¹² Descrizione codicologica del manoscritto con l'analisi stilistica dei brani in FALLOWS 1977, pp. 18-28, facsimile Pl. 3-6. Uno breve studio si trova inoltre in IVANOFF 1988, pp. 14-20.

²¹³ FALLOWS 1977, pp. 28-33. L'ipotesi non convince STAEHELIN 2012, poiché per due liuti i due sistemi sarebbero divisi in modo da essere più leggibili. Potrebbe essere scritta eventualmente per liuto solo. Young (YOUNG-KIRNBAUER 2003, p. 12) ipotizza che si tratti semplicemente di un'allusione a Binchois, autore di molti pezzi del Buxheim, che insieme con Dufay veniva considerato il primo tra i musicisti, in senso biblico (Genesis 4:21 «et nomen fratris eius Iubal ipse fuit pater canentium cithara et organo»). I due compositori, il primo con l'arpa, il secondo con l'organo, sono illustrati nel ms. Paris, BNF, fr. 12476, fol. 98, in una miniatura che accompagna il poema *Le champion des dames* di Martin le Franc, in cui vengono menzionati accanto a *Jubal* e *Tubalcayn* come inventori della musica.

²¹⁴ Il manoscritto è stato studiato per la prima volta da STAEHELIN 2012 (descrizione codicologica e studio sulla notazione pp. 67-84, trascrizione pp. 85-8, facsimile pp. 141-4).

4. Fonti sull'uso delle lettere dell'alfabeto per indicare le note degli strumenti cordofoni

Nelle prossime pagine vorrei discutere due documenti che sono stati associati all'intavolatura di liuto, ma in realtà presentano molti problemi di interpretazione.

1. Berkeley, University of California Library, ms. 774, p. 51. Al fondo della pagina che precede il trattato di Jean Vaillant discusso nel primo capitolo (v. *infra*, pp. 46-9), vediamo un diagramma di quattro linee di lunghezza ineguale con alcune lettere, sul quale ha attirato l'attenzione PAGE 1980b. Ciascuna linea è preceduta da una *a*, sulla prima figurano *f d c e g b*, sulla seconda e sulla terza una *c*, sulla quarta una *g*. Il breve testo che accompagna lo schema ci informa che si tratterà del tetracordo di Mercurio, ma apparentemente non c'è nessun collegamento fra il disegno e la spiegazione. Salta all'occhio la somiglianza con l'intavolatura francese, in cui la *a* indica la corda vuota, le altre lettere i tasti. Invece di interpretare cromaticamente la serie della prima linea, Page propone di leggere le lettere *a-g* diatonicamente, come se indicassero insieme posizioni sul manico e note musicali, ottenendo così una melodia soddisfacente.²¹⁵ Lo studioso avverte che non abbiamo la certezza che l'illustrazione in questione sia connessa all'intavolatura francese, ma potrebbe essere un eco del loro uso e al tempo stesso un indizio che il sistema sia esistito molto prima delle prime fonti che possediamo.

A mio avviso la fonte è da interpretare con molta cautela perché non è possibile stabilire se le linee rappresentino simultaneità o linearità, o semplicemente illustrino i limiti di estensione di ciascuna corda. Lo schema, forse, ha poco a che vedere con strumenti a manico come il liuto, ma è piuttosto da mettere in relazione con l'arpa, dato che le stesse lettere figurano due pagine dopo nello stesso manoscritto (p. 53) sulle quattro corde di un'arpa (fig. 34). A causa della direzione delle corde si perde la dimensione dell'orizzontalità e della verticalità in senso polifonico, che abbiamo invece nel caso delle intavolature liutistiche e organistiche. La differente lunghezza delle linee si potrebbe giustificare con la forma triangolare dell'arpa, ma i due disegni non combaciano perfettamente. Le lettere andrebbero interpretate tenendo conto del contesto in cui si trovano, dato che il disegno dell'arpa è inserito in un discorso sul numero delle corde e loro accordatura di alcuni strumenti che "derivano" dalla *cithara*. Il testo che precede lo schizzo ci racconta come è stata inventata la *lyra* di quattro corde, apparentemente corrisposta dalla rappresentazione di un'arpa con lo stesso numero di corde. La seconda porzione del testo segue l'immagine e ci informa che le corde nel tempo sono state aumentate gradualmente. Molto probabilmente non si tratta di una melodia, ma dell'illustrazione delle corde nuove aggiunte alle prime quattro, che non era possibile rappresentare diversamente dato che le quattro linee erano già tracciate e lo spazio non permetteva di aggiungerne altre. La seconda arpa nel manoscritto (p. 54) ha infatti undici corde indicate con le lettere in scala dalla *a* alla *g* e dalla *a* alla *d*.

Una trascrizione diplomatica e in notazione convenzionale su due pentagrammi si può consultare sul sito <https://mlewon.wordpress.com/2014/02/22/wolfenbuettel-lute-tablature/> a cura di Marc Lewon (ultimo accesso 15.07.2016) che, convinto che i brani fossero stati concepiti per liuto, propone addirittura una conversione in intavolatura francese.

²¹⁵ L'altezza delle note è relativa, per cui possono esserci più interpretazioni a seconda in quale ottava collochiamo il la (*a*) e il si (*b*) o si bemolle.

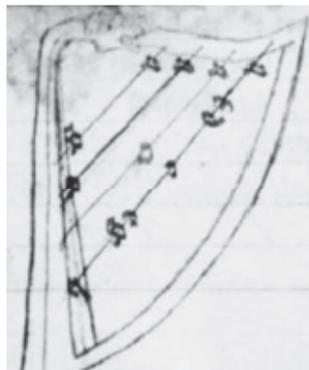
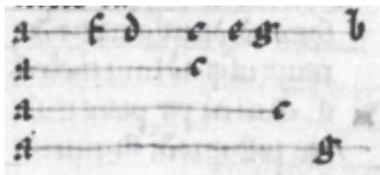


fig. 34. Berkeley, University of California Library, ms. 774, p. 51 e 53 (tratti rispettivamente da PAGE 1980b e 1980a)

I due schizzi ricordano *La Harpe de mélodie* di Jacob Senleches, un altro esempio di musica scritta all'interno di un'arpa ma in forma molto più elaborata, conservata nel manoscritto Chicago, Newberry Library, ms. 54.1, f. 10r, che raccoglie trattati musicali dalla fine del XIV secolo. Il brano musicale è a due voci e non è notato sui consueti pentagrammi o esagrammi ma direttamente sulle corde dello strumento, arrangiate in quattro gruppi, uno da dieci, tre da nove, sotto i quali viene riportato il testo. In questo caso l'arpa è chiaramente solo una cornice con funzione estetica. Il numero delle corde (37) non coincide con il numero dei pirotti che si vedono sulla mensola (22).

2. Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, *olim* Proschesche Musikbibliothek, ms. Th. 98 4°, p. 385, *Regensburger Diagramm* (fig. 35). Il manoscritto contiene un trattato di musica del sud della Germania copiato tra il 1457 e il 1476. All'interno di un discorso sulla teoria musicale di Boezio figura un tetragramma munito di chiave di Do e un bemolle. Sulle linee o nello spazio sono poste delle lettere in gruppi di cinque in diagonale in ordine discendente: *abcde, fghik, lmnop, qrstu, xy&z9* seguite sempre dalla sequenza delle note Mi-Re-Do-Sib-La, scritte in diversi valori ritmici (*longae, breves, semibreves, minimae* e *minimae* collegate). L'illustrazione porta il titolo *Nonacordus secundum boetium compositus*, e apparentemente non c'entra con il testo che segue, scritto dalla stessa mano. Il termine *nonacordus* è stato interpretato come 'liuto con nove corde', cioè uno strumento con cinque cori, ma non è escluso che si tratti di un errore per *monocordus*.²¹⁶

In effetti, le lettere dalla *a* alla *z* e i segni *&* e *9* (abbreviazioni tachigrafiche, queste ultime, che indicano rispettivamente "et" e "cum") coincidono con i segni dell'intavolatura tedesca, ma mancano i numeri per indicare le corde vuote. Non è affatto sicuro che ci troviamo di fronte a una notazione per liuto perché lo schema combina simboli della notazione mensurale (righe musicali, armatura di chiave, note e valori) e lettere dell'alfabeto che ricordano l'intavolatura. Resta difficile da spiegare perché agli stessi segni che più tardi nell'intavolatura tedesca indicheranno i tasti del liuto, qui vengono qui fatti corrispondere valori ritmici. Se accettiamo l'idea che le lettere stanno per le posizioni sul manico, le note musicali probabilmente non rappresentano l'altezza, altrimenti la serie non si limiterebbe sempre alle stesse cinque note.

²¹⁶ Il diagramma è stato studiato da Kirnbauer (YOUNG-KIRNBAUER 2003, pp. 200-3, con la riproduzione delle pagine 384-5 del manoscritto).



fig. 35. Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Th. 98 4°, p. 385
(tratto da YOUNG – KIRNBAUER 2003, p. 201)

Altri due documenti sono di rilevante importanza per la storia dell'accordatura e della notazione degli strumenti a pizzico. In entrambi è illustrato il manico dello strumento su cui figurano delle lettere che indicano le note musicali che si possono ottenere premendo le corde.

3. Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibl., 2° ms. Math. 31, *Kasseler Lautenkragen* o *Collum Lutine*. Foglio manoscritto della metà del XV secolo inserito in un codice contenente scritti di aritmetica e di astronomia e un trattato di canto monodico, che rappresenta il manico di un liuto a cinque cori, intitolato sul retro *Collum lutine* ('manico del liuto'). Si vedono parte della cassa fino alla rosetta, comprese due doghe poiché il liuto è leggermente inclinato. Il cavigliere dello strumento è rivoltato all'indietro ma non sono presenti piroli. Sul manico, disegnato fino a sette tasti, vengono posti i nomi delle note musicali secondo il sistema degli esacordi, mentre i nomi delle corde vuote sono scritti vicino alla rosetta: *dla[solre]*, *alam[ire]*, *Ela[mi]*, *Cfa[ut]*, *Gam[maut]*, cioè Re^3 - La^2 - Mi^2 - Do^2 - Sol^1 (dall'alto in basso).²¹⁷ Nel disegno vediamo che la prima corda è singola, le altre sono doppie, e le linee inferiori del quarto e del quinto coro sono più grosse, a indicare chiaramente il raddoppio all'ottava, prassi descritta più tardi nei trattati musicali di Tinctoris, di VIRDUNG 1511 e di AGRICOLA 1529. Intorno al disegno figurano alcuni termini tecnici della notazione mensurale e segni che si usano per l'intavolatura di liuto e di organo, come la durata delle note e delle pause, tutto in latino. La datazione del manoscritto risulta difficile, poiché il liuto a cinque cori era caratteristico del XV secolo ma è ancora abbastanza frequente nel XVI. Sulla base di considerazioni di tipo paleografico Kirnbauer propone di datarlo all'ultimo terzo del XV o alla fine del secolo.²¹⁸

Non è possibile sapere se l'autore del diagramma semplicemente abbia voluto illustrare le varie note musicali nei tasti del manico del liuto o l'abbia pensato come un modo di notare brani per lo strumento. Il sistema è molto simile alla *Tabelthur* elaborata da Agricola una trentina di anni dopo, basata sulla denominazione alfabetica delle note musicali (*a-g*), indipendentemente dalla posizione dei tasti.

²¹⁷ La prima corda ha le seguenti note: *ees*, *eelami*, *ffaut*, *ffis*, *ggsolreut*, *ggis*, *aalamire*; il secondo coro: *bf*, *bfabmi*, *ccsolffaut*, *ccis*, *d^v*, *ees^v*, *ee^v*; terzo: *faut*, *fis*, *gsolreut*, *gis*, *a^v*, *bf^v*, *bf^v[*]*, quarto: *cis*, *dsolre*, *es*, *e^v*, *f^v*, *fis^v*, *g^v*; quinto: *gis*, *are*, *B*, *Bmi*, *c^v*, *cis^v*, *d^v*.

²¹⁸ Trascrizione diplomatica e riproduzione facsimile in YOUNG-KIRNBAUER 2003, pp. 172-3, accompagnate da uno studio approfondito di Kirnbauer sui segni musicali e sui termini tecnici presenti intorno al disegno del liuto, ivi, pp. 175-90.

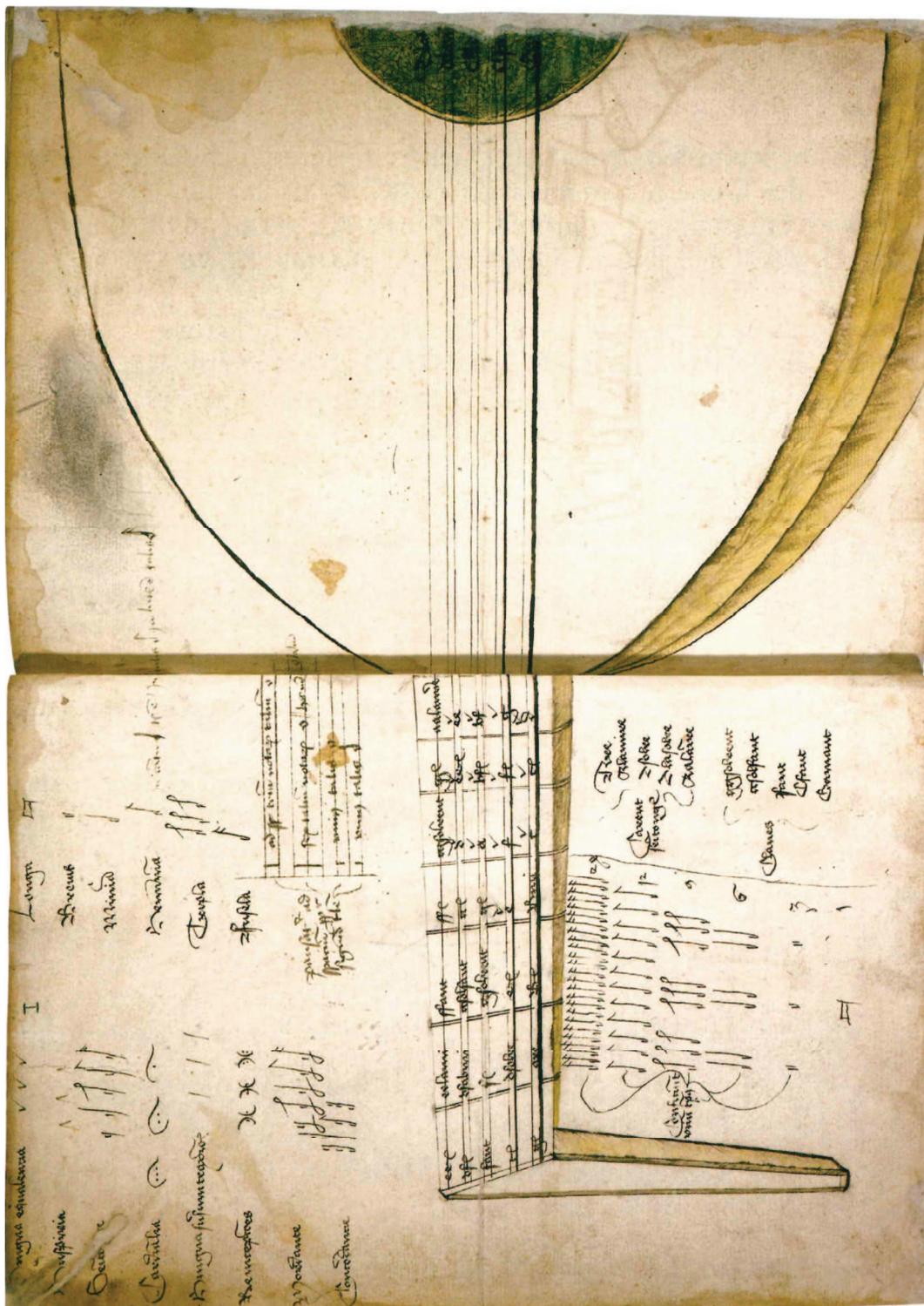


fig. 36. Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibl., 2° ms. Math. 31.
(tratto da YOUNG – KIRNBAUER 2003, p. 172)

4. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. 336, coll. 1581, fol. 1. Manoscritto cartaceo contenente due trattati musicali rilegati insieme ma copiati in periodi diversi: il *De preceptis artis musicae* di Guilielmus Monachus (cc. 2r-48v) scritto attorno al 1480, e un trattato di contrappunto di Antonius de Leno dell'inizio del secolo XV (cc. 50v-64r), ma copiato sempre tra gli anni 1470-80. La prima carta (1r) è stata inserita dopo che il codice è stato assemblato, e probabilmente costituiva il capitolo conclusivo del trattato di Antonius de

Leno. La pagina consiste in un testo in italiano settentrionale con cinque brevi esempi musicali, che spiega come applicare le sillabe alle note, seguita dall'illustrazione degli intervalli fra i suoni in due scale (*A-a* e *Ut-La*) e dalla rappresentazione dei tasti del manico di uno strumento cordofono, non connesse al testo.²¹⁹ Figurano i nomi delle corde e la rispettiva accordatura: *Canto* (*D*), *Sottanelli* (*A*), *Tenorcelli* (*E*), *Tenor* (*C*), *Bordon* (*G*), *Contra* (*D*).²²⁰ Il manico dello strumento è illustrato fino a sei tasti, mentre sono indicate con delle linee diagonali le equivalenze tra nota tastata e corda vuota. I primi studiosi che si sono occupati del diagramma (HARRÁN 1978, pp. 239-40, WOODFIELD 1984, p. 140) propendono ad attribuire l'accordatura illustrata a una viola da gamba, dato che all'epoca erano più comuni i liuti in La, in Sol e in Mi (sempre in riferimento alla prima corda). Quanto alla datazione della carta, il primo su base codicologica propone gli anni 1470 – 1480ca. come *terminus ante quem*, il secondo la daterebbe all'inizio del '500, cioè dopo l'arrivo dello strumento in Italia. FABRIS 1997, p. 21, e 2001, pp. 148-9, per chi lo schema rappresenta evidentemente il manico del liuto, propone il decennio 1490 – 1500.

In realtà l'accordatura in Re la troviamo già nel trattato di musica di Ramos de Pareja (1482) e nel *Kasseler Lautenkragen*, per un liuto a cinque cori (Sol¹-Do²-Mi²-La²-Re³). La presenza di sei corde nel disegno sposterebbe la datazione della carta manoscritta verso la fine del secolo XV o all'inizio del XVI. Non è escluso che i due schemi siano stati inseriti più tardi per riempire lo spazio vuoto, ma mi sembra che siano stati copiati dalla stessa mano che ha vergato il testo. Un importante dettaglio della rappresentazione del manico del liuto non ha ricevuto sufficiente attenzione da parte degli studiosi: nella riga superiore si trovano i numeri da 1 a 8, l'1 in corrispondenza delle lettere a sinistra che indicano le corde vuote, il numero 2 sopra il primo tasto, il 3 sul secondo, fino a 7 all'altezza del sesto tasto, mentre l'8 si trova fuori dall'immagine. Lo schema illustra chiaramente il funzionamento dell'intavolatura napoletana.

Dato che le prime fonti che conosciamo in questa notazione (mss. Bologna e sezione del Pesaro) risalgono all'inizio del secolo XVI – senza che siamo in grado di stabilire con più precisione gli anni in cui sono state copiate – viene messa in dubbio la datazione così alta proposta da Harrán per il manoscritto marciano. In ogni caso questo documento ci permette di ipotizzare che l'intavolatura napoletana si usasse già intorno alla fine del secolo precedente. Un altro elemento importante del diagramma risiede nel fatto che si trova in un codice dell'Italia settentrionale, e quindi documenta l'esistenza dell'intavolatura napoletana anche nel Nord, forse proprio a Venezia dove è conservato il manoscritto e dove qualche anno dopo Petrucci stamperà i primi volumi in intavolatura italiana. Rimane dubbio se lo schema rappresenti il manico di un liuto o di una viola da mano.

²¹⁹ Descrizione, trascrizione diplomatica e studio in HARRÁN 1978, con facsimile delle cc. 1r, 1v, 2r e 63v, a pp. 221-4.

²²⁰ Sono simili le denominazioni delle corde nei due sonetti sull'accordatura del liuto nel ms. Pesaro: *canto*, *sottanelle*, *mezanelle*, *tenor*, *bordon*, *basi*. Si chiamavano così anche le corde della viola da gamba in alcuni metodi del '500: *canto*, *sotanella*, *mezzanella*, *tenore*, *bordone*, *basso* (Lanfranco, *Scintille di musica*, Brescia, 1533); *canto*, *sotana*, *mezana*, *tenor*, *bordon*, *basso* (Ganassi, *Regola Rubertina*, Venezia, 1542), cfr. WOODFIELD 1984, p. 140.

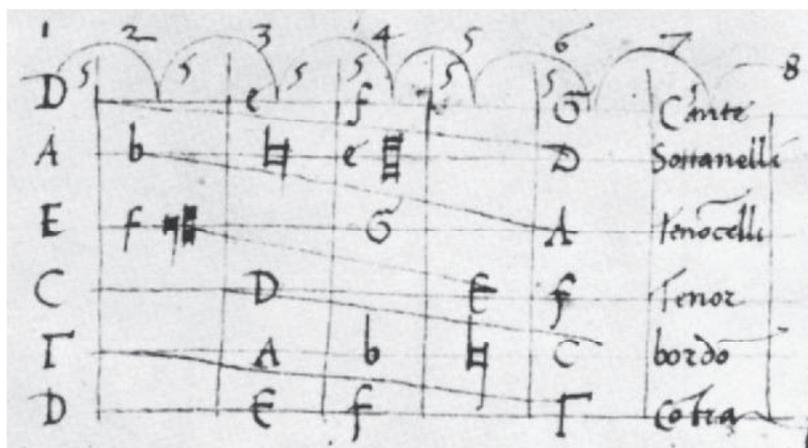


fig. 37. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. 336, coll. 1581, fol. 1.
(tratto da HARRÁN 1978, p. 221)

Conclusioni

Le prime intavolature per strumenti a pizzico finora evidenziate dagli studiosi non sono anteriori all'ultimo quarto del XV secolo. Per l'ambito cronologico principalmente considerato in questo lavoro (tardo Medioevo) risultano del tutto assenti le fonti di musica scritta per i nostri strumenti. Per questo motivo le informazioni sul repertorio che si eseguiva con gli strumenti a pizzico medievali le dobbiamo cercare in altre fonti.

Dato che i primi manoscritti che possediamo sono impossibili da datare con esattezza, è difficile ricostruire la nascita e lo sviluppo dell'intavolatura. Tra le fonti più antiche l'unica databile con più approssimazione è il ms. di Königstein (anni 1470), ma la notazione delle brevi linee melodiche è ancora diversa dalle vere e proprie intavolature, in quanto sono interamente monodiche e prive di indicazioni ritmiche. Il secondo quesito irrisolto riguarda lo strumento per il quale erano previste, che poteva essere sia a pizzico (liuto o gittern) che ad arco (viola da gamba o lira da braccio). Allo stesso modo, nel caso delle due fonti in notazione per organo, Wolfenbüttel e Buxheim, non abbiamo indizi sicuri che i brani fossero previsti per liuto o per altri strumenti a pizzico. I primi esemplari di una vera intavolatura tedesca per liuto sono ben posteriori (VIRDUNG 1511, JUDENKÜNIG 1523), anche se in essi il sistema viene presentato come già in uso da molto tempo. Collocare la nascita dell'intavolatura agli anni 1470 è molto plausibile, ma la sua attribuzione a Conrad Paumann da parte di Virdung non possiamo considerarla sicura, perché potrebbe trattarsi di un altro compositore della sua cerchia o comunque di Norimberga.

In ordine cronologico i successivi tipi di intavolatura sono quella napoletana e quella francese, entrambe presenti nel manoscritto di Pesaro. I due sistemi rappresentano la corda acuta sopra e quella grave sotto, che sembra il modo più logico riflesso dai rigli musicali della notazione convenzionale. Il principio di indicare con 1 la corda vuota e con 2 il primo tasto nell'intavolatura napoletana trova corrispondenza nell'intavolatura francese, dove la prima lettera dell'alfabeto sta per la corda vuota, la seconda per il primo tasto, e così via. Il diagramma nel manoscritto di Venezia suggerisce l'utilizzo dell'intavolatura napoletana verso la fine del 1400, ma la sua datazione e la sua provenienza necessiterebbero un approfondimento.

L'intavolatura italiana invece ha due differenze importanti rispetto alle intavolature napoletane e francesi, perché inverte le linee e le rappresenta come se vedessimo il manico del liuto di fronte. L'impiego dello 0 per la corda vuota è un'altra innovazione del sistema italiano.²²¹ L'edizione veneziana dei due volumi contenenti musiche di Francesco Spinacino è la prima fonte a stampa in intavolatura italiana datata, e forse è la prima fonte in assoluto scritta con questa notazione. Il fatto che le prime edizioni petrucciane inizino con la spiegazione del funzionamento dell'intavolatura, avvalorava l'ipotesi che il sistema fosse stato inventato proprio in quegli anni e non fosse ancora conosciuto da tutti i liutisti.²²²

Per una questione tipografica, l'intavolatura tedesca era vantaggiosa perché rendeva possibile raffigurare le note di una composizione polifonica senza dover tracciare delle linee, ma al tempo stesso era scomoda perché la sua lettura a prima vista richiede molto esercizio. Da questo punto di vista sono più comodi e leggibili gli altri tre sistemi. A partire dal XVII secolo l'intavolatura tedesca cadde in disuso perché l'estensione del manico del liuto si è aumentata di qualche tasto e le lettere dell'alfabeto più i segni & e 9 non erano più sufficienti per indicarli tutti.

Lo sviluppo di questa particolare notazione per strumenti a pizzico è stata sicuramente influenzata dal modo di notare il repertorio organistico, già in uso molto prima (dalla seconda metà del '300), che richiede un sistema bipartito in cui le parti superiori si scrivono in notazione mensurale, quelle inferiori in notazione alfabetica. Mentre le parti delle composizioni vocali polifoniche venivano notate su sistemi diversi, spesso su pagine diverse, gli spartiti per tastiera permettevano di visualizzare due o più voci simultanee.

A differenza della notazione alfabetica, nelle intavolature tedesca e francese le lettere indicano la posizione delle note sui tasti, indipendentemente dall'altezza. Ne deriva il vantaggio che l'intavolatura rende possibile la lettura della stessa composizione con strumenti della stessa famiglia ma con accordatura diversa (per esempio con un liuto in La, in Sol, in Mi, in Re), dato che gli intervalli fra le corde coincidono, cambia solo l'altezza.

Uno dei motivi dello sviluppo dell'intavolatura è stato il crescente numero di musicisti amatori a partire dalla fine del XV secolo, che leggevano con più facilità notazioni basate su lettere e numeri.²²³ La sua introduzione era richiesta anche dall'esigenza di notare musica polifonica per uno strumento solo, le cui voci possono essere rappresentate simultaneamente. Molto probabilmente prima dell'affermazione dell'intavolatura c'erano state sperimentazioni per notare melodie con l'aiuto di lettere per strumenti cordofoni, come sembrano attestare le fonti citate al punto 4 di questo paragrafo.

Sulle modalità di trasmissione del repertorio per strumenti a pizzico nell'epoca precedente all'invenzione dell'intavolatura possiamo avanzare alcune ipotesi:

- l'utilizzo dell'intavolatura per tastiera da parte di musicisti esperti, che spesso erano polistrumentisti e accanto all'organo suonavano l'arpa o il liuto come, appunto, l'organista Conrad Paumann;

²²¹ FABRIS 2001, pp. 154-8 richiama l'attenzione sul fatto che lo 0 come valore è stato adottato in Europa solo dagli anni 1490, per cui il suo utilizzo nelle intavolature per indicare la corda vuota non poteva avvenire prima del 1500. Con ogni probabilità l'intavolatura italiana è un'invenzione di Petrucci.

²²² In realtà le stesse istruzioni (le *Regole*) verranno stampate in tutti i volumi di liuto editi da Petrucci e da molti altri tipografi almeno fino al 1548, cfr. FABRIS 1997, p. 23.

²²³ Young, in YOUNG – KIRNBAUER 2003, p. 21.

- l'uso di lettere e/o numeri per indicare le corde e i tasti, ma in forma diversa dai vari tipi di intavolature che si sono diffusi e affermati nel tempo;

- lettura da spartiti in notazione mensurale, almeno per la voce del tenore, che eventualmente si poteva memorizzare o imparare a orecchio e sul quale si improvvisava.

- si può ipotizzare inoltre la trasmissione orale delle sole linee melodiche del canto con un eventuale accompagnamento estemporaneo.

2. Fonti testuali

1. Trattati di musica e testi letterari sul repertorio dei cordofoni

In assenza di fonti musicali per strumenti a pizzico nel periodo tardomedievale, per avere informazioni sui generi musicali e sulle composizioni possono essere d'aiuto le fonti testuali, quali la trattatistica musicale e le opere letterarie.

Il repertorio della *viella* è discusso da Johannes de Grocheo nei paragrafi dedicati alla musica monodica nel trattato *De musica* (1300ca.). L'autore distingue tra due generi principali, *cantus* e *cantilena*, all'interno dei quali stabilisce delle sottocategorie. Il *cantus* può essere *gestualis*, con cui Grocheo si riferisce all'epica, *coronatus* e *versualis* (o *versiculatus*), che sono composizioni trovieriche di stili diversi. La *cantilena* comprende forme coreografiche, che sono *rotunda vel rotundellus* ('rondò'), *stantipes* ('stampita', fr. *estampie*) e *ductia* (genere di danza vivace). Ciascuna categoria viene descritta dettagliatamente ed esemplificata con alcuni titoli di composizioni francesi. Secondo l'autore il repertorio del suonatore della *viella* comprendeva entrambi i generi e tutte le forme musicali:

Bonus autem artifex in viella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introducit. (ROHLOFF 1943, p. 52)

[Il viellista esperto generalmente conosce tutti i canti e cantilene e tutte le forme musicali.]

Per quanto riguarda gli aspetti performativi degli strumenti a pizzico, la trattatistica musicale non ci aiuta molto. L'unico teorico che accenna ai generi musicali che si eseguivano con i cordofoni è Johannes Tinctoris nel *De inventione et usu musicae* (1487ca.) che è praticamente contemporaneo alle prime fonti di musica pervenute per liuto e vihuela. Dal trattato apprendiamo che il liuto e la *cetula* si suonavano nelle feste private per accompagnare le danze («festis: choreis: et conviviis: privatisque recreationibus»), con la *ghiterra* si eseguivano canzoni d'amore, con la *viola cum arculo* si accompagnava la recitazione di storie («ad historiarum recitationem»), mentre la ribeca (*rebecum*) e la viola si usavano nella musica sacra e non erano adatte alle feste pubbliche.

Elementi del repertorio degli strumenti a pizzico e indizi sui contesti delle loro *performances* si possono trovare nei testi letterari che spesso alludono ai generi musicali suonati dai personaggi, specificando a volte pure il titolo del brano. L'impiego dello strumento per accompagnare la stampita, ci viene testimoniato dalla *razo* su *Kalenda maia* di Raimbaut de Vaqueiras, in cui viene precisato che la composizione è stata scritta sulla melodia (*notas*) di una *stampida* che i due *joglars* francesi recitavano alla viola («Aquesta stampida fu facta a las notas de la stampida qe'l joglars fasion en las violas», n. 134 nell'ed. di RIQUER 1995).

Nel capitolo II (pp. 88-94) ho discusso alcune redazioni dell'*Historia Apollonii* che accennano ai brani suonati dai personaggi principali. Nel *Libro de Apolonio* il "programma" di Luciana comprende «una laude, [...] fermosos sonos y fermosos debaylados» (vv. 178d-179a), quello di Apolonio «doblas y debayladas, temblantes semitones» (v. 189b) eseguiti alla

vihuela,²²⁴ mentre la versione francese W specifica due generi poetico-musicali interpretati dai due arpisti, rispettivamente «une chanson ... en maniere de balade» e un *virelaiz*.

I romanzi antico-francesi del XIII secolo sono ricchi di allusioni di questo tipo. In *Galeran de Bretagne* di Renaut (fine XII – inizio XIII sec.), per esempio, viene descritto il repertorio musicale di Frêne che comprende composizioni vocali, canzoni e *lais*, che lei accompagna con l'arpa:²²⁵

De la harpe sot la meschine;
Si lui aprint ses bons parreins
Laiz et sons, et baler des mains,
Toutes notes sarrasinoises,
Chançons gascognes et françoises,
Loerraines, et laiz bretons,
Que ne failli n'a moz n'a tons,
Car elle en sot l'usage et l'art. (DUFOURNET 2009, vv. 1166-73)

[La ragazza sapeva suonare l'arpa; il suo padrino le ha insegnato *lais*, melodie, la tecnica delle mani, tutte le melodie saracene, canzoni guascone, francesi, lorenesi e *lais* bretoni, senza che lei sbagliasse le note o le parole perché conosceva bene la pratica e l'arte.]

Sono frequenti inoltre i riferimenti al repertorio dei giullari. Nel romanzo anonimo *Eustache le Moine* (1227 – 1240), il personaggio per poter salire su una nave senza pagare si traveste da giullare, prende una *viele* e un *archon* ('archetto'). Al timoniere si presenta come «jouglerie et menestreus» e elenca alcune *chançons* del suo repertorio:

- « O je, d'Agoullant et d'Aimon,
Je sai de Blanchandin la somme
Si sai de Flourenche de Romme ;
Il n'a el mont nule chançon
Dont n'aie oïe ou note ou son » (HOLDEN – MONFRIN 2005, vv. 2205-15)

[Certo, so [canzoni di] *Agoullant*, *Aimon*, tutta *Blancadin* e *Florence de Rome*. Non c'è nessuna canzone del mondo di cui io non conosca le note o la melodia.]

Nel romanzo *Flamenca* leggiamo una lunga enumerazione di componimenti lirici e narrativi suonati dai giullari, di cui due vengono eseguiti esplicitamente alla viola:

²²⁴ Il termine *debaylado* non è chiaro. MENÉNDEZ-PIDAL 1942, p. 41, suggerisce 'coda cadenzale', dal verbo *deballar* 'abbassare'; *debayladas* si registra inoltre nel *Libro de Buen Amor*, sempre in relazione alla *vihuela de arco* (v. 1231a).

²²⁵ Nella letteratura antico-francese l'arpa viene spesso associata al genere *lai*. Nello stesso romanzo in un'altra scena Galeran insegna a Frêne la sua nuova composizione che lei impara subito a accompagnare con l'arpa:

« Fresne, fait il, j'ay esprouvé
Mon engin a un novel lay, (...) »
« Mais commenciez, je herperay
Et en ma harpe l'aprenray. » (*Galeran de Bretagne*, vv. 2278-9, 2295-6).

Più avanti Frêne dichiara di volerli suonare con l'arpa: «Et en ma herpe lays noter» (v. 3883). Anche Tristan allude ai *lais* che ha insegnato a Yseut nelle *Folies Tristan d'Oxford*: «Bons lays de harpe vus apris, / lays bretuns de nostre país.» (vv. 361-2). Un altro esempio si trova nel *Lancelot en prose*: «Lors prent son plectron, et commence a acorder sa harpe. Et puis commence a noter un lai.» (V, 300).

L'uns viola·l lais del Cabrefoil,
e l'autre cel de Tintagoil; (vv. 599-600; n. 356)

[Uno suona il *lai* di Caprifoglio con la viola, un altro quello di Tintagel]

Nel *Torneiment Anticrist* di Huon de Meri (metà del XIII sec.) l'autore mette in scena giullari suonatori di *vieles* e di *harpes* che dopo la cena intrattengono i cavalieri di Anticrist con «Chançons, lais, sons, vers e reprises / E de geste...» (vv. 483-4), e poi «pur endormir sons poitevins» (v. 496).

Il *Rommans du Conte d'Anjou* di Jean Maillart (1316) parte con un lungo elenco di testi narrativi e generi poetico-musicali, otto dei quali sono eseguibili con vielle, liuti e salteri:

Li auquant chantent pastourelles,
Li autres dient en vielles
Chançons royaus et estampies,
Dances, motes et baleries,
En leüt, en psalterion,
Chascun selonc s'entençon,
Lais d'amours, descors et balades
Pour esbatre ces gens malades. (cit. in BOWLES 1954, p. 138, vv. 11-18)

[Alcuni cantano pastorelle, altri recitano alla viella canzoni reali e stampite, danze, mottetti e balli, al liuto e al salterio, ciascuno secondo la sua ispirazione [canta] *lais* d'amore, discordi e ballate, per divertire i malati.]

2. Strumenti a pizzico in contesti di danza

Per quanto riguarda i cordofoni oggetto di questo lavoro, nel *corpus* di testi letterari considerati si possono trovare numerosi esempi in cui essi vengono associati alla danza o al canto, ma sono pochi i casi che menzionano generi musicali o composizioni in concreto. In alcuni testi narrativi francesi e inglesi in versi, l'inserimento del motivo della danza all'interno di una lista di strumenti può essere motivata dalla scelta della rima facile di *citole* con *carole*. A titolo di esempio di seguito riporto alcuni casi in cui i cordofoni a pizzico o i loro suonatori compaiono in contesti di danza:

- le *cytoles* figurano all'interno di una lista di undici strumenti che accompagnano la *carole* nel romanzo *Manekine* di Philippe de Remi (seconda metà del XIII secolo, n. 124);

- le *citole*s accompagnano i *rondel* e le *caroles* in *Floriant e Florete* (ultimo terzo de XIII secolo, n. 129);

- *citole*s si trovano in rima con *quaroles* nel *Roman de Renart* (1170 – 1250 , n. 119);

- *chistolle* è in rima con *karolles* in una poesia di Gilles li Muisis (fine XIV secolo, n. 157);²²⁶

- *citole*s rima con *caroles* nel romanzo *Durmart le Galois* (XIII secolo, n. 125);

- *queroles* rima con *citholes* nel *Roman de la Rose* di Jean de Meung (1275ca, n. 130);

²²⁶ Quattro versi del testo fanno riferimento ai giovani chierici parigini che suonavano la *chistolle* e ballavano *karolles*, che si possono interpretare anche come due attività separate, non necessariamente come accompagnamento delle carole con le *chistolles*.

- *cytoles* rima con *quaroles* in una *Fatrasie d'Arras* (seconda metà del XIII secolo, n. 123);
- *caroles* rima con *citoles* in Rutebuef, *De frere Denise* (fine XIII secolo, n. 137);
- *lute* e *citole* sono seguiti da *carole* in rima nella *Confessio amantis* di John Gower (1390, n. 213);
- *sitolers* suonano *to daunce* nel romanzo *Sir Launfal* di Thomas Chestre (1400ca., n. 219);
- la *sotile* (var. *syvall*) accompagna *carellys* (var. *carrals*) e *davnsyng* nel romanzo anonimo *Sir Cleges* (1400ca., n. 104);
- *citoleris* e suonatori di *lute* partecipano alla *daunce* nel romanzo anonimo *Laud Troy Book* (1400ca., n. 216);
- *lutes* e *gyternes* accompagnano la *daunce* nel *Pardoner's Tale* di Geoffrey Chaucer (fine XIV secolo, n. 101);
- *chitarra* e *leuto* suonano «dolzi danze» insieme a tanti altri strumenti musicali nel componimento anonimo *L'Intelligenza* (fine secolo XIII – inizio XIV, n. 4);
- si balla «al pulsar de' liuti» nel poema in terzine *Il ristorato* di Ristoro Canigiani (1363, n. 240);
- *lauts* e *arpes* accompagnano la danza nel *Tirant lo blanch* (1460, n. 289);
- «violetti, lautti [...] per saltar» nel Commento al volgarizzamento D dell'*Ars amandi* (n. 247);
- il *leuteres* accompagna con altri due musicisti le «dances, baus et caroles» nel romanzo in alessandrini *Berte aus grans piés* di Adenet le Roi (1270ca., n. 265);
- il verbo *gitterne* è seguito dal verbo *daunce* nella traduzione inglese del *Roman de la Rose* (1400ca., n. ...);

Negli esempi citati si può notare che tutti gli strumenti della famiglia (*citola*, liuto, chitarra e gittern) possono essere collegati alla danza. Ora vediamo da vicino alcuni testi che ci possono fornire informazioni sui generi musicali o sulle composizioni interpretati con i cordofoni in contesti coreografici.

L'esempio più antico che cita una forma poetico-musicale eseguibile con la *citole* si trova nel *Dit des Traverses*, composto intorno al 1303. *Vireli* o *virelai* è una forma fissa francese che si ritrova anche in composizioni polifoniche:

As tu ta citole atempree
 Au vireli? (distico 33; n. 142)

[Hai accordato la citola per il *vireli*?]

Nella cornice del *Decameron* Boccaccio descrive due scene musicali che implicano l'utilizzo del liuto, che in entrambi i casi accompagna sia la danza che il canto. Nella prima lo strumento si trova in compagnia della viola:

...comandò la reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei, Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viuola, cominciarono soavemente una danza a sonare; per che la reina con l'altre donne insieme co' due giovani presa una carola,

con lento passo, mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono; e quella finita, canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare. (Introduzione; n. 243)²²⁷

Nella seconda scena viene citato il testo di una canzone che richiede l'accompagnamento del liuto. Diversamente dall'episodio precedente, qui canto e danza sono simultanei:

... comandò la reina che una danza fosse presa e, quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone da' leuto di Dioneo aiutata. Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente:

Io son sì vaga della mia bellezza,
che d'altro amor già mai
non curerò né credo aver vaghezza. (I. giorn., Conclusion; n. 243)

I liuti accompagnano la danza anche ne *La battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie* di Franco Sacchetti (1353). L'autore insiste sulla leggerezza della danza e del volume degli strumenti:

...dove Costanza, di valor sovrana,
prima che gli altri tosto gli ha veduti,
e una danza leggiadretta e piana
fece sonar pian pian con duo leuti,
predendo un ballo a quella vaga danza,
qual fu cagion d' amor fede e speranza. (III, ott. 27, vv. 3-8; n. 238)

Simone de' Prodenzani (1355ca. – 1438/43) in una serie di sonetti inclusi nel *Saporetto* descrive la festa di Natale presso la corte del signore di Buongoverno, elencando le varie composizioni che sono state eseguite dal musicista Solazzo, con la relativa "strumentazione". Il musicista nelle sette serate trascorse a Buongoverno suona vari strumenti musicali per intrattenere gli ospiti: con l'arpa interpreta madrigali e ballate di autori trecenteschi (son. 17) e alcune danze (son. 18); il giorno di Natale accompagna all'organo la musica liturgica polifonica (son. 20) e alcune composizioni profane (son. 21); nella giornata seguente sentiamo la *ceccola* ('cornamusa'), con cui Solazzo accompagna varie danze (son. 23), gli *organi framegni* ('fiamminghi', piccolo organo portativo) e un insieme di *menacordo*, flauto e *saltero* (son. 24). In seguito il musicista prende in mano il liuto, la chitarra, la *cetera* e i *pifar* ('pifferi', son. 25), e infine gli strumenti ad arco, «rubebe, rubechette e rubecone» (son. 26, v. 10) e la *viola* (son. 27). In questi ultimi tre testi vengono enumerate composizioni polifoniche italiane e francesi del Trecento.

Il catalogo degli strumenti musicali si estende su nove poesie e include quindici strumenti, a fiato e a corda. Cito il sonetto 25 che ci può insegnare qualcosa sul tipo di musica eseguita con il liuto e con la chitarra:

²²⁷ Nella traduzione francese di Laurent de Premierfait (1411 – 1414) il liuto è stato sostituito con *rebebe*: «Dyonee d'une rebebe, et Flammete jouans d'une vielle, commencerent doulcemant une chançon habile pour dencer» (ed. DI STEFANO, p. 32). Nella versione di Antoine le Maçon (sec. XVI) i due strumenti restano inalterati: «Dioneo print un luz et Fiammette une violle, et commencerent à jouer doulcement une dance.» (ed. LACROIX 1879b, p. 34). La traduzione catalana, in cui i termini corrispondenti sono *lahut* e *viula*, si può leggere in Appendice (n. 287).

Con lo liuto fe' ballo amoroso,
 e ll'alvadanza, el trotto e la 'striana;
 ciò che lui fa stampita par sorana,
 se fatto avesse *Chiama* 'l delettoso.
 Volete udir se lui fo virtüoso?
 che venir fe' una pignatta sana:
 con essa lui vi fe' la chiarintana,
 puoi fece *Matre mia, questo giloso*.
 Con la chitarra fe' suoni a tenere
 con tanta melodia che a ciascuno
 per la dolcezza gli alegrava 'l core;
 con la cetera ancor ne fece alcuno.
 Puoi venner pifar sordi cun tenere:
 Solazzo incontenente ne prese uno. (sonetto 25; n. 26)

Il repertorio del liuto comprende quattro danze, l'*alvadanza*, il *trotto*, l'*istriana* e la *stampita*. Il *trotto* era una danza strumentale di cui ci rimane un solo esempio musicale, conservato nel ms. Add. 29987 della British Library, f. 62b, che nelle trascrizioni moderne è in battute di 3/8. Numerose sono invece le *estampies/estampidas* – genere di danza strumentale o vocale – pervenute in codici del XIII e XIV secolo (tra cui le quindici *istampite* nello stesso ms. Add. 29987). Al v. 7 si fa riferimento alla *chiarintana* (o *chiarentana*) che era una danza lenta di origine popolare in uso durante i secoli XV e XVI, in tempo binario o ternario. Quattordici *chiarenzane* sono conservate nell'*Intabolatura de lauto* (Venezia, 1546) di Marcantonio del Pifaro, tutte in ritmo binario, mentre coreografie sono incluse nei trattati di Domenico da Piacenza e di Guglielmo Ebreo da Pesaro.²²⁸ Solazzo però non la suona con il liuto ma con una *pignatta* ('pentola di terracotta') di cui era virtuoso, facendo uno scherzo musicale prima di prendere in mano la chitarra. Delle altre due danze (*alvadanza* e *istriana*) non abbiamo informazioni. Il repertorio della chitarra non viene precisato, ma il testo ci dà un'idea sul tipo di musica eseguita, che consiste in un *tenore* (v. 9) su cui venivano costruite delle melodie, che eventualmente potevano essere improvvisate.

3. Strumenti a pizzico in contesti di canto

Nelle scene che implicano strumenti musicali spesso sentiamo anche il canto, ma raramente troviamo riferimenti espliciti al canto accompagnato da uno strumento a pizzico. Alcuni esempi del *corpus* schedato:

- nel volgarizzamento A dell'*Historia Apollonii regis Tyri*, i protagonisti cantano accompagnandosi con la chitarra (XIV secolo, nn. 11 e 14, e cfr. pp. 91-2);
- il poeta Francesco di Vannozzo (seconda metà del '300) in un testo afferma di cantare con il liuto e con la *chiatarra* (n. 17);
- il personaggio Maifort le bergier canta una *chanson* con una «citole de cent et .l. cordes» ne *Le livre de la vertu du sacrement de mariage* di Philippe de Mézières (1384 – 1389, n. 156).

²²⁸ DEUMM, vol. I, p. 540, voce *chiarantana*, GROVE, vol. V, pp. 594-5, voce *chiarentana*.

A questi si possono aggiungere le *cantigas de escarnio* galego-portoghesi che accennano a momenti di *performances* giullaresche. In sette testi la *citola* e il *citólón* sono connessi all'esecuzione delle composizioni vocali.²²⁹

In alcune fonti quattrocentesche si possono trovare allusioni a generi poetico-musicali accompagnati dal liuto. In un testo spagnolo della metà del XV secolo abbiamo un riferimento all'uso del liuto per accompagnare *romances*. Si tratta delle *Andanças e viajes* di Pero Tafur scritto intorno al 1454ca., che è il resoconto del suo viaggio effettuato tra il 1435 e 1439 in Europa e in Asia. A Costantinopoli il viaggiatore entra in contatto con Juan de Sevilla, musicista e interprete dell'imperatore, che «cantava romances castellanos en un laud» (n. 310).

Alonso Enríquez (1354 – 1429) nel *Testamento suyo* conservato nel *Cancionero de Estúñiga* descrive una tomba immaginaria costruita dai suoi amori, che cantano ciascuno una canzone. Nella strofa 6 Donna Theresa si accompagna con il *laúd*:

...vn laúd bien encordado,
desligados sus cabellos,
por endecha los trebellos,
cantando bien acordado. (str. 6, vv. 1-4; n. 298)

[...un liuto ben accordato, sciolti i capelli, canterà ben intonata i *trebellos* al posto dell'*endecha*.]

Al verso 7 incontriamo due termini tecnici: *endecha* si usa in due accezioni, può riferirsi a una forma poetica in eptasillabi o, come in questo, a una canzone funebre; *trebello* è un altro sostantivo polisemico, che equivale al 'ritornello', 'proverbio', 'scherzo' o 'distico sentenzioso'.

Il contesto è simile nel *Testament* di François Villon scritto nel 1461, in cui lo strumento è citato in relazione alla musica sacra:

Item, a maistre Ythier Merchant,
Auquel mon branc laissay jadiz,
Donne, mais qu'il le mette en chant,
Ce lay contenant des vers dix,
Et au luz ung *De profundiz*
Pour ses anciennes amours
Desquelles le nom je ne diz,
Car il me hairoit a tousjours. (n. 94, vv. 970-7; n. 283)

[*Item*, al maestro Ythier Merchant, al quale ho lasciato la mia spada, dono, a condizione che lo metta in musica, questo *lay* di dieci versi, e anche un *De profundis* per il liuto, per i suoi vecchi amori, di cui non dico il nome perché mi odierrebbe per sempre.]

La composizione alla quale allude l'autore è il *De profundis clamavi ad te Domine* del salmo 129 (130), di cui probabilmente esisteva una versione polifonica nel XV secolo.²³⁰

²²⁹ I due strumenti cordofoni *citola* e il *citólón* si registrano in dodici *cantigas*, ma non sono mai implicati in scene coreografiche. L'unico strumento musicale che compare in un contesto di danza nel *corpus* della lirica profana è l'*adufe*, un tamburello quadrato di origine nordafricana, nella *cantiga* 93,1 di Martin de Ginzo («A do mui bon pareçer / mandou lo adufe tanger: / louçana, d'amores moir' eu.» vv. 1-3).

Interpretarla con il liuto significa trascrivere tutte le parti vocali, oppure solo quelle più gravi, lasciando la prima cantata. L'arrangiamento delle composizioni polifoniche vocali per liuto era una prassi molto frequente nel secolo successivo. Un'altra possibilità di interpretazione è che Villon si riferisca all'eventuale utilizzazione della melodia del *De profundis* come *tenor*, sulla quale si potevano formare nuove composizioni. Non è possibile identificare il brano in questione, ma la fonte costituisce un indizio del fatto che già alla metà del '400 esisteva la pratica di arrangiare composizioni vocali per strumenti a pizzico.

Conclusioni

La ricerca delle allusioni al repertorio è basata su un vasto *corpus* di più di trecento testi schedati e riprodotti nell'Appendice che menzionano strumenti a pizzico. Gli esempi che si possono citare rappresentano meno del dieci per cento – una ventina per i contesti coreografici e una decina per l'accompagnamento dell'esecuzione vocale²³¹ – ma sono sufficienti per avere la certezza che i nostri cordofoni si usavano sia nella danza che nell'accompagnamento delle composizioni vocali. Il più delle volte la *citole*, la chitarra e il liuto vengono menzionati in contesti profani, ma sono esigue le informazioni sui generi musicali e sul repertorio suonato.

²³⁰ La prima elaborazione polifonica che conosciamo è di Josquin Desprez, a quattro voci, ma è posteriore di qualche decennio alla redazione del *Testament*.

²³¹ Ho tralasciato il motivo del canto nei contesti biblici o salmodici e nelle traduzioni dei testi antichi in cui la chitarra sta al posto della *cithara* latina. Gli esempi di testi che accennano al canto e all'esecuzione strumentale simultanei sono davvero pochi.

Bibliografia

Indice della bibliografia

1. Dizionari etimologici e banche dati di testi interrogabili
2. Edizione di riferimento dei dizionari antichi
3. Enciclopedie musicali di riferimento
4. Manoscritti citati
5. Intavolature a stampa
6. Edizione di riferimento dei testi letterari
7. Volgarizzamenti citati in forma abbreviata
8. Edizione di riferimento dei trattati di musica
9. Bibliografia secondaria

1. Dizionari etimologici e banche dati di testi interrogabili

AND

Anglo-Norman Dictionary, second edition, edited by David A. Trotter et al., Anglo-Norman Online Hub – Department of European Languages, University of Wales Aberystwyth, 2003-2009, <http://www.anglo-norman.net/> [ultimo accesso 30/01/2017]

BENKŐ 1967

Lóránd Benkő, *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967, 3 voll.

BOERIO 1856

Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, G. Cecchini, 1856² (1. ed. 1829).

CICA

Corpus Informatizat del Català Antic, dir. Joan Torruella (ICREA-UAB), Manuel Pérez Saldanya (UV-IEC), Josep Martines (UA-IEC), <http://www.cica.cat/> [ultimo accesso: 30/01/2017]

CIPM

Corpus Informatizado do Português Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vers. 2011, <http://cipm.fcsh.unl.pt/> [ultimo accesso 30/01/2017]

CNDHE

Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del Español, Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013), <http://web.frl.es/CNDHE/> [ultimo accesso 30/01/2017]

COM2

Peter T. Ricketts (dir.), *Concordance de l'Occitan Médiévale. Les troubadours. Textes narratifs en vers*, Brepols, 1999 – 2004 (CDrom).

CORDE

Corpus Diacrónico del Español, Real Academia Española: Banco de datos (CORDE), <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [ultimo accesso 30/01/2017]

DECast

Joan Corominas – José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1980-1991 (6 voll.).

DECat

Joan Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1980-1995 (9 voll.)

DELI

Manlio Cortelazzo – Paolo Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999.

DELR

Alexandru Ciorănescu, *Dicționarul Etimologic al Limbii Române*, București, Seaculum, 2001 (= traduzione da Alexandru Ciorănescu, *Diccionario Etimológico Rumano*, Biblioteca Filológica, Universidad de la Laguna, 1958).

DHLF

Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Paris, Le Robert, 1993² (1. ed. 1992), 2 voll.

DIEZ 1887

Friedrich Diez, *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, Bonn, Adolph Marcus, 1887⁵ (1. ed. 1853; rist. Hildesheim-New York, Georg Olms, 1969).

DLR

Dicționarul limbii române, Ediție anastatică după *Dicționarul limbii române (DA)* și *Dicționarul limbii române (DLR)*, București, Academia Română, 2010, 19 voll. (1. serie 1913 – 2002, 2. serie 2006 – 2010).

DMF

Dictionnaire du Moyen Français (1330 – 1500), dir. Robert Martin, ATILF CNRS – Université de Lorraine, vers. 2012, <http://www.atilf.fr/dmf/> [ultimo accesso 30/01/2017]

DU CANGE

Du Cange, et al., *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* (1678), éd. augm. Niort, L. Favre, 1883 – 1887, online <http://ducange.enc.sorbonne.fr/> [ultimo accesso 30/01/2017]

ESJC

Václav Machek, *Etymologický slovník jazyka českého*, Praha, Akademia Nakladatelství československé Akademie věd, 1968.

ESJP

Andrzej Bańkowski, *Etymologiczny Słownik Języka polskiego*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Pwn, 2000, 2 voll.

EWDS

Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22. Auflage. Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1989.

EWFS

Ernst Gamillscheg, *Etymologisches Wörterbuch der Französische Sprache*, Heidelberg, Carl Winter, 1969² (1. ed. 1928).

FEW

Walther v. Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bonn, Fritz Klopp, 1928- (25 voll.), online <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/> [ultimo accesso 30/01/2017]

GDLI

Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET (24 voll.)

GIANELLI 1830

Pietro Gianelli, *Dizionario della musica sacra e profana*, Venezia, Picotti, 1830 (7 voll.).

GODEFROY

Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, Paris, 1881-1902 (10 voll.),
online <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/> [ultimo accesso: 30/01/2017]

LMLMA

Michael Bernhard, *Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts / Dictionary of medieval Latin musical terminology to the end of the 15th century*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1992-2015, online woerterbuchnetz.de/LmL/ [ultimo accesso 30/01/2017]

MED

Middle English Dictionary, University of Michigan, 2001 – 2013,
<http://quod.lib.umich.edu/m/med/> [ultimo accesso 30/01/2017]

MedDB

Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa, versión 2.3.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2> [ultimo accesso 30/01/2017]

MHDBDB

Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank, coord. Margarete Springeth, Universität Salzburg, <http://mhdbdb.sbg.ac.at/> [ultimo accesso 30/01/2017]

MNW

Middelnederlandsch Woordenboek, 2007-2010, Instituut voor Nederlandse Lexicologie. ultima versione 2010, online <http://gtb.inl.nl/?owner=mnw> [ultimo accesso 30/01/2017]

MOSZ

István Szamota – Gyula Zolnai, *Magyar oklevél-szótár*, Budapest, Hornyánszky, 1902-6 (rist. 1984).

NDHE

Nuevo Diccionario Histórico del Español. Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013-), online <http://web.frl.es/DH> [30/01/2017]

NEW

Jan de Vries, *Nederlands etymologisch woordenboek*, Leiden, E. J. Brill, 1971.

ODEE

C. T. Onions, *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford, Clarendon press, 1966.

OVI

Corpus OVI dell'Italiano antico, diretto da Pär Larson e Elena Artale, a cura dell'Istituto Opera del Vocabolario Italiano e del Consiglio Nazionale delle Ricerche <http://www.ovi.cnr.it/index.php/it/> [ultimo accesso 30/01/2017]

REW

W. Meyer-Lübke, *Romanishes Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winters, 1935.

RIALFRI

Repertorio informatizzato dell'antica letteratura franco-italiana, dir. da Francesca Gambino, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università degli Studi di Padova, 2013-, <http://www.rialfri.eu/rialfriWP/> [ultimo accesso 30/01/2017]

SSC

Jan Gebauer, *Slovník staročeský*, Praga, 2 voll. 1903-1916.

SSP

Słownik staropolski, Wrocław, Polska Akademia Nauk, vol. III. 1960-2 (5 voll. 1955-69).

TDMS

Tentative Dictionary of Medieval Spanish (second edition, greatly expanded), compiled by Lloyd A. Kasten and Florian J. Cody, New York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2001.

TMILG

Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega, dir. Varela Barreiro, Xavier (2004-), Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega, <https://ilg.usc.es/tmilg/> [ultimo accesso 30/01/2017]

TOMMASEO – BELLINI

Nicolò Tommaseo – Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, 1865-1874 (rist. 1977, 20 voll.).

TLAVI

Tesoro dei Lessici degli Antichi Volgari Italiani, a cura di Alessandro Aresti, <http://www.tlavi.it/tesoro/> [ultimo accesso: 30/01/2017]

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini. diretto da Pietro G. Beltrami, dall'ottobre 2014 da Lino Leonardi, a cura dell'Istituto Opera del Vocabolario Italiano e del Consiglio Nazionale delle Ricerche, in aggiornamento continuo (data di prima pubblicazione: 15.10.1997), <http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/> [ultimo accesso 30/01/2017]

TML

Thesaurus Musicarum Latinarum, Indiana University – Jacobs School of Music – Center for the History of Music Theory and Literatur, 2016, online <http://boethius.music.indiana.edu/tml/> [ultimo accesso 30/01/2017]

VLCM

Vocabulari de la llengua catalana medieval, dir. Germà Colón Domènech, Institut d'Estudis Catalans, online <http://www.iec.cat/farauto/> [ultimo accesso: 30/01/2017]

2. Edizione di riferimento dei dizionari antichi

ARCANGELI 1997

Massimo Arcangeli, *Il glossario quattrocentesco latino-volgare della biblioteca universitaria di Padova (ms. 1329)*, Firenze, Accademia, 1997.

BREMER 1990

Ernst Bremer, *Vocabularius optimus*, Tübingen, Max Niemeyer, 1990 (2. voll.).

CAMPANILE 1974

Enrico Campanile, *Vocabularium Cornicum*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Lettere, Storia e Filosofia”, 1961, Serie II, Vol. 30, No. 3/4, pp. 299-325.

CATHOLICON

Johannes Balbus, *Catholicon*, Mainz, 1460.

COVARRUBIAS 1611

Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sanchez, 1611 (rist. Madrid, Turner, 1977).

CRUSCA 1612

Vocabolario dell'Accademia della Crusca, Venezia, 1612.

online http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html [ultimo accesso 30/01/2017]

EDWARDS – MERRILEES 1994

William Edwards – Brian Merrilees, *Firmini Verris Dictionarius. Dictionnaire Latin-Français de Firmin le Ver*, Turnhout, Brepols, 1994.

EDWARDS – MERRILEES 2002

William Edwards – Brian Merrilees, *Dictionarius familiaris et compendiosus. Dictionnaire Latin-Français de Guillaume Le Talleur*, Turnhout, Brepols, 2002.

GARCÍA-MACHO 1996

María Lourdes García-Macho, *El Léxico castellano de los Vocabularios de Antonio de Nebrija (Concordancia lematizada)*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1996 (3 voll.).

GIUSTINIANI 1987

Vito R. Giustiniani (ed.), Adam von Rottweil, *Deutsch-Italienischer Sprachführer / Màistro Adamo de Rodvila*, «Introito o porta de quele che voleno imparare e comprender todescho o latino, cioè taliano.» Edito di sulle stampe del 1477 e 1500 e corredato di un'introduzione, di note e di indici, Tübingen, Gunter Narr, 1987.

GRONDEUX 1998

Anne Grondeux, *Le glossaire latin-français du ms. Montpellier H 236*, in *Duo Glossaria. Anonymi Montepessulanensis Dictionarius*, Turnhout, Brepols, 1998.

HERRTAGE 1882

Sidney J. H. Herrtage, *Catholicon Anglicum, an English-Latin Wordbook dated 1483, Edited from the Ms. no. 168 in the Library of Lord Monson, Collated with Additional Ms. 15562, British Museum, with Introduction and Notes*, Oxford, [Oxford University Press], 1882.

HILDEBRANDT 1974

Reiner Hildebrandt, *Summarium Heinrici*, Berlin-New York, De Gruyter, 1974.

KUUN 1880

Géza Kuun, *Codex Cumanicus*, Budapest, Academia, 1880.

LORCK 1893

J. Etienne Lorck, *Altbergamaskische Sprachdenkmäler (IX-XV Jahrhundert)*, Halle, Niemeyer, 1893.

MARINONI 1955

Augusto Marinoni, *Dal Declarus di A. Senisio i vocaboli siciliani*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1955.

MAYHEW 1908

A. L. Mayhew, *The Promptorium Parvulorum. The first English-Latin Dictionary*, Edited from the Manuscript in the Chapter Library at Winchester, with Introduction, Notes and Glossaries, London, 1908.

MERRILEES – MONFRIN 1998

Brian Merrilees – Jacques Monfrin, *Glossarium Gallico-Latinum. Le glossaire français-latin du ms. Paris lat. 7684*, in *Duo Glossaria. Anonymi Montepessulanensis Dictionarius*, Turnhout, Brepols, 1998.

MICHELANT 1875

H. Michelant, *Le Livre des Mestiers. Dialogues français-flamands composés au XIV^e siècle par un maître d'école de la ville de Bruges*, Paris, Tross, 1875.

NAVARRO SALAZAR 1985

Maria Teresa Navarro Salazar, *Un glossario latino-eugubino del Trecento*, “Studi di lessicografia italiana”, VII, 1985, pp. 21-155. (OVI)

NEBRIJA 1492

Elio Antonio de Nebrija, *Diccionario latino-español*, Salamanca, 1492 (facs. Barcelona, Puvill, 1979).

NEBRIJA 1495?

Elio Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino*, Salamanca, 1495?

NICOT 1606

Jean Nicot, *Le Thresor de la langue fraçoyse tant ancienne que moderne*, Paris, Douceur, 1606.

online <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/TLF-NICOT/index.htm> [ultimo accesso 30/01/2017]

PALENCIA 1490

Alfonso de Palencia, *Universal Vocabulario en Latín y en romance*, Sevilla, 1490.

PAUSCH 1972

Oskar Pausch, *Das älteste italienisch-deutsche Sprachbuch*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1972.

PELLE 2001

Federico Pelle (ed.), Nicodemo Tranchedini, *Vocabolario italiano-latino*. Edizione del primo lessico dal volgare. Secolo XV, Firenze, Olschki, 2001.

PIGNATELLI 1995

Cinzia Pignatelli, *Vocabula magistri Gori de Aretio*, “Annali aretini”, III, 1995, pp. 273-339 (OVI).

ROBECCHI 2013

Marco Robecchi, *Un inedito glossario Latino-Bergamasco del Trecento (ms. MAB 29)*, “L’Italia dialettale”, 74/2013, pp. 85-133.

ROQUES 1969 e 1970

Mario Roques, *Recueil général des lexiques français du Moyen Age (XII^e – XV^e siècle)*, Paris, Champion, 1969-1970 (2 voll.).

SCOBAR 1519

Lucius Christophorus Scobar, *Vocabularium Nebrissense: Ex latino sermone in Siciliensem & Hispaniensem denuo traductum*, Venezia, 1519.

SL

Septem linguarum latinae teutonicae gallicae hispanicae italicae anglicae almanicae, [Antwerpen], Peetersen van Middelborch, 1535.

SZAMOTA 1894

István Szamota, *A schlágli magyar szójegyzék a XV. század első negyedéből*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1894.

SZAMOTA 1896

Szamota István, *A Murmelius-féle latin-magyar szójegyzék 1533-ból*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1896.

VIGNUZZI 1984

Ugo Vignuzzi, *Il "glossario latino-sabino" di ser Iacopo Ursello da Roccantica*, Perugia, Università italiana per stranieri, 1984.

WRIGHT 1882

Thomas Wright, *A Volume of Vocabularies (...) from the Tenth Century to the Fifteenth*, Privately Printed, 1882.

WRIGHT – WÜLCKER 1884

Richard Paul Wülcker – Thomas Wright, *Anglo-Saxon and Old English Vocabularies*, London, Trübner & Co., Ludgate Hill, 1884, Vol. 1 *Vocabularies*.

3. Enciclopedie musicali di riferimento

DEUMM

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Alberto Basso (dir.), Torino, UTET, *Il lessico*, 4 voll. 1983-4.

Voci citate:

Bandura: vol. I, p. 258.

Chiarantana: vol. I, p. 540.

Mandola: vol. III, p. 41 e tav. 1.

Morache: vol. III, p. 241.

Plettro: vol. III, p. 658.

Qōpūz: vol. IV, p. 39.

Spagna: vol. IV, pp. 367-75 e tav. 22.

Tār: vol. IV, p. 490.

GROVE 2001

New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie (dir.), London, Macmillan, 2001², 29 voll.

Voci citate:

Albertet de Sestaro: Ian R. Parker, vol. 1, p. 303.

Bandurria: John M. Schechter, vol. 2, p. 657.

Chiarentana: vol. 5, pp. 594-5.

Citole: Laurence Wright, vol. 5, pp. 872-6.

Dutār [dotār]: Jean During – John Baily, vol. 7, pp. 767-9.

Gittern: Laurence Wright, vol. 9, p. 907-9.

Harp: vol. 10, pp. 881-929 (II. *Ancient Harps*, Bo Lawergren, pp. 881-8, V.1. *The Middle Ages and the Early Renaissance*, V.2. *Ireland and Scotland*, Joan Rimmer, Robert Evans, William Taylor, pp. 896-900).
Landini, Francesco: Kurt von Fischer – Gianluca d’Agostino, vol. 14, pp. 212-21.
Lute: vol. 15, pp. 329-63 (4. *History*, pp. 334-43, 8. *Repertory*, 350-9).
Pandura: James W. McKinnon, vol. 19, p. 30.
Plectrum [pick, flat-pick]: Vladimir Ivanoff, vol. 19, pp. 916-7.
Qobuz (i) [qobyz, kobuz] e Qobuz (ii): Razia Sultanova, vol. 20, p. 652.
Seville: Robert Stevenson, vol. 23, pp. 177-8.
Sitār: vol. 23, pp. 451-5.
Vihuela: Diana Poulton – Antonio Corona Alcalde, vol. 26, pp. 605-9.
Ziryāb: Eckhard Neubauer, vol. 27, p. 852.

MGG

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Ludwig Finscher (dir.), Kassel, Bärenreiter, 20 voll. (*Sachteil* in 8 voll. 1994-98).

Voce Lauten: Ricardo Eichmann, Peter Pfäffgen, Norbert Beyer, vol. 5, pp. 942-94.

4. Manoscritti citati

(indico tra parentesi il contenuto principale)

BASEL, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel

Musiksammlung, ms. F IX 56 (intavolatura francese)

BERLIN, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz

ms. germ. qu. 719 (*Königsteiner Liederbuch*)

BERKELEY, University of California Library

ms. 774 (trattato anonimo sui cordofoni attribuito a Jean Vaillant)

BERGAMO, Civica Biblioteca A. Mai

ms. MAB 29 (glossario latino-bergamasco)

BOLOGNA, Biblioteca Universitaria

ms. 596, busta HH.2 (intavolatura per viola)

BRUXELLES, Bibliothèque Royale

21069 (Alain de Lille, *De Planctu Naturae*)

CAMBRIDGE, King’s College

211 (trattato anonimo *Kanz at-tuhaf*)

CAMBRIDGE, Trinity College

O. 5. 4 (vocabolario latino-inglese)

O. 2. 13 (fonte sull’accordatura del liuto)

CAMBRIDGE, University Library

Gg.4.27 (*King Horn*)

CHICAGO, Newberry Library

ms. 54.1 (Jacob Senleches, *La Harpe de mélodie*)

Case ms. VM C.25 (intavolature di Vincenzo CAPIROLA)

- CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana
 Vat. lat. 2748 (glossario latino-francese)
 Vat. lat. 4803 (Canzoniere della lirica galego-portoghese V)
 Vat. Ar. 368 (racconto *Bayad e Riyad*)
- CONCHES, Bibliothèque municipale
 n. 1 (glossario latino-francese)
- CONSTANTINOPLE, Nūr-i ‘Otmānīya Library
 3644 (‘Abdalqādir ibn Ġaibī, *Cāmi ‘ al-alḥan*, trattato di organologia)
- DEN HAAG, Koninklijke Bibliotheek
 KB, KA 16 (bestiario)
- DOUAI, Bibliothèque de la Ville
 n. 62 (glossario latino-francese)
- ÉVREUX, Bibliothèque de la Ville
 n. 23 (glossario latino-francese)
- FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale
 Panciatichi 68 (ex 137; glossario latino-aretino)
 Panciatichi 63 (*Metamorfosi* di Ovidio volgarizzate da Arrigo Simintendi)
- FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana
 Mediceo Palatino 87 (Codice Squarcialupi)
- FRIBOURG, Bibliothèque cantonale et universitaire
 ms. Cap. Rés. 527 *olim* Falk Z 105 (intavolatura italiana)
- GENT, Universiteitsbibliotheek
 70 (trattato anonimo sui cordofoni attribuito a Jean Vaillant)
- GIRONA, Museo diocesano
 100 (*Beatus*)
- GLASGOW, University Library
 Hunter U.3.2 (229) (Salterio di York o Salterio Hunter)
- HEIDELBERG, Universitätsbibliothek
 Cpg 848 (codice *Manesse*)
- IVREA, Biblioteca Capitolare
 Cod. LXXXV
- KASSEL, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek (*Kasseler Lautenkragen*)
 2° ms. Math. 31.
- KRAKÓW, Uniwersytet Jagielloński
 ms. 257 (Paulus Paulirinus, *Liber viginti artium*)
- LEIDEN
 Or. 271 (trattato anonimo *Kanz at-tuḥaf*)
- LISBOA, Biblioteca da Ajuda
Cancioneiro da Ajuda (lirica galego-portoghese)
- LISBOA, Biblioteca Nacional
 10991 (Canzoniere della lirica galego-portoghese B, Colocci-Brancuti)
- LIVERPOOL, Joseph Mayer collection
 (*Nominale*, glossario latino-inglese)

LONDON, British Library

- Add. 11695 (*Beatus*)
- Add. 15562 (*Catholicon Anglicum*)
- Add. 23220 (Henricus Helene, *Summula*)
- Add. 27944 (John Trevisa, *On the properties of thinges*)
- Add. 28850 (*Robertsbridge Codex*, intavolatura per organo)
- Add. 29987 (danze strumentali)
- Add. 31389 (intavolatura francese)
- Add. 89074 (*olim* Library of Lord Monson ms. 168, *Catholicon Anglicum*)
- Cotton Cleopatra A, III (glossario latino-anglosassone)
- Cotton Vespasian A, XIV (*Vocabularium Cornicum*)
- C.48.h.1 (intavolatura per vihuela)
- Harley 3376 (glossario latino-anglosassone)
- Harley 4951 (Graduale di Saint-Etienne di Tolosa)
- Lansdowne 763 (John Wylde, *Musica manualis cum tonale*)
- Or. 2361 (trattato anonimo *Kanz at-tuḥaf*)
- Sloane 3983 (trattato fiammingo di astrologia)
- Reg. 17, C. XVII (glossario latino-inglese)
- Yates Thompson 19 (Brunetto Latini, *Li livres dou tresor*)

MADRID, Biblioteca de El Escorial

- b.I.2 (*Cantigas de Santa Maria*, codice E)
- t.j.1 (*Cantigas de Santa Maria*, codice T)

MADRID, Biblioteca Nacional de España

- Va. 6-1, *olim* Hh 101 (Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ms. T, «Toledo»)
- Vit. 5-10 (*El libro de Alexandre*, ms. O)

MADRID, Real Academia Española

- 19 (Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ms. G, «Gayoso»)

MANCHESTER, Chapter Library

- Sylkestede (*Promptorium Parvulorum*)

MILANO, Biblioteca Ambrosiana

- C.128 (Boezio, *De musica*)

MONTECASSINO, Archivio di Montecassino

- ms. 132 (Hrabanus Maurus, *De origine rerum*)

MONTPELLIER, Faculté de Médecine

- H 236 (glossario latino-francese)

MÜNCHEN, Bayerische Staatsbibliothek

- Cod. ital. 261 (vocabolario veneziano-tedesco)
- Mus. ms. 3725, *olim* Cim. 352b (*Buxheimer Orgelbuch*)

NAPOLI, Biblioteca Nazionale

- V.A. 14 (Boezio, *De musica*)

NEW YORK, Pierpont Morgan Library

- 644 (*Beatus*)

OXFORD, Bodleian Library

- Jesus 40 (Salterio)

- Bodl. 264 (*Roman d'Alexandre*)
 Bodley 842 (Willelmus, *Breviarium regulare musicae*)
 Marsh 521 (Şafī al-Dīn al-Urmawī, *Kitāb al-Adwār*)
 Marsh 282 ('Abdalqādir ibn Ġaibī, *Cāmi' al-alḥan*, trattato di organologia)
- PALERMO, Biblioteca Centrale della Regione siciliana, ex. Bibl. Naz. di Palermo
 IV, H, 14 (Angelo Senisio, *Declarus*)
- PADOVA, Biblioteca Universitaria
 534 (glossario bergamasco-latino)
 1329 (glossario latino-volgare)
- PARIS, Bibliothèque Sainte-Geneviève
 1029 (*Elucidari de las propietatz de totas res naturals*)
- PARIS, Bibliothèque Nationale de France
 esp. 488 (*El libro de Alexandre*, ms. P)
 fr. 95 (*Merlin, Suite Vulgate*)
 fr. 134 (Jean Corbechon, *Le propriétaire des choses*)
 fr. 136 (Jean Corbechon, *Le propriétaire des choses*)
 fr. 216 (Jean Corbechon, *Le propriétaire des choses*)
 fr. 217 (Jean Corbechon, *Le propriétaire des choses*)
 fr. 221 (Jean Corbechon, *Le propriétaire des choses*)
 fr. 375 (Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, ms. P)
 fr. 854 (Canzoniere provenzale I)
 fr. 9140 (Jean Corbechon, *Le propriétaire des choses*)
 fr. 9152 (raccolta di disegni di Jacques Cellier, 1583-1587)
 fr. 9197 (Evrart de Conty, *Le livre des eschez amoureux moralisés*)
 fr. 24042 (Renaut, *Galeran de Bretagne*)
 fr. 22532 (Jean Corbechon, *Le propriétaire des choses*)
 fr. 24405 (Adenet le Roy, *Cléomadès*)
 fr. 24430 (Adenet le Roy, *Cléomadès*)
 lat. 3630 (bestiario)
 lat. 7295 (trattato di Arnaut de Zwolle sulla costruzione degli strumenti)
 lat. 7378a (Jean de Murs, *De musica Speculativa*)
 lat. 7692 (glossario latino-francese)
 lat. 12032 (glossario latino-francese)
 lat. 16663 (Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*)
 Rés. Vmd. ms. 27 (*Thibault*, intavolatura italiana)
 suppl. pers. 1121 (trattato anonimo *Kanz at-tuḥaf*)
- PESARO, Biblioteca Oliveriana
 1144 (intavolatura francese e napoletana)
- REGENSBURG, Bischöfliche Zentralbibliothek, *olim* Proskesche Musikbibliothek
 Th. 98 4° (*Regensburger Diagramm*)
- ROMA, Biblioteca Nazionale
 Vittorio Emanuele 587 (glossario latino-sabino)
- SALAMANCA, Biblioteca de la Universidad
 2663 (Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ms. S, «Salamanca»)

SANKT PETERBURG, Biblioteca Nazionale
 Fr. F.v.III N 4 (Brunetto Latini, *Li livres dou tresor*)

ST. PAUL IM LAVANTHAL, Archiv des Benediktinerstiftes
 264/4 (Perseus e Petrus, *Summa musice*)

SCHLÄGL, Prämonstratenser Stiftbibliothek
 Cpl. 88 (817.156; glossario latino-ungherese)

SEU D'URGELL, Arxiu i Biblioteca Capitular
 I. 4 (*Beatus*)

VALLADOLID, Biblioteca de Santa Cruz
 433 (*Beatus*)

VALLADOLID, Biblioteca Universitaria
 3681 (*Beatus*)

VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana
 Lat. 336, coll. 1581 (diagramma del manico del liuto)
 Lat. app. cl. VIII/24 (coll. 3434; Henricus Helene, *Summula*)

VERDUN, Bibliothèque Municipale
 107 (Breviario di Renaud de Bar)

WIEN, Österreichische Nationalbibliothek
 12514 (vocabolario veneziano-tedesco)

WOLFENBÜTTEL, Staatsarchiv
 VII B Hs. 264 (brani per liuto in notazione per organo)

YALE University, Beinecke Library
 229 (*Merlin, Suite Vulgate*)

ZARAGOZA, Biblioteca del Real Seminario de San Carlos
 A. 4. 5 (glossario latino-eugubino)

5. Intavolature a stampa

ATTAINGNANT 1529

Pierre Attaingnant, *Tres breve et familière introduction pour entendre & apprendre par soy mesme a jouer toutes chansons reduictes en la tabulature de lutz*, Paris, 1529.

BOSSINENSIS 1509

Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati*, Venezia, Petrucci, 1509.

DALZA 1508

Joan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de Lauto, Libro quarto*, Venezia, Petrucci, 1508.

JUDENKÜNIG 1523

Hans Judenkünig, *Ain schone Kunstliche Vnderweisung in disem Büechlein, leychtlich zu begreyffen den rechten grund zu lernen auff der Lautten vnd Geygen*, Wien, Singryener, 1523.

MILÁN 1536

Luys Milán, *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro*, Valencia, 1536.

MILANO 1546

Francesco da Milano, *Intabolatura de lauto*, Venezia, 1546.

MILANO 1536a

Francesco da Milano, *Intavolatura de Viola o vero Lauto ... Libro Primo /Libro Secondo della Fortuna*, Napoli, Sultzbach, 1536.

MILANO 1536b

Francesco da Milano, *Intavolatura de Viola o vero Lauto cioe recercate, canzone francese, motette, composto per lo eccellente et unico musico Francesco Milanese, non mai piu stampata. Libro primo della Fortuna*, Venezia, Marcolini, 1536.

MUDARRA 1546

Alonso Mudarra, *Tres libros de musica en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546.

NARVÁEZ 1538

Luys de Narváez, *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela*, Valladolid, 1538.

PICCININI 1623

Alessandro Piccinini, *Intavolatura di liuto, et di chitarrone. Libro primo*, Bologna, Moscatelli, 1623.

SCHLICK 1512

Arnolt Schlick, *Tabulaturen Etlichen lobgesang*, Mainz, Schöffner, 1512.

SPINACINO 1507

Francesco Spinacino, *Intabulatura de lauto*, Venezia, Petrucci, 1507 (2 voll.).

VENEGAS DE HENESTROSA 1557

Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela*, Alcalá de Henares, Ioan de Brocar, 1557.

6. Edizione di riferimento dei testi letterari citati

ARVIEU 2014

Jean-Luc Arvieu, *La Vision de Tindal*. Edicion, traduccion, paleografia, comparason, Memòri de recercas (Master II), Université Paul Valéry Montpellier 3, 2014.

BARNEY 2006

Stephen A. Barney (ed.), Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*; with facing-page *Il Filostrato*, New York [etc.], Norton, 2006.

BARTSCH 1870

Carl Bartsch (ed.), *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, Vogel, 1870.

BERETTA 1999

Carlo Beretta (ed.), *Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo, Alfonso X el Sabio, Miracoli della Vergine*, Testi volgari medievali, Torino, Einaudi, 1999.

BENDER 1976

Margaret O. Bender (ed.), Huon de Meri, *Le torneiment Anticrist*. A critical edition, University Mississippi Romance Monographs, Inc. 1976.

BRUNELLO 1993

Franco Brunello (ed.), Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza, 1993 (1982¹).

BRUNET 1858

M. G. Brunet, *Histoires Romaines. Ancienne traduction française des Gesta Romanorum, nouvelle édition, revue et annotée*, Paris, P. Jannet, 1858.

CASAS RIGALL 2007

Juan Casas Rigall (ed.), *El libro de Alexandre*, Madrid, Castalia, 2007.
(vers. eletr.: http://webspersoais.usc.es/persoais/juan.casas/Libro_de_alexandre.html)

CASTELLANI 2012

Marie-Madeleine Castellani (ed.), Philippe de Remi, *La Manekine*, Paris, Champion, 2012.

CEJADOR Y FRAUCA 1922

D. Julio Cejador y Frauca, *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, Madrid, Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1922.

CHIESA 2011

Paolo Chiesa (ed.), Guglielmo di Rubruk, *Viaggio in Mongolia (Itinerarium)*, Milano, Mondadori, 2011.

COMBES – TRACHSLER 2003

Annie Combes – Richard Trachsler (ed.), *Floriant et Florete*, Paris, Champion, 2003.

CRIST 2002

Larry S. Crist (ed.), *Baudouin de Sebourc*, Paris, Paillart, 2002.

DEYERMOND 1973

A. D. Deyermund, *Apollonius of Tyre: Two Fifteenth-Century Spanish Prose Romances. Hystoria de Apolonio and Confisyón del Amante: Apolonyo de Tyro*, Exeter, University of Exeter, 1973.

DELBOUILLE 1932

Maurice Delbouille (ed.), *Jacques Bretel, Le Tournoi de Chauvency*, Liège – Paris, 1932.

DOUTREPONT 1890

Auguste Doutrepont, *La clef d'amors*. Texte critique avec introduction, appendice et glossaire, Halle, Niemeyer, 1890.

DUFOURNET 2009

Jean Dufournet (ed.), Renaut, *Galeran de Bretagne*, Paris, Champion, 2009.

DUFOURNET et al. 2013-2015

Jean Dufournet, Laurence Harf-Lancner, Marie-Thérèse de Medeiros, Jean Subrenat (ed.), *Le roman de Renart*, Paris, Champion (I vol. Branches I-XI, 2013, II vol. Branches XII-XX, 2015).

FABRE 2005

Isabelle Fabre, *La doctrine du chant du coeur de Jean Gerson*. Edition critique, traduction et commentaire du *Tractatus de canticis* et du *Canticordum au pèlerin*, Genève, Droz, 2005.

FARAL 1910

Edmond Faral, *Mimes français du XIII^e siècle. Textes, notices et glossaire*, Paris, Champion, 1910.

FOERSTER 1908

W. Foerster – H. Breuer (ed.), *Les mervelles de Rigomer von Jehan*, Altfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhunderts nach der einzigen Aumale-Handschrift in Chantilly, zum ersten Mal herausgegeben, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, Halle, Niemeyer, 1908-1915 (2 voll).

GIOLA 2010

Marco Giola, *La tradizione dei volgarizzamenti toscani del "Tesoro" di Brunetto Latini. Con un'edizione critica della redazione α (I.1-129)*, Verona, QuiEdit, 2010.

GILDEA 1965

Joseph Gildea (ed.), *Durmart le Galois. Roman Arthurien du Treizième Siècle*, Villanova (Pennsylvania), The Villanova Press, 1965-1966 (2 voll.)

GLORIEUX 1968

Mgr. Glorieux, *Jean Gerson, Oeuvres Complète, Vol. VII: L'oeuvre française. Sermons et Discours (340-398)*, Paris, Desclée & Cie, 1968.

GUICHARD – ROY 1993

Françoise Guichard-Tesson – Bruno Roy (ed.), *Evrart de Conty, Le Livre des eschez amoureux moralisés*, Montréal, CERES, 1993 (Bibliothèque du moyen français 2).

HAHN 1995

Thomas Hahn (ed.), *Sir Gawain: Eleven Romances and Tales*, Michigan, Kalamazoo, 1995.

HENRY 1971

Albert Henry, *Les œuvres d'Adenet Le Roi. Cleomadés* (voll. IV-V), Editions de l'Université de Bruxelles, 1971 (5 voll.)

HOLDEN 1983

Anthony J. Holden (ed.), *Richars li Biaus. Roman du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1983.

HOLDEN – MONFRIN 2005

A. J. Holden – J. Monfrin (ed.), *Le roman d'Eustache le Moine*, Louvain, Peeters, 2005.

KOOPER 2006

Erik Kooper, *Sentimental and Humorous Romances. Flor and Blanche flour, Sir Degrevant, The Squire of Low Degree, The Tournament of Tottenham, and The Feast of Tottenham*, Michigan, Kalamazoo, 2006.

LACROIX 1879a

Paul Lacroix (ed.), *Jehan de Brie, Le Bon Berger ou Le vray régime et gouvernement des Bergers et Bergères*, Paris, Liseux, 1879 (ristampa dell'ediz. di Paris 1541).

LACROIX 1879b

Paul Lacroix (ed.), *Le Decameron de Boccace. Traduction complète par Antoine Le Maçon*, Paris, Liseux, 1879.

LEMAIRE 2010

Jacques Ch. Lemaire (ed.), *Le Romanz du reis Yder*, Bruxelles, E.M.E., 2010.

LEPAGE 1977

Yvan G. Lepage (ed.), *Alexandre du Pont, Le Roman de Mahomet, [...] avec le texte des Otia de Machomete de Gautier de Compiegne (12. siècle)*, établi par R. B. C. Huygens, Paris, Klincksieck, 1977.

LEPAGE 1996

Yvan G. Lepage (ed.), Alexandre du Pont, *Le Roman de Mahomet*, Louvain – Paris, Peeters, 1996.

LETTENHOVE 1882

Kervyn de Lettenhove (ed.), *Poésies de Gilles li Muisis*, Louvain, Lefever, 1882.

LEWIS 1915

Charles B. Lewis, *Die altfranzösischen Prosaversionen des Appollonius-Romans nach allen bekannten Handschriften mit Einleitung, Anmerkungen, Glossar und Namenverzeichnis zum ersten Male herausgegeben*, Romanische Forschungen, 34/1915, pp. 1-277.

LIMETANI 2007

Alberto Limentani (ed.), *Rutebeuf, I fabliaux*, Roma, Carocci, Biblioteca Medievale, 2007.

LIPPI BIGAZZI 1987

Vanna Lippi Bigazzi, *I volgarizzamenti trecenteschi dell'Ars amandi e dei Remedia amoris. Edizione critica*, Firenze, Accademia della Crusca, 1987 (2 voll.).

MACAULAY 1899

G. C. Macaulay (ed.), *The Complete Works of John Gower, Edited from the Manuscripts*, Oxford, Clarendon Press, 1899-1902 (digitalizzato <http://www.hti.umich.edu/c/cme/>)

MARSHALL 1969

J. H. Marshall, *The Donatz proensals of Uc Faidit*, London, Oxford University Press, 1969.

MARTÍNEZ-LÓPEZ 1963

Ramón Martínez-López (ed.), *General Estoria. Versión gallega del siglo XIV. Ms. O.I.I. del Escorial. Edición, Introducción lingüística, notas y vocabulario*, Universidad de Oviedo, 1963.

MEDIN 1928

Antonio Medin, *Le rime di Francesco di Vannozzo*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, Casa Carducci, 1028.

MENÉNDEZ-PIDAL 1906

Ramón Menéndez-Pidal (ed.), *Primera Crónica General. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid, Bailly-Bailliere, 1906 (2 voll.)

MICHA 1990

Alexandre Micha (ed.), *Guillaume de Palerne. Roman du XIIIe siècle*, Genève, Droz, 1990.

MURO-MENILLA 1994

Miguel Ángel Muro Munilla (ed.), *Poema de Fernán González*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994.

MUSSAFIA 1868

Adolfo Mussafia (ed.), Fra Paolo Minorita, *Trattato di Regime Rectoris*, Vienna – Firenze, Tendler e Vieusseux, 1868.

NUNES 1921

José Joaquim Nunes, *Crestomatia arcaica. Excertos da literatura portuguesa desde o que de mais antigo se conhece até ao século XVI*, Lisboa – Rio de Janeiro, Editoria Portugal – Brasil Limitada, 1921² (1. ed. 1906).

ORENGO 2013

Renato Orenco, *Les Dialogues de Grégoire le Grand traduits par Angier, publiés d'après le manuscrit Paris, BNF, fr. 24766*, Paris, Paillart, 2013.

PETIT 2008

Aimé Petit (ed.), *Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, 2008.

PERRET 2003

Michèle Perret (ed.), Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, Paris, Honoré Champion, 2003.

PIERREVILLE 2008

Corinne Pierreville (ed.), *Clariss et Lariss*, Paris, Champion, 2008.

POIRION et. al. 1994

Daniel Poirion, Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti, Philippe Walter (ed.), Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994.

RIBÉMONT 2000

Bernard Ribémont (ed.), *Nicole de Margival, Le dit de la panthère*, Paris, Champion, 2000.

RUS 2005 e 2010

Martijn Rus (ed.), *Poésies du non-sens*, Orléans, Paradigme, I. *Fatrasies*, 2005, II. *Resveries*, 2010.

RYCHNER – HENRY 1974

Jean Rychner – Albert Henry, *Le Testament Villon*, Genève, Droz, 1974 (2 voll.).

SACCHI 2009

Luca Sacchi, *Historia Apollonii Regis Tyri. Volgarizzamenti italiani*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2009.

SÁNCHEZ-PRIETO 2001

Pedro Sánchez-Prieto Borja (ed.), Alfonso X el Sabio, *General Estoria*, Madrid, Castro, 2001 (2 voll.).

SCHMIDT 1995

A. V. C. Schmidt (ed.), William Langland, *Piers Plowman*. A Paralell-Text Edition of the A, B, C and Z Versions, London-New York, Longman, 1995.

SEYMOUR et al. 1975

M. C. Seymour (ed.), *On the Properties of Things*. John Trevisa's Translation of Bartholomaeus Anglicus *De Proprietatibus Rerum*. A critical Text, Oxford, Clarendon Press, 1975-1988 (3 voll.)

SINGER 1895

Samuel Singer, *Apollonius von Tyrus. Untersuchungen über das Fortleben des antiken Romans in spätern Zeiten*, Halle, Max Niemeyer, 1895.

STRUBEL et al. 1998

Armand Strubel, Roger Bellon, Dominique Boutet, Sylvie Lefèvre (ed.), *Le Roman de Renart*, Paris, Gallimard, 1998.

ZAHAREAS – PEREIRA 2009

Anthony N. Zahareas – Óscar Pereira Zazo (ed.), Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro del Arcipreste (Libro de Buen Amor)*, Madrid, Akal, 2009.

7. Volgarizzamenti citati in forma abbreviata

Historia Apollonii Regis Tyri

a) Versioni italiane

A = *Libro d'Apollonio*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II. II. 68, cc. 214v-238v, ed. SACCHI 2009, pp. 119-77.

B = *Leggere d'Apollonio di Tiri*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliab. Cl. VIII. 1272, cc. 5r-32v, ed. SACCHI 2009, pp. 181-248.

C = *Storia di Apollonio re di Tiro*, Roma, Pontificia Facoltà Teologica Marianum, Alexianus 56, cc. 13r-17v, ed. SACCHI 2009, pp. 251-66.

V = *Historia de miser Apollonio de Tyri*, Torino, Biblioteca Nazionale N. v. 6, cc. 2r-27v, ed. SACCHI 2009, pp. 269-324.

b) Versioni francesi

B = *L'ystoire du roy Appollonius de Tire*, mss. Bruxelles, Bibliothèque Royale 11097 e 11192, ed. LEWIS 1915, pp. 46-147.

Y = *L'ystoire de Appolonius, roy d'Antioche, de Thir et de Cirene*, mss. Bruxelles, B. R. 9632-3, ff. 138r-167v; Chantilly, Mus. Condé 1576, ff. 84r-142r; Chartres, B. M. 419, ff. 49r-61v; Paris, Bibl. de l'Arsenal 2991; Paris, BNF, fr. 20042, ff. 25v-50v; ed. LEWIS 1915, pp. 2-46.

V = traduzione francese della *Gesta Romanorum* (*Violier des histoires romanes*), ed. BRUNET 1858 (cap. 125).

W = *Du noble roy Apolonie*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 3428, ed. ZINK 1982.

Volgarizzamenti italiani dell'*Ars amandi* e dei *Remedia amoris*:

A = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II. II. 91, *Remedia amoris* cc. 37r-51v, *Ars amandi* cc. 53r-70r; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 123, *Ars amandi* cc. 1r-44r, *Remedia amoris* cc. 47r-55v; ed. LIPPI BIGAZZI 1987, vol. I, pp. 45-169 (testo), vol. II, pp. 553-633 (chiose).

B = Firenze, Biblioteca Laurenziana, XLI. 36, *Ars amandi* cc. 51r-78v; Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ashburnham 1200, *Ars amandi* cc. 3r-46v; Firenze, Biblioteca Laurenziana, Gaddiani reliqui 106, *Ars amandi* cc. 1r-27v; Firenze, Biblioteca Nazionale II. II. 60, *Ars amandi* cc. 1r-57v, *Remedia amoris* cc. 57v-78r; Firenze, Biblioteca Nazionale, Palatino 241, *Ars amandi* cc. 2r-47r; Firenze, Biblioteca Nazionale, Palatino 544, *Ars amandi*, cc. 1r-39v; ed. LIPPI BIGAZZI 1987, vol. I, pp. 173-391 (testo), vol. II, pp. 637-937 (chiose).

C = Firenze, Accademia della Crusca, 110, *Remedia amoris* cc. 1r-15r, *Ars amandi* (con contaminazione di B con C), 17r-60r; Firenze, Biblioteca Nazionale, II. II. 311, *Ars amandi* cc. 87r-102v; Firenze, Biblioteca Nazionale, Nuovi Acquisti 4, *Ars amandi*, cc. 21r-55v; ed. LIPPI BIGAZZI 1987, vol. I, pp. 395-469 (testo), vol. II, pp. 941-99 (chiose).

D = Madrid, Real Biblioteca del Escorial, P. II. 10, *Ars amandi* cc. 123r-154r; ed. LIPPI BIGAZZI 1987, vol. I, pp. 473-550.

8. Edizione di riferimento dei trattati di musica citati

AGAZZARI 1607

Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena, D. Falconi, 1607.

AGRICOLA 1529

Martin Agricola, *Musica Instrumentalis Deudsch*, Wittenberg, G. Rhaw, 1529.

AMAT 1639

Juan Carlos Amat, *Guitarra española y vandola*, Gerona, J. Bró, s. d. [1745] (ristampa dell'edizione del 1639; 1. ed. Barcelona, 1586, perduta).

BERMUDO 1555

Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555.

BOETHIUS

Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica, liber quartus*, Cambridge, Trinity College, R.15.22 (944), ff. 65v-91r.

http://boethius.music.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEMUS4C_MCTC944

[ultimo accesso 30/01/2017]

BRAGARD 1955

Roger Bragard, *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, Corpus scriptorum de musica, vol. 3/1, [Roma], American Institute of Musicology, 1955, 3-142.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/JACSP1A> [ultimo accesso 30/01/2017]

COCHLAEUS 1514

Tetrachordum musices Ioannis Coclei Norici artium magistri Nurnbergae aeditum pro iuuentute Laurentiana in primis dein pro ceteris quoque Musarum Tyrunculis, Nurnbergae, F. Peypus, 1514.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/16th/COCTET1>

[ultimo accesso 30/01/2017]

FAGE 1864

Joannes Presbyter, *De musica antica et moderna*, Adrien de la Fage, *Essais de dipthéographie musicale*, Paris, Legouix, 1864, pp. 393-407.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/12th/JOAMUS> [ultimo accesso 30/01/2017]

GALILEI 1568

Vincenzo Galilei, *Fronimo. Dialogo*, Venezia, G. Scotto, 1568.

GALILEI 1581

Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Firenze, Marescotti, 1581.

HELENE

Henricus Helene, *Summula*.

1. London, British Library, Additional 23220, ff. 22r-28v.

http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/HEHESUM_MLBL2322

[ultimo accesso 30/01/2017]

2. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. app. cl. VIII/24 (coll. 3434), ff. 10r-44r.

http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/HEHESUMM_MVBM8-24

[ultimo accesso 30/01/2017]

HELM 1989

Rudolfus Helm (ed.), *Fabii Planciadis Fulgentii V. C. Opera Fulgentius*, Leipzig, B. G. Teubner, 1898.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/6th-8th/FULMIT>

[ultimo accesso 30/01/2017]

HÜSCHEN 1952

Heinrich Hüschen, *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar*, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, vol. 2, Köln: Staufeu, 1952.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/EGECAN> [ultimo accesso 30/01/2017]

LUSCINIUS 1536

Ottmar Luscinius, *Musurgia seu praxis musicae*, Argentoratum (Straßburg), I. Schottum, 1536.

MIGNE 1844 – 1904

J. P. Migne, *Patrologia cursus completus, series latina*, 221 voll., Paris, Garnier, 1844–1904.

Trattati citati:

Aurelius Cassiodorus, *Institutiones musicae, seu excerpta ex eiusdem libro, de artibus ac disciplinis liberalium litterarum*, vol. 70, pp. 1208-12.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/6th-8th/CASIM> [ultimo accesso 30/01/2017]

An., *Musica quadrata seu mensurata*, vol. 90, pp. 919-38.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/13th/BEDMUS> [ultimo accesso 30/01/2017]

Berno Augiensis, *Musica seu Prologus in Tonarium*, pp. 1097-1116.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/9th-11th/BERNMUS>

[ultimo accesso 30/01/2017]

MINGUET 1774

Pablo Minguet y Yrol, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta travesera, flauta dulce y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas...* Madrid, J. Ibarra, 1774.

MÜLLER 1909

Hermann Müller, *Der Musiktraktat in dem Werke des Bartholomaeus Anglicus De proprietatibus rerum*, Riemann-Festschrift, Leipzig, Max Hesses, 1909, pp. 241-255.

PAGE 1991

Christopher Page, *Summa Musicae. A thirteenth-century manual for singers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

PRAETORIUS 1618

Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel, 1618.

QUATUOR PRINCIPALIA

Quatuor Principalia I-IV, London, British Library, Additional 4909, ff. 17v-56r.

http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/QUAPRIA1_MLBL4909

[ultimo accesso 30/01/2017]

REISS 1924

Josef Reiss, *Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)*, Zeitschrift für Musikwissenschaft 7, 1924-25, pp. 261-4.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/PAUTRA> [ultimo accesso 30/01/2017]

ROBERT-TISSOT 1974

Michel Robert-Tissot (ed.) Johannes Aegidius de Zamora, *Ars musica*, Corpus scriptorum de musica, vol. 20, [Roma], American Institute of Musicology, 1974, pp. 30-122.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/ZAMLIB> [ultimo accesso 30/01/2017]

ROHLOFF 1943

Ernst Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, Media latinitas musica, vol. 2, Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1943, pp. 41-67.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/GRODEM> [ultimo accesso 30/01/2017]

RUINI 1977

Cesarino Ruini, *Ameri Practica artis musice (1271)*, Corpus scriptorum de musica, vol. 25, [Roma], American Institute of Musicology, 1977, pp. 19-112.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/13th/AMEPRA> [ultimo accesso 30/01/2017]

SALINAS 1577

Francisci Salinae Burgensis Abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicae Professoris, de Musica libri Septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, et demonstratur, Salamanca, Mathias Gastius, 1577. <http://boethius.music.indiana.edu/tml/16th/SALMUS1> [ultimo accesso 30/01/2017]

SMITS 1950

J. Smits van Waesberghe, *Johannes Affligemensis, De musica cum tonario*, Corpus scriptorum de musica, vol. 1, [Rome]: American Institute of Musicology, 1950, pp. 43-200.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/9th-11th/JOHDEM> [ultimo accesso 30/01/2017]

VALASTRO CANALE 2006

Angelo Valastro Canale (ed.), Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, Torino, Utet, 2006 (2 voll.)

VIRDUNG 1511

Sebastian Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen*, Basel, M. Furter, 1511.

WEINMANN 1917

Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae“*, Regensburg, F. Pustet, 1917, 27-46.

<http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/TININV> [ultimo accesso 30/01/2017]

WYLDE

John Wylde, *Musica manualis cum tonale*, London, British Library, Lansdowne 763.
http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/WYLMUSI_MLBLL763
[ultimo accesso 30/01/2017]

9. Bibliografia secondaria

ALEXANDRU 1956

Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, Editura de stat pentru literatura și artă, 1956.

ÁLVAREZ 1981

Rosario Álvarez Martínez, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1981 (3 voll.).

ÁLVAREZ 1987

Rosario Álvarez, *Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos*, "Revista de musicología", n. 10.1, 1987, pp. 67-104.

ANGLÈS 1935

Higini Anglès, *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1935 (ristampa 1988).

ANTONIONI 1996

Giovanni Antonioni, *Dizionario dei costruttori di strumenti a pizzico in Italia dal XV al XX secolo*, Cremona, Turris, 1996.

APEL 2000

Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts, 2000 (1972²).

ARCHIBALD 1991

Elizabeth Archibald, *Apollonius of Tyre. Medieval and Renaissance Themes and Variations Including the Text of the Historia Apollonii Regis Tyri with an English Translation*, Cambridge, Brewer, 1991.

BAINES 1950

Anthony Baines, *Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's De Inventione et Usu Musicae*, "The Galpin Society Journal", n. 3, 1950, pp. 19-26.

BALLESTER I GIBERT 1990

Jordi Ballester i Gibert, *Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón*. Catálogo, “Revista de musicología”, n. 13, 1990, pp. 123-201.

BARROIS 1830

J. Barrois, *Bibliographie protypographique, ou Librairies des fils du roi Jean, Charles V, Jean de Berri, Philippe de Bourgogne et les siens*, Paris, Treuttel et Würtz, 1830.

BATTISTINI 1931

Mario Battistini, *La confrerie de Sainte Barbe des Flamands a Florence : documents relatifs aux tisserands et aux tapissiers*, Bruxelles, Lamertin, 1931.

BAUSANI 1978

Alessandro Bausani, *L'enciclopedia dei Fratelli della Purità. Riassunto, con Introduzione e breve commento, dei 52 Trattati o Epistole degli Ikhwān aş-şafā'*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1978.

BAUTIER – BRESO 2014

Geneviève Bresc-Bautier – Henri Bresc, *Une maison de mots. Inventaires de maisons, de boutiques, d'ateliers et de châteaux de Sicile. XIIIe-XVe siècles*, Palermo, Associazione Mediterranea, 2014.

BEC 1992

Pierre Bec, *Vièles ou violes? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Age : XI^e-XV^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1992.

BEC 2004

Pierre Bec, *Les instruments de musique d'origine arabe. Sens et histoire de leurs désignations*, Toulouse, Conservatoire Occitan, 2004.

BENITO GARCÍA 1986

Pilar Benito García, *Instrumentos de cuerda en el “Libro de Ajedrez, Dados y Tablas”, de Alfonso X el Sabio*, “Reales Sitios”, 1986, n. 90, pp. 29-36.

BOUTERSE 1979

Curtis Bouterse, *Reconstructing the Medieval Arabic Lute: A Reconsideration of Farmer's ‘Structure of the Arabic and Persian Lute’*, “The Galpin Society Journal”, n.32, 1979, pp. 2-9.

BOWLES 1954

Edmund A. Bowles, *Haut and Bas: the Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages*, “Musica Disciplina”, n. 8, 1954, pp. 115-140.

BRONDI 1926

Maria Rita Brondi, *Il liuto e la chitarra. Ricerche storiche sulla loro origine e sul loro sviluppo*, Arnaldo Forni 1979 (ristampa anastatica dell'edizione di Torino, 1926).

BUCHNER 1980

Alexander Buchner, *Encyclopédie des instruments de musique*, Paris, Gründ, 1980.

BULLARD 1993

Beth Bullard, *Musica getuscht: a treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Virdung*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

BURGIO 2002

Eugenio Burgio, *I "romanzi" di Apollonio in Francia. Testi e codici nel Tardo Medioevo*, Convegno *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romano*. Seminario *L'Apollonio di Tiro nelle letterature euroasiatiche dal tardo-antico al Medioevo*, Roma (Villa Celimontana), 11-14 ottobre 2000, atti a c. di Fabrizio Beggiato – Sabina Marinetti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 263-283.

CAPPUCCIO – ZULIANI 2006

Chiara Cappuccio – Luca Zuliani, «*Leutum meum bonum*»: *i silenzi di Petrarca sulla musica*, "Quaderns d'Italià", n. 11, 2006, pp. 329-58.

CARAPEZZA 1994

Paolo Emilio Carapezza, *La musica dipinta*, "Nuove effemeridi", n. 27, 1994, pp. 80-93.

CARFAGNA – GANGI 1968

Carlo Carfagna – Mario Gangi, *Dizionario chitarristico italiano (chitarristi, liutisti, tiorbisti, compositori, liutai ed editori)*, Ancona, Bèrben, 1968.

CARPINTERO ARIAS 2009

Pablo Carpintero Arias, *Os Instrumentos musicais na tradición galega*, Ourense, Difusora de Letras, Artes e Ideas, 2009.

CASAS RIGALL 2015

Juan Casas Rigall, *Nihil enim sine illa. Música y dualidad moral en las letras hispanomedievales*, "Vox Romanica", n. 74, 2015, pp. 182-204.

CEULEMANS 2011

Anne-Emmanuelle Ceulemans, *De la vièle médiévale au violon du 17. siècle. Étude terminologique, iconographique et théorique*, Turnhout, Brepols, 2011.

CHARLES-DOMINIQUE 2006

Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris, CNRS, 2006.

CORONA-ALCALDE 1992

Antonio Corona-Alcalde, *The Earliest Vihuela Tablature: A Recent Discovery*, “Early Music”, n. 20/4, *Iberian Discoveries I*, 1992, pp. 594-600.

CRANE 1972

Frederick Crane, *Extant Medieval Musical Instruments: A Provisional Catalogue by Types*, Iowa, University of Iowa press, 1972.

CRIADO 2008

Cecilia Criado, *El cambio semántico de Pandura*, «Cada palabra pesaba, cada palabra medía», “Homenaxe a Antón Santamarina”, Universidade de Santiago de Compostela, 2008, pp. 95-103.

CUMPIANO – NATELSON 1994

William Cumpiano – Jonathan D. Natelson, *Guitarmaking. Tradition and Technology. A Complete Reference for the Design & Construction of the Steel-String Folk Guitar & the Classical Guitar*, San Francisco, Chronicle Books, 1994.

DELL’ARA 1981

Dell’Ara, Mario, *Iconografia della chitarra. Parte prima: secoli IX-XV*, “Il Fronimo”, n. 36, 1981, pp. 28-41.

DELL’ARA 1988

Mario Dell’Ara, *La chitarra antica, classica e romantica*, Ancona, Bèrben, 1988 (= vol. I di *Manuale di storia della chitarra*).

DESCALZO 1990

Andrés Descalzo, *Músicos en la corte de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)*, “Revista de Musicología”, n. 13/1, 1990, pp. 81-122.

DIETERICI 1865

Friedrich Dieterici, *Propaedeutik der Araber im zehnten Jahrhundert*, Berlin, E. S. Mittler, 1865.

DOZY 1881

R. Dozy, *Recherches sur l’histoire et la littérature de l’Espagne pendant le Moyen Age*, Paris, Maisonneuve & Co. – Leyde, Brill, 1881³ (2 voll.).

DUFFIN 2000

Ross W. Duffin (ed.), *A Performer’s Guide to Medieval Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

EITSCHBERGER 1999

Astrid Eitschberger, *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters*, Wiesbaden, Reichert, 1999.

FABRIS 2001

Dinko Fabris, *The Origin of Italian Lute Tablature: Venice circa 1500 or Naples before Petrucci?*, "Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis", n. 25, 2001, pp. 143-158.

FALLOWS 1977

David Fallows, *15th-Century Tablatures for Plucked Instruments: A Summary, a Revision and a Suggestion*, "Lute Society Journal", 19, 1977, pp. 7-33.

FALVY 1961

Zoltán Falvy, *Spielleute im mittelalterlichen Ungarn*, "Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae", T. 1, Fasc. 1/2, 1961, pp. 29-64.

FARMER 1930

Henry George Farmer, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, London, W. Reeves, 1930.

FARMER 1962

Henry George Farmer, *ʿAbdalqādir ibn Ġaibī on Instruments of Music*, "Oriens", n. 15, 1962, pp. 242-248.

FARMER 1978

Henry George Farmer, *Studies on Oriental Musical Instruments*, Tortola, Longwood, 1978 (1. serie 1931, 2. serie 1939).

FERNÁNDEZ-MANZANO 1994

Reynaldo Fernández Manzano, *La guitarra morisca en el marco de los cordófonos de la familia del ʿūd al-Andalus*, Eusebio Rioja (coord.), *La guitarra en la historia – V jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, 1994, pp. 15-40.

FERREIRA 2005

Manuel Pedro Ferreira, *Cantus coronatus. 7 cantigas del Rei Dom Dinis*, Kassel, Reichenberger, 2005.

FERRARI BARASSI 1979

Elena Ferrari Barassi, *Strumenti musicali e testimonianze teoriche nel Medio Evo*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1979.

FRITZ 2011

Jean-Marie Fritz, *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz 2011.

FRITZ 2013

Jean-Marie Fritz, *À l'ombre d'Orphée: variations médiévales sur le mythe d'Amphion*, "Cahiers de recherches médiévales et humanistes", n. 26, 2013-2, pp. 9-33.

GALLO 1992

F. Alberto Gallo, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992.

GALPIN 1911

Francis Galpin, *Old English Instruments of Music. Their History and Characters*, London, Methuen, 1911².

GARFIAS 1981

Robert Garfias, *Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca*, Yearbook for Traditional Music, n. 13, 1981, pp. 97-107.

GARULO 1998

Teresa Garulo, *La literatura árabe de Al-Andalus durante el siglo XI*, Madrid, Hiperión, 1998.

GEIRINGER 1924

Karl Geiringer, *Der Instrumentenname "Quinterne" und die mittelalterlichen Bezeichnungen der Gitarre, Mandola und des Colascione*, "Archiv für Musikwissenschaft", 6/1, 1924, pp. 103-110.

GILL 1960

Donald Gill, *The Orpharion and Bandora*, "The Galpin Society Journal", n. 13, 1960, pp. 14-25.

GILL 1981

Donald Gill, *Vihuelas, Violas and the Spanish Guitar*, "Early Music", n. 9/4, Plucked-String Issue 2, 1981, pp. 455-462.

GODARD-FAULTRIER 1866

V. Godard-Faultrier (ed.), *Répertoire Archéologique de l'Anjou. Année 1866*, Angers, Lachèse, 1866.

GÓMEZ 1990

Maricarmen Gómez, *Minstrel Schools in the Late Middle Ages*, "Early Music", n. 18/2, 1990, pp. 212-216 (trad. ingl. di Barbara Haggh).

GÓMEZ 2001

Maricarmen Gómez Muntané, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001.

GRAMIT 1985

David Gramit, *The Music Paintings of the Cappella Palatina in Palermo*, “Imago Musicae”, n. 2, 1985, pp. 9-49 (in italiano: *I dipinti musicali della Cappella Palatina di Palermo*, Palermo, Officina di Studi Medievali, collana Scrinium. Quaderni ed estratti di Schede Medievali, n. 10, gennaio-giugno 1986).

GRECI 1988

Michele Greci, *La chitarra: sua origine, storia, evoluzione*, Nuova rivista musicale italiana, n. 4/1988, pp. 709-725.

GRIFFITHS 1998

John Griffiths, *Laúdes y guitarras en las Cantigas de Santa Maria*, “Alfonso X el Sabio, impulsor del arte, la cultura y el humanismo”, María Rosa Calvo Manzano (ed.), Madrid, Arlu Ediciones, 1998, pp. 209-24.

GRIFFITHS 2013

John Griffiths, *Extremos: desarrollo y declive de la vihuela*, “Hispanica Lyra”, n. 18, 2013, pp. 15-22.

GROSSMANN 1906

Wilhelm Grossmann, *Frühmittelenglische Zeugnisse über Minstrels (circa 1100 bis circa 1400)*, Inaugural-Dissertation, Berlin, Friedrich-Wilhelms-Universität, 1906.

GUIDA – LARGHI 2013

Saverio Guida – Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 2013.

HARASZTI 1940

Emilio Haraszti, *Pietro Bono, liutista di Mattia Corvino*, “Corvina. Rassegna italo-ungherese”, 1940, pp. 760-73.

HARRÁN 1978

Don Harrán, *In Pursuit of Origins: The Earliest Writing on Text Underlay (c. 1440)*, “Acta Musicologica”, n. 50/ 1/2, 1978, pp. 217-240.

HOMO-LECHNER 1996

Catherine Homo-Lechner, *Sons et instruments de musique au moyen âge. Archéologie musicale dans L'Europe du VII au XIV siècle*, Paris, Errance, 1996.

HOWELL 1979

Standley Howell, *Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments*, „Journal of the American Musical Instrument Society“, n. 5-6, 1979, pp. 9-36.

IVANOFF 1988

Vladimir Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Lautentabulatur*, Tutzing, Hans Schneider, 1988.

IVANOFF 1997

Vladimir Ivanoff, *An invitation to the fifteenth-century plectrum lute: the Pesaro Manuscript*, "Performance on Lute, Guitar, and Vihuela", Victor Anand Coelho (ed.), Cambridge University Press, 1997, pp. 1-15.

JAHNEL 2000

Franz Jahnel, *Manual of Guitar Technology. The History and Technology of Plucked String Instruments*, Westport, Bold Strummer, 2000 (trad. ingl. di J. C. Harvey; titolo orig. *Die Gitarre und ihr Bau*, Frankfurt am Main, 1965).

KEVIN et al. 2008

Philip Kevin, James Robinson, Susan La Niece, Caroline Cartwright, Chris Egerton, *A musical instrument fit for a queen: the metamorphosis of a Medieval citole*, "The British Museum. Technical Research Bulletin", vol. 2, 2008, pp. 12-27.
<https://www.britishmuseum.org/pdf/BMTRB%2020Kevin.pdf>

LAGARES 2000

Xoán Carlos Lagares, *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela, Laivento, 2000.

LAMAÑA 1990

José María Lamaña, *Los instrumentos musicales en los códices escurialenses*, "Cantigas de Santa María de Alfonso X, el Sabio", Monumentos históricos de la música española, Madrid, Ministerio de Educación, 1990, pp. 21-35.

LEONARDI 2000

Lino Leonardi (a c. di), *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, Tavarnuzze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2000-2001 (4 voll.).

LORENZETTI 1996

Stefano Lorenzetti, *Viola da mano e viola da arco: testimonianze terminologiche nel Cortigiano (1528) di Baldassare Castiglione*, Liuteria Musica e Cultura. Studi dedicati a John Henry van der Meer, Renato Meucci (a c. di), Cremona, Turris, 1996, pp. 2-23.

LP

Mercedes Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, 2 voll., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1999² (1. ed. 1996).

LÜTGENDORFF 1922

Willibald Leo Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Astalt, 1922.

MADRIGUERA 1991

Enric Madriguera, *Guitarras moriscas and latinas in the Cantigas de Santa Maria*, „Estudios Alfonsinos y otros escritos en homenaje a John Esten Keller y a Anibal A. Biglieri”, Nicolás Toscano Liria (ed.), New York, National Endowment for the Humanities, National Hispanic Foundation for the Humanities, 1991, pp. 129-39.

MAÍLLO-SALGADO 1998

Felipe Maíllo Salgado, *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998³ (1. ed. 1983).

MARGERUM 2015

Alice C. Margerum, ‘*Alioquin Deficeret Hic Instrumentum Illud Multum Vulgare*’: A Brief Overview of Citoles in Art and Literature c. 1200-1400, in ROBINSON et al. 2015, pp. 15-38.

MEDIEVAL IBERIA

Michael Gerli (ed.), *Medieval Iberia. An Encyclopedia*, London – New York, Routledge, 2013 (2003¹).

MENEGHETTI 2001

Maria Luisa Meneghetti, *Il corredo decorative del Canzoniere Palatino*, in LEONARDI 2001, vol. IV (Studi critici), pp. 393-415.

MENÉNDEZ-PIDAL 1942

Ramón Menéndez-Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942 (1. ed. Madrid, 1924).

MEUCCI 2008

Renato Meucci, *Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venezia, Marsilio, 2008.

MINAMINO 2004

Hiroyuki Minamino, *The Spanish Plucked Viola in Renaissance Italy, 1480-1530*, “Early Music”, n. 32/2, 2004, pp. 177-192.

MOLINA 2015

Mauricio Molina, *Li autres la citole mainne: Towards a Reconstruction of the Citole’s Performance Practice*, in ROBINSON et al. 2015, pp. 93-103.

MOLLAY 1974

Mollay Károly, *A világi zene jelentkezése Sopronban (1430–1629)*, “Soproni Szemle”, n. 28/1, 1974, pp. 3-55.

MOORE – KNOTT 1919

Samuel Moore – Thomas A. Knott, *The Elements of Old English. Elementary Grammar and Reference Grammar*, Ann Arbor, Michigan, G. Wahr, 1919.

MULLER 2013

Welleda Muller, *Les instruments de musique et les musiciens au Moyen Âge*, Confluences, 2013.

NEUBAUER 1993

Eckhard Neubauer, *Der Bau der Laute und ihre Besaitung nach arabischen, persischen und türkischen Quellen des 9. bis 15. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften“, n. 8, 1993, pp. 279-378.

OROFINO 2000

Giulia Orofino (a cura di), *I codici preteobaldiani e teobaldiani*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 (= vol. 2.2. di *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino*).

PAGE 1978a

Christopher Page, *String-Instrument Making in Medieval England and Some Oxford Harpmakers 1380-1466*, “The Galpin Society Journal”, n. 31, 1978, pp. 44-67.

PAGE 1978b

Christopher Page, *Early 15th-Century Instruments in Jean de Gerson's 'Tractatus de Canticis'*, “Early Music”, n. 6/3 (1978), pp. 339-349.

PAGE 1980a

Christopher Page, *Fourteenth-Century Instruments and Tunings: A Treatise by Jean Vaillant? (Berkeley, MS 744)*, “The Galpin Society Journal”, n. 33, 1980, pp. 17-35.

PAGE 1980b

Christopher Page, *French Lute Tablature in the 14th Century?* “Early Music”, n. 8/4, 1980, pp. 488-492.

PAGE 1981

Christopher Page, *The 15th-Century Lute: New and Neglected Sources*, “Early Music”, n. 9/1, Plucked-String Issue 1, 1981, pp. 11-21.

PAGE 1982

Christopher Page, *German Musicians and Their Instruments: A 14th-Century Account by Konrad of Megenberg*, “Early Music”, n. 10/2, 1982, pp. 192-200.

PAGE 1987

Christopher Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental practice and songs in France 1100-1300*, London-Melbourne, J. M. Dent, 1987.

PANUM 1970

Hortense Panum, *The Stringed Instruments of the Middle Ages. Their Evolution and Development*, Westport, Connecticut, Greenwood press, 1970 (trad. ingl. dal danese, 1939).

PEDRELL 1901

Felipe Pedrell, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, Barcelona, J. Gili, 1901.

PIRROTTA 1966

Nino Pirrotta, *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, "Journal of the American Musicological Society", n. 19/ 2, 1966, pp.127-161.

POLK 1990

Keith Polk, *Voices and Instruments: Soloists and Ensembles in the 15th Century*, *Early Music*, n.18/2, 1990, pp. 179-198.

PUJOL 1984

Emilio Pujol (ed.), *Alonso Mudarra, Tres libros de música para vihuela (Sevilla, 1546)*, Barcelona 1984 (1. ed. Madrid, 1949).

RABBONI 1996

Renzo Rabboni (ed.), *Antonio Pucci, Cantari di Apollonio di Tiro*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1996.

RASTALL 1968

George Richard Rastall, *Secular Musicians in Late Medieval England*, tesi di dottorato, Victoria University of Manchester, 1968 (<http://www.townwaits.org.uk/richardrastall.shtml>).

RASTALL 1974

Richard Rastall, *Some English Consort-Groupings of the Late Middle Ages*, *Music & Letters*, n. 55/2, 1974, pp. 179-202.

RASTALL 2015

Richard Rastall, *Citollers in the Household of the King of England*, in ROBINSON et al. 2015, pp. 45-50.

RAULT 1999a

Christian Rault (dir.), *Instruments à cordes du Moyen Age*, Actes du colloque du Royaumont 1994, Grâne, Créaphis 1999.

RAULT 1999b

Christian Rault, *Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmoniques*, in RAULT 1999a, pp. 49-75.

RAVENEL 1999

Bernard Ravenel, *Instruments à cordes frottées et pincées d'après les manuscrits médiévaux conservés en Lorrain*, in RAULT 1999a, pp. 167-182.

REALE 1998

Luigi M. Reale (ed.), Simone de' Prodenzani, *Sollazzo e Saporetto*, Perugia, EFFE, 1998.

REBUFFA 2012

Davide Rebuffa, *Il liuto. Storia e costruzione attraverso immagini e trattati*, Palermo, L'Epos, 2012.

RESENDE DE OLIVEIRA 1994

António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.

REY 1993

Juan José Rey – Antonio Navarro, *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españolas"*, Madrid, Alianza, 1993 (1. parte).

REY 1999

Pepe Rey, *Cordophones pincés et styles musicaux dans la péninsule Ibérique (1200-1500), Instruments à cordes du Moyen Age*, in RAULT 1999a, pp. 95-113 (trad. dallo spagnolo di Christian Rault).

REY 2010

Pepe Rey, *Dos caminos del laúd entre Bagdad y Sevilla*. Resumen de la ponencia presentada en la *Giornata internazionale di studi "I Liuti del Mediterraneo"*, Fiera del Levante, Bari, viernes 17 de septiembre de 2010 online <http://www.veterodoxia.es/2010/09/teodor-y-venus/> [ultimo accesso 24.05.2016]

RIQUER 1995

Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1995.

ROBINSON et al. 2015

James Robinson – Naomi Speakman – Kathryn Buehler-McWilliams (ed.), *The British Museum Cithare: New Perspectives*, London, The British Museum, 2015.

ROMANILLOS – HARRIS 2002

José L. Romanillos Vega – Marian Harris Winspear, *The Vihuela de Mano and The Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002). String Makers, Shops, Dealers & Factories*, Guijosa, Sanguino, 2002.

RUBSAMEN 1968

Walter H. Rubsamen, *The Earliest French Lute Tablature*, “Journal of the American Musicological Society”, n. 21/3, 1968, pp. 286-299.

SACHS 1980

Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali* (titolo orig. *The history of Musical Instruments*, Norton 1940, trad. it. a c. di P. Isotta e M. Papini), Milano, Mondadori, 1980.

SALVAT 1980

Michel Salvat, *Un traité de musique du XIII^e siècle. Le « De musica » de Barthélémy-l'anglais*, Actes du colloque, 24-29 mars 1980 “Musique, littérature et société au Moyen Âge”, Paris, Champion, 1980, pp. 345-60.

SARRAIL 2003

Claude Sarrail, *Les instruments de musique de nos terroirs*, Confédération Nationale des Groupes Folkloriques Français, Labège, Tourisme Médias Éditions, 2003.

SCHWEICKARD 2016

Wolfgang Schweickard, *La lessicografia*, in Sergio Lubello (ed.), *Manuale di linguistica italiana*, Berlin, De Gruyter, 2016, pp. 509-535.

SEEBASS 1983

Tilman Seebass, *Prospettive dell'iconografia musicale. Considerazioni di un medievalista*, *Rivista italiana di Musicologia*, 18/1, 1983, pp. 67-85 (trad. it. di F. A. Gallo).

SERNA 2015

María Serna García, *Iconografía de la Lonja de Valencia*, “Quadrivium. Revista Digital de Musicologia”, n. 6, 2015, pp. 1-15.

http://www.avamus.org/documents/DEFINITIUS/QDV_6/21_Serna_Mar%C3%ADa.pdf

SHANNON 2015

Jonathan Holt Shannon, *Performing al-Andalus: Music and Nostalgia across the Mediterranean*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.

SMITH 2002

Douglas Alton Smith, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, The Lute Society of America, Inc., 2002.

SPRING 2001

Matthew Spring, *The Lute in Britain. A History of the Instrument and its Music*, Oxford, University Press, 2001.

STAEHELIN 2012

Martin Staehelin, *Norddeutsche Fragmente mit Lautenmusik um 1460 in Wolfenbüttel*, Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet, Lieferung IX: Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz, Berlin-Boston, De Gruyter, 2012, pp. 67-88.

SZABOLCSI 1959

Bence Szabolcsi, *A magyar zene évszázadai. Tanmányok*, Budapest, Zeneműkiadó vállalat, 1959, 2 voll. (I. *A középkortól a XVII. századig*; II. *XVIII-XIX század*), online <http://mek.oszk.hu/02000/02044/html/1kotet/index.html> [ultimo accesso 26.11.2015].

TAYLOR 2002

Zachary Taylor, *Comentario sobre los laúdes del Pórtico de la Gloria*, in LÓPEZ-CALO 2002, pp. 315-352.

TAYLOR 2015

Andrew Taylor, *Love and Measure: The Courtly Associations of the Late Medieval Citole*, in ROBINSON et al. 2015, pp. 39-44.

THEUNE-GROßKOPF 2011

Barbara Theune-Großkopf, *Neu im Archäologischen Landesmuseum in Konstanz. Das Leiergrab von Trossingen*, "Denkmalpflege in Baden-Württemberg", n. 40/1, 2011, 1, pp. 40–44.

TIELLA 1975

Marco Tiella, *The Violeta of S. Caterina de' Vigri*, "The Galpin Society Journal", n. 28, 1975, pp. 60-70.

TINTORI 1971

Giampiero Tintori, *Gli strumenti musicali*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971 (2 voll.)

TISCHLER 1974

Hans Tischler, *The Earliest Lute Tablature?*, "Journal of the American Musicological Society", n. 27/ 1, 1974, pp. 100-103.

TONAZZI 1971

Bruno Tonazzi, *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature con cenni sulle loro letterature*, Ancona, Bèrben, 1971.

TYLER 1981

James Tyler, *The Mandore in the 16th and 17th Centuries*, "Early Music", n. 9/1, Plucked-String Issue 1, 1981, pp. 22-31.

VAN DER MEER 1992

John Henry Van der Meer, *A proposito della tromba marina*, Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 211-27.

VANNES 1993

René Vannes, *Dictionnaire Universel des Luthiers*, Spa, Les amis de la musique, 1993 (1951¹, 1972²).

WOODFIELD 1984

Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

WRIGHT 1977

Laurence Wright, *The Medieval Gittern and Citole: A Case of Mistaken Identity*, "The Galpin Society Journal", n. 30, 1977, pp. 8-42.

YOUNG 1984

Crawford Young, *Zur Klassifikation und ikonographischen Interpretation mittelalterlicher Zupfinstrumente*, "Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis", n. 8, 1984, pp. 67-103.

YOUNG 2015

Crawford Young, *Cytolle, Guiterne, Morache: A Revision of Terminology*, in ROBINSON et al. 2015, pp. 93-103.

YOUNG – KIRNBAUER 2003

Crawford Young – Martin Kirnbauer, *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile / Early Lute Tablatures in Facsimile*, Pratica musicale, vol. 6, Winterthur, Amadeus, 2003.

ZOLNAY 1977

László Zolnay, *A magyar muzsika régi századaiból*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1977.

Appendice: elenco delle attestazioni letterarie fino al 1500

Avvertenza

Nell'appendice sono state riportate le occorrenze degli strumenti a pizzico a manico che si registrano nei testi letterari (narrativi, poetici) o nei testi filosofici, enciclopedici e storiografici. Figurano i sostantivi che denominano lo strumento, gli esecutori e i verbi che significano 'suonare' quando derivano dal nome dello strumento per suffissazione. La lista è organizzata secondo i cinque gruppi stabiliti sulla base etimologica (KITHARA, 'ŪD, PANDOURA, VIOLA, KOBUS), che a loro volta vengono suddivisi per area linguistica in modo da permettere un confronto immediato della cronologia delle attestazioni e della diffusione geografica di ciascuno strumento. All'interno della KITHARA ci sono quattro sottocategorie, che corrispondono a quattro tipi di denominazioni che a loro volta rimandano sempre allo stesso etimo (1. chitarra/guitarra, 2. gittern/guiterne, 3. citole/cítola, 4. cetra). Per quanto riguarda la *viola/vihuela*, data la quantità delle documentazioni letterarie, la rispettiva tabella contiene solo i casi in cui il contesto ci fornisce un sia pur minimo indizio che lo strumento venisse pizzicato. Simile criterio è stato adottato anche per la cetra/cetera, largamente attestata in italiano antico, di cui sono stati selezionati i casi in cui si tratta chiaramente di uno strumento a manico.

La schedatura contiene le occorrenze con tutto il loro contesto, con l'indicazione delle edizioni di riferimento e con i rispettivi rimandi bibliografici a studi o a dizionari in cui vengono citate o menzionate. Gran parte delle citazioni è tratta direttamente dalle banche dati elettroniche che indico con una sigla rinviando implicitamente alle edizioni di riferimento utilizzate dalle stesse. Laddove i repertori elettronici non fornivano citazioni esaustive (in particolare *DMF*, *MED*, *MNW*), ho cercato di completarle con l'aiuto della consultazione diretta del testo originale o della bibliografia secondaria per poter presentare un contesto più ampio, estendendo le citazioni agli eventuali riferimenti organologici (parti dello strumento, accordatura), tecnici (plettro/dita), esecutivi (danza, canto, repertorio) o a tutti gli strumenti presenti nell'enumerazione. Nel caso delle occorrenze assenti o citate parzialmente nei database o nei dizionari etimologici, indico l'edizione di riferimento cartacea consultata, segnalando comunque la loro eventuale presenza nei DB, nell'ultima colonna tra i rimandi bibliografici. Nei casi in cui non ho avuto a disposizione il testo originale o non mi sembrava convincente sul piano filologico, ho indicato come edizione di riferimento tra parentesi le fonti secondarie da cui ho tratto le citazioni.

Per guidare il lettore gli strumenti a pizzico sono stati evidenziati in grassetto (comprese viola, cetra e *baldosa* se compaiono accanto ad altri strumenti a pizzico), mentre sono state sottolineate parti dello strumento (corde, tasti, tavola) e termini o espressioni che forniscono indizi sulla tecnica.

Abbreviazioni relative alla datazione:

p.m.= prima metà; s.m.= seconda metà; p.t.= primo terzo; s.t.= secondo terzo; u.t.= ultimo terzo; p.q.= primo quarto; s.q.= secondo quarto; t.q.= terzo quarto; u.q.= ultimo quarto.

KITHARA 1: *chitarra/guitarra/guitare*

num.	lingua	autore e titolo	datazione	citazione	edizione di riferimento	citato in
1	it. (sen.)	Cecco Angiolieri, Rime	XIII	Po' quand' i' fu' cresciuto, mi fu dato per mia ristoriazion moglie, che garre da anzi di 'nfin al cielo stellato; e 'l su' garrir paion mille chitarre : (n. 95, vv. 9-12)	OVI	GDLI, vol. III, p. 92, voce <i>chitarra</i> BEC 2004, p. 46
2	it. (pis.> fior.)	Giordano da Pisa, Quaresimale fiorentino	1305-06	Io dico che tutti i dilette del mondo sono di vergogna, eziandio se ttu starai a udire una chitarra , udir sonare. (21)	OVI	
3	it.	Dante Alighieri, Convivio	1304-07	Ché così come sarebbe biasimevole operazione fare una zappa d'una bella spada o fare uno nappo d'una bella chitarra , così è biasimevole muovere la cosa d'un luogo dove sia utile e portarla in parte dove sia meno utile. (I, cap. 8)	OVI	GDLI, vol. III, p. 92, voce <i>chitarra</i>
4	it. (tosc.)	Anonimo, L'Intelligenza	XIII/XIV	Audivi suon' di molto dolci danze in chitarr' e carribi smisurati, [e] tromb' e cennamelle in concordanze e cembali alamanni assai tirati; cannon', mezzi cannoni a smisuranze, sufoli con tambur' ben accordati; audivi d'un leuto bel sonare, ribeb' e otricelli, e ceterare, salteri ed altri stamenti triati. (str. 295)	OVI	DELL'ARA 1981, p. 36 BEC 1992, p. 138 BEC 2004, p. 47
5	it. (tosc.)	Immanuel Romano, Rime /quattro sonetti e una frottola/	XIII/XIV	Chitarre e liute – viole e flaùte, voci alt'ed agute – qui s'odon cantare. Stututù, ifiù ifiù ifiù - stututù, ifiù ifiù ifiù Stututù, ifiù ifiù ifiù – tamburar, zuffolare. (n. 5, vv. 39-42)	OVI	GDLI, vol. III, p. 92, voce <i>chitarra</i>
6	it. (fior.)	An., Arte d'Amare di Ovidio volgarizzata (Volgarizzamento B)	a. 1313	e la femina amaestrata per lo mio arbitrio sappia co la sinistra mano tenere la chitarra e nel a destra la <u>penna</u> .	OVI	

7	it. (fior.)	Lapo Gianni, Rime	XIII ex./1328	bel mi trovasse come fu Absalone, Sansone pareggiasse e Salamone; servaggi di barone sonar viola, chitar[e] e canzone; (17, vv. 16-9)	OVI	
8	it. (bol.)	Jacopo della Lana, Chiose alla Commedia di Dante Alighieri	1324-28	... a tutto a simele come lo sono prende forma e destinazione de' suni di tono e semitono aguto o grave, al <u>collo</u> de quello strumento che <u>cum dide se sona</u> , come cedera , o ver chitarra , o ver leuto o viola , etc. (Paradiso, c. 20, 16-30)	OVI	
9	it. (fior.)	Filippo Ceffi (ser), Epistole eroiche di Ovidio volgarizzate	1320/30	Più bella cosa è giacere e tenere nel letto la bella fanciulla e di sonare <u>colle dita</u> la chitarra di Tracia, che di portare lo scudo e l'asta coll'aguta punta, e che di sostenere l'elmo sopra li pettinati capelli. (ep. Briseida)	OVI	
10	it. (fior.)	An., L'Ottimo Commento della Commedia	a. 1334	Onde nota, che gli è suono vocale, il quale esce della voce, ed è suono di flato, come quello della tromba, ed è <u>suono di tasti</u> , come quello della chitarra ; e questi sono propriamente appellati suoni: (Inferno, c. 16) Il re Davit, e tutto [I]sdrael sollazzavano dinanzi in tutti strumenti lavorati in cetere, chitarre , tamburi, cembali, e sistri. (Purgatorio, c. 10) sì come il suono prende forma e distinzione di tuono e semituono, acuto o grave, al <u>collo</u> di quello strumento che <u>con le dita si suona</u> , siccome è cetera, chitarra , o leuto . (Paradiso, c. 20)	OVI	
11	it. (fior.)	An., Libro d'Apollonio (volgarizzamento A)	XIV p.m.	“vae e fagli qualche bene e qualche bello dono, e vane e reca la chitarra tua e suona e canta: forse che per avventura dimenticherà il dolore.” Allora la pulcella si partì dalla tavola e andonne pella chitarra ; e quando fue tornata sì cominciò a sonare ed a cantare. (16) “Io non la lodo, perch'ella falla in quello sonare; e se voi volete vedere la pruova, fatemi venire la chitarra ”. Allora comandò che la chitarra fosse recata, e quando	SACCHI 2009	OVI GDLI, vol. III, p. 92, voce <i>chitarra</i>

				<p>egli l'ebbe in mano sì la incominciò a tenerare, e quando l'ebbe tenerata sì cominciò a sonare e a cantare, e sonava e cantava sì dolcemente che quegli ch'erano a tavola pareva loro essere in paradiso, sì dilettaua loro il sonare e 'l cantare d'Apollonio. (16)</p> <p>Ella tolse una chitarra e incominciò a sonare e a cantare tanto dolcemente che coloro che stavano a udirla pareva loro essere in paradiso, tanto era dolce il sonare e 'l cantare di Tarsia. (36)</p>		
12	it. (fior.)	An., Rimedi d'Amore di Ovidio volgarizzati, ms. Laur. Plut. 41.36.	XIV p.m.	<p>Dico ch'è presente, ch'i' ò udito sonare le sue chitarre e' suoi turcasci, sì ch'io conosco lo dio per li suoi segni. (705)</p> <p>Le chitarre e le viuole e' giuochi disnerbano gli animi, simigliantemente le voci de' cantatori e le braccia mosse secondo arte di ballo. (753)</p>	OVI	
13	it. (fior.)	An., Pistole di Seneca volgarizzate (red. III)	XIV m.	<p>Ivi con sommo studio si giudica, chi è buono sonatore d'una viuola, o d'una chitarra, e di colui, ch'ha buona boce; (76)</p>	OVI	
14	it. (venez. >tosc.)	An., Historia de miser Apollonio de Tyri (volgarizzamento V)	XIV t.q.	<p>Allora lo re veççando che soa figlia aveva in si tanta benignitade fo molto alliegro, e disse a quella: "O figlia mia dolçissima, se Dio ti dia della soa graçia, fa adurre la chitara, açò che la grameçça si desparta da questo çovene e che nui stiamo in allegreçça". Allora la çovençella comandòe che li fosse adutta la chitara; e siandoli adutta, ella la començòe a sonare dolçemente. (16)</p> <p>E Appollonio respondando disse: "O buon re, la toa figlia non sa sonare: e perçò se ti plaxa fa che mi sia dada la chitara e io ti mosterròe che toa figlia non sa sonare". Allora quello Archistrato re disse: "O Appollonio, secondo come tu disì, tu sè ricco d'ogni cosa", e comandòe che li fosse dada la chitara. E</p>	SACCHI 2009	OVI

				<p>Appollonio despoiandosi lo guarnaçon tolle la chitarra, e començòe a sonare quella intanto dolçemente che tutti quelli li quali erano con lo re grandemente lo començorono a loldare intanto ch'elli credevano ch'ello fosse Appolino dio. Depò queste cose ello, lagando stare la chitarra, si vestiette lo guarnaçon, e començòe a cantare intanto dolçemente e ordenadamente ch'ello meraveiosamente plaxette a tutti. (16)</p> <p>E da inde a III dì, Tharsia fo menada ao logo comun, molta gente andando danançi a quella con chitarre e con altri stromenti da sonare. (34)</p>		
15	it. (tos.)	Fazio degli Uberti, Il Dittamondo	1345-67	<p>Iubal, suo frate, trovò modo al canto, ad organi e chitarra e, s'io non erro, in questo spese il tempo tutto quanto. (L. 6, cap. 8, vv. 88-90)</p>	OVI	GDLI, vol. III, p. 92, voce <i>chitarra</i>
16	it. (fior.)	Antonio Pucci, Libro di varie storie	1362	<p>Appollo detto fu ancora trovatore della chitarra e fecela <u>con sette corde</u> a rappresentare la dolce armonia de' sette cieli e de' sette pianeti, il quale, secondo Santo Ysidero, è sì dolce suono che se orecchie mortale l'udisse incontanente cadrebbe morto. (cap. 25)</p> <p>Appollo ancora fu grandissimo indivino, e dopo la sua morte fu dedicato nel quarto pianeto, ciò è nel Sole e al Sole fu consecrato i·dì dela domenica. Il suo idolo si faceva un giovane senza barba colle saette a lato e cola chitarra in mano, in su un carro tirato da quattro cavagli, ed era chiamato iddio della sapienza, (cap. 25)</p>	OVI	
17	it. (tos.-ven.)	Francesco di Vannozzo, Rime	XIV s.m.	<p>Dé, buona zente, - poneteli mente se egli è peggio che doglia di dente el zuoco de l'osso, che m'à tanto percosso – e ancor percote, ch'io me squarzo le gote – la notte e 'l zorno, scopa di forno – ch'io son fatto, ch'assai da men che matto – io son tenuto,</p>	OVI	BRONDI 1926, pp. 40-1 DELL'ARA 1981, p. 36 SMITH 2002, p. 29 REBUFFA 2012, pp. 41-2

				<p>con tutto 'l mio liuto – over chitarra che per tenda o per sbarra – e' vo grattando, e vo cantando – fole su per le tole – altrui con questo e con colui per un bechier de vino. (Frotula, n. 138, vv. 1-13)</p> <p>Chiatarre e liuti – qui venga en questo megio; forsi che non è 'l pegio tocar un zantelletto. (Frotula, n. 138, vv. 288-90).</p>		
18	it. (fior.)	Donato Velluti, Cronica domestica	1367-70	<p>Il quale fu di comune statura, buono di trovatore e sonettieri, e di forti rime; bello e grande sonatore di chitarre e leuto e viuola, buono maliscalco di cavalli: (96.1)</p>	OVI	GDLI, vol. III, p. 93, voce <i>chitarra</i>
19	it. (umbr. -tosc.)	Giovanni Bonsignori (da Città di Castello), Ovidio Metamorphoseos Vulgare	1375-77	<p>Fo ancora questo Appollo uno grande indivino e fo lo primo che trovò lo strumento de chitarra e compusela <u>di sette corde</u> a representare la dolce e delettevole armonia che fanno li sette cieli delle sette pianete, el quale è sì dolce suono che se orecchie mortali lo audissero quale fosse, quello caderia incontinente morto in terra. (Esordio, cap. 3)</p> <p>El suo idolo sì se dipengea suso in uno carro tirato da quattro cavalli e dipengease giovene senza barba, con le saette allato e con la chitarra in mano. (Esordio, cap. 3)</p> <p>Dipengese con la chitarra in mano sì perch'elli trovò quello strumento e sì perché 'l sole è armonia del cielo. (Esordio, cap. 3)</p>	OVI	
20	it. (ven.)	An., Commento all'Ars amandi (volgarizzamento D)	a. 1388	<p>La céra sì è un istrumento antigo, lo qual <u>ha le corde de fil de rame</u> et è molto dolçe son et antigamente fieva usado, ma anchoy ello è despresiado et desudado, et en luogo de quella céra fi usado anchoy lo lauto, la chitarra et lo meço canon; ma en queste nostre parte de Venesia non fi molto laldado anchuò che le femene</p>	OVI	

				sappia sonar; en Toscana et en Famagosta san quasi tucte sonar lo timpano. (III, vv. 319-29, ch. 650.2)		
21	it. (pis.)	Francesco di Bartolo da Buti, Commento sopra la Divina Commedia	1385/95	<p>qui è da sapere che Zeto et Anfione fratelli rimasono signori di Tebe, e non avea ancora Tebe fatte le mura d'ogni intorno, sì che Anfione che sapea molto bene sonare la chitarra, sonandola facea muovere li sassi e venire l'uno sopra l'altro, e così fece lo muro intorno intorno. E benché questa sia fizione poetica, l'autor dimostra quello che se ne dee intendere, che già Anfione con la chitarra non fe muovere i sassi; (Inferno, c. 32, 10-15)</p> <p>lira è istrumento di <u>corde</u> che si nomina chitarra, che toccata suona, e però si pone qui per quelli beati, che lodando Iddio, rendevano lo suono, e per lo canto dolcissimo, secondo la congregazione dei beati, fusse come una chitarra e sonare e cantare lode a Dio, e ciaschedun di quelli beati spiriti fusse come una <u>corda</u> de lo istrumento (Paradiso, c. 15, 1-12)</p> <p>citra è istrumento musico di <u>corde</u>, che suona <u>tocandosi le corde co la penna e co la mano</u>: posto la similitudine dello scendere del fiume, pone la similitudine del sonare de la chitarra, dicendo: e come lo suono della chitarra, <i>Prende sua forma</i>; cioè suo essere al <u>collo</u> della chitarra, dove tiene lo sonatore <u>le dita de la mano sinistra</u>, stringendo le <u>corde</u> al legno, or coll'uno <u>dito</u>, or coll'altro, et or con più, (Paradiso, c. 20, 16-30)</p> <p>poi, fingendo che questo concetto venisse al collo dell'aquila e poi al becco, et esprimesse parole, che prese quine forma di parole come al <u>collo</u> della chitarra lo suono et al buco de la sampogna; (Paradiso, c. 20, 16-30)</p>	OVI	GDLI, vol. III, p. 93, voce <i>chitarra</i>

				ecco che, per dare mello ad intendere, arrega la similitudine, buon citarista ; cioè buono sonatore di chitarra , Fa seguitar lo guizzo de la <u>corda</u> ; cioè fa <u>accordare</u> lo suono della <u>corda</u> ch'elli tocca, e come la tocca così guizza, (Paradiso, c. 20, 139-148)		
22	it. (fior.)	An., Volgarizzamento del Trattato d'agricoltura di Pietro de' Crescenzi	XIV	Il <u>Cipresso</u> [...] il suo legno è molto odorifero e bello, del quale si fanno bellissime e odorifere <u>tavole</u> , le quali gli uomini pongono volentieri ne' fondi degli strumenti musicali, come nel liuto , nella chitarra , e negli altri, e tutte opere delicate.	OVI	
23	it. (fior.)	An., Chiose a Valerio Massimo volgarizzato (redazione V1; ms. Laur. Plut. 61.5)	1390/92	Musica è scienza di canto, la quale à tre parti, cioè è armonica, organica, ritmica; armonica è quella che ssi fa in boce umana, organica è quella si fa negli strumenti per via di fiato come in tromba, ruttinica (sic) è in <u>tasti</u> come chitarra . (chiosa a VIII.7.ext.8)	OVI	
24	it. (pis.)	Simone da Cascina, Colloquio spirituale	XIV ex.	Le fronde sono la figura di David, che, sonando la chitara , cacciava lo spirito da Saul. (L. 2., cap. 35) Ecco li Serafini ardenti, li Cerubini luminosi e li Angeli gaudenti con balli, ridde, chitare e stromenti varii. (L. 2., cap. 28)	OVI	
25	it. (tosca).	An., Bibbia volgare	XIV-XV	E David e tutto Israel sollazzavano nel cospetto di Dio in tutti i stromenti de' <u>legni</u> fabbricati in chitarre , lire , timpani, sistri e cimbali. (2 Re 6, 5) E David e tutto Israel guizzavano dinanzi a Dio con tutta la virtù e con canti e con chitarre e con salterii e con timpani e con cembali e con trombe. (1 Par 13, 8) E David e il magistrato dello esercito spartirono nel ministero i figlioli di Asaf ed Eman e Iditun, i quali profetassero in chitarre , salterii e cimbali, secondo il suo numero, serbendo all'ufficio deputato loro. (1 Par 25, 1)	OVI	

			<p>Tutti a cantare nel tempio di Dio, sotto la mano del padre loro, erano distribuiti in cimbali, salteri e chitarre in li ministerii della casa di Dio appresso al re; (1 Par 25, 6)</p> <p>Così i Leviti come i cantori, cioè quelli che erano sotto Asaf, e ch'erano sotto Eman e sotto Iditun, e i figliuoli e fratelli loro, vestiti di bisso, suonavano con cimbali, salteri e chitarre, istando dalla parte d'oriente dello altare, e con esso loro CXX sacerdoti, cantanti con trombe. (2 Par 5, 12)</p> <p>De' quali legni fece il re Salomone gradi nella casa del Signore e nella casa del re, e chitarre e salterii alli cantori; mai nella terra di Giuda non furono veduti cotali legni. (2 Par 9, 11)</p> <p>Ed entrarono in Ierusalem con salteri e chitarre e trombe, nella casa di Dio. (2 Par 20, 28)</p> <p>Nella consacrazione del muro di Ierusalem feceno venire i Leviti di tutti i luoghi suoi in Ierusalem, acciò che facessero la consacrazione in gaudio, in referire grazie, nel cantico, nei cimbali, nei salterii e nelle chitarre. (Ne 12, 27)</p> <p>E tutti i popoli si rallegravano con le donne e vergini e giovani, in organi e chitarre, e facevano grande festa. (Gdt, 15)</p> <p>li figliuoli tuoi e le figliuole tue mangiavano insieme e beveano vino nella casa del loro fratello primogenito con molta allegrezza, istando in canti, in suoni di chitarre e salteri; (Gb 1, 18)</p>		
--	--	--	--	--	--

				Tengono lo timpano e le chitarre , e rallegransi allo suono degli organi. (Gb 21, 12)		
26	it. (orv.)	Simone de' Prodenzani (1355ca – 1438-43), Mundus placitus	XIV-XV	<p>Con lo liuto fe' ballo amoroso, e ll'alvadanza, el trotto e la 'striana; ciò che lui fa stampita par sorana, se fatto avesse <i>Chiama</i> 'l delettoso. Volete udir se lui fo virtüoso? che venir fe' una pignatta sana: con essa lui vi fe' la chiarintana, puoi fece <i>Matre mia, questo giloso</i>. Con la chitarra fe' suoni a tenore con tanta melodia che a ciascuno per la dolcezza gli alegrava 'l core; con la cetera ancor ne fece alcuno. Puoi venner pifar sordi cun tenore: Solazzo incontenente ne prese uno. (sonetto 25)</p> <p>Veduto ò già depento el paradiso in questo mo[n]do e, s'io l'ò ben notato, io v'ò veduto da ciaschedun lato stormenti, canti, giuochi, balli e riso; senza altre feste, che qui non diviso, che fan l'angeli, Troni e Principato. Comme me dice, dunque, per peccato sia per dilette nell'inferno alliso, come può esser, chi trovò l'ingegni de far chitarre, saltèri e liuti, arpe, vivole et orgheni framegni, ribbebe, sinfonie, ceter', fiaùti, piferi, menacordi, che son segni che sieno al Creator tutti piaciuti? (sonetto 88, De Continentia. Preposta)</p>	REALE 1998	REBUFFA 2012, p. 44
27	occ.	Matfre Ermengaud, Breviari d'amor	XIII ex	Totz homs doncs qu'es savis e bos deu voler estar amoros e s deu per amor alegrar	COM2	BEC 2004, p. 55

				per se mezeis recomfortar, qu'amors te sos enamoratz tot jorn alegres e pagatz mielhs que lahutz ni guitarra ; don digz le reis de Navarra. (vv. 27924-31)		
28	occ.	An., Libre de Tindal	XV	[...] diversas strumens melodiozes, coma son salterios, orgenas, arpas, ribex, lahutz, guitarras e de diverses autres sturmens (vv. 1664-7)	ARVIEU 2014	BEC 2004, p. 55
29	fr. (ang-norm.)	Blanchefleur et Florence	XIII	Citole i ot e viele E synphan, q'amour novele, Qe doucement i font menée; Tabours, trompe e la ffleüte, Flour de lice, gitere e dewte Q'au delit furent sonée, Rubibe, qoor et sautrie, Of le chaunceon coronée, (vv. 13-24)	(TAYLOR 2015, p. 41)	AND WRIGHT 1977, p. 38 TAYLOR 2015, p. 41
30	fr.	Jean de Meung, Roman de la Rose	1275ca	et fet ses estrumanz soner qu'en n'i oïst pas Dieu toner, qu'il an a de trop de manieres, et plus en a les mains manieres c'onques n'ot Amphion de Thebes: harpes a, giques et rubebes, si ra quitarres et leüz (var. quiternes) por soi deporter elleüz: (...) Orgues i ra bien maniables, a une seule main portables, ou il meïsmes souffle e touche, et chante avec pleine bouche motet ou treble ou teneüre. Puis met aus cimbales sa cure, puis prent freteaus e refretele; et chalumeaus, et chalumele; et tabor et fleüste et tymbre,	LIBORIO – DE LAUDE 2014	GODEFROY vol. IV, p. 389, voce <i>guiterne</i> GROVE, vol. 15, p. 350, voce <i>Lute</i> WRIGHT 1977, p. 38 DELL'ARA 1981, p. 31 BEC 1992, p. 123 REY 1999, p. 102 SPRING 2001, p. 9 SMITH 2002, p. 31

				<p>e tabore et fleüste et tymbre; et cythole et tronpe et chevrie; et cythole et tronpe et chevrie; et psalterion et vïele, et psalterïone et vïele; puis prent sa muse et puis travaille aus estives de Cornoaille, et espingue et sautele et bale et fiert du pié par mi la sale (vv. 20995-21024)</p>		
31	fr.	Adenet Le Roi, Cleomadés	1275-85	<p>“A Ronme ert mes sires arrestans, la estoit riches et manans ; assez avoit et un et el, si conme afiert a menestrel. La sont trestout si estrument, qui valent un granment d’argent : harpes, rotes, gïgues, vïoles, leuus, quitaires et citoles, et tinpanes et micanons, rubebes et salterïons. Tabours et muses et flajos y a assez, grelles et gros, flahutes d’argent traversaines, estives, cornés et douçaines, et d’autres instrumens assés que ne vous ai pas tous nonnés. Si j’ere la, jes venderoie et de l’argent me cheviroie, car de nul instrument ne sai; si sui en mout tres grant esmai comment en mon pays resoie; (vv. 7243-63)</p> <p>Se vous a ce point la fussiez, plenté d’estrumens oÿssiez, vïeles et sauterïons,</p>	HENRY 1971	<p>BEC 1992, p. 198</p> <p>WRIGHT 1977, p. 38 DELL’ARA 1981, p. 31 BEC 1992, pp. 123-4</p>

				<p>harpes et giges et canons, leüs, rubebes et kitaires ; et ot en pluseurs lieus nacaires qui mout tres grant noise faisoient, mais fors des routes mis estoient ; cymbales, rotes, timpanons et mandoires et micanons i ot, et cornés et douçaines et trompes et grosses araines ; cors sarrazinois et tabours i avoit mout en lieus plusours. Estrumens de mainte maniere i ot et avant et arriere de toutes pars et de tous les que je ne vous ai pas nommés, car de maint pays i estoient menestrel qui assez savoient de ce k'afiert a menestrel, li un d'un et li autre d'el. (vv. 17281-303)</p> <p>Aprés mengier, uns menestrés qui Pinçonnés ert apelés joua un pot de la kitaire. (vv. 10333-5)</p>		SPRING 2001, p. 9
32	cat.	Vicent Ferrer, Quaresma	1413-19	<p>David, que era de edat de xv. anys e sabia sonar guitarra...</p> <p>Aquella guitarra de David significava la creu de JhesuXrist. Com la guitarra es de fust molt sech, la creu de JhesuXrist mes de mil anys havia que era tallat... (87, Sermó XV)</p>	VLCM	DECat, vol. IV, p. 743
33	cat.	Felip de Malla, Parlaments de Felip de Malla	inizio XV	<p>e ab psalteris de x cordes... e ab arpa, choro, symbols e guitarra de so spiritual... (b, f. 86)</p>	VLCM	
34	cat.	Sermons [St. Vicent Ferrer]	XV p.m.	<p>E per ço diu David: "Laudate eum in psalterio et cithara". Ara, sapiau que ·l psaltiri és hun instrument que ·s sone en cambra. E axí los apòstols, de primer, per</p>	CICA	DECat, vol. IV, p. 744

				molt temps estigueren en Judea predicant, que no exien de allí, e veus llavors com sonaven en la cambra, ço és, en la terra de promissió. Mas après prengueren la guitarra , que <u>fa lo sò molt agut</u> , que si en hun loch alt la sonen, de gran troç la hoen. Susaxí fon dels apòstols que, des que hagueren estat en la terra de promissió, escamparen -se per tot lo món, predicant e convertint molta gent: “ <i>Euntes in universum mundum [praedicate evangelium omni creaturae]</i> ” (Marci, ult. ca_o) E vet com foren psaltiri e guitarra . Ergo: “Laudate eum in psalterio et cithara”. (Pàg. IV, 204, linia: 18)		
35	cat.	Albertà de Bretanya	XV	guitarra	(DECat, vol. IV, p. 744)	DECat, vol. IV, p. 744
36	cat.	Breviloqui de Joan de Galles	XV	viola, guitarra y llaüt	(DECat, vol. IV, p. 744)	DECat, vol. IV, p. 744
37	cat.	Curial e Güelfa	XV s.m.	tota ruada e descolorida; tan seca e magra, ab aquell coll de guitarra , que entre la pell e ·ls ossos no tenia carn alguna (Pàg. 369, linia: 30)	CICA	
38	cast.	An., Historia Troyana en prosa y verso	1270 (ms. metà XIV)	E pues la ymagen era ally fecha por tal maestria e por tal encantamento que non ha estromento en el mundo, nin guitarra , quier harpa, quier synfonia, quier rrota o viuela o armonia o salterio, que ella no tañiese mejor que otro onbre.	CNDHE	
39	cast.	Juan Ruiz, El libro de Buen Amor	1330-43	Allí sale gritando la guitarra morisca de las bozes aguda e de los puntos arisca. El <u>corpudo laúd</u> que tiene punto a la trisca, la guitarra latina con ésos se aprisca. (str. 1228) El rabé gritador, con la su alta nota, cab’él el orabín taniendo la su rota, el salterio con ellos más alto que la Mota, la viuela de péndola con aquestos y sota. (1229) Medio caño e harpa con el rabé morisco, entrellos alegrança el galipe françisco, la flauta (var. rota) diz con ellos, más alta que un risco, con ella el tanborete, sin él non vale un prisco. (1230)	ZAHAREAS – PEREIRA 2008	TDMS GROVE, vol. 9, p. 908, voce <i>gittern</i> PEDRELL 1901, p. 122 GEIRINGER 1924, p. 106 BRONDI 1926, p. 81 CARFAGNA – CAPRANI 1967, p. 14 WRIGHT 1977, pp. 10, 38 ÁLVAREZ 1981, p. 815 DELL’ARA 1981, p. 33 NICKEL 1984, pp. 132, 145

				<p>La viuela de arco faz dulçes devayladas, adormiendo a vezes, muy alto a las vegadas, bozes dulzes, sabrosas, claras e bien pintadas, a las gentes alegre, todas las tiene pagadas. (1231) Dulçe cañó[n] entero sal' con el panderete, con sonajas de azófar fazen dulçe sonete, los órganos y dizen chançones e motete, la hadedura albardana entre ellos se entremete. (1232) Dulçema e axabeba, el finchado albogón, çinfonía e aldosa en esta fiesta son, el françés odreçillo con éstos se compón, la neçiacha bandurria allí fase su son. (1233) [ms. G vandurria, ms. T banduria, ms. S manduria] Trompas e añafiles salen con atambales; non fueron tiempo ha plasenterías tales, tan grandes alegrías nin atán comunales, de juglares van llenas cuestas e eriales. (1234)</p> <p>Para los instrumentos estar bien acordados, a cantigas algunas son más apropiados, de los que he provado aquí son señalados, en qualesquier instrumentos vienen más assonados. (1515) Arávigo non quiere la viuela de arco, çinfonía, guitarra non son de aqueste marco, çítola, odreçillo non ama[n] çaguil hallaco, más aman la taverna e sotar con bellaco. (1516) Albogues e [b]andurria, caramillo, e çanpoña [var. mss. TG banduria, S mandurria] non se pagan de arávigo quanto dellos Boloña, como quier que por fuerça dizenlo con vergoña; quien gelo desir feziere, pechar deve caloña. (1517)</p>		<p>MAÍLLO 1998, p. 162 BEC 1992, pp. 112, 133 SACHS 2003, p. 295 FERREIRA 2005, p. 21 MARGERUM 2015, p. 16 YOUNG 2015, p. 96 MOLINA 2015, p. 106</p>
40	cast.	An., Poema de Alfonso XI	1348 (ms. XIV sm)	<p>el laúd ivan tañiendo estromento falaguero, la viuela entremetiendo,</p>	CNDHE	<p>PEDRELL 1901, p. 64 BRONDI 1926, p. 82 ÁLVAREZ 1981, p. 817</p>

				el rabé con el salterio, la guitarra serranisca, estromento con razón, la exabeba morisca allá en medio canón, (str. 407-408)		MAÍLLO 1998, p. 162 BEC 1992, p. 135 GRIFFITHS 1998, p. 213 REY 1999, p. 103
41	cast.	Juan Fernández de Heredia, Libro de actoridades (Rams de flors)	1376-96	Auras por encuentro la companya de los proffectas deuallantes de la altura, et delant ellos es el salterio et la viola et la guitarra et la rabeua, et dezir t'an que profeçizes, es a saber, que loes a Dios continuamientre.	CNDHE	
42	cast.	Juan Fernández de Heredia, Traducción de Vidas paralelas de Plutarco, I-III	1379-84	& depues el uino en la plaça con su huest, que eran jouenes todos, con mantos uermellos con grant obediencia de su mayor. Et vno el qual hauia nombre Piladi canto con vna gujtarra de vn poeta, el qual cantar se clama El Persiano de Timoteo, el principio del qual cantar dize assi: "Glorioso benefificio et grant de franqueza faziendo a la Elada...". (I) & Aristonico tocador de la gujtarra , por la buena fama de Eumenio toda la Asia puso en rebellion & en guerra. (I) mas Anthonio folgaua & regiase segunt las pasiones de su coraçon, assi como era acostumbrado de primero. & gouernauan su cort dançadores, cantadores, es a saber, Anacsinoro, qui sonaua la guitarra , & Ocsuto qui sonaua la charamella, & Mitodoro el dançador & todos los otros semblantes d'ellos. (I) Aun algunos dixieron qu'ellos auien oydo el son de la gujtarra qui es en el palacio del dios, la qual sonaua por si misma. (II) & depues que Silla la tomo en su casa, estaua todo el dia con ella con cantadores & sonadores de uiolas & de guitarras & con hombres qui se embriagauan. & jazia	CNDHE	

				<p>en tierra & beuia con ellos. (II)</p> <p>Porqu'el dezia: "De acordar vna uiola & de sonar vna guitarra yo no so apto, mas de tomar vna chica tierra & humiliada & de fazer la grant & honrada so bien apto". (III)</p> <p>Et quanto a magnificencia, el uencio a todos. Por la qual cosa, seyendo aun jouen & no bien conoçido, prego mucho a Epiclea sonador de guitarra, el qual era muytpreciado entre los de Athenas en su art, que fues con el ensemble por tal que por ocasion d'el fuessen muchos a su casa. (III)</p> <p>...el canto muyt melodosament; porque todos los quj eran alli loaron al poeta & dixieron qu'el era mas apto que Themistocli. & Themistocli dixo: "Yo no he uezado de cantar ni de sonar la gujtarra; mas yo se fazer vna tierra grant & rica". (III)</p>		
43	cast.	An., Obra sacada de las crónicas de San Isidoro, de Don Lucas, Obispo de Tuy	XIV u.q. (ms. 1385-96)	E es psalterio gujtarra bien acordant <u>con X cuerdas</u> , las quales <u>se tocan con escorça de pluma</u> , assi como los otros instrumentos de cuerdas. Mas nabla ha XII sones e tocase con los dedos.	CNDHE	
44	cast.	An., Biblia romanceada	1400	& fare çessar tus muchos cantares & la voz de tu guitarra no non se oyra mas & poner te por peña seca por estendimento de rredes seras non seras mas edificada, ca yo so el señor dios que lo fable dize el señor dios.	CNDHE	REY 1999, p. 97
45	cast.	An., El libro de Alexandre, ms. P (BNF, Esp. 488)	(1225-50) ms. XV	El pleyt de los juglares era fiera riota ay auje çinfonjas farpa giga e rota alboges e salterio çitola que mas trota gitarra & viola que las cuerdas enbota (1525 [1545], f. 112r)	CASAS-RIGALL 2007	REY 1975, p. 36 ÁLVAREZ 1981, p. 759 BEC 1992, p. 133 REY 1999, p. 98 FERREIRA 2005, p. 28 LORENZO-ARRIBAS 2008, p. 13.

46	cast.	Juan Alfonso de Baena, Poesías (Cancionero de Baena)	1406-a35 (ms. 1465ca)	Ferrand Manuel, tañer el farlique en harpa o guitarra echado de cuesta, vos dó la ventaja, mas juro por ésta que d'esta linda arte yo vos purifique. (n.361, Replicación de Juan Alfonso contra Ferrand Manuel, vv. 17-20)	CNDHE	TDMS ÁLVAREZ 1981, p. 842
47	cast.	San Vicente Ferrer, Sermones	1411 (ms. 1448)	<p>Otrossí, algúnd buen tañer non debes dezir que la guitarra o las <u>cuerdas</u> della, que son el adietivo, lo fazen, mas junta el adietivo con el sustantivo e di que lo faze el buen tañedor, que es el su sustantivo, que tienpla la guitarra.</p> <p>(Ysaye xxiiiº. cº.). Diz: 'O, putana dada a olvidamiento, toma la guitarra e çerca la çibdat, canta bien e espessa el cántyco, ca olvidada has la música, por que sea memoria de ti'. (...) ¡O, cuántos secretos ay aquí! Agora declaremos quién es esta putana, e quién es la guitarra e cuál es la çibdat. La putana dada a olvidamiento digo que es la alma pecadora que está en pecado mortal.</p> <p>Dirá aquí alguno: — «Frayre, ¿e ay aquí algúnd rremedio por que la tal putana torne a su esposo?». Digo que ssí, mas conviene que tome la guitarra, que es la penitençia. (...) Agora veamos por qué a la penitençia llama guitarra. Buena gente, bien sabedes que guitarra es <u>madero seco e vano de dentro</u>; assí la persona torna seca e vazía por penitencia.</p> <p>Conviene que de todo fagamos rrestituçión; si non, nunca entraremos en paraíso. E cata la guitarra conplida <u>con sus ocho cuerdas</u>.</p> <p>Agora, putana, pues tienes la guitarra, ve e çerca la çibdat. ¿E cuál cibdat es ésta? Digo que aquélla la qual dezía David: «<i>Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dey</i>» [...]</p>	CNDHE	

				<p>Después por tu ymaginación e contemplançión vete a la reyna e con tu guitarra fazle este son, deziendo: — «¡O, señora virgen santa María, vos, que sodes abogada de los pecadores, ...</p> <p>¡Guay de aquellos que non curan synon de tañer guytarras e traer todavía rrosas en las manos, e andan tras las mugieres e non curan de otras cosas! Éstos son los que han ya perdida la devoçión.</p>		
48	cast.	Mose Arragel de Guadalfajara, Traducción y glosas de la Biblia de Alba	1422 (ms. XV p. t.)	<p>¿Por que te escondieste por tal de fuyr e furtastete de mi e non me lo dixeste, ca yo te enbiara con goso e cantares, con atabales (thimpanis) e con gitarrras? (çitharis).</p> <p>E tomo Maria la propheta, hermana de Aron, el adufle (tinpano) en su mano, e salleron todas las mugeres en pos de ella con adufles (tinpanos) e con gitarrras (corros).</p> <p>E el pregonero a muy altas voces pregonaua e asy dizia: a vos dizen los pueblos e las gentes e los lenguajes, que en la ora que oyeredes que suena la voz de la tronpa, laud e guitarra e psalterio e symphonia, e todos los otros sonos e estrumentos de musita, que vos echedes e adoredes a la ymagen de oro que conpuso el rey Nabucodnosor.</p> <p>E es verdat que en esa misma ora que oyeron todos los pueblos el sonido de la tronpa e laud e gitarrras e psalterios e symphonias e todos los otros estrumentos de musita, se echaron todos los pueblos e gentes e lenguajes e adoraron a la ymagen de oro que fizo el rey Nabucodnosor.</p> <p>...dixeron asy al rey Nabucodnosor: ¡o, rey!, tu por</p>	CNDHE	

				<p>sienpre biuas. Tu, rey, posiste decreto que qualquier que oyese el son de las tronpas e laudes e gitarrras e psalterios e symphonias e todos los otros sones de la musita, que se echase e adorase a la ymagen de oro.</p> <p>Agora nueva mente vos digo que en la ora que oyerdes el sonido de la tronpa e laud e gitarra e çithara e symphonia e todos los otros cantos de musica, que vos echedes e adoredes a la ymagen que yo fize, ...</p> <p>Dixo Daud a los prinçipes de los leuitas que constituyesen de sus hermanos cantores con organos de musica e gitarrras e çitharas e çinbalis que ressuenen con altos ssones con boz de alegria.</p>		
49	cast.	Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera	1438 (ms. 1466)	<p>...dándole a sentyr a todo el mundo: «¡Catad que yo amo a tal e quiero que lo sepáys!», a manera de pregón rreal. Ellos son los pregoneros, los estrumentos —laúdes, guitarrras, farpas e banborras, rrabé, media vigüela, panderos con sonajas—, éstos son las tronpetas. (Corbacho, 109)</p>	CNDHE	MAÍLLO 1998, p. 162
50	cast.	Evangelista, Libro de cetrería, BNM 21549	1450	<p>... por que de otra manera afogar se yan por que no saben nadar salen dellos muy buenos perdigueros espeçial vnos que son de talle de gujtarra tenjendolos bien destenplados al destenple y saliendo acaçar endia que no sea aziago...</p>	CNDHE	REY 1999, p. 105
51	cast.	Fray Alonso de San Cristóbal	1454	<p>Iten Siringa, que fue muger de Cadmo, el que fallo las letras griegas, fallo la gitarra.</p>	CNDHE	
52	cast.	Alfonso de Palencia, Traducción de “La perfección del triunfo”	1459	<p>en aquel ayuntamiento de los dioses, fue iuzgado más diligente Apolo, como apareiase verdes campos y montes llenos de foia y fermosura de bien olientes vergeles; y tañese muchos suaves instrumentos de música, y señaladamente la guitarra con su propio pulgar, dexada la péñola;</p>	CNDHE	REY 1999, p. 108
53	cast.	Fray Íñigo de Mendoza, Coplas de Vita Christi	1467	<p>Mas ponte la tu çamarra, la que tienes de holgar,</p>	CNDHE	

				y tienpla bien tu guitarra , y yo con una piçarra començemos de bailar.		
54	cast.	An., Cancionero musial de Barbieri	1470-1540	A ratos, quando quiere él mostrar sus habilidades, se ve que en sus mocedades fue muy diestro en el rabel. No tiene esta gracia sola, que en guitarra es eminente, y, por si salta la puente, anda siempre con la cola.	CNDHE	
55	cast.	An., Cancionero musical de la Colombina, Bibl. Colombina, ms. 7-1-28	1490-95	Una vieja como Sarra, los gargueros de guitarra , ya me daba una zamarra porque la quisiese yo.	CNDHE	
56	cast.	An., Traducción de Meditación del corazón de Jean Gerson	1490	e tañedor en bien fazer lo que han muy bien aprendido que algún descaminado e vano discuriendo, sin deprender al principio, por las líneas de la pintura o de la scriptura o por las <u>cuerdas</u> de la guitarra .	CNDHE	
57	cast.	Alfonso de Palencia, Universal Vocabulario en latín y en romance	1490	Amphion fue vn soberano tañedor de guitarra en thebas. ...de çinco tonos & dos semitonos & de diapente & diapanteseron: dize se diapason de ocho: por que tiene ocho bozes: & tambien se interpreta de todos: por que todas bozes contiene o por quela guitarra <u>antigua tenia</u> <u>ocho cuerdas</u>en seco vna tartuga: & despues de podrida & seca quedaron enel cuero extendidos los neruios della: & tocados por mercurio sonaron muy agradable mente en sus oydos. & mercurio fizo a aquella semeiança la guitarra : & dio la a orfeo. lyra que es estrella celestial: & tiene este nombre se dize desta causa ser colocada entre las estrellas por que despues de fallada la testudine	CNDHE	

				<p>las musas dieron la guitarra quefallo mercurio a orfeo.</p> <p>Et la vna dellas cantaua a su boz la otra con flautas: la terçera tañia guitarra & fazian tan dulce son que por la suauidad atrayan a silos que nauegauan & adormentados de pesado sueño los despedaçauan.</p> <p>Son. es mouimiento de ayre. Hay tres linaies de son. De boz por la garganta. por soplido. como por trompeta. tocando como por laud. o guitarra.</p>		
58	cast.	Vicente de Burgos, El libro de las propiedades de las cosas	1494	<p>De la guitarra. Capitulo .cxl.</p> <p>Este ynstrumento fue primero hallado de Apolonio, segund dizen los de Greçia, y es semejante al pecho de un hombre, ca como el son viene por el pecho asi viene por ella. (...) Su <u>cuerda</u> es nombrada del coraçon, ca como el pulso o tocar del coraçon es en el pecho, asi el <u>tocar del dedo en la cuerda.</u> (fol. 319va)</p> <p>El parece en su son a una guitarra de barbaria hecha como un triangulo, pero es diferençia tanto como el psalterio es llano y la guitarra un poco corvada de abaxo. (319vb)</p>	Toulouse, 1494	CNDHE
				<p>Ca como dize Plinio quien pondria una pluma de un aguila entre las plumas de las otras aves ella las consumiria y comeria, como la <u>cuerda echa de la tripa de un lobo</u> y puesta entre otras en la viguela o guitarra. (Libro xii De las aves. Del aguila y de sus propiedades. Capitulo ii.)</p>	Toulouse, 1494	CNDHE PAGE 1987, p. 236
59	cast.	Fernán Ruiz de Sevilla, Una Coronación de nuestra señora (Cancionero de Llavía)	XVex	<p>Jugavan de arpa e de chernubela guitarra, xabeua, de buen añafil, de tuca bombardada, de quarta viuela, de lira, de flauta, dulcanya gentil; órganos, tímpano, choro, baldosa, vihuela de arco, e rota graciosa, música trompa de Paris sutil.</p>	(PUJOL 1984, p. 3)	

				<p>Las trompas, panderos, adrufes, sonajes, eran de todos los otros tenores; bioresas fazian e muchas trebajas con los atabales e con los atambores; la gaita, palillos, bandurria, dulçores, rabe, zinfonia, salterio, canón, la çitola con el agaripe, a su son, con el duacorde le dan sus loores</p> <p>De los instrumentos que aquí sobre seo e de sus tantas diversas fechuras, si aquí se nombrassen, sin duda yo creo que bien ocupassen asaz escripturas; tocavan tenores de tantas figuras, estampidas, valadias e muchas cantiones, motetes graciosos, las tres legiones honrando la fiesta estas criaturas.</p>		<p>ÁLVAREZ 1981, p. 760</p>
60	gal.-pt.	An., Crónica Troiana	1370-3	<p>Et este donzel tñña tódaslas maneyras de estormētos: giga, arpa, cinfon'ja, rrota, viuela, armon(o)'ja, salteyro, çitola, guitarra, órgõos, sestro, canõ. (210)</p>	TMILG	
61	gal.-pt.	An., Historia Troiana	XIV s.m.	<p>Et este donzel tyña toda las maneyras de estormētos: giga et arpa et çimfonya et [rroca] et viuela et armenoja et salteyro et çitola et guitarra et orgõos et caño. (201)</p>	TMILG	

KITHARA 2: gittern/guiterne/quintern(a)

num.	lingua	titolo	datazione	citazione	edizione di riferimento	citato in
62	it. (ven.)	An., Navigatio Sancti Brendani	XIV	E in so sonar sonava tal fiada sì como zinbalo e arpa e chintara e tal fiada como reluogio e tal fiada como elo sonasse ad un in concordia viola, lauto e timpana, ziamara, saltierio, canun, flabuoli e ogno altri strimento.	OVI	
63	fr.	Adenet Le Roi, Cleomadés	1275-85	Et quant il avoient mengié entour la table et soulacié, adont leur feste conmençoit. Plenté d'estrumens y avoit, vieles et salterïons, harpes et rotes et canons et estives de Cornouaille; n'i falloit estrumens qui vaille, car li rois Carmans tant amoit menestreus que de tous avoit. O lui avoit quintarieurs et si avoit bons leüteurs , et des flaüteurs de Behaigne, et des giguëours d'Alemaigne, et flaütëours a deus dois; tabours et cors sarrazinois y ot, mais cil erent as chans, pour ce que leur noise ert trop grans; n'estoit maniere d'estrumens qui ne fust trouvee leens. (vv. 2875-94)	HENRY 1971	GODEFROY, vol. IV, p. 766, voce <i>leuteur</i> BEC 1992, p. 125
64	fr.	La Clef d'Amors (traduzione dell' <i>Ars amatoria</i> di Ovidio, attrib. a Vieviens de Nogent)	1280-1300	Metre doiz ton entencion a sonner le psalterion ou timbre ou guiterne ou citole ; c'est cen qui du tout nous afole. (vv. 2605-8) (var. quinterne, quintaine, quiterne)	DOUTREPONT 1890	GODEFROY vol. II, 141, voce <i>citole</i> e vol. IV, p. 389, voce <i>guiterne</i> DEUMM, vol. I, p. 566, voce <i>citola</i> DELL'ARA 1981, p. 31 ÁLVAREZ 1981, p. 754

						MARGERUM 2015, p. 27
65	fr.	An., Traduzione dell'Anticlaudianus	XIII	<p>Une harpe ot en le senestre Ou elle harpe de la destre, De lequel ist tel melodie Que li vipere s'i oublie... La sont orghenes, là sont vielles, La sont rebebes qui sont belles, Li tabours et li gros flagos, Le behaigne qui sonne gros, Li chors, li trompe, li chievrete, Li ghisterne qui cueur reheté, Les timbales n'i fa[il]lent mie, Li naquaire y sonnent ahie; Les douchainnes faitichement Li frestel gracieusement Qu'y voit le psalterion Et le grant muse a grant bourdon</p>	(BEC 1992, p. 125)	DELL'ARA 1981, p. 31 BEC 1992, p. 125
66	fr.	An., Voeux du héron	1346ca	.Ij. maïstres de vieles a quens Robers saisis, Avoes .j. guistreneur acordant par devis. (72)	DMF	GODEFROY vol. IV, p. 389, voce <i>Guiterneur</i>
67	fr.	Guillaume de Machaut (1300?-1377), Remède de Fortune	1340ca	<p>Car je vi la, tout en un cerne, Viele, rubebe, guiterne, Leü, morache, michanon, Citole et le psalterion, Harpe, tabour, trompes, naquaires, Orgues, cornes, plus de dis paires, Cornemuses, flajos, chevrettes, Douceïnes, simbales, clochettes, Tymbre, la flaüste brehaigne Et le grand cornet d'Alemaigne Flajos de saus, fistule, pipe, Muse d'Aussay, trompe petite, Buisines, ele, monocorde Ou il n'a c'une seule corde Et muse de blef tout ensemble, Et certainement il me semble</p>	(BEC 1992, p. 128)	DMF BOWLES 1954, p. 118 WRIGHT 1977, pp. 11, 41 DELL'ARA 1981, p. 35 BEC 1992, p. 128 FRITZ 2011, pp. 96-7 YOUNG 2015, p. 95 MARGERUM 2015, p. 17

				<p>Qu'onques mais tele melodie Ne fu veüe ne oïe, Car chascuns d'eaux selon l'acort, De son instrument, sans descort, Viele, guiterne, citole, Harpe, trompe, muse, naquaire, Taboure, et quanque on puet faire <u>De dois, de penne et de l'archet</u> Oÿ j' et vi en ce parchet. (vv. 3961-85)</p>		
68	fr.	Guillame de Machaut, Prise d'Alexandrie	1367ca	<p>Et de tous instrumens le roy Diray premiers si com je croy: Orgues, vieles, micanons, Rubebes et psalterions, (var. rubeles) Leüs, moraches et guiternes Dont on joue par ces tavernes, Cymbales, citoles, naquaires Et de flaios plus de dis paires, C'est a dire de vint manieres Tant des fortes com des legieres, Cors sarrasinois et doussaines, Tabour, flaüstes traversaines, Demi doussaines et flaüstes, Dont droit joues quant tu flaüstes, Trompes, buisines et trompettes, Guigues, rotes, harpes, chevrettes, Cornemuses et chalemelles, Muses d'Aussay, riches et belles, Elles, fretiaux et monocorde, Qui a tous instrumens s'acorde, Muse de blé, qu'on prend en terre, Trepilé, l'eschaquier d'Engleterre, Chifonie, flaios de saus. (vv. 1146-1168)</p>	(BEC 1992, p. 129)	DMF GROVE, vol. 9, p. 908, voce <i>gittern</i> BRONDI 1926, p. 82 WRIGHT 1977, p. 11 BEC 1992, p. 129 YOUNG 2015, p. 95 MARGERUM 2015, p. 27
69	fr.	An., Les echecs amoureux	XIV	<p>Quand il vouloient danser, On sonnoit les haulz instrumentz. Pour la grant noise qu'ilz faisoient</p>	(BEC 1992, pp. 129-30)	DMF DEUMM, vol. I, p. 566, voce <i>citola</i>

				Et puis autrefois repreneoient, Quant mendre noise demenoient, Flasos, fleütez et douchaines, Et tels autres instrumens bas Dont moult est plaisanz li esbas. La ouïst on sonner vielles, Et harpes excellentement, Et psalterïons ensement, Ghisternez , rebeblez et rotez Qui faisoient moult douceez nottes, Leüz qui sont de plus grant ton, Orguez en main y oïst on Et citoles meïsmement, Qui sonnoient moult doucement, Chyffonies et monocordes...		BOWLES 1954, p. 121 BEC 1992, pp. 129-30
70	fr.	Nicole Oresme, Le livre de Ethiques d'Aristote	1370ca	Et est semblable aucunement au guiterneur ou autre menestrel qui a art en sa pensee. (145)	DMF	GODEFROY, IV, p. 389, voce <i>guiterneur</i>
71	fr.	Nicole Oresme, Le livre de politiques d'Aristote	1372-74	Aucuns de la nature du son enclinent ou moevent a incontinence et lubricité ou deshonesté, si comme la guiterne .	(FRITZ 2011, p. 230)	FRITZ 2011, p. 230
72	fr.	Denis Foulechat, traduction de Le Policratique de Jean Salisbury	1372	Se le vieleur ou le guisterneur fait et ordene par tres grant diligence comment le deffaut et le vice d'une <u>corde mal tendue et mal acordee</u> soit corrigié et la fait par proporcion acorder aus autres et de divers tons, il fait un bel acort et tres douce melodie <u>sanz rompre les cordes</u> , mais seulement il les fait estre <u>tendues et alaschiees par proporcion</u> . (72)	DMF	
73	fr.	Jean Corbechon, Le propriétaire des choses	1372	La guiterne fut premier trouvee de Appolline, si comme dient ceulx de Grece. La guiterne est samblable a la poitrine humaine, car aussy comme la voix vient de la poitrine aussy vient le son de dedens la guiterne . La guiterne soloit avoir vii cordes, si comme dit Virgilles, dont l'une n'avoit pas le son de l'autre. Mais avoient vii sons divers pour acomplir toute melodie ou pour signifier la melodie du ciel qui se fait par vii	BNF, fr. 221	

				<p>mouvements. La <u>corde</u> de la guiterne est nommée du cuer, car aussi comme le pouce du cuer est en la poitrine, aussi le <u>hurter des cordes</u> et le son en la guiterne. (cap. 139, f. 224vb)</p> <p>Le salterion ressemble à une guiterne de barbarie qui est faite comme un triangle mais il y a différence en ce que le salterion est plat mais la guisterne est bossue dessous. (cap. 140, f. 224vb)</p>		<p>WRIGHT 1977, pp. 18, 35n DELL'ARA 1981, p. 35 PAGE 1987, p. 236 YOUNG 2015, p. 97</p>
74	fr.	Jean Le Fèvre (1320ca-80), La vieille	1370ca	<p>Puis mettoie par arguments Tous musiciens instruments Pour donner douce mélodie. Et combien que de bouche on die Motez, balades, virelais, Comédies, rondeaux et lais, Autres instruments dont l'en use En chalemie et cornimuse, Orgues seans et portatives, Doucennes, freteaulx et estives, Psalterion decacordon Que avec la harpe acordon, Cistole, rothe, syphonie, La chevrete d'Esclavonnie Et la fleüthe de Behaigne Et la musette d'Allemaingne, Viele [et] luth et guisterne Et la rebebe à corde terne Faisoie concorder souvent <u>Par poulz de doiz</u>, par trait ou vent, Et donner par leur son mistique La mélodie de musique. (vv. 199-220)</p>	(WRIGHT 1977, p. 41)	<p>GODEFROY, vol. IV, p. 389, voce <i>guiterne</i> WRIGHT 1977, p. 41 DELL'ARA 1981, p. 35 BEC 1992, p. 225 MARGERUM 2015, p. 27</p>
75	fr.	Jean le Fèvre (de Resson), Les lamentations de Matheolus	1380ca	<p>Guiternes, rebebes et rotes, Et tout ce qui puet former notes, Par doux son et par atemprance Faisoient illec concordance. (241)</p>	DMF	

76	fr.	Eustache Deschamps (1346-1406/7), Sur la mort de Guillaume de Machaut (ballade)	1377	Las! c'est par vous qui mort gisez tous frois, Qui de tous chans avez esté cantique. Plourez, harpes et cors sarrazinois, <i>La mort Machaut, le noble rethorique.</i> Rubebes, leuths , vielles, syphonie, Psalterions, trestous instruments coys, Rothes, guiterne , flaustes, chalemie, Traversaines, et vous, nymphes de boys, Tympanne aussi, mettez en euvre dois, Et le choro n'y ait nul qui replique, Faictes devoir, plourez, gentils Galois, <i>La mort Machaut, le noble rethorique.</i>	(BEC 1992, p. 131)	BOWLES 1954, pp. 121, 127 DELL'ARA 1981, p. 35 BEC 1992, p. 131
77	fr.	Eustache Deschamps, Tout le monde est trompeur aujourd'hui (ballade)		Guisterne , rebebe ensemment, Harpe, psalterion, douçaine N'ont plus amoureux sentement, Vielle, fleuthe traversaine,	(BEC 1992, p. 130)	BEC 1992, p. 130
78	fr.	Eustache Deschamps, L'Art de dictier	1392	Et ainsi puet estre entendu des autres instrumens des voix comme rebebes, guiternes , vielles et psalterions, par la diversité des tailles, <u>la nature des cordes et le touchement des doiz</u> , et des fleutes et haulx instrumens semblables, avecques le vent de la bouche qui baillié leur est. (270)	DMF	
79	fr.	Evrart de Tremeugon, Le songe du vergier	1378	...samblablement, nous le veons dez meloudies, car lez unes si enclinent a lyesse, comme est le salterion, le lut et la guitterne et samblables; lez aultres si enclinent a hardiesse et donnent courage, comme sont trompes et naqueres et samblables, comme ce nous tesmoigne Ysodore...	DMF	
80	fr.	Jean de Brie, Le bon berger	1379	<u>Les menues cordes des boyaux</u> bien lavez, séchez, tors, rez, essuez et filez, sont pour la mélodie des instruments de musique, de vielles, de harpes, de rothes, de luthz , de quiternes , de rebecs, de choros, de almaduries , de symphonies, de cytholes et de aultres instrumens <u>que l'on fait sonner par dois et par cordes</u> . Dont pour la différence des choses et pour la variation des courages et	LACROIX 1879	PAGE 1987, p. 242 BEC 1992, p. 226 REBUFFA 2012, p. 65

				de la manière de vivre qui a esté et est entre les brebis et les loups, bon seroit à esprouver <u>cordes de boyaulx desdictz loups</u> pour mettre en aucuns bas instrumens, avec <u>cordes de boyaulx de brebis ou de chèvres</u> , pour sçavoir se ils se pourroient accorder ensemble. Et crois, lecteur, que non. (cap. 2)		
81	fr.	Evrart de Conty, Le livre des eschez amoureux moralisés	1400ca	<p>Sanz faille, il y a bien aucuns instrumens autres esquiez les cordes sont de premiere venue toutes d'une longueur, pour ce qu'ilz sont aussi d'autre figure, sy come sont vieles et rebebes et leuts et guyternes. Maiz il y a aussi un autre point, car <u>les dois qui les touchent</u> les devisent et copent et les font longues ou courtes par certaine mesure correspondant a la dessusdite division du monocorde; et telle foiz est que la main s'y avance pour actaindre plus loings, affin d'avoir aussi les sons haulz et agus telx que le chant desire. Et pour ce sont aucuns telx instrumens signés en pluseurs lieux de <u>cordes</u> au travers en gardant la mesure dessusdite et les proporcions du monocorde pour savoir ou <u>le doy doit touchier</u> sy come nous veons es guyternes mouresques. Et pour ce n'ont aussi telx instumens mestier de grant nombre de cordes, car l'une en vault bien 6 ou 7 aucunesfoiz, et ainsy veons nous en la rebebe, ou il n'a que deux cordes, que on y actaint jusques a dyapason et plus encore. (cap. VII, B, 6. f. 60v)</p> <p>Et pour ce en avient il que les arbres qui sont copé en la plaine lune legierement se emplissent de vers et se pourrissent. Et pour ce aussi dient les philosophes que telx <u>arbres</u> qui sont copés entour la plaine lune ne sont pas profitables <u>pour faire</u> vieles ne guyternes ne nul autre instrument de musique quelconques. (cap. II, 7.2. f. 102)</p> <p>Tout est utile chez l'agneau. Item ceste beste n'a riens en</p>	GUICHARD – ROY 1993 (BNF, ms. fr. 9197)	<p>YOUNG 2015, p. 96</p> <p>YOUNG 2015, p. 96</p> <p>DMF</p>

				ly qui ne soit profitable. Premièrement, on se vit de sa chair et du lait qu'elle donne; on se vest de sa laine et sy fait on fourrures de la peau et pluseurs autres choses; on fait de ses <u>bouyaux les cordes</u> à guisternes et as autres instrumens de musique, et sy fait on lanternes de ses cornes. (cap. VI, 2.1.4.2. f. 234)		YOUNG 2015, p. 96
82	fr.	Evrart de Conty, L'Harmonie des sphères	1400ca	Sans faille, il y a bien d'autres instrumens aucuns esquelz <u>les cordes</u> sont de premiere venue toutes d'une longueur, pour ce qu'ilz sont aussy d'autre figure, si comme sont vielles et rebebes et lus et guiternes . (62) Et pour ce sont aucuns telz instrumens signez de <u>cordes</u> au travers en gardant la mesure dessus dicte et les proporcions du monocorde pour mieulx savoir ou <u>le doy doit touchier</u> , si comme nous veons es guiternes moresques . (62)	DMF	
83	fr.	An., Les enfances Garin de Monglane	1400ca	Vielles et guisternes y firent leur mestier. (f. 32r)	DMF	
84	fr.	Jean Gerson, Pour le jour de Noël	1400ca	L'autre, la reberbe de trois cordes qui sont les trois vertuz theologiques: foy, esperance et charité; l'autre, la guiterne de quatre cordes qui sont les iiij. vertuz cardinales: force, attrempece, justice et prudence. (385)	GLORIEUX 1968	WRIGHT 1977, p. 18
85	fr.	Michault le Caron dit Taillevent (1390-1448/58), Le passe temps	1440ca	Qui prend l'eau de sa cyterne Sans l'emprunter a son voisin Ou qui joue de sa guitterne , Il ne muse point d'un coussin. (154)	DMF	
86	fr.	An., Farce de Pathelin	1456-69 ca	PATHELIN. Sus, tost! la royne des guiternes , A coup, qu'el(le) me soit aprouchee! Je sçay bien qu'elle est acouchee De vingt et quatre guiterneaux , Enfans a l'abbé d'Iverneaux; Il me fault estre son compere. GUILLEMETTE. Helas! pensez a Dieu le pere Mon amy, non pas en guiternez! (122-4)	DMF	GODEFROY, vol. IV, p. 389, voci <i>guiterne, guiterneau</i>
87	fr.	Les Menus propos	1461	LE PREMIER. J'ay toute la science et l'art	DMF	

				Que ung homme ignare peut aver. LE SECOND. Ung baveur si sert de baver Et ung quinterneur de quinternes [var. quinterner]		
88	fr.	An., Le livre des faits de Jacques de Lalaing	1468-70	Danses et esbattemens s'encommencèrent par le palais; trompettes et ménestreaux y demenèrent grande noise; puis les harpes, les guisternes et psaltérions jouèrent tous de ce qu'ils sçavoient faire, tant que grand mélodie estoit à les oyr (108)	DMF	
89	fr.	Jean Molinet (1435ca-1507), Les Faictz et dictz	1467-1506	...tamburins, flutes, guisternes , trompes, clarons, bedons, sambucques, tibies, tintinabules (...) estoient ensemble accordés, si ne porroient ils causer jubilation plus plaisant. (90) Vieux guisterneurs , vieux trompeurs, viés ivrongnes, Vieux batteleurs, vieux gueux a rouges trongnes... (733)	DMF	
90	fr.	Jean Molinet (1435ca-1507), Le Naufrage de la Pucelle		Nientmoins ces seraines, usitées de leurs sciences, toutes pleines de notes à havet, commencherent nouvelle modulation a voix dulce, clere et aguë, tant joyeuse que se toutes les herpes, orgues, vielles, psalterions, luctz , naquires, chalemeaux, essecquiers, cimbales, simphonies, choros, challeemies, douchaines, timpanes, rebelles, sonnettes, tamburins, flutes, guisternes , trompes, clarons, bedons, sambucques, tibies, tintinabules, cornes, monocordes et decacordes, tant de <u>cordons</u> que de <u>cordes</u> , estoient ensemble accordés, si ne porroient ils causer jubilation plus paisant.	(BEC 1992, p. 132)	BEC 1992, p. 132
91	ted.	An., Die Minneburg	1340ca	Leg dines trostes kusselin Under mich an spottens hon! Min suße rein quintern gedon, Min sußer lutter rotten clank, Min pfiffen schal, min orgel sank, Min nachtigaln snebelin, (III, vv. 1490-5)	MHDBDB	
92	ned.	Horae Belgicae	1400-20	Selc hoort gherne melodiën ... In herpen, in vedelen ..., in acaren, in luten ende in ghiternen (6, 2, 28)	MNW	

93	ned.	Bartolomeus Engelsman, Van den proprieteyten der dinghen	1485	<p>...die anlockinghe der luchten also vele te beter ende te stercker sijn ende also wortet gheluyt te meerre alst schijnt inden luyten ende ghyteernen, die bat luden als die wint noorden is (39r)</p> <p>in anderen tijden comen spelen mit luyten ende ghyteernen ende mit anderen instrumenten ende oec mit sange (110v)</p> <p>Want hi seyt aerns vederen gedaen onder ander vogels vederen verderuen die ander vederen mit allen ghelikerwijs dat een <u>coerde van enen wolue</u> gemaect van sinen <u>darmen</u> ende die <u>coerde of snaer</u> gheset op een ghytaern of op vedel bi <u>snaren</u> die gemaect waren van <u>scaeps darmen</u> verderftse alle gader als die selue seyt. (220v)</p> <p>Item armonia die vanden instrumenten ghemaect is mit consten dyemen blaest slaet of fleyutet is menigherhande als orghelen luyten psantorien vedelen ghyteernen etcetera (459v)</p>	Haarlem, 1485	MNW (prima citaz.)
94	ingl.	Thomas of Ercyldoune (Thomas the Rhymer, 1219ca-1299)	ms. 1440ca	Harpe and fethill bothe þay fande Getterne , and als so þe sawtrye; Lutte , and rybybe, bothe gangande, And all manere of mynstralsye. (n. 259, str. 49)	MED	MED, voci <i>minstralsie e ribibe</i>
95	ingl.	Origo Mundi (Cornish Ordinalia)	1350-75 (1450ca)	Whethoug menstrels ha tabours... psalmus, gyttrens , ha nakrys. (1998)	MED	
96	ingl.	An., Octavian	1375ca (1500ca)	Ther myzth men here...Roowte, gyterne , lute and sawtrye. (69)	MED	
97	ingl.	The Hermit and the Outlaw	1375ca (1500ca)	A man, that wylle synge or carpe, Be hyt wyth geterne or wyth harpe. (8)	MED	
98	ingl.	William Langland, Piers Plowman	1378ca (ms. 1400ca)	Ac for I kan neiper taboure ne trompe ne telle no gestes, Farten ne fipelen at festes, ne harpen, Iape ne iogele ne gentilliche pipe, Ne neiper saille ne saute, ne synge wiþ þe gyterne ,	SCHMIDT 1995	MED GALPIN 1911, p. 24 DELL'ARA 1981, p. 37 SPRING 2001, p. 15

				(vers. B, vv. 13.231-4) Y can nat tabre ne trompy ne telle fayre gestes, Farten ne fythelen at festes, ne harpe, Iape ne iogele ne genteliche pipe, Ne noþer sayle ne sautrien, ne syngen with þe geterne . (vers. C, vv. 15.206-9)		
99	ingl.	An., Pearl	1380ca (1400ca)	Fowlez þer flowen in fryth in fere... Bot sytole-stryng & gyternere Her reken myrþe moȝt not retrete. (91)	MED	
100	ingl.	Of the Leaven of Pharisees (Wycliffite tract)	1383ca (1430ca)	Veyn songis and knackyng and harpyng, gyternynge & daunsynge, & oþere veyn triflis to geten þe stynkyng loue of damyselis. (9)	MED	
101	ingl.	Geoffrey Chaucer, Canterbury Tales	1390ca	Therto he song somtyme a loud quynyble And as wel koude he pleye on a gyterne (var. geterne) (Miller's Prologue and Tale, A.3333) He syngeth...‘Now dere lady if thy wille be, I preye yow that ye wol rewe on me,’ Ful wel acordant to his gityernynge (var. geternynge). (Miller, A.3363) With harpes, lutes , and gyternes (var. geternys), They daunce. (Physician-Pardoner Link, Pardoner's Prologue, Tale, and Epilogue, C.466) He brak his mynstralcy, Bothe harpe and lute, gyterne and sawtrye. (Manciple's Prologue and Tale, H.268) For thefte and riot, they been convertible, Al konne he pleye on gyterne or ribible. (Cook's Tale, vv. 4395-6)	MED	GROVE, vol. 9, p. 909, voce <i>gittern</i> WRIGHT 1977, p. 15 DELL'ARA 1981, p. 37 SPRING 2001, p. 15 SMITH 2002, p. 31 FRITZ 2011, p. 232 WRIGHT 1977, p. 15
102	ingl.	Wycliffite Bible	1395ca (1425ca)	Harpe and giterne [WB(1): syngende instrument; L lyra]... and wyn ben in ȝoure feestis. (Is.5.12)	MED	
103	ingl.	Romance of the Rose	1400ca	Also to you it longith ay	MED	

			(1425ca)	To harpe and gitterne , daunce and play. (2322)		
104	ingl.	An., Sir Cleges	1400ca (1500ca)	...He hard a sovne Of dyvers mynstrelses [vr. mynstralsy] Of trompus, pypus, and claraneris. Of harpis, luttis , and getarnys . [var. Off trumpers, pypers, and nakerners, Off herpers, notys and gytherners .] A sotile [var. syttall] and sawtre. Many carellys [var. carrals] and gret davnsyng. (vv. 99-103)	MED	SPRING 2001, p. 18
105	ingl.	John Lydgate, Reason and Sensuality	1408ca (1450ca)	Harpys, fythels, and eke rotys... Lutys , Rubibis, and geterns . (5581)	MED	WRIGHT 1977, p. 41
106	ingl.	John Lydgate, Pilgrimage of the Life of Man	1430ca (1475ca)	I teche hem... To pleye on sondry Instrumentys, On harpe, lut , & on gyterne . (11617)	MED	
				Ther ys harpë nor gyterne , Symphonyë, nouter crowde, Whan ye lyst to syngë lowde. (vv. 14264-7)	(SPRING 2001, p. 16)	SPRING 2001, p. 16
106	ingl.	An., Sir Degrevant	1440ca	He was faire and free And gretly gaf hym to glee: To cetoyle and to sawtree And gytternyng full gaye. (vers. L)	MED	WRIGHT 1977, p. 26 BEC 1992, p. 151
				vers. C: He was fayre man and free And gretlech gaff hym to gle, To harp and to sautrë And geterne full gay: Well to play on a rote, Of lewtyng , well y wote, And syngyng many seyt not He bare the pryys aey. (vv. 33-40)	KOOPER 2006	
107	ingl.	"How mankinde doop..." (incipit)	1450ca	Harpe & giterne þere may y leere. (91)	MED	
108	ingl.	An., Sir Gawain and the Carl of Carlisle	1475ca	Harpe, fedylle, and sawtry, Lute , geteron , and menstracy	MED	BEC 1992, p. 150 SPRING 2001, p. 18

				Into þe halle hem fett. (599)		
				There was all manner of minstrelsy – Harpe, gyttorne , and sowtrye. Into the hall the King was fett And royallye in seat was sett. (vv. 465-8)	HAHN 1995	
109	ingl.	An., Assembly of Gods	1475ca (1500ca)	The oost that hym [Vice] folowyd was of a gret leyngth Among whom were penowns & guytornes many a score. (vv. 969-70)	MED	
110	ingl.	The Buke of the Howlate	XV	The psaltery, the citholis , the soft cytharist, The croude and the monocordis, the gythornis gay The rote and the recordour...	(BEC 1992, p. 149)	BEC 1992, p. 149
111	ingl.	An., The Squire of Lowe Degree	XVex (stampa 1560ca)	There was myrth and melody With harpe, getron , and sautry, With rote, ribible, and clokarde, With pypes, organs, and bumbarde, With other mynstrelles them amonge, With sytolphe and with sautry songe, With fydle, recorde, and dowcemere, With trompette and with claryon clere, With dulcet pipes of many cordes: (vv.1069-77)	KOOPER 2006	GALPIN 1911, p. 27 e 64 BEC 1992, p. 149

KITHARA 3: citola/cytole

num.	lingua	titolo	datazione	citazione	edizione di riferimento	citato in
112	it. (pis.)	An., Arte d'Amare di Ovidio volgarizzata (Volgarizzamento A)	XIV pm.	<p>Chiron insegnò ad Accilles, essendo garzone, di citula, e per sua arte domò li suoi animi fieri; (I,11)</p> <p>Quando io queste cose cantava, incontenente lo manifesto Apollo toccò <u>col dito grosso le corde</u> de la citula inorata. (II, 493)</p> <p>Li capelli altrui si gittino su per le spalle, e cutal fu Febus, avendo presa la citula. (III, 141)</p> <p>E anco sappia tenere la citula co la mano manca e 'l <u>plettro</u> co la mano ritta quella femina che al mio arbitrio è savia. (III)</p> <p>Per la citula mosse Rodopeius Orfeus li sassi e le fiere e li laghi infernali e lo cane con tre bocche. (III, 321)</p> <p>Per la saputa faula lo pesce, avegna che fusse mutulo, si pensa che ubidisse a la voce de la citula Arionia (III, 325)</p> <p>Tu, avegna che passi Tamiram e Amalea per canto, la grasia de la citula non conosciuta non fi grande (III, 399)</p> <p>Quella che è barbara per parlare, fa' che parli teco mlte cose, e se non sa toccar le <u>corde</u> dimandali la citula. (Rimedi, 335)</p> <p>Febo è presente, le citule sonorono e sonorono le farette; Febo è presente ch' io conosco dio per li suoi segni.</p>	OVI	

				(Rimedi, 705) le citule e li giuochi e li strumenti enervano li animi e anco la notte e le braccia motte per li suoi numeri, (Rimedi, 753)		
113	it. (pis.)	Commento all'Arte d'Amare di Ovidio (Volgarizzamento A)	XIV	Ma Iuppiter, avendone pietà, comandò a Mercurio suo figliolo, ch'ocidesse Argo perché quella fusse diliberata; lo quale, cantando e suonando una citula , lo fé addormentare e dormendo l'ucise con la spada. (ch. 92) “ <u>Plettro</u> ” è lo stecco col quale si suona la citula . (ch. 427) Orfeo, essendo morta Euridice sua moglie, andò sonando la citula a lo 'nferno, là u' era e intrò dentro e andò fin al signore e, sonando elli, tutte l'anime ebono posa, perché li dimoni non intendiano se non a udir lui sonare; (ch. 429)	OVI	
114	it. (tosco.)	Volgarizzamento toscano del <i>Tresor</i> di Brunetto Latini (redazione α)	XIV	La segunda este Musicha che a nnoi insengna voce e suono in canto e in citole e inn altri istormenti e accordare [l'uno contra l'altro] per lo dilecto de le gente, in ecclesie per lo servigio del nostro Signore. (Libro I, cap. 3.) Di Iubaello nacque quelli che primamente fece tende e logge per riposarsi, Anon suo frate fu lo primaio hom che unqua trovasse citole e organi e altri stormenti. (Libro I, cap. 13)	GIOLA 2010	MARGERUM 2015, p. 27
115	occ.	An., Daurel et Beton	1130-50ca (ms. XIV sec.)	Quant ac .vii. ans Beto sap gen violar , e tocar citola e ricamen arpar, e cansos dire, de se mezis trobar. (vv. 1419-21)	COM2	GROVE, vol. 5, p. 873, voce <i>citole</i> WRIGHT 1977, p. 15 ÁLVAREZ 1981, p. 754 PAGE 1987, p. 6 BEC 1992, p. 203 FERREIRA 1995, p. 26

						EITSCHBERGER 1999, p. 90 MARGERUM 2015, p. 16	
116	occ.	Guiraut de Calanson, Sirventes-ensenhamen (Fadet Joglar)	inizio XIII	(ms. D) Sapchas trobar, e ben tombar, e ben parlar, e jocs partir: tabolejar e taulejar, e far sinphonia brogir, [...] E citolar e mandurar , e per catre sercles saillir; manicorda an una corda e cidra com vol ben auzir. Sonetz nota; fai la rota ab desceot cordas guarnir; .viii. estrumenz, si be·lz aprenz, ne potz a toz obs retenir. Sapchas arpar, e ben temprar la guiga e·ls sons esclcarzir. Et estivas ab vos pujas, e la lira fai retenir; e del temple, per eisemple, fai toz los cascavels ordir. (vv. 13-45)	(ms. R) Sapchas trobar, e gen tombar, e ben parlar, e jocx partir; taborejar e taulejar, e far la semfonia brugir, [...] E sitolar e mandurcar , e per .iiii. selcles salhir; manicord' a una corda e sedra c'om vol ben auzir. Sonetz nota, faitz la rota a .xvii. cordas garnir; sapchas arpar e ben temprar l'arguimela per esclcarzir, joglar leri, del salteri faras x. cordas estrangir; ix esturmens, si be·ls aprens, ben poiras fol esferezir. Et estivas ab votz pivas e las liras fai retentir; e del temple, per issemple, fai totz los cascavels ordir. (vv.13- 48)	COM2	GALPIN 1911, p. 26 WRIGHT 1977, pp. 9, 15 ÁLVAREZ 1981, pp. 754, 756 BEC 1992, p. 126 MARGERUM 2015, p. 21
117	occ.	Bartholomaeus Anglicus, Elucidari de	XIV	cithola		MARGERUM 2015, p. 26	

		las proprietatz de totas res naturals (trad. an. del De proprietatibus rerum)				
118	fr.	An., Chanson RS 577	XIII	Et quant je fui sus levez, ci conmenz a citoler et fis l'oiselet chanter devant moi el praëlet.	(FRITZ 2011 p. 105)	GODEFROY, vol. II, p. 142, voce <i>citoler</i> FRITZ 2011 p. 105
119	fr.	Roman de Renart	1170-1250	Harpes i sonent et vïeles, Qui font les melodiez beles, Les estives et les citoles , Les damoiselez font quaroles Et trescent envoisiement. Laiens ont maint son d'estrument Par le palais et par la sale. (Branche XVI, vv. 2711-7)	STRUBEL et al. 1998 (ms. Paris, Arsenal, 3334)	GODEFROY, vol. II, p. 141, voce <i>citole</i> FRITZ 2011, p. 219 MARGERUM 2015, p. 18
				n'i avra dancié ne balé ne solacié ne citolé . (Branche XVIII, vv. 575-6)	DUFOURNET et al. 2015	MARGERUM 2015, p. 17
120	fr.	Renaud de Beaujeu , Le bel inconnu (Li Biaus Desconeus)	inizio XIII (ms. XIV sm)	Il ne se vaut mie arester Tant qu'a la sale en est venus, U les jogleors a veüs Sor les fenestres tos asis, Devant cascun un cierge espris; Et son estrument retenoit Cascuns itel con il l'avoit. L'un voit as fenestres harper, L'autre delés celui roter; L'uns estive, l'autre vïele, Li autres gïgle et calimele Et cante cler comme serainne, Li autres la citole mainne , Li uns entendoit au corner Et l'autres au bien flahuter ; Li un notoient lais d'amor; Sonnent tinbre, sonnent tabor, Muses, salteres et fretel, Et buissines et moïnel;	PERRET 2003	GODEFROY, vol. II, p. 141, voce <i>citole</i> WRIGHT 1977, pp. 15, 37 ÁLVAREZ 1981, p. 754 BEC 1992, p. 122

				Cascuns ovre son mestier. (vv. 2880-99)		
121	fr.	Guillaume Guiart Branche des royaus lignages	XIII	Qui le Roy de France a cele erre Envelopa si de paroles Plus douces que sons de citoles .	DU CANGE, voce <i>Citola</i>	ÁLVAREZ 1981, p. 754 MARGERUM 2015, p. 17
122	fr.	Huon de Meri, Le tournement anticrist	d. 1233	A .I. jougleor qui citole A doné armes e cheval, (2870-1)	BENDER 1976	MARGERUM 2015, p. 27
123	fr.	An., Les Fatrasies d'Arras	XIII pm	Crasses pierres moles Tenoient escolles Por pes endormir. Deus vielles cytoles Vuidoient fioles [P]or mouches vessir. [J]'ai bien ce que je desir. [O]r commencent les quaroles [Si] avoient bon leisir [?] laus kyrioles [Qui] venoient de pestrir. (Fatr. 18)	RUS 2005	FRITZ 2011, p. 403
124	fr.	Philippe de Remi, La Manekine	1237-49, o prima del 1280	Li menestrel dont en alerent Cascuns a son mestier servir Pour leur soudees desservir. Nus ne querroit la melodie Qui fu loeques endroit oïe: Vieles, estives, frestiaus, Muses, harpes et moyniaus, Cytoles et psalterions, Trompes, buisines et clerons, Tuit cil i font tant de merelles Que ne furent mais leur pareilles. Quant un poi escouté les eurent Esroment au caroler keurent. Tel carole ne fu veüe, Pres du quart dure d'une liue. (vv. 2292-2306)	CASTELLANI 2012	
125	fr.	An., Durmart le Galois	metà XIII	Mout fu bien la joie esbaudie; El palais ot grant melodie De psalteres et de citoles .	GILDEA 1965	ÁLVAREZ 1981, p. 754 MARGERUM 2015, p. 27

				Quant finees sont les caroles, Lors funt jüer de plusors giex. Iluec avoient bien lor liex Cil qui savoient bien chanter U beaz mos dire u vieler; (vv. 15079-88)		
126	fr. (ang-norm)	Blancheflour et Florence	1270ca	citole v. testo n. 29	(TAYLOR 2015, p. 41)	WRIGHT 1977, p. 38 MARGERUM 2015, p. 28 TAYLOR 2015, p. 41
127	fr.	An., Claris et Laris	1270ca	Harpes oient, vieles, rotes, Qui lor chantent et vers et notes; Oient estives et fresteles, Sauterions, citoles beles, Oient et tabours et fretiax Et fleütes et chalemiax. (vv. 3560-5) La veïssiez menesterez Et sachiez qu'il y a de tez Qui portent harpes et vieles, Salterions, citoles beles Et fleütes et siphonies, Si i ot maintes armonies, Tabours et cors sarradinois. (vv. 14493-9)	PIERREVILLE 2008	MARGERUM 2015, p. 17
128	fr.-it.	Brunetto Latini, Tresor	1268-74	[Jubal] son frere fu le premier home qui onques trova citoles et orgues et ces autres estrumens. (1, 20, 4) Dont la premiere chantoit merveillousement de sa boche, l'autre de flaut et de canon, la tierce de citole ; qui par lor tres douz chant fasoient perir les nonsachanz qui par la mer aloient. (1, 136, 1) [2] Et si dient li pa[i]ssanz que es montaignes de [Iparboré en] Grece, quant [l'an] chante et citole , que grant nombre de cisnes vien[en]t entor lui por le delit dou chant. (1, 161, 2)	RIALFRI	GODEFROY, vol. II, p. 141, voce <i>citole</i> DEUMM, vol. I, p. 566, voce <i>citola</i> MARGERUM 2015, pp. 19-20

				<p>Mes aucuns delit enpeechent les autres huevres, car cil qui se delite au son d'une citole oblie sovent ce qu'il a entre ses mains, c'est poi et assez, selonc ce que le delit est grant. (2, 46, 13)</p> <p>Jhesu fiz Syrac dit: Citoles et violes font multes melodies, mes andous les sormonte langue soef; [ce est] la douce parole [qui] multeplie amis et endoucist les henemis. (2, 63, 8)</p> <p>Mes sor toutes choses covient il a garder que il ne parole trop, por ce que en trop dire ne faut peché, et si come <u>une sole corde descorde [tote] la citole</u>, tout autresi par un mauvais mot dechiet son honor et son dit. (3, 75, 8)</p>		
129	fr.	An., Floriant et Florete	XIII u.t.	<p>Citoles, harpes et vieles, Salteire, rotes, armonies Et sauteles et sifonies (vv. 914-6)</p> <p>Devant aus menestreus venoient Plus de .CC., mon esciant, Trop grant joie vont demenant, Sonent buisines et frestiaux Et flaüstes et chalumiaux, Tabours et cors sarrazinois, Entr'aus mainent grant tabourois. Avant viennent communement, Et après viennent voirement Autre menestrel, ce m'est vis. Qui sont cortois et bien appris. Cil tiennent rotes et vieles, Salteres et citoles beles. Harpes de cor et armonies, Et estives et chiphonies. La est la melodie grans,</p>	COMBES – TRACHSLER 2003	WRIGHT 1977, p. 27 FRITZ 2011, p. 50 MARGERUM 2015, p. 17

				<p>Ce semble Dex soit descendans. (5962-78)</p> <p>La oïssiez tant doucement Herpes et vieles sonner, Et ces citoles citoler, D'autre part les orgres chantoient, Par tot grant joie demenoient. D'autre part sont les damoiseles Et les dames et les puceles. Avec eles sunt damoisel Et cortois chevalier nouvel. La sont li rondel, les caroles. (6218-27)</p>		
130	fr.	Jean de Meung, Roman de la Rose	1275ca	<p>et baleries et queroles, e ot vieles e citholes (vv. 18353-4)</p> <p>cytole (sost.) e cytole (verbo) v. testo n. 30</p>	LIBORIO – DE LAUDE 2014	<p>WRIGHT 1977, pp. 27, 37 GODEFROY, vol. II, p. 142, <i>voce citoler</i> BEC 1992, p. 123 MOLINA 2015, p. 107</p>
131	fr.	Adenet Le Roi, Cleomadés	1275-85	citoles v. testo n. 31	HENRY 1971	<p>BEC 1992, p. 198 MARGERUM 2015, p. 27</p>
132	fr.	Chrétien de Troyes, Erec et Enide	ms. P 1288	<p>Cil saut, cil tume, cil encante, Li un conte, les autres cante, Li uns tymbre, li autres note, Cil sert de harpe et cil de rote, Cil de gigne, cil de viole, Cil d'autre engien, cil de citole. (f.285va)</p>	BNF, ms. fr. 375	<p>WRIGHT 1977, p. 25 MARGERUM 2015, p. 17</p>
133	fr.	La Clef d'Amors	1280-1300	citole v. testo n. 64	DOUTREPONT 1890	
134	fr.	An., Richars li Biaus	XIII	<p>Lyonés a la matinee la bielle puchielle espousee, un mois entier fist on les noches, assés ont harpes et chitoles. (vv. 3959-62)</p> <p>Qui dont oÿst harpes harper et ces vieilles vieller, ces chytolles, ces chyphonies,</p>	HOLDEN 1983	<p>MARGERUM 2015, p. 17</p> <p>ÁLVAREZ 1981, p. 754</p>

				ces sonnés et ces melodies! D'autre part sont tymbe et tabour, chil tumeur, chil baleour et chil danseur et chil chanteur, chil caroleur, chil espringheur; ceste joie un mois entier font, chil chevalier reviestu sont. (vv. 4125-34)		
135	fr.	Jacques Bretel, Le tournoi de Chauveney	dopo 1285 (ms. inizio XIV)	Tantos li saut emmi la voie, Touz escouciéz, uns garçonnés, Pour niânt fu uns robinés Tailliéz au chief d'une citole . De cuer s'envoie et si vïole, Et celle dance et fait son tour Con li bergiere a son paistour. (vv. 2550-6)	DELBOUILLE 1932	MARGERUM 2015, p. 31
136	fr.	Rutebeuf, Le pet au vilain	XIII ex	tant ot mengié bon buief as aus et du cras humé qui fu chaus, que la pance n'estoit pas mole, ainz li tent com <u>corde</u> a citole . (vv. 35-8)	LIMENTANI 2007	MARGERUM 2015, p. 27
137	fr.	Rutebeuf, De Frere Denise	XIII ex	Vous desfendez aus bones genz et les dansses et les caroles, vïeles, tabors et citoles et deduis de menestrez: (vv. 258-61)	LIMENTANI 2007	MARGERUM 2015, p. 27
138	fr.	An., En mai au douz tens nouvel	XIII	Et quant je fui sus levez, si conmenz a citoler et fis l'oiselet chanter devant moi en praelet saderala don! tant fet bon dormir lez le buissonet. (n. 27, vv. 22-8)	BARTSCH 1870	MARGERUM 2015, p. 27
139	fr.	An., Des deux bordéors ribauz	XIII ex	Sez tu nule riens de citole Ne de vïele, ne de gigue? Tu ne sez vaillant une figue. (vv. I, 104-6)	FARAL 1910	WRIGHT 1977, p. 27 FRITZ 2011, p. 232n MARGERUM 2015, p. 27
140	fr.	Nicole de Margival, Panthère d'amour (Dit de la Panthère)	1290-1328 (ms. metà XIV)	Quant je dedens le bois oÿ Tel chose qui molt m'esjoï, Car j'oï si grant melodie	RIBÉMONT 2000	ÁLVAREZ 1981, p. 754 MOLINA 2015, p. 107

				<p>C'onques tele ne fu oÿe: En citoles et en vieles Oÿ faire notes nouveles; Danses et sons poitevinois Oÿ en cors sarrazinois; Tymbres y avoit et arrainnes, Psalterions, muses, douceines, Chevretes, buisines, tabors, Dont moult me plaisoit li labors. Instrumens de toutes manieres Y avoit, et a vois plenieres Chantoient cil qui les menoient, Et qui bien faire le savoient, Chançonetes moult cointement; Et moult tres envoisieement Chantoient motés et conduis; Si comme cilz qui les conduis; (vv. 153-72)</p>		
141	fr.	An., Li lays dou blanc chevalier	XIV	citole		MARGERUM 2015, p. 27
142	fr.	An., Dit des Traverses	1303ca	<p>Sous secretain vi chanter raine De coulons. Levonc matin se nous voulons Faire jornee. As tu ta citole atempree Au vireli? Par saint Lienart d'Andeli, Je muir de soi! Les bles, il sont tuit clos de soi En Alemaingne. (distici 31-35)</p>	RUS 2010	FRITZ 2011, p. 403n
143	fr. (ang-norm.)	An., Fouke Fitz Warin	inizio XIV	Johan de Rampayne savoit assez de tabour, harpe, viele, sitole e jogelerie.	(WRIGHT 1977, p. 28)	DEUMM, vol. I, p. 566, voce <i>citola</i> WRIGHT 1977, p. 28 MARGERUM 2015, p. 28
144	fr.	An., Baudouin de Sebourc	dopo 1314	Et cil ont respondu: «Mis serez en gaiole: nous vous aprenderons a canter sans chistole .»	CRIST 2002	GODEFROY, vol. 2, p. 141 DMF

				(l. 58, vv. 1758-9)		MARGERUM 2015, p. 27
145	fr.	Guillaume de Machaut, Remède de Fortune	1340ca	citole (2) v. testo n. 67	(BEC 1992, p. 128)	ÁLVAREZ 1981, p. 754 BEC 1992, p. 128 MARGERUM 2015, p. 27 DMF
146	fr.	Guillame de Machaut, Prise d'Alexandrie	1369ca	citoles v. testo n. 68	(BEC 1992, p. 129)	ÁLVAREZ 1981, p. 754 BEC 1992, p. 129 MARGERUM 2015, pp. 18, 27 DMF
147	fr.	An., Les echecs amoureux	XIV	citoles v. testo n. 69	(BEC 1992, pp. 129-30)	ÁLVAREZ 1981, p. 764 BEC 1992, pp. 129-30
148	fr.	John Gower, Mirour de l'Omme	XIV	Car plus fuist douce sa parole Que n'estoit harpe ne citole . (vv. 511-2) Dame Avarice celle escole Tient, u sempres chascun s'escole Et entre y pour estudier, Nounpas d'apprendre a la citole , Ainz est que chascun soul ou sole A soy pourra l'orr amasser. (vv. 7657-62) Sicomme l'en fait de la citole , Dont en descord la note vole Et grieve a celluy qui l'escoult. (vv. 10390-2)	MACAULAY 1899	MARGERUM 2015, p. 28
149	fr.	An., Renaut de Montauban	XIV sm	Quant je les voy a tort de mon corps decevrer, Or ne voi mestenant treschier ne karoler, Ne bouhourt commenchier, ne pucelle chanter, Ne harpe ne citole ne viouleur vieler Qui me puist a mon cuer plaie ne pourfiter, Pour l'amour mes enfans qu'on m'a fait destraver. (241)	DMF	
150	fr.	Psautier lorrain	1365	Confesseiz a nostre signour en cythoiles et en psalterion de .X. cordes chanteiz a li	DMF	
151	fr.	Nicole Oresme, Le livre de Ethiques d'Aristote	1370ca	Item, toute vertu est faicte et corrupue par unes meïsmes choses. Et semblablement est il de tout art, si	DMF	MARGERUM 2015, p. 27

				comme par citholer l'en devient bon citholëeur ou mauvais citholëeur . (147)		
152	fr.	Nicole Oresme, Le livre de politiques d'Aristote	1372-74	Aussi comme qui diroit que de citholer ou de vieler bel et bien, la cithole ou la viele fust plus cause que l'art et science du vieleur. (321)	DMF	MARGERUM 2015, p. 27
153	fr.	Jean de Brie, Le bon berger	1379	cytholes v. testo n. 80	LACROIX 1879	GROVE, vol. 5, p. 873, voce <i>citole</i> PAGE 1987, p. 242 BEC 1992, p. 226
154	fr.	Jean Le Fèvre (1320ca-80), La vieille	XIV	cistole v. testo n. 74	(WRIGHT 1977, p. 41)	WRIGHT 1977, p. 41
155	fr.	Jean Le Fèvre, Livre de Leesce	1380-87	Quant l'ame est hors du corps ravie, Il convenroit bien flajoler Et violer et citoler (var. cystoler , scitoler , cistoler), Qui pour ce la pourroit ravoir! (66)	DMF	MARGERUM 2015, p. 17
156	fr.	Philippe de Mézières, Le livre de la vertu du sacrement de mariage	1384-89	Lors Maifort [le] bergier en presence de tous s'assist a terre, et, pour reconforter les amis de sa dame la thresoriere, il prist une citole de cent et .i. cordes qui li pendoient a sa destre et commensa a jouer de la dicte citole et chanter tout ensamble une gracieuse chanson. (199)	DMF	
157	fr.	Gilles li Muisis	XIVex	Je vic en men enfanche festyer de chistolles les clers parisyens revenants des escolles, et que privéement on faisoit des <u>karolles</u> : c'estoit trèstout reviaus, en riens n'estoient folles. (Ch'est des maintiens des Béghines, str. 21)	LETTENHOVE 1882	GROVE, vol. 5, p. 876, voce <i>citole</i> MARGERUM 2015, p. 27 MOLINA 2015, p. 105
158	fr.	Huon de Bordeaux. (versione in alessandrini)	XV pm	N'ot gaires loings alé Hulin (...) Quant ung homme perchoit qui estoit tout flouris, Si estoit menestreux, de la chitolle apris.	DMF	
159	fr.	Christine de Pizan, Le Livre de la Paix	1412-13	...Fol ne voit riens que folie, pour ce n'y vault enseignement, et sermon qui n'a point d'ouye est si comme citolle en plomb.	DMF	
160	cat.	Sentències morals ms. de Sant Cugat - Arxiu Corona d'Aragó	XIV ex	E diu Jhesus fill de Sirach que citoles e viules fan suau e plasent melodia mas la lengua suau les apaga totes.	VLCM	

161	cast.	Gonzalo de Berceo, Vida de San Millán	1234ca	ms. I (copia del ms. più antico, perd.) Avi[é] otra costumne el pastor que vos digo, por uso una cítara trayé siempre consigo, por referir el suenno, que el mal enemigo furtar no li pudiesse cordero ni cabri[g]o. altri mss. Avia otra costumbre el pastor que vos digo: por uso una çitola traÿa siempre consigo por referir el suenno, que el mal enemigo furtar non li podiesse cordero nin cabrito. (str. 7)	DUTTON 1967	REY 1975, p. 50 WRIGHT 1977, p. 37 BEC 1992, p. 84 REY 1993, p. 35 REY 1999, p. 98 FERREIRA 2005, p. 27 MARGERUM 2015, p. 20 TDMS
162	cast.	An., El libro de Alexandre, ms. O (BNM, ms. Vit. 5-10)	1225-50 (ms. XIV)	El pleyto de los ioglares: era fiera nota auie hy simfonia: arba giga & rota albogues & salterio: çitola que mas trota çedra & uiola : que las coytas enbota (1383 [1545], fol. 87r)	CASAS- RIGALL 2007	PEDRELL 1901, p. 43 REY 1975, p. 36 REY 1999, p. 98 FERREIRA 2005, p. 28 LORENZO-ARRIBAS 2008, p. 13 MARGERUM 2015, p. 21
163	cast.	An., El libro de Alexandre, ms. P (BNF, Esp. 488)	(1225-50) ms. XV	çitola v. testo n. 45	CASAS- RIGALL 2007	ÁLVAREZ 1981, p. 759 FERREIRA 2005, pp. 24, 26- 8
164	cast.	An., Poema de Fernán González (Bodas del Conde)	metà XIII	Alcañavan (a los) tablados todos los cavalleros, (e) a tablas e (castanes) <escaques> jagan los escuderos d(e) otra parte matavan los toros los monteros, avi[é] (a)y muchas (de) cítulas e muchos violeros (str. 693, in altre edizioni 689)	MURO- MENILLA 1994	TDMS REY 1975, p. 36 WRIGHT 1977, p. 28 ÁLVAREZ 1981, p. 759 BEC 1992, pp. 208-9 FERREIRA 2005, p. 27 LORENZO-ARRIBAS 2008, p. 14 MOLINA 2015, p. 105
165	cast.	Alfonso X, General Estoria	1275ca (ms. XIV p.q.)	Onde fue ell primero que assacó cítolas e viyuelas e farpas e muchos otros estrumentos pora esto. E primeramente guarniólos con <u>sedas de bestias</u> , fasta que buscando más en este saber falló la manera de las cuerdas de los ganados, que se tiran más e mejor que las	SÁNCHEZ- PRIETO 2001	CNDHE (prime due citaz.) TDMS

				<p><u>sedas de las bestias</u> e non criaban tan aína como ellas, e fazen maiores vozes e mejores sonos. Desí los que vinieron después trabajáronse ya más e assacaron las maneras de las cuerdas de la seda, que son la flor de las vozes e de los sonos en los estrumentos que con <u>cuerdas de ganados</u> se tañen. (I, 16)</p> <p>E diz otrossí que Apollo el filósofo, de quien vos contamos ante d'esto, que falló la manera de la cítola. & que él fizo la primera e que él citoló primero e cantó con ella, e que después del diluvio de Noé que el començo del arte de la música que él la falló primero, ... (II, 106)</p> <p>e aquel Febo fijo de Júpiter e de Latona llamavan sus gentiles dios de viola e de cítola e de todos estrumentos de música porque assacó ende más que otro sabio e fizo y más e cantó mejor (II, 345)</p>		
166	cast.	Alfonso X, Primera crónica general de España	term. nel 1289	E fazie pintar todas sus ymagenes a manera de joglar, tanniendo citolas et otros estrumentos. Et por quel porfazo dello un joglar una uez, firio lo muy mal. (cap. 172, f. 75v)	MENÉNDEZ-PIDAL 1906	TDMS MARGERUM 2015, p. 18
167	cast.	Martín Pérez, Libro de las confesiones	1316	Otra manera hay de estriones que llaman juglares, e traen vihuelas e cítolas e arrabees e otros instrumentos.	(CASAS-RIGALL 2015 p. 199)	
168	cast.	Juan Ruiz, El libro de Buen Amor	1330-43	<p>Por el su garnacho tenía tetas colgadas, dávanle a la çinta, pues que estavan dobladas, ca estando senzillas darl'ién so las ijadas; a todo son de cítola andarían sin ser mostradas. (1019)</p> <p>El pastor lo atiende fuera de la carrera taniendo su ça[n]poña e los albogues espera, su moço el caramillo fecho de cañavera, taniendo el rabadán la cítola trotera. (1213)</p> <p>cítola v. testo n. 39</p>	ZAHAREAS – PEREIRA 2008	PEDRELL 1901, p. 47 WRIGHT 1977, p. 38 ÁLVAREZ 1981, p. 759 REY 1993, p. 38 FERREIRA 2005, p. 26 MOLINA 2015, p. 107

169	cast.	An., Obra sacada de las crónicas de San Isidoro, de Don Lucas, Obispo de Tuy	1385-96	De Amfrone, que con canto de citola piedras e fustes de hedificios aya somoujdos.	CNDHE	
170	cast.	Fernán Ruiz de Sevilla, Una Coronación de nuestra señora (Cancionero de Llavía)	XVex	citola v. testo n. 59	(PUJOL 1984, p. 3)	ÁLVAREZ 1981, p. 760
171	cast.	An., Biblia romanceada	1400	& por aquesto en essa sazón commo oyan todos los pueblos la uoz del (pueblo) [cuerno] siluante la çitara & citola & vyuela & çinfonya & todos los jnstrumentes del tañer cayan todos los pueblos gentios & lenguajes & se omiliauan al ydolo de oro que leuanto Nabucodonosor rrey	CNDHE	
172	cast. (arag.)	An., Libro del Tesoro, Girona, Catedral 20a5	1400	Mas de aquel logar a jus yes a senblança de pex e han alas e vnblas en do la primera canta maraujillosament la otra de flauto de arpa o de canyon la .iija. de citola que por lur dolç (t)[c]anto fazen perir los no saujentes que por la mar andan. E asi como <u>vna sola cuerda descuerda o destienpra toda la citola</u> Asi mjsmo por vna mala palaura decaye su honor & su dito	CNDHE	
173	cast.	Juan de Mena, Comentario a la “La coronación del Marqués de Santillana”	1439	Fue un omne fijo de Calíope e de Febo, Orfeo llamado. Este casó con una muger llamada Eurídice, el qual Orfeo era muy grand juglar, al menos tañía tan bién una çitola e vihuela que los ríos que lo oían dexavan de correr para el mar por oír el su son. Pensólo Orfeo e fizolo así e levó consigo su çitola , e pensó de poner en ella cantares muy doloridos que le procurava el amor e la pérdida dél; de los quales cantares convertido Çervero, can portero de los infiernos, diole lugar que entrase, e allá començó de tañer su çitola . Luego los atormentadores de las ánimas estuvieron	CNDHE	PEDRELL 1901, p. 97 ÁLVAREZ 1981, p. 761 WRIGHT 1977, p. 27

				<p>quedos por la dulçedunbre de la su çítola escuchar, e Sisifón, que tenía por pena echar un canto del cuello e tornarlo a tomar, asentóse sobre el canto; e el buitre çesó de comer en la molleja de Tiçio.</p> <p>O tú, orfeica lira: en esta parte comiença la copla una exclamación invocando la çítola de Orfeo, la qual era la sabiduría, de la qual es fecha mençion en la décima sesta copla que comiença ‘mas mira que non te fueres’.</p> <p>E porque Atalante fue muy grand astrólogo e fabló de los movimientos de los çielos e de los fechos de arriba, dixeron que aquel hablar fue romançe qu’el juglar ponía en la çítola en las bodas de Eneas con la reina Dido de Cartago.</p>		
174	cast.	Rodrigo de Reinoso, Coplas de un pastor	XV	<p>Herte he çitolada para que salgas a bailar... Ginesa, aunque zagalejo, sé tañer bien rabelejo; que zagal en el concejo no sabe mejor tocar. (villancico n. 2099)</p>	CEJADOR Y FRAUCA 1922	REY 1993, p. 38 REY 1999, p. 102 MOLINA 2015, p. 107
175	cast.	Pero Díaz de Toledo, Traducción del Libro llamado Fedrón, de Platón	1446-47 (ms. metà XV)	<p>si fuesse verdad lo que desuso dizes aquesto mesmo se diría de las çitolas, e de las <u>çuerdas</u> tuyas, e de la armonía e son que faze. Que la armonía e son que la çítola faze, cierta cosa es que es invisible e incorpórea, e cosa divina e hermosa —en especial en çítola que esté bien tenplada e tanga bien. La çítola e las <u>çuerdas</u>, cierta cosa es que son cuerpo e cosas visibles, conpuestas, terrestres e mortales.</p> <p>si verdad es que esta opinión tienes por verdadera —quel armonía e son que la çítola faze sea cosa conpuesta, e quel ánima es assí como un armonía de las cosas de que el cuerpo es conpuesto— necessaria cosa es que te paresca otra cosa de lo que es dicho.</p>	CNDHE	

176	cast.	An., Las Etimologías romanceadas de San Isidoro	p1450	Ca el son o es fecho por boz, así commo por quixares, o por sollo, así commo por tronpa o por bozina, o <u>por enpuxamiento</u> , así commo por çítola o por otro qualquier instrumento que faze son de cantar en firiéndole.	CNDHE	
177	cast.	Alfonso Gómez de Zamora, Morales de Ovidio, BNM ms. 10144	a1452	E alas musas conuiene saber alos cantores & clerigos por loor del señor & su seruiçio conel amar & tener. primero del paralipomenon & dauid conlos cantores la çithola tañia.	CNDHE	
178	cast.	Alfonso Chirino, Espejo de medicina, BNM 3384	1454	E qujeren segujr en las sçiençias de las cosas a los pasados por la manera que las mugeres. & los njños siguen al son del cantar. & de la çithola & pandero que otros tañen lo qual ellos mesmos los sabios antiguos non lo toujeron esto por bien como algunos destes presentes sabios dizen	CNDHE	
179	cast.	Alfonso de Cartagena, Apología super salmo “Judica me Deus”	a1456	Yo loare ati enla çitola dios dios mio. E qual es esta çitola si non la puridad y limpieza del coraçon con que deuemos tañer y cantar los cantos de dios. E desta dize el propheta en otro logar. Yo cantare y tañere ati en la çitola o sancto de ysrael. Ca a vn que Rey y propheta touo muchas çitolas y viuelas salterios y harpas y otros instrumentos para cuya representacion estan enlas puertas delas tus yglesias ymagines Ca estos instrumentos non se quieren por si mesmos. Mas por que ala çitola instrumental y material responda la harpa çitola y melodia dela puridad y limpieza del coraçon. E pues asi es leuanta te agora. O harpa y çitola de mi voluntad.	CNDHE	
180	gal.-pt.	Fernan Paez de Talamancos / Tamalancos (46,4)	1220-40	Jograr Saco, non tenh’ eu que fez razon quen vos pos nome jograr e vos deu don; máis guisado fora Saqu’ e jograr non. <i>Assi Deus m’ ampar,</i> <i>vosso nome vos dira quen vos chamar,</i>	LP	CIPM, TMILG REY 1993, p. 38 MARGERUM 2015, p. 18

				<p><i>Saqu' e non jogar.</i> Rodrig' Airas vo-lo diss' e fez mal sên, pois que vós non citolades nulha ren; ar avede nome Saqu' e será ben. <i>Assi Deus m' ampar, ...</i> Quen vos Saco chamar prazera a nós, e dira-vo-lo ben lheu quen vos en cos vir tira-los nadigões apos vós. <i>Assi Deus m' ampar, ...</i> Quen a vós chamou jogar a pran mentiu, ca vej' eu que citolar non vos oiú, nenos vossos nadigões nonos viu. <i>Assi Deus m' ampar, ...</i></p>		
181	gal.-pt.	Johan Perez d'Aboim (75,8), tenzone con Johan Soarez Coelho (79,29)	1230-84	- Joan Soárez, comecei de fazer ora un cantar; vedes por que: por que achei boa razon pera trobar, ca vej' aqui un jograron, que nunca pode dizer son neno ar pode citolar . (vv. 1-7)	LP	CIPM, TMILG MARGERUM 2015, p. 18 REY 1993, p. 36
182	gal.-pt.	Johan Perez d'Aboim (75,10), tenzone con Lourenço (88,9)	1230-84	- Lourenço, soías tu guarecer como podias, per teu citolon , ou ben ou mal, non ti digu' eu de non, e vejo-te de trobar trameter; e quero-t' eu desto desenganar: ben tanto sabes tu que é trobar ben quanto sab' o asno de leer. (vv. 1-7)	LP	CIPM, TMILG ÁLVAREZ 1981, p. 758 REY 1993, p. 37 MARGERUM 2015, p. 18
183	gal.-pt.	Martin Soarez (97,4)	1230-70	Con alguen é 'qui Lopo desfiado, a meu cuidar, ca lhi viron trager un citolon mui grande sobarcado, con que el sol muito mal a fazer; e poi-lo ora assi viron andar, non mi creades, se o non sacar contra alguen, que foi mal dia nado. Porque o vên atal, desaguizado,	LP	CIPM, TMILG ÁLVAREZ 1981, p. 757 REY 1993, p. 36 FERREIRA 2005, pp. 19-20 MARGERUM 2015, p. 18 MOLINA 2015, p. 105

				<p>nono preçan neno queren temer; mais tal passa cabo d' el, asegurado, que, se lhi Lopo cedo non morrer, ca lhi querrá deante citolar, fazendo-lhi seus cantares provar, e pois verrá a morte, sen seu grado. E pois lhi Lop' ouver ben citolado, se i alguen chegar, polo prender, diz que é mui corredor aficado; e de mais, se cansar ou se caer, e i alguen chegar polo filhar, jura que alçará voz a cantar, que non aja quen dulte, mal pecado.</p>		
184	gal.-pt.	Martin Soarez (97,8)	1230-70	<p>Foi a cítola temperar Lopo, que citolasse; e mandaron-lh' algo dar, en tal que a leixasse; e el cantou logu' enton, e ar deron-lh' outro don, en tal que se calasse. U a cítola temperou, logo lh' o don foi dado, que a leixass', e el cantou; e diss' un seu malado: - Pera leixar de cantar, ar dé-lh' alg' a quen pesar: non se cal' endoado. (vv. 1-14)</p>	LP	<p>CIPM, TMILG ÁLVAREZ 1981, p. 757 REY 1993, p. 36 FERREIRA 2005, p. 19 MARGERUM 2015, p. 18</p>
185	gal.-pt.	Martin Soarez (97,13)	1230-70	<p>Lopo jogar, és garganton e sees trist' ao comer; pero dous nojos, per razon, tenh' eu de ch' os omen sofrer: mais vás no citolon rascar, des i ar filhas-t' a cantar, e estes nojos quatro son. Come verde foucelegon,</p>	LP	<p>CIPM, TMILG ÁLVAREZ 1981, p. 757 FERREIRA 2005, pp.20-1 REY 1993, p. 36 FERREIRA 2005, pp.20-1 MARGERUM 2015, p. 18</p>

				cuidas tu i a guarecer por nojos; mais non é sazon de ch' os querer omen sofrer: ca irás un dia cantar, u che faran todo quebrar na cabeza o citolon .		
186	gal.-pt.	Alfonso X (18,6)	1240-84	Citola oí andar-se queixando de que lhi non davan sas quitações; mais, des que eu oí ben sas razões e ena conta foi mentes parando, logo tiv' i que non dissera ren e era ja quite de todo ben; poren faz mal d' andar-s' assi queixando. (vv. 1-7)	LP	CIPM, TMILG REY 1993, p. 36 MARGERUM 2015, p. 18
187	gal.-pt.	Johan Garcia de Guilhade (70,28), tenzone con Lourenço (88,8)	1240-1300	- Lourenço jograr, ás mui gran sabor de citolares , ar queres cantar; des i ar filhas-te log' a trobar e teest' ora ja por trobador. E por tod' esto ãa ren ti direi: Deus mi confonda, se oj' eu i sei destes mesteres qual fazes melhor. (vv. 1-7) - Ves, Lourenço, ora m' assanharei, pois m'ali entenças, e tod'o farei o citolon na cabeza quebrar. (vv. 29-31)	LP	CIPM, TMILG ÁLVAREZ 1981, p. 758 REY 1993, p. 36 FERREIRA 2005, p. 22 MARGERUM 2015, p. 18
188	gal.-pt.	Johan Garcia de Guilhade (70,29)	1240-1300	Lourenço, pois te quitas de rascar e desemparas o teu citolon , rogo-te que nunca digas meu son e já mais nunca mi farás pesar; ca, per trobar, queres já guarecer, e farás-m' ora desejos perder do trobador que trobou do Juncal. Ora cuido eu cobrar o dormir que perdi: sempre cada que te vi <u>rascar no cep' e tanger</u> , non dormi; mais, poi-lo queres já de ti partir,	LP	CIPM, TMILG ÁLVAREZ 1981, p. 758 REY 1993, p. 36 FERREIRA 2005, pp.20-1 MARGERUM 2015, p. 18 MOLINA 2015, p. 105

				<p>pois guarecer buscas i per trobar, Lourenço, nunca irás a logar u tu non faças as gentes riir. E vês, Lourenço, se Deus mi pardon, pois que mi tolhes do <u>cepo</u> pavor e de cantar, farei-t' eu sempr' amor, e tenho que farei mui gran rason; e direi-t' i qual amor t' eu farei: já mais nunca teu cantar oirei, que en non riia mui de coraçõn; Ca vês, Lourenço, muito mal preñdi de teu <u>rascar</u> e do <u>cep'</u> e de ti; mais, pois t' en quitas, cuido ti perdon.</p>		
189	gal.-pt.	Johan Garcia de Guilhade (70,33), tenzone con Lourenço (88,10)	1240-1300	<p>- Muito te vejo, Lourenço, queixar pola cevada e polo beber, que to non mando dar a teu prazer; mais eu to quero fazer melhorar, pois que t' agora citolar oí e cantar: mando que to den assi ben como o tu sabes merecer. (vv. 1-7)</p> <p>- Joan Garcia, non vos filharei algo, e mui ben vos citolarei, e conhosco mui ben que é trobar. (vv. 32-4)</p>	LP	CIPM, TMILG ÁLVAREZ 1981, p. 758 REY 1993, p. 36 MARGERUM 2015, p. 18
190	gal.-pt.	Johan Garcia de Guilhade (70,35)	1240-1300	<p>E seria conhecedor de seu trobar, por non fazer os outros errados seer; e el guarria mui melhor sen trobar e sen citolon, pois perdeu a voz e o son, por que o ferian peor. (vv. 15-21)</p>	LP	CIPM, TMILG REY 1993, p. 37 MARGERUM 2015, p. 18
191	gal.-pt.	Pedr' Amigo de Sevilha (116,12)	1257-75	<p>Aynda de seu citolar vus direy eu quanto lh' oy: diz que o non poden passar todus quantus andan aqui;</p>	LP	CIPM, TMILG REY 1993, p. 37

				e por esto lhi conssell' eu que leix' esto que non é seu, en que lhi van todus travar. (vv. 22-8)		
192	gal.-pt.	Rubrica dei canzonieri B e V	1300-54 (ms. XVI)	Outrossi fez estes cantares aposto a un jogar que dizian Lopo, e çitolava mal e cantava peor; e son estes (Rubrica 58, B1363/V971)	LAGARES 2000	TMILG MOLINA 2015, p. 105
193	gal.-pt.	Dicto e vida de huu mõie de Roma que grande no paaço do emperador foy, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ms. da Livraria 771	XIV	e por laúde , rabeça e çitola e outros stormentos musicos em que me delectaua em meus comeres e meus conuyvios, digo XII psalmos de dia e XII de nocte	NUNES 1921	FERREIRA 2005, p. 21 MARGERUM 2015, p. 18
194	gal.-pt.	Xeral Historia	XIV	Et el foy o primeyro que buscou çytolas , et vyolas , et arpas, et moytos outros estormentos pera esto; et primeiramente garneços con sedas de bestas, ata que buscase mays em este saber; et despoys achou que faria <u>as cordas</u> pera tanjer mellores <u>das tripas</u> dos ganados et que serian mellores et mays rrizeas que as das <u>sedas</u> das <u>bestas</u> , et non quebrarian tam agina como ellas, et fazen mayores vozes et mellores sonos. Es os que vieron despoys traballaronse mays, que buscaron <u>as cordas de</u> <u>seda</u> , que som afrol das vozes et dos sonos enos estormentos que con <u>cordas</u> de ganado se tangen; (I, 16)	MARTÍNEZ- LÓPEZ 1963	TMILG
195	gal.-pt.	An., Crónica Troiana	1370-3	çitola v. testo n. 60 Et tâ grand era a uolta que toda a casa estremeçia, ca alý erã os jograres muytos, cõ uiolas et cõ çitolas et cõ outros estormentos muytos, et jograresas, que cantauã et descantauã et tronpauã, et faziã trebellos muytos et de muytas maneyras, et outros trobauã. (493)	TMILG	
196	gal.-pt.	An., Historia Troiana	1350-99	Ca ali eram os jograres moytos de moytas maneyras: os hũus cõ vyolas , outros cõ loudes , outros cõ çitolas , outros cõ çinfonyas, outros cõ arpas, outros (cõ) salteyros et orgõos. (421)	TMILG	

				çitola v. testo n. 61		
197	gal.-pt.	Miragres de Santiago	1390-1420	Eu che direy et mostrarey por criaturas vmanaas et por cousas do mûdo: asi co~mo ãna çitola , quando a tanjen, ha tres cousas, arte e <u>corda</u> et a <u>mão</u> cõ que a tãjen, pero he hũa çitola , asi en Deus son tres cousas, Padre et Fillo et Spiritu Santo et pero he hũu Deus. (VI, 15)	TMILG	
198	port.	Orto do Esposo (Códice Alcobacense CCLXXIII)	XV	Porque o sentido do ouuir he danosso per muytas guisas aa sande da alma, porẽ deue seer tenperado que nõ huse de muytas cousas que som danossas, ca o homẽ deue de tẽperar seu ouuyr dos estormẽtos dos tangeres mūdanaaes. Onde diz Iob: Tẽẽ o see[s]tro e a çitola e alegran se ao soo[m] do orgão e passam ã bẽẽs os seus dias e en hũũ ponto descendem ao jnferno. E porem diz Ysayas propheta: Citola e viola e seestro e tronba e vinho ã uossos cõuites, e nõ parades mẽtes ãna obra do Senhor Deus. Onde hũũ ayo de Alexandre, que auia nome Antygono, vyo hũa uez teer a Alexandre hũa citolla que tangia, e quebrãtou lha e disse lhe: Tu es ya ã ydade que cõuem e pertẽẽce regnar, e porem deues auer uergonça ãno corpo do rey asenhora r se a deleitaçom da luxuria. E outrosy deue o homẽ tenperar e afastar seu ouuydo dos cantares louçããos e da fala das molheres, ca a molher cantadeyra he capellãã do diaboo, que tange a sua canpãã. (L. 4, cap. 20, f. 71r)	CIPM	MARGERUM 2015, p. 18
199	ted.	Reinfried von Braunschweig	dopo 1291	harpfen rotten hât sî vil, psalterien videlen gîgen. ravenne zitollen swîgen hört man unlange stunde, (vv. 23293-6)	MHDBDB	EITSCHBERGER 1999, p. 89 MARGERUM 2015, p. 29
200	ted.	Ulrich von Etzenbach, Alexander, Anhang	a1297	nâch der mûsiken. ir was vil, die nâch dem salter sungen und nâch der lîren sprungen, dise ruorten die zitôl , die andern suoze unde wol die rotten, harphen ruorten,	MHDBDB	EITSCHBERGER 1999, p. 89 MARGERUM 2015, p. 29

				die die jungen vuorten. (vv. 1958-64)		
201	ted.	Heinrich von Meissen, Frauenlob	inizio XIV	wadurch ist menschlich freude gar? wadurch ist seiten süze? wadurch ist schellen übervar, tambur, zitol und orgel clanc? (I, 7, 37, 2-4)	MHDBDB	
202	ted.	Hugo von Trimberg, Der Renner	1313	Sô kumt aber einer und siht hin in, Der suochet ein welhisch videllin, Ein herpfelin und ein zitolin , Mit den er wichet ûz und in. (vv. 16779-83)	MHDBDB	WRIGHT 1977, pp. 25, 38 MARGERUM 2015, p. 29
203	ted.	Johann von Würzburg, Wilhelm von Österreich	1314	videln, vetichen, rotten, menacorde, lotten : haerpfen, psaltarisieren, zitoln , samiliern daz suezze gedoene kunde: ich waen, swer noch funde ain schar so wol geschaffen, (vv. 13785-91)	MHDBDB	EITSCHBERGER 1999, p. 89
204	ted.	Heinrich von Neustadt, Gottes Zukunft	inizio XIV	Singen, harpfen, gigen, Horn, busunen, brummen, Beide zymbeln und drummen, Harpfen und auch zytoln , Psalterien und welsche fioln, Die kobus mit der luoten , Dambuoren mit den bucken, (vv. 4666-72)	MHDBDB	BEC 1992, p. 89 MARGERUM 2015, p. 29
205	ted.	Morant und Galie	1320-50 (ms. XV)	zitole		MARGERUM 2015, p. 29
206	ned.	Heinric van Aken, Die Rose	1301-25 (ms. XV)	Daer waren vedelen ende sitolen , ende meesterren van goeder scolen met tambusen ende met fluten (var. fleuten) ende met harpen ende met luten (var. leuten)	MNW	
207	ned.	Jacob van Maerlant, Alexanders Geesten	1350ca	Vedelen , haerpen ende symphonien, cytolen die wel leren vrien, salterien, orghelen ende sciven	MNW	
208	ingl.	An., King Alexander (Alisaunder)	1300ca (1400ca)	Sitollyng and trumpying.	MED	DEUMM, vol. I, p. 566, voce <i>citola</i> WRIGHT 1977, pp. 26, 38
209	ingl.	Robert Mannyng of	1338	Harpes, pypes... ffyþeles, sitoles . (11386)	MED	WRIGHT 1977, pp. 26, 38

		Brunne, The Chronicle of England, Part 1	(1450ca)			
210	ingl.	An., Libeaus Desconus	1350ca (1425-1500)	Wiþ harpe, fiþele and rote... Greet gle þey maden alle, Wiþ citole and sautrie. (1882)	MED	BEC 1992, p. 149 MARGERUM 2015, p. 28.
211	ingl.	An., Pearl	1380ca (1400ca)	sytole-stryng v. testo n. 99	MED	
212	ingl.	Geoffrey Chaucer, Canterbury Tales	1385ca	A citole in hir right hand hadde she. (Knight's Tale, A.1959)	MED	WRIGHT 1977, p. 26 GROVE, vol. 5, p. 876, voce <i>citole</i>
213	ingl.	John Gower, Confessio Amantis	XIV	He tawhte hir til sche was certain Of Harpe, of Citole and of Rote, With many a tun and many a note Upon Musique, upon mesure, And of hire Harpe the temprure He tawhte hire ek, as he wel couthe. (vv. 8.828-833) Sche can the wisdom of a clerk, Sche can of every lusti werk Which to a gentil womman longeth, And some of hem sche underfongeth To the Citole and to the Harpe, (vv. 8.1483-87) Bot the Musette I myhte knowe, For olde men which souneth lowe, With Harpe and Lute and with Citole . The hovedance and the Carole, In such a wise as love hath bede, A softe pas thei dance and trede; (vv. 8.2677-82)	MACAULAY 1899	MED SPRING 2001, p. 17 MARGERUM 2015, p. 28
214	ingl.	Wycliffite Bible	1395ca (1425ca)	Harpis and sitols and tympanis. (2 Kings 6.5)	MED	
215	ingl.	Meditations on the Life and Passion of Christ	1400ca (1450ca)	Now goþ away þe melodye Of harp and of sautrye; þe swete sytole haþ lorn his soun.	MED	
216	ingl.	An., Laud Troy Book	1400ca	Then myȝt men here many glewes,	MED	

			(1425ca)	Pipe and Trompe, and many nakeres, Synfan, lute , and Citoleres ; Ther was so many a daunce. (8216)		
217	ingl.	An., Awntyrs of Arthur	1400 (1440ca)	Ther come two setolers (varr. a soteler , seteler) in, with a symbale. (343)	MED	
218	ingl.	An., Sir Cleges	1400ca (1500ca)	sotile (var. syttall) v. testo n. 104	MED	WRIGHT 1977, p. 26 MARGERUM 2015, p. 29
219	ingl.	Thomas Chestre, Sir Launfal	1400ca (1500ca)	To <u>daunce</u> they wente, alle in same To se hem play, hit was fair game, A lady and a knight. They hadde menstrales of moch honours, Fidellers, sitolers , and trompours, And elles hit were unright (vv. 664-9)	(MOLINA 2015, p. 107)	MED GALPIN 1911, p. 27 WRIGHT 1977, p. 28 MOLINA 2015, p. 107
220	ingl.	?John Lydgate, Dance Macabre / Dance of Death	1435ca (1500ca)	Harpe, lute , phidil... Sautry, Sithol . (444)	MED	WRIGHT 1977, p. 26
221	ingl.	An., Sir Degrevant	1440ca	cetoyle v. testo n. 106	MED	WRIGHT 1977, p. 26 BEC 1992, p. 151 SPRING 2001, p. 18 MARGERUM 2015, p. 29
222	ingl.	The Buke of the Howlate	XV	citholis v. testo n. 110	(BEC 1992, p. 149)	BEC 1992, p. 149
223	ingl.	The Squyr of Lowe Degree	XVex (stampa 1560ca)	sytolphe v. testo n. 111	KOOPER 2006	

KITHARA 4: cetra/cetera

num.	lingua	titolo	datazione	citazione	edizione di riferimento	citato in
224	it. (fior.)	Dante Alighieri (1265-1321), Commedia	a. 1321	E come suono al <u>collo</u> de la cetra prende sua forma, e sì com' al pertugio de la sampogna vento che penètra, così, rimosso d'aspettare indugio, quel mormorar de l'aguglia salissi su per lo collo, come fosse bugio (Par. 20, vv. 22-7)	OVI	BRONDI 1926, p. 42 WRIGHT 1977, p. 27 YOUNG 1984, p. 77
225	it.	Jacopo della Lana, Chiose alla Commedia di Dante Alighieri	1324-28	cedera v. testo n. 8	OVI	
226	it.	An., L'Ottimo Commento della Commedia	a. 1334	cetera v. testo n. 10	OVI	

‘ŪD: *liuto/lute/leu/laúd*

num.	lingua	titolo	datazione	citazione	edizione di riferimento	citato in
227	it.	Bono Giamboni	XIII sm.	La viuola e il liuto e gli altri stromenti hanno bella boce e dilettevole suono. (59)	GDLI	GDLI, vol. IX, p. 161, voce <i>liuto</i>
228	it. (tosca.)	Anonimo, L’Intelligenza	XIII/XIV	leuto v. testo n. 4	OVI	BEC 1992, p. 138 REBUFFA 2012, p. 43
229	it. (pis.)	Giordano da Pisa, Prediche sul secondo capitolo della Genesi	1308	Or odi: quando si suona lo leuto dinanzi al re, chi nne gode di questo? Tutti quelli che vi sono presenti, però ch’è bene del corpo. (3) E così è nel canto dell’omo, per ciò che non è però diletto compiuto, ché vorresti udire lo leuto col canto. (10)	OVI	
230	it.	Immanuel Romano, Rime	XIV	liute v. testo n. 5	OVI	GDLI, vol. IX, p. 161, voce <i>liuto</i>
231	it. (fior.)	Dante Alighieri (1265-1321), Commedia	a. 1321	Io vidi un, fatto a guisa di lëuto pur ch’elli avesse avuta l’anguinaia tronca da l’altro che l’uomo ha forcuto. (Inferno XXX, 49-51)	OVI	GDLI, vol. IX, p. 161, voce <i>liuto</i> SMITH 2002, p. 27 REBUFFA 2012, p. 43
232	it. (fior.)	Alberto della Piagentina, Boezio, Della filosofica consolazione	1322/32	Tutto ricolto nella mente attento, <u>Temperando le corde a suon aguto,</u> Dello strumento, e a canto lento, Il dolce latte, ch’ egli avea bevuto Del vivo fonte lucido materno, Mettendo nel soave suo leuto .	OVI	
233	it. (bol.)	Jacopo della Lana, Chiose alla Commedia di Dante Alighieri.	1324-28	<i>Un fatto a guisa di liuto.</i> Questo si fo maestro Adamo monedero, lo quale a petizione di conti da Casentino in uno so castello che ha nome Romena si falsificò li fiorini fazandoli pur XXJ carati, e im parencia erano cussì boni come li zusti. (Inferno, c. 30, 46-57) leuto v. testo n. 8	OVI	
234	it. (fior.)	An., L’Ottimo	a. 1334	leuto v. testo n. 10	OVI	

		Commento della Commedia				
235	it. (fior.)	Giovanni Boccaccio, Amorosa visione (redazione A)	1342ca	Anfion poi con labbia consolata vi conobb'io, al suon del cui liuto fu Tebe pria di muri circumdata.	OVI	SMITH 2002, p. 28
236	it. (pav.)	An., Parafrasi pavese del "Neminem laedi nisi a se ipso" di s. Giovanni Crisostomo	1342	Le gracie ch'el fè a David, le gran promission le revelacion le profecie gli salmi, gl'ordin d'i so' ministri, gli canti, gli diversi instrumenti e inçegni de sonar le dolce melodie, gli salterion lo dexecordo laudi cytare organ cembali corni trombe nachere tympani zaramele sinfonie dianne e ogne moho artificial e delectevel de tuta la musica (cap. 13) quando el sonerà le tronbe inperial, le nachare con le sinfonie, salterion e laudi , çaramele e dianne, muse e musacorne e tut'i instrumenti de nobel melodia, (cap. 33)	OVI	
237	it. (fior.)	An., Quando mi state, ser Ventura Monachi	a. 1348	Et giamai nulla per me si sonachi: note di Theotonichi, né altri fuor, che di liuto mi pongono provar non so, se ho per me 'l calonachi. (vv. 7-10)	OVI	
238	it. (fior.)	Franco Sacchetti, La battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie	1353	che quella notte nel fiorito suolo convenne dimorar la compagnia, arpe sonando naccheri e liuti , organetti d'argento con freùti. (I, ott. 11, vv. 5-8) Già eran tutti sovra la fiumana a pié de la foresta pervenuti, dove Costanza, di valor sovrana, prima che gli altri tosto gli ha veduti, e una danza leggiadretta e piana fece sonar pian pian con duo leuti , predendo un ballo a quella vaga danza, qual fu cagion d' amor fede e speranza. (III, ott. 27, vv. 1-8)	OVI	GDLI, vol. IX, p. 161, voce <i>liuto</i>

239	it. (fior.)	An., Pistole di Seneca volgarizzate	XIV m.	Ciascuno prod'uomo ama più d'essere desto a suono di trombe, e a romore d'arme, ch'a suono di leuto , o di viuola . (51)	OVI	
240	it. (fior.)	Ristoro Canigiani, Il Ristorato	1363	E molti ancor per le vie son caduti Morti in un punto, che parien più sani, Che tal che balla al <u>pulsar</u> de' liuti . (cap. 43, vv. 181-3) Questa fa divenire il bell'uom brutto; E 'l corpo fa gonfiar come leuto . (cap. 37, vv. 16-7)	OVI	
241	it. (fior.)	Donato Velluti, Cronica domestica	1367-70	leuto v. testo n. 18	OVI	
242	it. (napol. <pad.-ven.)	Guglielmo Maramauro, Expositione sopra l'Inferno di Dante	1369-73	E fa comparatione de un leuto e poi de l'etico. (cap. 30)	OVI	
243	it. (fior.)	Giovanni Boccaccio, Decameron	1370ca	E levate le tavole, con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro ottimamente e sonare e cantare, comandò la reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei, Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viuola , cominciarono soavemente una danza a sonare; per che la reina con l'altre donne insieme co' due giovani presa una carola, con lento passo, mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono; e quella finita, canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare. (Introduzione) E appressandosi l'ora della cena, verso il palagio tornatesi con diletto cenarono, dopo la qual cena, fatti venir gli strumenti, comandò la reina che una danza fosse presa e, quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone da' leuto di Dioneo aiutata. Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente: Io son sì vaga della mia bellezza,	OVI	GDLI vol. IX, p. 161, voce <i>liuto</i> BEC 1992, p. 214 SMITH 2002, p. 29 REBUFFA 2012, p. 43

				che d'altro amor già mai non curerò né credo aver vaghezza. (I, Conclusione)		
244	it. (fior.)	Marchionne di Coppo Stefani, Cronaca fiorentina	1378-85	Fu questa: questi erano cittadini di buone famiglie da Firenze e di tali famiglie ch'aveano ufizj e stato, toglieano trombe, liuti , cornemuse e simili stomenti, e poneansi a sonare in una via, ove volessero, e poi tra con pali di ferro e con leve e con tanaglie e' schiavavano una bottega, e con grosse cariche andavano in una casa, la più presso che avea uno della brigata.	OVI	
245	it. (fior.)	Antonio Pucci, Le noie	a. 1388	A noia m' è, perchè contra 'l dovuto, la dona quando il marito riquista; e via più el, s' el non suona liutto . (vv. 283-5)	OVI	
246	it. (fior.)	Antonio Pucci, La reina d'Oriente	a. 1388	E lo re poi, per più chiaro mostrare che 'l fosse maschio com' era tenuto, apparò di schermire e di giostrare, ed in ciascuno fu ardito e saputo. Cantar sapeva e stomenti suonare, di gran vantaggio l' arpa ed il liuto : sì che di sua virtù per ogni verso fama n' andò per tutto l' universo. (II, ott. 41)	OVI	
247	it. (ven.)	An., Commento all'Ars amandi (volgarizzamento D)	a. 1388	Et sença altra division dise Ovidio cossi: io ho dicto dele fante che empari sonar et sappia li autori – che se cantava antigamente li suo' versi en le lire et en le cére , ma mo' se canta en viole , lauti , meçi cannoni et organi et a quel cotal sonar se convien troppo ben lo saltar. (III, vv. 349-52, ch. 665.2)	OVI	
				lauto v. testo n. 20		
248	it. (pis.)	Francesco di Bartolo da Buti, Commento sopra la "Divina Commedia"	1385/95	Vogliamo andarci trastullando un poco di notte; et accordati presono liuti et altri stomenti, et andarono cantando e sonando per la terra. Et ultimamente vennono a casa del detto notaio, e quivi sonarono e cantarono un pezzo per amore della donna sua, ch'era bellissima; (Inferno, c. 24, 130-141)	OVI	

				<p>e dice che vide uno fatto a modo di liuto: sì avea grosso il ventre, pur che non avesse avuta se non l'una gamba; e finge che costui era così diventato enfiato, per ch'era idropico, (Inferno, c. 30)</p> <p><i>Io vidi un fatto a guisa di liuto</i>; questo dice, perché avea il ventre grosso come idropico, <i>Pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia Tronca dal lato, che l'uomo à forcuto</i>; cioè s'elli avesse avuto meno una coscia con tutta la gamba sì, che li fosse rimasa pur l'una come à il liuto. (Inferno, c. 30, 46-57)</p> <p>Venus [...] significa [...] dilettazone e dilezione di canto e d'uso d'ornamenti, gaudio e letizia, saltazioni, uso di canto con canne e con leuto, di nozze, d'ornamenti e d'unguenti ottimi, sottigliezza in componere canzoni, (Paradiso, c. 9, 25-36)</p>		
249	it. (fior.)	An., Volgarizzamento del Trattato d'agricoltura di Pietro de' Crescenzi	XIV	liuto : v. testo n. 22	OVI	
250	it. (fior.)	An., Leggenda Aurea	XIV sm.	Ma poi che ebbero la licenzia di Ciro di ritornare a casa loro nel sessantesimo anno, sì cominciarono a fare liuti ; (cap. 31)	OVI	
251	it. (fior.)	Franco Sacchetti, Rime	XIV sm.	Se, come intendo, la campana grossa v'intruona l'ore, e' mughì de' leoni, e de' colati i dolenti sermoni, e'l batter medicine con gran possa, ben dovrie esser vostra mente scossa d'ogni diletto per sì fatti soni; fosson liuti o mezzi cannoni, di pene non avreste tal percossa. (90, vv. 1-8)	OVI	

252	it. (tosco- ven.)	Francesco di Vannozzo, Rime	XIV sm.	<p>Raspamo li dei fiorin' diece milia ad onni conto lieve e rasonevole, e non andâr su per le volattilia di robba, di moneta e de prixoni, senza liuto o verso de canzoni. (115, vv. 12-6)</p> <p>Molto mi piace el tuo dolce sermone, el qual, ussito de tuo savia testa, à fatto sì ch'io non farò più festa né con leuto né con mia canzone. (138, vv. 1-4)</p> <p>liuto v. testo n. 17 (frot. 138)</p> <p>liuti v. testo n. 17 (frot. 138)</p>	OVI	
				<p>Liuto mio, dè, quanto pianger degio l'acerba, dura e rustica partita che da te feci in faccia scolorita, de gran necessità caduto in gregio! (n. 29, vv. 1-4)</p> <p>Tu sei Francesco et io mi son liuto; or conosch'io che piugior fiata guai riceve l'uom per aver ben servito. (n. 30, vv. 12-14)</p> <p>Credi, liuto mio, che per un cento m'agrava di partirme e te lassare; non già però ti dei troppo turbare; fèrmate un poco a mie parole atento. (n. 34, vv. 1-4)</p>	MEDIN 1928	SMITH 2002, pp. 29-30
253	it. (ven.)	An., Navigatio Sancti Brendani	XIV	lauto v. testo n. 62	OVI	
254	it. (rom.)	Anonimo Romano, Cronica	XIV	Cavaliere a speroni de aoro servivano denanti. Leguti , viole , cornamuse, ribeche e atri instrumenti moito facevano dolce sonare. Bene pareva in paradiso demorare.	OVI	REBUFFA 2012, p. 44.
255	it. (napol.)	Guido delle Colonne, Libro de la destructione	XIV	Loco se dice che foro attrate li suoni musayche e de altri suoni de stromienti multo delectuse, zoèy de organo e de	OVI	

		de Troya		viola e de liguti e suoni de tromba, avengadio che alcuni voglyano dicere che lo suono de la museca fosse stato trovato inprimamente a la isula de Cecilia; loco foro attrate multi e varie altri suoni et iuochy, assay placibele a la mente humana.		
256	it.	Cennino Cennini, Il libro dell'arte	XIVex	Cap. CVIII. A che modo s'adopera la colla di pesce, e come si distempera. Egli è colla che si chiama colla di pesce. [...] è buna [sic] e perfettissima a incollare liuti e altre cose gentili di carta o di legname o d'osso. Cap. CIX. Come si fa la colla di caravella, e come si distempera, e a quante cose è buona. Ell'è una colla che si chiama colla di spicchi, la quale si fa di mozzature di musetti di caravella, peducci, nervi e molte mozzature di pelli. [...]. Ed è buo' colla da legname e da molte cose: della quale tratteremo compiutamente, a dimostrare in ciò che adoperar si può, e in che modo in gessi, in temperar colori, far liuti , tarsie , attaccare legni , fogliame insieme, temperar gessi, far gessi rilevati; e a molte cose è buona.	BRUNELLO 1993	CEULEMANS 2011, pp. 87-8
257	it.	Giovanni Gherardi da Prato		(Dolcibene de' Tori)...bello di corpo, robusto e gagliardo e convenevole musico e ottimo sonatore d'organetti, di leuto e d'altri stromenti (novella Paradiso degli Alberti)	(REBUFFA 2012, p. 43)	REBUFFA 2012, p. 43.
258	it.	Simone de' Prodenzani (1355ca – 1438-43), Mundus placitus	XIV-XV	Da puoi fecer venire un menacordo che avia sí alta voce che un liuto apresso a quello gli parebbe sordo; con esso ve sonaro un buon flaúto e un saltero, se ben me ricordo: piú bel suon di quel mai non fo veduto. (sonetto 24, vv. 9-14) liuto v. testo n. 26 (sonetto 25) liuti v. testo n. 26 (sonetto 88)	REALE 1998	REBUFFA 2012, p. 44
259	occ.	Dona sancta	metà XIII	Tiei prec e tieu salutz mi fant al cor dousura, que cant de rossinol ni auzel de verdura,	COM2	

				estornel ni calandres, ni nulha tempradura de laut ni de viulha tant fort no m'asegura ni m'alegra mon cor. Per que deus aver cura (vv. 507-11)		
260	occ.	Matfre Ermengaud, Breviari d'amor	XIII ex.	lahutz v. testo n. 27	COM2	
261	occ.	An., Libre de Tindal	XV	lahutz v. testo n. 28	ARVIEU 2014	
262	fr.	Blancheflour et Florence	XIII	dewte v. testo n. 29	(TAYLOR 2015, p. 41)	AND TAYLOR 2015, p. 41
263	fr.	Jean de Meung, Roman de la Rose	1275ca	leüz v. testo n. 30	LIBORIO –DE LAUDE 2014	BEC 1992, p. 123
264	fr.	Adenet Le Roi, Cleomadés	1275-85	leüteurs v. testo n. 63 leuus v. testo n. 31 leüs v. testo n. 31	HENRY 1971	(v. testi n. 31 e 63)
265	fr.	Adenet Le Roi, Berte aus grans piés	dopo 1274	Les napes ont ostees, quant vint après mengier; Menestrel s'apareillent por faire lor mestier. Trois menestrés i ot qui molt font a prisier, Devant le roi s'en vinrent, n'i vorrent detriier; Et devant la roÿne por li esbaniier: Li uns fu vieleres, on l'apeloit Gautier, Et l'autres fu harperes, s'ot non maistre Garnier, L'autres fu leüteres , molt s'en sot bien aidier, Ne sai comment ot non, mentir ne vous en quier. Volentiers les oÿrent dames et chevalier; Quant leur mestier ont fait, si s'en revont arrier. Dont se dreça li rois, n'i volt plus atargier; Dames et damoiseles prennent a festiier, Danses, baus et caroles veïssiés commencer. (vv. 290-303)	HENRY 1971	SMITH 2001, p. 31

266	fr.	Jean Maillart, Le Rommans du Conte d'Anjou	1316	Li auquant chantent pastourelles, Li autres dient en vielles Chançons royaus et estampies, Dances, motes et baleries, En leüt , en psalterion, Chascun selonc s'entençon, Lais d'amours, descors et balades Pour esbatre ces gens malades. (vv. 11-18)	(BOWLES 1954, p. 138)	BOWLES 1954, p. 138
				Sonnent cors, trompes et arainez, Vielles, musez et douçainez, Psalterions, fresteaus, leüst ; N'i ot nul qui mestier seüst Qui ne face menestrandie; Molt y avoit grant melodie Si con chascun a ce entendi. (vv. 2377-83)	ROQUES 1931	
267	fr.	Guillaume de Machaut, Remède de Fortune	1340ca	leü v. testo n. 67	(BEC 1992, p. 128)	BEC 1992, p. 128
268	fr.-it.	Niccolò da Casola, La guerra d'Attila	1358	Puis que toz furent d'eve sante bagne, Fu la grant melodie des instrument sone, De tumbes et tambors et de nacres insforçe; Le grailles tentinent, si font grant hue, Liut et harpes sonent, soefment ont viole ; Cum grandisme triunf sunt au pales torne. Inluec fu mant çubler, que douçment out çante; (vv. 5218-24)	RIALFRI	
269	fr.	Guillame de Machaut, Prise d'Alexandrie	1369ca	leüs v. testo n. 68	(BEC 1992, p. 129)	BEC 1992, p. 129
270	fr.	An., Les echecs amoureux	XIV	leüz v. testo n. 69	(BEC 1992, pp. 129-30)	BEC 1992, pp. 129-30
271	fr.	Jean Corbechon, Le propriétaire des choses	1372	Du leus viixx ii Le leus fu premierment devisés et trouvés de Lisis la royne d'Egipte. Et pour ce est il appelle leus et est la cause pour quoy les femmes en jouent en aucun pays comme en Femenie ou les femmes assemblent leur ost et leurs batailles au son du leut et en usent pour ce que une	BNF, ms. fr. 221	

				femme le trouva premierment.		
272	fr.	Eustache Deschamps, Sur la mort de Guillaume de Machaut (ballade)	1377	leuths v. testo n. 76	(BEC 1992, p. 131)	BEC 1992, p. 131
273	fr.	Evrart de Tremeaugon, Le songe du vergier	1378	lut v. testo n. 79	DMF	
274	fr.	Jean de Brie, Le bon berger	1379	luthz v. testo n. 80	LACROIX 1879	PAGE 1987, p. 242 BEC 1992, p. 226
275	fr.	Jean Le Fèvre (1320ca- 80), La vieille		luth v. testo n. 74	(WRIGHT 1977, p. 41)	BEC 1992, p. 225 MARGERUM 2015, p. 27
276	fr.	Evrart de Conty, L'Harmonie des sphères	1400ca	lus v. testo n. 82	DMF	
277	fr.	Evrart de Conty, Le livre des eschez amoureux moralisés	1400ca	leuts v. testo n. 81	GUICHARD – ROY 1993	
278	fr.	Jean Molinet (1435ca- 1507), Le Naufrage de la Pucelle		luctz v. testo n. 90	(BEC 1992, p. 132)	BEC 1992, p. 132
279	fr.	Jean Molinet (1435ca- 1507), Chanson de la journée de Grunegate		Pipez, flajols, lucqs et marionettes	(BEC 1992, p. 238)	DMF BEC 1992, p. 238
280	fr.	Eustache Marcadé, Le mystère de la Passion d'Arras	1440	Et se instrumens avez propices Comme sont simballes et cors, Tamburs, orghenes ou aultre acors, Timbres, tinpanes et vielles, Herpes, leuz , choses nouvelles, Buisines, clarons, instrumens Et semblables abillemens, Pour nostre sabbat decorer, Je le vous enjoing apoter (124)	DMF	
281	fr.	Le gaudisseur. Sotties et farces	1450ca	Tabourins, aussi menestriés, Joueurs de lucz et d'eschiquiers Vindrent la pour me faire feste.	DMF	
282	fr.	Roman de la Violette,	1460ca	Gerars se vesty et chaussa; sy appella son hoste et luy	(BEC 1992,	BEC 1992, p. 99

		versione in prosa anonima		dist ... que sa vyole lui prestast dont Gerart savoit moult bien jouer et de tous aultres instrumens, fust de harpe, de leü ou de psalterion...	p. 99)	
283	fr.	François Villon, Testament	1461-2	Femme je suis povrecte et ancienne, Qui riens ne sçay, oncques lettres ne leuz. Au moustier voy, dont suis parroissienne, Paradiz paint, ou sont harpes et leuz , Et ung enffer, ou dampnez sont bouluz; L'un me fait paour, l'autre joye et liesse. (n. 89, vv. 893-8, Ballade) Item, a maistre Ythier Merchant, Auquel mon branc laissay jadiz, Donne, mais qu'il le mecte en chant, Ce lay contenant des vers dix, Et au luz ung <i>De profundiz</i> Pour ses anciennes amours Desquelles le nom je ne diz, Car il me hairoit a tousjours. (n. 94, vv. 970-7)	RYCHNER – HENRY 1974	DMF
284	fr.	Mathieu d'Escouchy, Chronique	1465	...et apprez le chant de l'eglise cessé, fut joué, ou pasté, d'un leu , d'un douchainne, avec un autre instrument concordant, laquelle chose il faisoit bon à oyr. (149) Ouquel disner ot pluseurs chantres, trompettes et clarons, lucz , harpes et autres instrumens de l'hostel dudit duc, qui y juèrent durant ledit disner. (380) Et apprez soupper, alèrent les dames en la chambre dudit duc de Clèves, en cotelles justes de drap d'or, d'orfaverie et de soye; entre lesquelles y avoit deux qui moult bien juoient de lucz , et, en ce point, remenèrent ledit duc de Clèves à la danse. (496)	DMF	

285	cat.	Ramón Llull, Llibre de Contemplació	1271-74	Vos sabets, Senyer, que alguns homens an subtilea en parlar, altres en cantar, altres en trobar, altres en sonar vula (=viula), altres en sonar laut , e axi dels altres estruments. (VII, cap. 215)	VLCM	
				Per lo atemprament entellectual se forma l'atemprament sensual en lo llaüt o en la viula (VII, 623).	(SERNA 2015, p. 11)	
				Que hom .. s'a delit en lo so que fa lo dubell e lo laüt (284, 15)	(BEC 2004, p. 54)	
286	cat.	Francesc Eiximenis, Dotzè del Crestià	1379-92	... e en moure la herba aquella tocas los dits <u>nervis sechs e tirants</u> , feya so a manera de <u>cordes de laut</u> , e aço lo mogue a fer struments de cordes. (I, cap. XVI)	VLCM	ANGLÈS 1935, p. 190.
287	cat.	Decameron	1429	Dioneo pres hun lahut , e Fiameta una viula , e començaren suaument a sonar una dança... (jorn. 1, introducció)	VLCM	
288	cat.	Breviloqui de Joan de Galles	XV	llaüt v. testo n. 36	(DECat, vol. IV, p. 744)	
289	cat.	Johanot Martorell, Tirant lo Blanch	1460	En les cambres y retrets, simbols, flautes, miges viules, e concordades veus humanes que angelicals se estimauen. En les grans sales lauts , arpes, e altres sturments que donauen sentiment e mesura a les dances que graciosament per les dames y ortesans se ballauen.	(PEDRELL 1901, p. 125)	PEDRELL 1901, p. 125 SERNA 2015, p. 11
290	cat.	Cançoner de Nadal		Los angels tochan lauts E los pastorels las trompetas. (XVIII)	VLCM	
291	cast.	An., Judizios de las estrellas	1254-60	o quiça que es alguna uasilla de fierro o de piedra; en que a escripturas. & si Mercurio fuere. & venus & Mars amos le cataren; di que es estrumente de ioglerias. assi como alod . o rota. o trompas. o atamoses. o lo quel semeia.	CNDHE	
292	cast.	An., La historia de la donzella Teodor	1250ca (ms. 1500-03)	sé tangeres viejos e nueuos e a la llana, e canto e tenor e contras e otros cantares e muchos romançes cantados; e sé fazer muchas canticas viejas e nueuas, e sé asonarlas muy bien; e sé tañer laud e viuela con <u>acordanças</u> muy maravillosas;	CNDHE	TDMS
				Aprendí a tañer laúd e cannon e las treinta y tres trobas.	(REY 1999,	REY 1999, p. 102

					p. 102)	MAÍLLO 1998
293	cast.	Juan Ruiz, El libro de Buen Amor	1330-43	laúd v. testo n. 39	ZAHAREAS – PEREIRA 2008	CARFAGNA– CARPANI 1967, p. 14 WRIGHT 1977, pp. 10, 16 DELL’ARA 1981, p. 33 ÁLVAREZ 1981, p. 642 BEC 1992, p. 133
294	cast.	An., Poema de Alfonso XI	1348	laúd v. testo n. 40	CNDHE	ÁLVAREZ 1981, p. 642
295	cast.	Alfonso Álvarez de Villasandino (1345-1424?), Poesías (Cancionero de Baena)	1379-a1425 (ms. 1465ca)	Señora, vuestra salud es a mí grant buenandaça; el contrario es tribulaça después de la juventud. ¡Juro a Dios e a su virtud que non canto con paçençia pensando en vuestra dolencia, nin puedo tocar laúd ! Laúd , rabé nin vïuela non he ojos de tañer, antes he tal displazer que nada non me consuela; nin sé cosa que me duela tanto como vuestro enojo; non querría este cordojo por ser señor de Pozuela. (dezir n. 174, vv. 1-16)	CNDHE	PEDRELL 1901, p. 78 MAÍLLO 1998, p. 162
296	cast.	An., Biblia romanceada. Real Academia de la Historia, 87	1400ca	los singlarizantes se al tañer del laud commo dauid engeñaron para sy jnstrumentes de canto	CNDHE	
297	cast.	Cancionero castellano del s. XV de la Biblioteca Estense de Módena	1400ca	Por ser otro mas famoso en echar bien una lança, o seguir mejor la dança, non debes bivar penado; nin porque más afinado sepa tocar un laúd , si mejor es en virtud	CNDHE	

				deves morir de cuidado.		
298	cast.	Alonso Enríquez (1354-1429), Cancionero de Estúñiga	ms. 1460-63	Sea de la sepultura la noble donna Theresa, vestida como francesa, la somera cobertura; vn laúd bien encordado, desligados sus cabellos, por endecha los trebellos, cantando bien acordado. (str. 6) (v. 5. var. <i>concordado</i> nel Cancionero castellano de París, BNF Esp. 313; dat. 1434-70ca, CNDHE)	CNDHE	
299	cast.	Ferrand Manuel de Lando, Poesías (Cancionero de Baena)	1414-a35 (ms. 1465ca)	Con un grant laúd tumbal asomó Juan de Ajufrín en el su ruzio roçin con retrancas e petral, faziendo jura espeçial que ya muy cansado era, ca el espada que traxiera pesava como destral. (17)	CNDHE	MAÍLLO 1998, p. 162
300	cast.	Mose Arragel de Guadalfajara, Traducción y glosas de la Biblia de Alba	1422 (ms. XV p. t.)	laud (3) e laudes v. testo n. 48	CNDHE	
301	cast.	An., Cancionero de Juan Fernández de Íxar		= Cancionero de Salvá (PN13), BNF Esp. 510 = Cancionero castellano de París (PN5), BNF Esp. 227 v. testo n. 312 (Cancionero de Gómez Manrique)	CNDHE	
302	cast.	Alfonso de la Torre, Visión deleitable	1430-40	E dixo más: “Asý como el tañedor que non se quiebra quando se quiebra el su laúd , pues el ánima es asý como el tañedor e el cuerpo es asý como su ystrumento”.	CNDHE	
303	cast.	Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera	1438 (ms. 1466)	laúdes v. testo n. 49	CNDHE	
304	cast.	An., Traducción del Libro de las donas de Francesc Eiximenis	a1448	En el quarto Libro de los Rreyes (capítulo II), leemos que Eliseo, profeta, quando quería en sý despertar el espíritu a profetar, tañía su laúd dulçemente; e en aquel	CNDHE	

				son, loando a Nuestro Señor Dios, se escalentaua en deuoción fasta que el su espíritu profetaua.		
305	cast.	F. Martín de Córdoba, Compendio de la Fortuna	1453	tu eres desaventurada, que a los tuyos fazes por crueles caídas desaventurados, (...) eres como sepulchro enblanqueado, eres como laúd encordado. (39)	(MAÍLLO 1998, p. 162)	
306	cast.	An., Cancionero de obras de burlas provocantes a risa	1445-1519	Ni menos su discreción ni razón, y bien tañér d'un laúd : parece a la salvación en su afición así tenga su salud. ...vi con fiesta de dos capas de laúd topé dos tapas que iban por cola á Valencia: VÍ que tenían gran corrença muchas uvas y melones: y ví un plato de testones	CNDHE	
307	cast.	An., Traducción castellana del Libro de El Kuzari de Yehudah Halevi	1450ca	...commo aquel verso que dize: "Fazedor de marauillas grandes en su cabo", avnque nos paresçe a nós que non tienen consonançia ni rrespecto de cantares para poner en laúd ni en órganos o ystrumentos.	CNDHE	
308	cast.	Rodrigo Sánchez de Arévalo, Suma de la política	1454-57	Y aun dize el dicho Polícrato que los buenos menestrales de vihuelas e laúdes , con gran diligencia procuran de templar las <u>cuerdas</u> erradas y corregir el vicio discordante. Travajan otrosí porque aquellas <u>cuerdas</u> discrepantes sean uniformes, en tal manera que fagan una dulcíssima consonancia,	CNDHE	
309	cast.	Alfonso de Cartagena, El Oracional	a1456 (ms. XVex)	Ca non es menos dulce oyr una fabla de un omne muy eloquente que un laud o otro instrumento que bien suene.	CNDHE	
310	cast.	Pero Tafur, Andanças e viajes	1457ca	Don Juan, é embié por un trujaman del Emperador, que llamavan Juan de Sevilla, castellano por naçion; é dizen quel Emperador, allende de ser Trujaman, porque le cantava romançes castellanos en un laud ,	CNDHE	MAÍLLO 1998, p. 162

311	cast.	Alfonso de Palencia, Batalla de perros y lobos	1457	el laúd o salterio ó organo ó chirimía otro qualquier suave instrumento (5)	(MAÍLLO 1998, p. 162)	MAÍLLO 1998, p. 162
312	cast.	Cancionero de Gómez Manrique	1458	Por ser otro más famoso (var. loado) de echar bien vna lança o seguir mejor la dança, no deues beuir penado, nin porque mas afinado sepa tocar vn laúd ; si mayor es en virtud, deues morir de cuydado. E como los tañedores discantan con sus laúdes , así con grandes clamores recontados sus dolores discantaua las virtudes. (Planto virtudes)	CNDHE	MAÍLLO 1998, p. 162
313	cast.	Fernando de Rojas, Poema	1458	Que a Moysén, el tu profeta, poder le diste bastante para ant'el bravo gigante Faraón e su planeta; que feziste dél burla, aprovando tus virtudes, no con chapas nin laúdes , mas por fe santa perfecta.	CNDHE	
314	cast.	Rodrigo Cota, Diálogo entre el amor y un viejo	1470-80ca (stampa 1511)	Y en tu mano provechoso, para en tu flaca salud, más un trapo lagañoso para el ojo lagrimoso que vihuela ni laúd .	CNDHE	
315	cast.	Diego Enríquez del Castillo, Crónica de Enrique IV	1474ca o 1481ca- 1502	Estava syempre rretraydo, tañía dulçemente laud , sentia bien la perfeçión de la músyca, los estrumentos de ella mucho le plazían.	CNDHE	MAÍLLO 1998, p. 162
316	cast.	Suero de Ribera, Cancionero castellano	XV s.m.	Flautas, laud y vihuela al gala son muy amigos. (II, 194)	(MAÍLLO 1998, p. 162)	MAÍLLO 1998, p. 162
317	cast.	Alfonso de Palencia,	1490	laud v. testo n. 57	CNDHE	

		Universal Vocabulario en latín y en romance		Rasores. segund festo pompeyo se dizen los tañedores de laud que faziendo sonar las cuerdas pareçe que las raen.		
318	cast.	Juan del Encina, Cancionero	1481-96	ningún buen instrumento hubo en estas fiestas falta: sacabuches, chirimías, órganos y monacordios, módulos y melodías, balidosas y cinfonías, dulcémeles, clavicordios. Clavezínbalos, salterios, harpa, manaulo sonoro, vihuelas, laúdes de oro, do cantavan mil misterios; atambores y atabales con trompetas y añafíles, clarines de mil metales, dulçainas, flautas reales, tamborinos muy gentiles. El tañer con el cantar era muy bien acordado,	CNDHE	PEDRELL 1901, pp. 78-80
319	cast.	An., La corónica de Adramón	1492ca	por la cruxia las unas con dulçaynas, otras con harpas, otras con laúdes , otras con hórganos, otras con dulçemelas y otras con salteryos, otras tantas con lybros de canto; quando cantavan, çesavan los istrumentos; quando el canto çesava tañyan los istrumentos. Luego los seys sacaron cada uno su libro de canto. Los otros seys: el uno sacó una harpa, el otro un laúd , otro unas flautas, otro una dulçayna, otro una sordyna, otro un dulçemel; enpeçaron a tañer, tan conçertado y por arte que todos estavan maravyllados. Tañeron un poco y callaron.	CNDHE	

320	cast.	Vicente de Burgos, El libro de las propiedades de las cosas	1494	Del laud . Capitulo .cxliiii. El laud fue primero hallado de Ysis reyna de Egipto y por esto fue asi llamado. Y es la causa por que en algunas tierras las dueñas lo tañen, y es razon pues que dueña lo halló. (fol. 319vb)	Toulouse, 1494	
				E tocan muy bien el laud y estrumentos darmonia, ca aquellos que son dignos y mereçen de ser consolados, por su ayuda jamas no vienen en tristeza alguna. La lengua es asi llamada porque lame la vianda o porque ella ata & adreça la boz formando las palabras, ca assi como <u>la pluma hiere en la cuerda del laud</u> , assi hiere la lengua en los dientes para formar la boz & del hablar, como dize Isidoro. musica es dulce & constante la qual viene de buena proporçion entre diversas bozes & sonos los quales se hazen por atraçion del aire como pareçe en las flautas & tronpas o por tocar como el son del laud & del psalterio & manicordio & muchos otros en toda buena melodia deue aver muchas bozes bien acordadas ca una sola boz...	CNDHE	
321	gal.-pt.	Dicto e vida de huu mõe de Roma que grande no paaço do emperador foy, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ms. da Livraria 771	XIV	laude v. testo n. 193	NUNES 1921	FERREIRA 2005, p. 21
322	gal.-pt.	An., Historia Troiana	1350-99	loudes v. testo n. 196	TMILG	
323	ted.	Johann von Würzburg, Wilhelm von Österreich	1314	lotten v. testo n. 203	MHDBDB	EITSCHBERGER 1999, p. 92
324	ted.	Heinrich von Neustadt, Gottes Zukunft	inizio XIV	luoten v. testo n. 204	MHDBDB	BEC 1992, p. 148 EITSCHBERGER 1999, p. 92
325	ned.	Heinric van Aken, Die	1301-25	luten (var. leuten) v. testo n. 206	MNW	

		Rose	(ms. XV)			
326	ned.	Jacob van Maerlant, Historie van Troyen	1300ca (ms. 1470-80)	Luten , harpen, sinphoniën ..., instrumente van musike (5565)	MNW	
327	ned.	Jan van Ruusbroec	a1399	Dat de fame ons goets levens losteleker si te horene allen goeden menschen dan enech luit van selvere (I, 16)	MNW	
328	ned.	Horae Belgicae	1400-20	luten v. testo n. 92	MNW	
329	ned.	Bartolomeus Engelsman, Van den proprieteyten der dinghen	1485	luyten (3) v. testo n. 93	Haarlem, 1485	
330	ned.	Bernhard von Breidenbach, Die heyliche bevarden tot dat heyliche grafft in Jherusalem	1488	Een van der heeren knechten, die opter luyten conde spelen (127r)	MNW	
331	ingl.	Thomas of Ercyldoune (Thomas the Rhymer, 1219ca-1299)	ms. 1440ca	lutte v. testo n. 94	MED	MED, voci <i>minstralsie e ribibe</i>
332	ingl.	An., Octavian	1375ca (1500ca)	lute v. testo n. 96	MED	
333	ingl.	William Langland, Piers Plowman, (versione B)	1378ca (1400ca)	Truþe trumpede þo and songe <i>Te Deum Laudamus</i> ; And þanne lutede Loue in a loud note <i>Ecce quam bonum et quam iocundum</i> Til þe day dawed þise damyseles carolden,... (vers. B, vv. 18.423-7 = vers. C, vv. 20. 467-70)	SCHMIDT 1995	MED
334	ingl.	Geoffrey Chaucer, Canterbury Tales	1390ca	Heer is þe queen of fayerie with harp and lute [Heng: pipe] and Symphonie dwellyng in þis place. (Prioress-Thopas Link and Chaucer's Tale of Sir Thopas, B. 2005) lutes e lute v. testo n. 101	MED	SPRING 2001, p. 16
335	ingl.	John Lydgate, Reason and Sensuality	1408ca (1450ca)	lutys v. testo n. 105	MED	
336	ingl.	John Lydgate, Pilgrimage of the Life of	1430ca (1475ca)	lut v. testo n. 106	MED	

		Man				
337	ingl.	An., Sir Degrevant	1440ca	lewting v. testo n. 106	KOOPER 2006	
338	ingl.	?John Lydgate, A Calendar	1445ca (1475ca)	For þis holy daunce, mynstralcy ys goode: Now, Seynt Bruce! helpe with þy sounded lute . (317)	MED	SPRING 2001, p. 17
339	ingl.	An., Sir Gawain and the Carl of Carlisle	1475ca	lute v. testo n. 108	MED	
340	ingl.	An., Sir Cleges	1400ca (1500ca)	luttis v. testo n. 104	MED	
341	ingl.	An., Laud Troy Book	1400ca (1425ca)	lute v. testo n. 216	MED	
342	ingl.	Hugo Legat, Sermon on the Passion of the Lord	1400-25 (1450ca)	þer schuld melodie of no minstracie, no, nouþer harpe, nor luet ... glade... þin herte as schulde þis harpe of Goddis... mercy.	MED	
343	ingl.	An., Wedding of Sir Gawain and Dame Ragnelle	1450ca (1500ca)	Her tethe hyng overe her lyppes... A lute she bare vpon her bak, Her nek long and therto greatt.	MED	
344	ingl.	Jacob's Well	1450ca	Idelnes is..to gon to wakys & to wrestlynges..to harpyn, lutyn , to scornyn, & to zeuyn þe to euyll cumpany. (105/31)	MED	

PANDOURA: mandura/mandurria/bandurria

num.	lingua	titolo	datazione	citazione	edizione di riferimento	citato in
355	occ.	Guiraut de Calanson, Sirventes-ensenhamen (Fadet Joglar)	inizio XIII	mandurar (ms. D); mandurcar (ms. R) v. testo n. 116	COM2	FEW, vol. 7, p. 540 DEUMM, vol. 3, p. 41, voce <i>mandola</i> GALPIN 1911, p. 26 WRIGHT 1977, p. 9
356	occ.	An., Flamenca		Après si levon li juglar; cascus se volc faire auzir. Adonc auziras retentir <u>cordas</u> de manta tempradura. Qui saup novella violadura, ni canzo ni descort ni lais, al plus que poc avan si trais. L'uns viola·l lais del Cabrefoil, e l'autre cel de Tintagoil; l'us cantet cel dels Fins Amanz, e l'autre cel que fes Ivans. L'us menet arpa, l'autre viula ; l'us flautella, l'autre siula; l'us mena giga, l'autre rota; l'us diz los motz e l'autre·ls nota; l'us estiva, l'autre flestella; l'us musa, l'autre caramella; l'us mandura e l'autr' acorda lo sauteri ab manicorda; (vv. 592-610)	COM2	DEUMM, vol. 3, p. 41, voce <i>mandola</i> FEW, vol. 7, p. 540 WRIGHT 1977, pp. 9, 15, 37 ÁLVAREZ 1981, p. 712 BEC 1992, p. 126
357	fr.	Adenet le Roi, Cleomadés	1275-85	mandoires v. testo n. 31	HENRY 1971	FEW, vol. 7, p. 540 DEUMM, vol. 3, p. 41, voce <i>mandola</i> WRIGHT 1977, p. 9 ÁLVAREZ 1981, p. 712 BEC 1992, p. 124

358	fr.	Jean de Brie, Le bon berger	1379	almaduries v. testo n. 80	LACROIX 1879	FEW, vol. 7, p. 540 WRIGHT 1977, p. 9 PAGE 1987, p. 242 BEC 1992, p. 226
359	cast.	Alfonso X, General Estoria	1275ca (ms. XIV p.q.)	E rogó a su hermano quel fiziesse algunos estrumentos donde aquellos pora sos pastores, e diol de sus ganados carneros e vacas, e Jubal prometiógelo et cumpliolo, e fizol pora ellos albogues e albogones e mandurrias . (I, 16)	SÁNCHEZ-PRIETO 2001	
360	cast.	Juan Ruiz, El libro de Buen Amor	1330-43	bandurria (2) v. testo n. 39	ZAHAREAS – PEREIRA 2008	DEUMM, vol. I, p. 258 voce <i>bandurria</i> GROVE, vol. 2, p. 657, voce <i>bandurria</i> vol. 2, p. 657
361	cast.	Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera	1438 (ms. 1466)	banborras v. testo n. 49	CNDHE	REY 1993, p. 30
362	cast.	Fernán Ruiz de Sevilla, Una Coronación de nuestra señora (Cancionero de Llavía)	XVex	bandurria v. testo n. 59	(PUJOL 1984, p. 3)	ÁLVAREZ 1981, p. 712 REY 1993, p. 30
363	gal.-pt.	Xeral Historia	XIV	Et rrogou aseu yrmao quelle fezesse alguus estormentos donde aqueles fezera pera seus pastores, et el quelle daria de seus ganados carneyros et vacas; et Jubal prometeullo et complio et fezolle pera elles albugas et albuguetes et bandurras . (I, 16)	MARTÍNEZ-LÓPEZ 1963	

VIOLA: *viola/vihuela*

num.	lingua	titolo	datazione	citazione	edizione di riferimento	citato in
364	it.	Jacopo della Lana, Chiose alla Commedia di Dante Alighieri	1324-28	viola v. testo n. 8	OVI	
365	cast.	Juan Ruiz, El libro de Buen Amor	1330-43	viyuela de péndola v. testo n. 39	ZAHAREAS – PEREIRA 2008	DECast, vol. 6, p. 812 DELL'ARA 1981, p. 33

KOBUS

num.	lingua	titolo	datazione	citazione	edizione di riferimento	citato in
366	ted.	Heinich von Neustadt, Gottes Zukunft	inizio XIV	kobus v. testo n. 204	MHDBDB	ÁLVAREZ 1981, p. 703

Abstract

1. Argomento della tesi

La tesi consiste in uno studio sugli strumenti musicali a pizzico tardomedievali (famiglia della chitarra e del liuto), realizzato sulla base di un approccio pluridisciplinare che tiene conto degli aspetti storici, letterari, linguistico-etimologici, filologici e iconografici. L'ambito cronologico principalmente considerato è compreso tra la metà del '200 e la fine del '400, ovvero dalle prime attestazioni degli strumenti nelle lingue europee fino all'invenzione dell'intavolatura e ai primi trattati di organologia. Le fonti consultate comprendono la trattatistica musicale araba e latina, testi letterari e documenti storici in lingue europee e fonti iconografiche.

2. Obiettivi

Per quanto riguarda l'epoca medievale nella storia degli strumenti a pizzico, la bibliografia attuale non è abbondante. La maggior parte degli studi è stata realizzata sulla base di un approccio iconografico, mentre manca ancora uno studio approfondito sulla terminologia. Per questo motivo le denominazioni utilizzate dagli studiosi sono molto discordanti, a causa delle differenze fra la nomenclatura medievale e quella moderna.

La finalità principale è stata realizzare un lavoro completo sulla storia dei cordofoni a pizzico medievali senza limitarsi ai problemi linguistici e organologici, ma contemplando anche gli aspetti performativi, il repertorio, gli esecutori e il contesto letterario e culturale in cui gli strumenti compaiono. Un altro obiettivo è stato identificare tutte le attestazioni degli strumenti oggetto di studio, per poter effettuare un'analisi esaustiva della terminologia e per mettere in evidenza una serie di fonti poco note.

Una delle novità principali rispetto agli studi esistenti riguarda l'ambito geografico-linguistico considerato: in generale lo studioso della storia della chitarra e del liuto privilegia una determinata area linguistica o geografica che gli è più familiare, dedicando invece poco spazio alle fonti in altre lingue. Per questo motivo si è deciso di allargare gli orizzonti a tutte le lingue romanze (volgari italiani, francese, occitano, catalano, castigliano, galego-portoghese), a tre lingue anglo-germaniche (tedesco, neerlandese, inglese), al latino e all'ungherese. Sono state consultate inoltre molte fonti arabe accessibili in traduzione.

3. Il lavoro di schedatura

La prima fase del lavoro è consistita nel reperimento di tutte le attestazioni degli strumenti a pizzico nelle lingue moderne fino all'anno 1500. In un primo momento l'individuazione dei lemmi è stata realizzata con l'aiuto di banche dati di testi interrogabili online e di dizionari elettronici o cartacei. Alla ricerca sistematica è stata affiancata la lettura e la consultazione di una serie di fonti primarie e secondarie. Come risultato si è raccolto un *corpus* di quasi trecento testi, per un totale di circa cinquecento occorrenze dal XIII secolo fino alla fine del XV, molte delle quali non vengono citate nella bibliografia specifica sugli

strumenti musicali. I testi in cui si registrano strumenti oggetto di studio sono opere letterarie, enciclopediche, filosofiche, trattati di grammatica, testi religiosi o biblici e documenti d'archivio (inventari, registri di pagamenti e testamenti). Particolare attenzione è stata dedicata ai trattati di musica che menzionano cordofoni o contengono informazioni sugli aspetti costruttivi (per esempio numero o materiali delle corde). Il materiale ha consentito di tracciare una cronologia più chiara sulla documentazione della famiglia degli strumenti a pizzico. Il lessico individuato nelle fonti testuali è stato suddiviso in cinque gruppi in base all'origine delle denominazioni degli strumenti:

KITHARA: *cedra/cetra, citola/citole, chitarra/guitarra/quitaine, gytern/guiterne/quinterne*

‘ŪD: *liuto/leuto/lute/leu/luc/laúd*

PANDOURA: *mandura/mandurria/bandurr(i)a*

KOBUS: *kobus/koboz/cobza*

VIOLA: *viola/vihuela.*

4. Principali risultati raggiunti

Attraverso l'analisi testuale e lessicale delle fonti letterarie ho rilevato una serie di informazioni sulla storia degli strumenti musicali che l'iconografia, i documenti storici o la trattatistica musicale non ci forniscono, focalizzandomi su fonti poco note. L'esame di carattere semantico ha gettato luce su molti punti oscuri relativi ai riferimenti musicali nei testi letterari.

L'elaborato contiene inoltre tre importanti repertori:

- l'elenco di tutti i suonatori o costruttori di strumenti a pizzico la cui attività è documentata in testi storici e letterari dal Medioevo alla metà del Quattrocento. La lista comprende quasi 130 nominativi, ed è stata realizzata a partire da dizionari di musicisti e di liutai e dalla bibliografia specifica. Il lavoro di sintesi è stato completato con la ricerca effettuata sulle risorse elettroniche delle lingue e letterature medievali, consentendo di recuperare notizie su alcuni musicisti finora non citati.

- la schedatura delle voci relative agli strumenti classici a corda quali *barbiton, chelys, cithara, fides, lyra, sambuca, testudo*, e ai cordofoni medievali a pizzico (citola, chitarra, gittern, liuto, vihuela/viola, arpa) e ad arco (viella) che si registrano nei vocabolari dei secoli XI-XVI, i quali sono fonti importanti per lo studio della terminologia.

- un'appendice con tutte le occorrenze degli strumenti a pizzico a manico documentate nelle opere letterarie (compresi testi di carattere storico, filosofico o enciclopedico), insieme a tutto il loro contesto. Figurano i sostantivi che denominano lo strumento, gli esecutori e i verbi che significano 'suonare' quando derivano dal nome dello strumento per suffissazione. La lista è organizzata secondo i cinque gruppi stabiliti sulla base etimologica, che a loro volta vengono suddivisi per area linguistica in modo da permettere un confronto immediato della cronologia delle attestazioni e della diffusione geografica di ciascuno strumento.

5. Struttura della tesi

Il primo capitolo consiste nell'illustrazione delle fonti e dei problemi per lo studio degli strumenti a pizzico. Per primo ho trattato l'apporto delle ricerche archeologiche all'organologia medievale, elencando i pochi strumenti conservati anteriori al 1500 e i reperti di corde, ponticelli, piroli, caviglieri emersi negli scavi. Ho inoltre analizzato l'utilità delle fonti letterarie dal punto di vista organologico, il *topos* dell'enumerazione degli strumenti musicali e i pochi casi in cui il testo fornisce una descrizione dettagliata o specifica alcune caratteristiche dello strumento. Seguono un riassunto dei principali studi condotti sulle fonti d'archivio e l'elenco dei musicisti e dei liutai che suonavano o costruivano strumenti a pizzico nel tardo medioevo.

Il capitolo si conclude con un ampio paragrafo sulla trattatistica musicale in cui ho messo a confronto gli scritti teorici di tradizione araba e latina che trattano i cordofoni, con l'obiettivo di riflettere sul perché in quest'ultima sono quasi assenti gli strumenti musicali. Nella maggioranza dei casi le scarse e vaghe informazioni si trovano nei passi relativi alla loro classificazione, e in generale consistono in una sintetica definizione, senza informazioni sull'accordatura, sul numero delle corde, sulle dimensioni, sui materiali utilizzati per la tavola o per le corde, ecc. Il relativo silenzio sugli strumenti nei trattati fino al XV secolo si spiega con il fatto che l'Occidente si concentrava prevalentemente sugli aspetti teorici della musica. Mentre gli arabi descrivevano in modo preciso le proporzioni del liuto, la spaziatura dei tasti e il calibro delle corde, gli europei mettevano l'accento sul problema dei rapporti fra gli intervalli, per il quale usavano il monocordo. I trattatisti medievali occidentali consideravano più importante esporre la suddivisione della musica e degli strumenti che illustrare le loro caratteristiche fisiche. Per questo motivo venivano messi sullo stesso piano strumenti antichi e moderni. L'inclusione di brevi descrizioni di strumenti musicali negli scritti teorici è motivata dalla necessità di spiegare e/o tradurre i termini del linguaggio scientifico latino, caratterizzata dalla compresenza del lessico classico e delle parole latinizzate prese dal volgare. È solo a partire dalla seconda metà del Quattrocento che i teorici cominciano a includere la descrizione degli strumenti moderni nei loro trattati di musica, e si colloca nello stesso periodo il primo disegno tecnico di un liuto accompagnato da indicazioni per la sua costruzione.

I trattati latini sono stati studiati inoltre in base a un approccio terminologico: sebbene non forniscano informazioni rilevanti sugli strumenti, alcuni testi possono risultare particolarmente utili per lo studio della nomenclatura. I sostantivi *cithara*, *lyra* e *testudo* ('tartaruga') in origine indicavano cordofoni del mondo antico greco-latino, ma nel linguaggio scientifico medievale e rinascimentale potevano riferirsi anche a strumenti di origine orientale diffusi in Europa durante il Medioevo. A causa della polisemia dei termini classici, i trattatisti usavano spesso le denominazioni nella loro lingua adattandole al latino. A partire dal '400 si può notare un cambio nel lessico tecnico, in quanto i termini *cythara* e *lyra* cominciano indicare il liuto, sostituendo l'arabismo latinizzato.

I due capitoli successivi comprendono uno studio approfondito sulla nomenclatura degli strumenti musicali medievali e relativa identificazione. Nel secondo ho trattato il problema della traduzione dal latino al volgare e viceversa. Come punto di partenza ho effettuato l'analisi del lessico tecnico-musicale in quaranta glossari o vocabolari dei secoli XI-

XVI, con l'obiettivo di riflettere sui limiti della lingua latina, sulle difficoltà di traduzione e sulla latinizzazione dei termini vernacolari.

Per indagare il problema della nomenclatura degli strumenti musicali nella traduzione dal latino al volgare, in una seconda porzione del capitolo ho confrontato i passi relativi ai cordofoni nelle varie redazioni del *De proprietatibus rerum* di Bartholomaeus Anglicus. Si tratta di una vasta compilazione enciclopedica in diciannove libri redatta in latino tra 1230 – 1240, con un capitolo sulla musica e alcune pagine sugli strumenti, che nei secoli XIV-XV fu tradotta in sei lingue. Le traduzioni non sono del tutto fedeli all'originale latino: nei volgarizzamenti francese e castigliano non si tratta solo di un cambio di lingua ma di una vera trasposizione dall'antico al moderno, che ha comportato molte alterazioni nella descrizione degli strumenti cordofoni. Dato che la maggior parte delle traduzioni del capitolo sulla musica sono ancora inedite, ho fornito una mia trascrizione dei passi relativi ai cordofoni nelle versioni francese e castigliana.

In un altro paragrafo ho esaminato i cordofoni nei volgarizzamenti medievali dei testi classici o tardo-antichi, con l'obiettivo di studiare le motivazioni che spingono i traduttori a non conservare gli strumenti classici della fonte e a sostituirli con strumenti moderni. Nelle traduzioni e nelle riscritture di materia antica non di rado in corrispondenza di *lyra* e *cithara* si registrano strumenti musicali estranei al mondo greco-latino che sono arrivati in Europa nel Medioevo, come il liuto, la vihuela o la chitarra. In questa parte del lavoro ho analizzato le versioni del romanzo tardo antico *Historia Apollonii regis Tyri*, che è stato tradotto in moltissime lingue europee tra il X e il XVI secolo. Sono state oggetto di studio le differenze nelle scene musicali con particolare attenzione agli strumenti che i traduttori hanno scelto al posto della *lyra*, che non aveva equivalente nel mondo medievale e poteva essere tradotta con arpa, chitarra, viola o vihuela. Attraverso il confronto basato su diciotto versioni ho cercato di mostrare che la scelta dello strumento nella traduzione non dipendeva da criteri organologici ma da motivi culturali. In una breve appendice ho riportato alcuni esempi di testi medievali e rinascimentali che menzionano personaggi mitologici associati a strumenti musicali moderni, spesso a uno dei cordofoni oggetto di studio, inesistenti nel mondo antico.

La seconda parte del capitolo è dedicata all'identificazione dello strumento. Dopo aver citato i pochi casi in cui l'illustrazione dello strumento musicale è accompagnata da una *legenda*, o da un breve testo che contiene il nome o informazioni sulle sue caratteristiche, ho preso l'esempio delle miniature del codice E delle *Cantigas de Santa Maria*, che è il repertorio iconografico più completo degli strumenti musicali della penisola iberica del secolo XIII, al tempo stesso il più studiato e citato dai musicologi. Ho confrontato le denominazioni proposte dai vari studiosi che se ne sono occupati, discutendo quali sono più adatte e quali arbitrarie, basandomi sui dati che emergono dai testi letterari e storici coevi.

Nel terzo capitolo sono stati trattati i problemi linguistici legati alla denominazione degli strumenti musicali a pizzico. Le basi etimologiche (KITHARA, 'UD, PANDOURA, KOBUS, VIOLA) sono state studiate nella loro evoluzione nelle diverse lingue romanze, germaniche e in ungherese, con particolare riguardo alle prime attestazioni. Uno dei più importanti risultati dell'indagine linguistico-semantica riguarda il significato di *baudoire* nel *Roman de Mahomet* (1258), che si pensava fosse uno strumento musicale il cui nome deriva dal latino *pandorium*, al tempo stesso la prima documentazione letteraria di uno strumento della famiglia della PANDOURA. Studiando il contesto e la radice del termine ho ipotizzato due possibili significati,

mostrando che nel testo molto probabilmente non si tratta dello strumento cordofono, e di conseguenza la prima attestazione dello strumento si sposta in avanti di qualche decennio.

Il quarto capitolo è dedicato agli aspetti costruttivi e performativi: forma e dimensione degli strumenti, parti dello strumento (corde, manico, tasti, ponte), accordatura, timbro, volume e tecnica. In un lungo paragrafo ho esaminato la questione della tecnica plectro/dita. La fase di transizione dalla tecnica del plectro a quella delle dita è stata oggetto di alcuni lavori recenti, mentre manca ancora uno studio sistematico sulla tecnica della mano destra durante il Medioevo. Ho cercato di tracciare una storia del plectro con particolare riguardo alle fonti letterarie e alla trattatistica latina, rilevando tutti i possibili significati del sostantivo latino *plectrum*, molti dei quali non sono registrati nei dizionari recenti. L'analisi semantica ha consentito inoltre di precisare il senso del termine antico-francese *ple(c)tron* e di chiarire alcuni passi nei testi medievali francesi in cui il sostantivo finora è stato erroneamente tradotto 'plettro'.

L'ultimo capitolo della tesi riguarda il repertorio. Nella prima parte ho descritto le fonti più antiche per liuto e per viola da mano / vihuela che ci sono pervenute in intavolature o in collezioni che contengono musica composta per (o eseguibile con) strumenti a pizzico in una notazione simile all'intavolatura per tastiera (fine del XV secolo - inizio del XVI), dedicando alcuni paragrafi alla preistoria del sistema di notazione per strumenti a pizzico. Ho messo in discussione due documenti (secoli XIV e XV) che sono stati associati all'intavolatura per liuto, ma in realtà presentano molti problemi di interpretazione. Ho trattato inoltre altri due documenti in cui è illustrato il manico dello strumento con l'indicazione delle note musicali con l'aiuto di lettere, che sono di rilevante importanza per la storia dell'accordatura e della notazione degli strumenti a pizzico.

Dato che per l'ambito cronologico principalmente considerato in questo lavoro (tardo medioevo) risultano del tutto assenti le fonti di musica scritta per i nostri strumenti, in un breve paragrafo ho cercato di evidenziare le poche informazioni sul repertorio che si trovano nelle fonti letterarie e nella trattatistica musicale, avanzando alcune ipotesi sulle modalità di trasmissione del repertorio per strumenti a pizzico nell'epoca precedente all'invenzione dell'intavolatura.