

ANTIQUAE MUSICAE ITALICAE STUDIA

A. M. I. S.

SUBSIDIA MUSICA  
VENETA

II.

ARNALDO FORNI EDITORE



## L'“INTABOLATURA” DI SIMON GINTZLER LIUTISTA TRENTINO DEL CINQUECENTO (\*)

Nulla conosciamo della vita di Simon Gintzler, “Musico del Reverendissimo Cardinale di Trento”, come lui stesso si definisce. Non solo: una sorte avversa accomuna la mancanza quasi totale di notizie biografiche alla relativa scarsità di documenti musicali, che constano in pratica di una unica intavolatura, pubblicata a Venezia dall'editore Antonio Gardane nel 1547 <sup>(1)</sup>. Le sue composizioni originali poi, nonostante le notevoli dimensioni del libro, si riducono a sei soli ricercari, essendo il resto composto da trascrizioni di brani vocali di vari autori (e sarà su questi in particolare che concentreremo la nostra attenzione). Dall'analisi di questa scarsa produzione tuttavia appare la figura di un musicista di una tale levatura da giustificare uno studio approfondito e da auspicare una sua maggiore conoscenza generale.

Poco apprendiamo dalla lunga dedica al Cardinale Cristoforo Madruzzo, che Gintzler antepone al suo libro <sup>(2)</sup>. La sola notizia di un certo interesse che si può ricavare è che nell'anno di pubblicazione, il 1547, egli afferma di essere già da lungo tempo al servizio di questo suo protettore. Il cardinale in questione, Cristoforo

---

(\*) Il presente articolo è costituito dalla stesura di alcune ricerche preliminari, in vista di uno studio più approfondito.

<sup>(1)</sup> Cfr. più oltre il frontespizio riportato per esteso; indi: W. BOETTCHER, “voce” *Gintzler*, in “Die Musik in Geschichte und Gegenwart”, V, Kassel 1956, coll. 141-42; A. KOCZIRZ, *Oesterreichische Lautenmusik im XVI Jh.*, in “Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich”, XVIII, 2, vol. 37, Wien 1911, p. XXIV sgg.

<sup>(2)</sup> A. Koczirz (cit.) riporta la dedica per intero.



Madruzzo, visse tra il 1512 ed il 1578; fu cardinale, principe-vescovo di Trento ed amministratore della Diocesi di Bressanone (3). Uomo dalla rapida e brillante carriera ecclesiastica e politica, protettore delle belle arti ed in particolare della musica, di cui si hanno varie testimonianze per le feste e gli sfarzosi ricevimenti che organizzava alla sua corte in questo periodo così turbolento. Madruzzo chiamava nella sua cerchia di artisti personaggi del luogo o della vicina Italia, il che farebbe pensare ad una origine tirolese del Gintzler. Il suo nome però non appare in nessun catalogo delle biblioteche e dei musei di Trento, Innsbruck e Bressanone, così come non è riscontrabile neanche un nome simile, attualmente, nell'area tirolese.

Un importante documento esiste, tuttavia, dove il nostro liutista viene nominato, sia pure marginalmente. Si tratta di un atto notarile conservato a Trento presso la Biblioteca Comunale, datato 1548, dove si parla della compravendita di una casa, che risulta confinante a settentrione con "Simonem alemanum Citaristam, sive sonatorem" (4). Diamo per certa la coincidenza del citarista (termine ambiguo usato per definire il suonatore di un qualsiasi strumento a corde pizzicate) col Gintzler (5). Il documento rappresenta l'unica prova della permanenza a Trento del Nostro, eccettuando naturalmente le dichiarazioni della dedica e dell'intestazione del suo libro; da esso apprendiamo anche con certezza che egli proveniva dall'area tedesca.

Il Madruzzo inoltre era nel mezzo della vita politica e diplomatica del tempo e compì frequenti viaggi in Italia, Spagna, Paesi Bassi, Germania. Non è improbabile che abbia ammirato il Gintzler nel corso di questi spostamenti — ad esempio durante il suo soggiorno a Regensburg, dove si recò già nel 1540 — e gli abbia offerto i

---

(3) Cfr. A. COSTA, *I vescovi di Trento*, Trento 1977, pp. 151 e 156-57.

(4) Biblioteca Comunale di Trento, Ms. 730, c. 359. Il dato ci è stato gentilmente comunicato dal prof. Clemente Lunelli.

(5) Non è escluso però che il Nostro fosse anche suonatore di 'Chitara' oltre che di liuto, vista la pratica diffusa di suonare entrambi gli strumenti (cfr. ad es. *Opera intitolata Contina. Libro decimo* [1549], di Melchioro de Barberis, per liuto, in cui, alla fine, sono contenute quattro "fantasie per sonar sopra la Chitara da sette corde").

suoi favori <sup>(6)</sup>. Anche se nello stesso periodo la città di Trento non era più così univocamente dominata dalla presenza tedesca, l'adozione di musicisti di quella terra era corrente <sup>(7)</sup>. Per una personale relazione con la pratica liutistica tedesca deporrebbero poi alcune caratteristiche tecniche, su cui ci si soffermerà più avanti, ed inoltre la presenza del Gintzler in una intavolatura pubblicata a Norimberga nel 1552 <sup>(8)</sup>, così come la trascrizione nella sua *Intabolutura* di un mottetto di Ludwig Senfl, maestro attivo nella Germania meridionale verso la prima metà del secolo.

Vediamo dunque la sua pubblicazione, partendo dal titolo in frontespizio:

I N T A B O L A T U R A  
D E L A U T O

D I S I M O N G I N T Z L E R M U S I C O

Del Reverendissimo Cardinale di Trento, De Recercari Motetti  
Madrigali et Canzon Francese Novamente posta in luce.

L I B R O P R I M O

[ stemma tipografico ]

In Venetia Appresso di Antonio Gardane — M.D.XLVII.

Non si discosta, formalmente, dalle intestazioni dei molti libri di intavolatura pubblicati a Venezia in quegli anni <sup>(9)</sup>. La dicitura "Libro Primo" farebbe presumere nei programmi dell'editore o del musicista l'eventualità di altre pubblicazioni seguenti, che esclude, comunque, vi siano state. E' interessante piuttosto notare come Gintzler pubblici solo musica "dotta", avvicinandosi in questo a Francesco da Milano, che proprio nello stesso anno e

---

<sup>(6)</sup> Questo potrebbe giustificare, nel '47, la sua affermazione di essere già da lungo tempo al suo servizio.

<sup>(7)</sup> Cfr. la lista degli organisti della Cattedrale di Trento in M. BONA DE BONETTI, *La Cappella musicale del Duomo di Trento dalle origini al sec. XVI*, tesi di laurea, Bologna, Magistero a. acc. 1973-74.

<sup>(8)</sup> Cfr. nota n. 11.

<sup>(9)</sup> Intavolature di: F. da Milano, Domenico Bianchini, Marcantonio del Pifaro, Melchiorre de Barberiis, Julio Abondante, Antonio Rotta, J. Maria da Crema, P.P. Borrono, F. Vindella. Cfr. E. POHLMANN, *Laute, Theorbe, Chitarrone. Die Lauteninstrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*, Bremen 1972.

presso lo stesso editore pubblica una intavolatura composta di "Recercate, Madrigali e Canzon Francese", cioè di forme "colte", a differenza di tutti gli altri liutisti che hanno pubblicato nel medesimo periodo a Venezia, unendo a tali forme altre di carattere popolareggiante, quali: passimezzi, padovane, saltarelli etc. <sup>(10)</sup>. Questo pone il nostro liutista in una luce particolare: musicista colto e raffinato che ben a suo agio doveva trovarsi alla corte del Madruzzo. La dedica anteposta al libro, dotta e prolissa, rappresenta, a dire la verità, un esempio di umanesimo mal digerito: scritta in un latino aulico, apparentemente classicheggiante nella costruzione e nella terminologia, si rivela ad una lettura precisa infarcita di errori ed approssimazioni. Non è escluso, però, che alcune imprecisioni siano subentrate in sede di stampa.

Ecco quindi l'indice, che riportiamo interamente:

- 1) *Recercar primo*
- 2) *Recercar secondo*
- 3) *Recercar terzo*
- 4) *Recercar quarto*
- 5) *Recercar quinto*
- 6) *Recercar sexto*

Simon Gintzler

Motetti a sei voci

- 7) *Pater noster*
- 8) *Ave Maria*
- 9) *Benedicta es*
- 10) *Sancta Maria*
- 11) *Preter rerum*
- 12) *Circumdederunt*
- 13) *Descendi in ortum meum*

Iosquin  
Iosquin  
Iosquin  
Verdelot  
Iosquin  
Iosquin  
Iachet

Motetti a cinque voci

- 14) *Stabat Mater*
- 15) *Vita in ligno*
- 16) *Auspice Domine*
- 17) *Tua est potentia*
- 18) *Ne projicias nos*
- 19) *Gaudent in celis*

Iosquin  
Ludo Senfl  
Iachet  
Moton  
Adriano  
Archadelt

---

<sup>(10)</sup> Non manca poi chi ha pubblicato solamente musiche trascritte; cfr. F. VINDELLA, *Intavolatura di liuto*, Venezia, A. Gardane 1546 (con brani di Arcadelt).

#### Motetti a quattro voci

20) <i>Magnum hereditatis</i>	Adriano
21) <i>Benedictus dominus</i>	Lupus
22) <i>Puer qui natus est</i>	Iachet
23) <i>Sancte paule</i>	Adriano
24) <i>Deus canticum novum</i>	Lupus
25) <i>Domine deus omniū</i>	Archadelt

#### Madrigali

26) <i>Madonna s'il morire</i>	Verdelot
27) <i>Donna si fiera stella</i>	Verdelot
28) <i>Occhi miei lassi</i>	Archadelt
29) <i>O s'io potessi donna</i>	Iachet berchem
30) <i>Lasciar il velo</i>	Archadelt
31) <i>Il ciel che rado</i>	Archadelt

#### Canzon francese

32) <i>Iay neu que testois</i>	Sandrin
33) <i>Ce qui est plus</i>	Sandrin
34) <i>Vue le grief mal</i>	Sandrin
35) <i>Mais pour quoy</i>	Sandrin
36) <i>Si de Beau</i>	Sandrin
37) <i>Dames d'honneur</i>	Sandrin

Come si vede il libro è composto di sei parti: i ricercari; i motetti a sei, cinque e quattro voci; i madrigali e le canzoni francesi; ognuna di queste parti contiene sei brani, eccetto i mottetti a sei voci, che sono sette. Una struttura così compiuta è quantomeno interessante, in un'epoca in cui le pubblicazioni erano redatte sovente con la massima libertà di repertorio: raccolte di fantasie, pavane, passimezzi, brani vocali trascritti, ricercari, senza ordine o criterio alcuno apparente.

Prima di passare alla analisi tecnica e musicale si devono ricordare le altre pubblicazioni in cui appaiono brani del Gintzler. La prima è una raccolta dell'editore norimberghese Hans Gerle<sup>(11)</sup> del 1522. Vi troviamo quattro *preambel*, che corrispondono comunque ai ricercari nn. 1-2-4-6. Appaiono inoltre in tre raccolte dell'editore

<sup>(11)</sup> H. GERLE (ediz.), *Eyn Newes sehr Künstlichs Lautenbuch, darinen etliche Preambel und Welsche Tentz mit vier stimmen von den berumbsten Lutenisten Francisco Milanese. Anthoni Rotta. Joan Maria. Rosseto. Simon Gintzler un andern*, Nürnberg 1552; cfr. R. CHIESA, *Storia della letteratura del liuto e della chitarra*, nel "Fronimo", VI (1978), 22, p. 19.

re Pierre Phalèse, degli anni 1552, 1563 e 1568 (in cui il liutista è nominato Sentlerus e Sentler)<sup>(12)</sup>, alcune fantasie corrispondenti ai ricercari nn. 3, 4, 5, 6 - 3, 4 e 3<sup>(13)</sup>. Niente di nuovo, quindi, rispetto ai sei ricercari della pubblicazione in esame; è significativo però il fatto che il nome del Gintzler appaia in queste raccolte comprendenti brani dei maggiori liutisti dell'epoca, e che furono stampate anche parecchi anni dopo il suo libro lasciando intuire una fama diffusa presso i contemporanei.

L'intavolatura del Gintzler è di tipo italiano, ben chiara e leggibile e, tutto sommato, abbastanza scevra da errori, se confrontata con altre dell'editore Gardane<sup>(14)</sup>. Dal punto di vista tecnico essa presenta una particolarità che, pur già presente nelle intavolature anteriori di Joan Maria da Crema e Melchiorre de Barberiis<sup>(15)</sup>, non può non far pensare al contatto con la pratica liutistica tedesca: troviamo infatti la crocetta che, posta dinanzi ad una nota, indica il suo allungamento<sup>(16)</sup>. Questa indicazione, atta a sopperire parzialmente alla più grave carenza di tale sistema di notazione, cioè la impossibilità di precisare la durata dei vari suoni e quindi la scarsa chiarezza nella condotta delle parti, si incontra dapprima nelle intavolature tedesche di Newsiedler<sup>(17)</sup> e si diffonde poi presso i liutisti italiani.

Non ostante la sua origine geografica, e l'aver lavorato almeno alcuni anni in un ambiente alquanto impregnato di cultura tedesca, come Trento, anche una lettura superficiale dei ricercari<sup>(18)</sup> mostra

---

<sup>(12)</sup> P. PHALESE (ediz.), *Hortus musarum*, Lovanio 1552, fantasie nn. 13, 10, 4, 15; ID. (ediz.), *Theatrum musicum*, ivi 1563, fantasie nn. 7, 10; ID. (ediz.), *Luculentum Theatrum musicum*, ivi 1568, fantasia n. 2.

<sup>(13)</sup> Identificazione alle date nel cat. H. Brown, cfr. *infra* nota 21.

<sup>(14)</sup> Le pubblicazioni di Gardane sono, comunque, ben più corrette di quelle di altri editori, ad esempio del veneziano Scotto o dello stesso Phalèse.

<sup>(15)</sup> Cfr. B. TONAZZI, *Liuto, Vihuela, Chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature, con cenni sulle loro letterature*, Ancona 1974, p. 18, nota n. 2.

<sup>(16)</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>(17)</sup> H. NEWSIEDLER (ediz.), *Ein neues Lautenbüchlein*, Nürnberg 1540; cfr. A. KOCZIRZ, *Op. cit.*, p. XXXI, nota n. 4.

<sup>(18)</sup> A. KOCZIRZ, *Op. cit.*, pp. 60-66, riporta la trascrizione. Per i ricercari secondo e quarto cfr. anche O. CHILESOTTI, *Lautenspieler des 16ten Jahrhunderts*, Leipzig 1891, pp. 18-21.

chiaramente che lo spirito del Gintzler è italiano. Nella varietà e pregnanza, nella capacità di condotta logica delle parti, egli si rivela quale appartenente alla migliore scuola italiana, e da mettere in relazione, piuttosto che con qualche liutista d'oltralpe, con il folto gruppo di italiani che hanno pubblicato a Venezia verso la metà del secolo (19). Anche il numero delle voci, cioè per lo più quattro rispetto alle tre che sono la media preferita nei pezzi per liuto tedeschi, denota la sua lontananza da quella scuola. Le virtuosistiche trascrizioni di brani vocali fino a sei voci erano infatti molto più diffuse nel nostro paese.

I sei pezzi non si equivalgono in quanto a scorrevolezza melodica e contrappuntistica, ma mantengono una unità di fondo nell'impostazione generale, di cui dicevamo sopra, non disgiunta da un certo sottofondo austero, che ricorda il Bakfark (20). Gintzler presenta, tratta e risolve i temi con chiarezza, rigore e contemporaneamente freschezza e varietà, con particolare attenzione anche all'impianto armonico. Dal punto di vista tecnico-costruttivo la sua musica presenta caratteristiche da definirsi "di avanguardia", per lo meno rispetto alla musica liutistica coeva. L'inizio è sovente quello di una fuga in senso stretto (ricercari nn. 1-2-5-6):

S. Gintzler, *Recercar quinto*, miss. 1-6;

(19) Cfr. nota 9.

(20) Cfr. *Oxford History of Music*, London 1968, vol. IV, p. 694.



Particolarmente interessanti sembrano alcune soluzioni nelle quali, oltre alla sua abilità compositiva, alla capacità di sfruttare sapientemente le risorse dello strumento, i ricercatori rivelano una particolare vicinanza alla sensibilità "tonale" e l'uso di stilemi propri di una musica più tarda. Si vedano le lunghe catene di terze nel *Recercar* n. 4 (miss. 23-25):

Oppure, nello stesso ricercare, queste cadenze (miss. 32-36):

E nel quinto, una progressione ascendente di sapore secentesco (miss. 16-23):

In tutti i ricercari, verso la metà o verso la fine, la scrittura si anima, e l'andamento spesso omoritmico lascia spazio a fraseggi di largo respiro e fioriture melismatiche.

La loro fisionomia generale appare alquanto diversa; se posti a confronto: il primo, secondo, quinto e sesto hanno un impianto più rigoroso, più vicino al mottetto rinascimentale; il quarto, pur essendo fortemente imitativo, lascia maggior spazio alla fantasia. Il terzo, infine, è il più singolare: in esso l'inciso iniziale serve da elemento unificante per tutto il brano, abilmente variato o diminuito, ricordando non l'andamento del mottetto, bensì quello della "canzon francese", di cui Gintzler è altrove abile trascrittore.

Prenderemo ora brevemente in esame l'intavolatura del Gintzler per quanto concerne il lavoro di trascrizione. Come si vede dall'indice egli raccoglie composizioni di vari polifonisti, tutti francesi o franco-fiamminghi e quasi tutti contemporanei; il solo, famosissimo Josquin era morto 26 anni prima della comparsa del volume (21).

Non è escluso che Gintzler abbia avuto contatti personali con alcuni di essi, ad esempio con Jachet de Mantua (Jacobus Collebaudi 1495-1559) che nel 1542 dedica un mottetto al Madruzzo (22). In ogni caso la scelta corrisponde alla pratica corrente: si accolgono i brani più famosi; il mottetto "*Auspice Domine*" del citato Jachet, ad esempio, si trova oltre che nella nostra intavolatura, in almeno altre quattro versioni (23).

Per la nostra breve analisi, sono interessanti alcuni mottetti di Josquin (24). L'approccio alle trascrizioni necessita però di alcune

---

(21) Cfr. H. MAYER BROWN, *Instrumental Music Printed Before 1600*, Cambridge, Mass. 1965, 1547<sup>3</sup>.

(22) Cfr. R. VETTORI, *La musica alla Corte dei Principi Vescovi di Trento Bernardo Clesio e Cristoforo Madruzzo*, tesi di laurea, Bologna, D.A.M.S., a. acc. 1979-1980, pp. 125-26.

(23) V. BAKFARK, *Intabolatura* (1552); M. FUENLLANA, *Orphénica lyra* (1554); L. VENEGAS, *Libro de Cifra Nueva* (1557); A. DE CABEZON, *Obras* (1578); è da notare come queste versioni siano tutte posteriori.

(24) Per le versioni in trascrizione moderna ci si basa su: E. SMIJERS, *Werken van Josquin des Prés* (Motetten), Amsterdam 1954, Bundel XI, pp. 11-19; Bundel XII, pp. 47-57.



precisazioni, al fine di rendere conto dei limiti insiti nello stesso strumento per questa pratica, e sulla base di questi valutare criticamente il lavoro dell'intavolatore. Si tratta di non considerare eventuali discordanze tra originale e trasposizione, dovute a elementi tecnici che dipendono dalla struttura del liuto, e che sono in pratica due: la ripetizione di note, dovuta alla naturale brevità di durata dei suoni ed i frequentissimi cambi di ottava, dovuti ai limiti di estensione sonora dello strumento <sup>(25)</sup>. Riportabile a una questione tecnica è anche il fatto, tipico in tutti i trascrittori, di rendere con un ritmo unico le frequenti sovrapposizioni di ritmo binario e ternario (sesquialtera e proporzioni di vario tipo) della polifonia cinquecentesca <sup>(26)</sup>: l'esecuzione al liuto richiede una tale sincronizzazione dei movimenti delle due mani, che il riuscire a rendere la differenza ritmica risulta forse possibile, ma certo difficilissimo.

Si suole dividere la pratica di trascrizione in due tipi <sup>(27)</sup>: la resa pura e semplice delle voci, senza particolari aggiunte ornamentali <sup>(28)</sup>, e la trascrizione con *glosas*, o diminuzioni, a volte aggiunte in tale quantità da cambiare il carattere stesso del brano o addirittura da sacrificare la riconoscibilità della melodia originale <sup>(29)</sup>. Il Gintzler rientra senza dubbio nella seconda categoria, senza però giungere agli eccessi suddetti. Ma procediamo con ordine: la prima considerazione da fare è che le sue trascrizioni non presentano quasi omissione alcuna rispetto al testo originale, e rare e insignificanti sono le trasformazioni; per quanto riguarda le aggiunte (che sono esclusivamente melodiche e non

---

<sup>(25)</sup> Cfr. R. MEYLAN, *La technique de transcription au luth de Francesco Spinacino*, in "Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft", I (1972), p. 84.

<sup>(26)</sup> Cfr. M. HONEGGER, *La tablature de D. Pisador et le problème des altérations au XVI<sup>e</sup> siècle*, in "Revue de Musicologie", LIX (1973), p. 50.

<sup>(27)</sup> Cfr. J. WARD, *The use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music*, in "Journal of the American Musicological Society", V (1952), p. 90.

<sup>(28)</sup> Cfr. ad esempio la famosissima "*Tant que vivrai*" in D. BIANCHINI, *Intabolatura de Lauto... libro primo*, Venezia, A. Gardane 1546.

<sup>(29)</sup> Cfr. J. WARD, *Op. cit.*, p. 91, Ex. Ia, Ib, Ic.



ornamentazioni melismatiche di una singola voce, sia i cosiddetti "ponti", cioè le legature melismatiche della nota di fine frase di una voce; ad es., l'*altus* con quella di inizio di frase di un'altra voce come il *tenor*:

Josquin Des Prés, *Benedicta es*, (ediz. Smijers, cit., p. 11 sgg.; Gintzler, mis. 31);

Dal presente esempio si può dedurre un importante principio (verificabile, naturalmente, in tutti i brani), cioè che quando il tessuto polifonico si semplifica Gintzler fiorisce in maniera molto accentuata. Per lui è senza dubbio più importante la riproposizione fedele di tutte le voci e, dato che quando queste sono 4, 5 o 6 è quasi impossibile fiorirle sul liuto — se si vuole mantenerle tutte —, vi rinuncia, riservandosi di applicare questa pratica quando esse si riducono a due o tre, per non pregiudicare l'impianto generale. Infatti i mottetti a cinque voci (terza parte del libro) sono più fioriti di quelli a sei, e più ancora lo sono quelli a quattro (quarta parte). Troviamo anche alcune omissioni e diversità, ma esse non pregiudicano il significato melodico ed armonico generale; ad esempio una voce che non esegue un salto di ottava, per non cadere su di un unisono ambiguo, ma si ferma sulla quinta, per poi proseguire secondo gli intervalli originali. A volte vediamo sacrificata quindi la fedeltà all'originale, ma in nome di una chiarezza ancora maggiore di quella che si otterrebbe sul liuto rispettando il modello. E' curioso a questo proposito notare come a volte siano omessi passaggi ritenuti riempitivi che Josquin ha scritto, oppure si eliminano le note puntate ad aumentazione, mettendone due di uguale

valore, oppure, entro una certa misura, si tenda ad eliminare i movimenti in "arsi", permettendo l'entrata delle voci prima o dopo, ma ad inizio di battuta <sup>(30)</sup>.

Si è accennato alla consuetudine di ridurre ritmi diversi ad uno unico, ma mentre la tendenza comune è di ridurre il ternario a binario <sup>(31)</sup>, Gintzler cambia tempo, alternando battute in sei a battute in quattro, forse per regolarizzare la cadenza del *tactus*:

S. Gintzler, *Benedicta es*, miss. 23-25;

The image shows a musical score for a vocal line and a corresponding rhythmic notation. The vocal line is written on a single staff in G major (one sharp). It begins with a common time signature [C], then changes to 6/8, then back to common time [C]. The rhythmic notation below consists of three systems of numbers and symbols on a five-line staff. The first system has numbers 2, 0, 4 and symbols 0, 2, 3, 0. The second system has numbers 2, 2 and symbols 2, x, 2, 3, 0, 2, 0. The third system has numbers 2, 2, 0, 3, 2, 0 and symbols 2, x, 0, 0, 0, 0.

Il discorso sulla quadratura ritmica è di estremo interesse ma può influire ambigualmente sulle trascrizioni in valori moderni delle musiche vocali stesse; se infatti è vero che lo Smijers, obbedendo al semicircolo tagliato  $\zeta$ , ha trascritto in ritmo binario il brano, è altrettanto vero che Gintzler, pienamente addentro nella sensibilità rinascimentale, trascrive pure in ritmo binario ma solo per semplificare l'esecuzione:

<sup>(30)</sup> Vedi, nell'esempio 7, la *sexta vox* che entra ad inizio di battuta e non a metà.

<sup>(31)</sup> Cfr. M. HONEGGER, *Op. cit.*, p. 50.

Originale

transcr. Smijers

S

V

Pa-ter no-ster

(Cfr. es. 6)

Le sensibili si trovano sempre alterate, e non solo nelle cadenze di fine frase, ma anche durante lo svolgimento melodico. Non è questa la sede per discutere sul significato di ciò, se sia da attribuire al carattere necessariamente più armonico che melodico delle trascrizioni intavolate, o al progredire della sensibilità tonale tra l'epoca della composizione (fine '400 inizi '500) dei brani e quella della trascrizione, o infine se rifletta la pratica comune dei cantori rinascimentali <sup>(32)</sup>. Certo le trascrizioni mostrano una posizione avanzata verso il consolidamento della sensibilità tonale (*musica ficta*), così come mettono bene in luce il carattere armonico tonale latente della polifonia di questo periodo.

La figura del Gintzler emerge dunque nella grande fioritura della produzione liutistica veneto-padana della metà del secolo, ponendo interrogativi non solo biografici, ma soprattutto critici, sulla tecnica di trasposizione dei modelli vocali nelle intavolature e sul loro valore di copie, o di varianti strumentali, la cui incidenza, nel costume musicale del Cinquecento, attende ancora una definitiva sistemazione.

Trento

Ennio Simeon

<sup>(32)</sup> Per una trattazione specifica del problema vedi Marc Honegger (cit., LIX [1973], pp. 38-59; 191-230; LX [1974], pp. 4-39).