Mami Irisawa - *soprano*
Catherine Joussellin - *soprano*
Akira Tachikawa - *counter-tenor*
Atsushi Moriya - *recorders*
Sophia Danilevski - *medieval fiddle*
Jérôme Salomon - *percussion*
Bérengère Sardin - *medieval harp*
Marnix von Zepp - *carillon*

Alexandre Danilevski - *medieval lutes, chekker, direction*

featuring Anna Danilevskaia*, medieval fiddle (n°9)*

Tracklist

01	Intro / Donna s'amor	*Eguidius da Francia*	04:33
02	Cosa Crudel	*Andrea da Florentia*	03:10
03	El no me giova	*Bartolino da Padova*	03:11
04	Somma felicità	*Landini*	03:53
05	Con tutta gentilezza	*Andrea Stefani*	04:21
06	I bei sembianti	*Bartolino da Padova*	05:05
07	Interlude	*Improvisation*	01:14
08	Nel mio bel orto	*d'après Anon.*	02:29
09	Lauda	*Anon.*	06:00
10	Dulce cere	*Bartolino da Padova*	03:25
11	Interlude	*Anon. de Codex Faenza*	03:15
12	Alba colonba	*Bartolino da Padova*	03:54
13	Passando in ombra	*Anon. Madrigal / Estampie*	02:21
14	Amor da po´che	*Don Paolo da Florentia*	04:36
15	Donna, l'altrui mirar	*Gherardello da Firenze*	05:35
16	Donna s'amor	*Eguidius da Francia*	03:13

The world as hypertext

When it comes to the music of the Trecento there is immediately one question coming up: where from did the monks of this time take the will to sing the love in such a keen and sensitive way?

Since the Council of Trent in 1545-1563 when the Church decided to give up on the method of exegesis based on symbols we are cut off from the erudition of the Middle Ages, and our understanding of mediaeval works got thus clouded. Before this sharp break any creative person had a vision of things where material reality and the invisible freely flew together. From this kind of thinking stems the idea which nowadays seems to be trivial but also partly[1] veridical and which says that there is a close relation between the cult of the Virgin Mary on the one hand and the cult of the perfect and inapproachable Lady on the other: *Visible beauty is the effigy of invisible beauty*, as Hugues de Saint-Victor put it.

The Christian way of thinking picks up the tradition of the symbolic interpretations of Homer and the myths as the Stoics practiced them, and it justifies this kind of exegesis (the Old Testament thought as pre-emption of the New Testament) with the teaching of Christ and the Apostles (Jn 3, 14 and Mt 12, 4). Origen[2], from the third century, then integrates these tendencies into a system which later on becomes the general method of scientific, philosophical and artistic thinking. What is perceivable will be explained by the unperceivable and all mundane by the netherworld and the other way round, and in all this kind of conceiving the world

[1] The courtesy is already to be found with Arabic Christian poets of the period of Jahiliyyah (pre-Islamic period, cf. Abu al-Faraj al-Isbahānī, "The Book of Songs"). In his "De l'amour" from 1822 Stendhal already speaks about it, long before some of the modern scholars.

[2] Origen, 185 – 253, lived an ascetic life. By day, he was teaching, by night he was studying the Bible. He is said to have literally followed some of the biblical verses. And so it is said that he had castrated himself and that the knowledge he had thus acquired through such experiments had made him suspicious of the literal meaning of the Scriptures.

the divine thought is to be found in everything. The word "religion" alone, did they not consider it as the act of "Al-liance", the act of *re-ligare*, "tying" it all "back"?

In the end this complexity opens out into a reading on several levels. To the literal sense are added: the allegorical sense (doctrinal), the tropological sense (moral) and finally the anagogical sense which aims at looking for any signs that announce the accomplishment of the divine promises in the Kingdom of Heaven.

Classical illustration depicts Jerusalem, a fact which Jean Cassien (John Cassian the Roman) explained as follows:

"In the historical sense Jerusalem is the City of the Jews; in the allegorical sense it is the Church of Jesus Christ; in the anagogical sense it is the Heavily Realm that is the Mother of all of us, and in the tropological sense it is the Soul of man, which God often reprehends or praises while bestowing this name upon it". (I. Cor., XIV, 6.)" ("Conferences")

The principle of the threefold spiritual interpretation was brought into agreement with the cardinal virtues of faith, hope and love as well as with the three elements of which, according to Origen, man is made and which are: body, spirit and soul. Of course, for the ordinary mortals the whole fabric was less complex, and one can say that in general the exegesis of lyrical or musical texts was limited to two or three levels of meaning with further outlooks.

The system conceived this way appeared to come along with the arbitrary: from improbable facts could be drawn contradictory conclusions; healing properties of stones and plants, for instance, were derived from the symbolic sense of form and colour and not from real observations.

The minds of the people of the Middle Ages worked in a much more syncretistic and symbolic way and therefore disposed of a very different kind of freedom of thought than the one we are used to. A tiny little dosage of good sense was enough to make somebody discover the whole universe in a drop of water. According to Vincent de Beauvais nature is a book written by God's hand, and one must read and explain it. This allotropic vision which disposed of a multitude of

viewpoints implies an intellectual richness and it is the incarnation of the search for the Eternal, the General as well as the Desire for an organisation of things.[3]

Which other topic, which other object or other goal could there be for higher art in search for the hidden and uplifting sense (as Origen writes: "to discover from under the letter hidden treasures")?

Our CD presents some of the most elaborate works of the mediaeval *musica composita*. On the program there is the image of sounds as they change over the day, from break of day to dawn of twilight. The first song, **Donna s'amor**, hides – under the blanket of an assumed dance – a Gregorian melody. Then again we have **Cosa crudel** which lends its melody to a lauds (*El cor mi si divide,* Ms Vatican Chig.). **Con tutta gentilezza** is one of the three compositions of Andrea Stefani which are preserved; the loss of the rest of his work is all the more deplorable as these three songs stand out due to the particularity of their melodic development and their anachronistic modernity. So in the corpus of works which are contemporary to this piece, Stefani's compositions deserve a special attention as they assume an exceptional position. **Con tutta gentilezza** was taken on by Antoine Busnois. The madrigal-like estampies **Passando in ombra** and **Lauda** reflect each in its own way the tremendous number of dances which during a certain time overflew the society in search for liberation from their fears and evils[4].

[3] This is only one aspect of the things and it leads to another concept of great importance: the number as model of the universe. When approaching the musical aesthetics of the Middle Ages one shall never forget that within the mathematical sciences music comes second and therefore is placed between arithmetic and geometry. As such she was a science of numbers. One can find this idea clearly formulated in the teaching of the Pythagoreans, and the scholars of the first centuries of our Common Era whose writings became the famous classics of the 12th, 13th and 14th centuries revived them: one may think of the encyclopaedic works or educational books treating the seven liberal arts and which were written by savants such as Augustine (lost), Boethius, Isidore of Seville as well as the writings of authors without halo such as Cassiodorus and Martianus Capella. All these works have been written down before or in the sixth century. The numbers are the figure of mysticism, and they are the compositional technique for any musical work. As numerous authors affirm: almost everything of what – in the Middle Ages and even far beyond the period of Renaissance – will be of general validity (terms and concepts alike) can be found in the oeuvres of the writers of the sixth century.

[4] Although the first historical documents of hysterical dances come from the eleventh century, this kind of dance only gets increasingly widespread in the middle of the 14th century which is certainly due to the pest,

By means of the allegorical method, the beauty of all the songs can be enriched by some more aspects. The images are often to be seen as quasi-commonplaces, for example *la rosa*, the rose, and *l'orticha*, the stinging nettle, in the ritornellos (the resume) of the madrigal **I bei senbianti**. Both plants can be interpreted as simple allegories of the Good and its opposite; the stinging nettle however – which was also called "the blaze of vice" – also stands for Gomorrah, "a place overgrown with nettles"(after Soph. 2, 9), whereas the rose renders the picture of future blessings (cf. Is., 35,1). Such an allusion to recompense allows keeping a condign distance while, at the same time, a plea is made.

The madrigal **Alba Colonba** describes the personal armorial bearings[5] of Gian Galeazzo Visconti, the Duke of Milan. The illustrations referring to the Old and New Testament (the Dove of the Old Testament in the first couplet of the song announces the end of the imprecations as well as reconciliation and salvation; the Dove in the second couplet stems from the New Testament and represents the Holy Spirit as inspiration and benediction for Visconti's triumph) confer to the message complete weight of the whole system of senses in its universal validity: the all powerful and legitimate sovereign (because the dove is also the symbol of the Patron of Milan, Saint Ambrose) bestows peace and felicitousness; his intentions are pure and beneficial (cf. the two colours that are used in the emblem). In his music, Bartolino provides a real abundance of harmonic means of expression:

the Black Death. The famous dance from Saint-Vit dates back to this time too. Between 1374 and 1518 one counts not less than ten pan-European epidemics. Music, which was sometimes seen as inflammatory, sometimes as healing, will in the times to come not so quickly forget these agonies and sorrows and it will tell about it. This aspect of music history has, up to now, only been examined from a neurological point of view (Vladimir Bekhterev, 1908 ; Waller, 2008 and, between these two, some more).

[5] It is said that these armorial bearings had been conceived by Petrarch. Numerous composers caught them in music. In this context we have to mention: Le ray du soleil by Ciconia, Del glorioso titolo by Caserta, Più chiar che 'l sol by Antonello, Sol me trafig 'l cor I by Teramo and Aquila altera by J. da Bologna. And even those are only a small part of the list of madrigals which were dedicated to Gian Galeazzo Visconti. Their history is peppered with wonderful picturesque anecdotes which unfortunately we can't tell here.

here the sublime polyphony is enriched with a vivid rhythmical play which in turn is charged with onomatopoetic textures in order to create an atmosphere full of mysteries which in this ritornello describe the Garden of Eden. In this song the soprano follows a particularly exquisite melodic line.

The same harmonic expertise can be observed in **La douce cere** which was written for the Carraras, the Dukes of Padua and unfortunate rivals of Visconti. This song is the most widely spread song of the Trecento. You can find it in almost every manuscript of that time.

The fact that this maximum of popularity was directed to music which is so extendedly distinguished is an astonishing testimonial of how important good taste as well as exceptional technical mastery of the musicians was to this former society. Bartolino is said to be contemporary to Landini, but his style seems to speak from later times. His notoriety was immense; there are supporting documents in literary texts to prove this: "*Paradiso degli Alberti*" by Gherardi da Prato, 1426[6], and "*Il Saporetto*" by Simone Prodenzani[7], around 1415. The mild interest of researches and musicians in his music nowadays is inversely proportional to his former popularity. His music without dispute demands a great deal of its interpreters' capacities which in turn and inevitably curtails its divulgence. Nonetheless it is time to confer him his place among the very best composers of the Trecento.

Emilia Danilevski

[6] "A loro dicendo che di quelli (=madrigale) fatti a Padova per Frate Bartolino si famoso musico cantare dovessonno. E così fatto…" as it is said about Bartolino in 1389, which means 37 Jahre earlier.

[7] In two of Prodenzani's sonnets six songs which are penned by Bartolino are quoted, and a third sonnet mentions some "rondel franceschi de fra Bartolino" which are not preserved.

The instruments

The choice of the instruments follows the iconography of the period to which this recording is dedicated. There are plenty of pictures from that time which can be taken into consideration. The choice of the instruments also follows the logic of the pieces as well as the idea of musical progress understood as enhancement of the techniques as well as advancement of properties of sound and not as their abandoning or impoverishment. The one of the instruments whose use in the music of the Trecento is most contested is at once the instrument that should provoke least objections: the drum. Its part in the manuscripts, however, is never written out, as it's often also the case of the other instruments; this is because improvisation was part of the compulsory knowledge of every musician. Those who argue against the use of the drum therefore argue against the iconography – book illumination included – and again the lyrical sources where, as the detractors put it, the mention of the drum would only take place because of the necessities of rhyme and rhythm. Those who reject the use of the drum thus purport that without the existence of parts fixed in written form seizing the drum would cast doubts on the authenticity of the interpretation.

Countless sources of rigorously contemporary research led in a wide range of countries deal with the role and the use of instruments in the history of musical works. Let's just quote one of these sources, a prose source, which addresses an experience that can be observed at a universal level: it is the writing *L'art de dictier et de fère chançons…* by E. Deschamps (from 1392). There it is said that *"the natural songs… are embellished by the melodies of the artificial music"* (and in this context *"natural"* music means the music which is sung whereas *"artificial"* music – *"la musique artificiele"* – points the music that adopts *"artificial means"* – *"artifices"* –, that is to say instruments). In the same source it is also said that every song can be sung *"par voix et par art, sanz parole"* – with the voice and with the help of device,

without words – and that moreover *"les chants délectables et plaisans"* – the delightful and pleasant chants – often *"are produced by the harp, the rebec, the vielle, the dulcian, the sounds of drums, by flutes and other musical instruments"*.

That is why it's certainly not inappropriate to remember a saying which also stems from Origen and which every writer of the Middle Ages unremittingly picked up over and over again and whose content concerns investigations on art and the meaning of life: it is the advise to stick – when it comes to interpretation – not to the letter, not to the literal, but to the spirit.

The drum joins in to **Donna s'amor** and its dancing melody in a very natural way and it underlines the depth of this melody as well as its meditative character. At this point of the story it's hard not to mention a certain Jean Albert who with his playing the drum knew how to prop up the illness stricken Louis I, Duke of Orleans.

Die Welt als Hypertext

Wendet man sich der Musik des Trecento zu, so stellt sich unweigerlich die Frage, woher die Mönche damals den Willen nahmen, die Liebe mit so viel Eindringlichkeit und darüber hinaus mit so viel Empfindsamkeit zu besingen?

Seit dem Konzil von Trient im Jahre 1545-1563, als die Kirche beschloss, auf die Methode der Exegese durch Symbolik zu verzichten, sind wir wie abgeschnitten von der Gelehrsamkeit des Mittelalters, und unser Verständnis mittelalterlicher Werke ist dadurch getrübt. Zuvor nämlich, vor diesem Einschnitt, flossen für jeden schöpferisch tätigen Menschen die materielle Wirklichkeit und das Unsichtbare in freier Denkweise ineinander. Von dorther rührt auch jene Idee, die heute banal, wenngleich zum Teil[1] auch wahrheitsgetreu erscheint, wonach ein enger Zusammenhang besteht zwischen dem Marienkult einerseits und dem Kult der perfekten und unnahbaren Dame andererseits: *die sichtbare Schönheit ist das Abbild der unsichtbaren Schönheit,* wie es Hugues de Saint-Victor ausdrückte.

Das christliche Denken greift die Tradition der symbolischen Interpretation des Homer und der Mythen, wie die Stoiker sie praktizierten, auf und rechtfertigt diese Art der Exegese (das Alte Testament als die Vorwegnahme des Neuen) durch die Lehre Christi und der Apostel (Joh 3, 14 und Mt 12, 4). Origenes[2], aus dem 3. Jahrhundert, überführt dann diese Tendenzen in ein System, das sich hernach zur allgemeinen Methode wissenschaftlichen, philosophischen und künstlerischen Denkens entwickelt. Das Wahrnehmbare wird mit dem Nicht-Wahrnehmbaren erklärt, alles Irdische mit dem Jenseits und umkehrt, und bei alle dem ist das

[1] Die Courtoisie findet man schon bei den arabisch christlichen Dichtern der al-Dschāhiliyya-Zeit (vorislamische Zeit, vgl. Abu l-Faradsch al-Isfahānī, „The Book of Songs"). In seinem „De l'amour" aus dem Jahre 1822 spricht Stendhal bereits darüber, lange vor so manch einem modernen Gelehrten.

[2] Origenes, 185 – 253, führte ein Leben als Asket. Tagsüber lehrte er; nachts studierte er die Bibel. Man sagt ihm nach, er habe einige Bibelverse wortwörtlich befolgt und sich selbst kastriert. Das durch Experimente erlangte Wissen habe ihn dann dazu gebracht, dem wortwörtlichen Sinne der Schriften mit Argwohn zu begegnen.

göttliche Denken in allem anzutreffen. Das Wort „Religion“ allein schon, wurde es nicht begriffen als Aktion des „Ver-Bindens“, von *re-ligare*, „zurückbinden“?

Schlussendlich mündet diese Komplexität in einer auf mehreren Niveaus angesiedelten Lesart. Zu dem wörtlichen Sinn, dem Literalsinn, treten hinzu: der allegorische Sinn (lehrbildend), der tropologische Sinn (moralisch) und schließlich der anagogische Sinn, dessen Ziel die Suche nach Hinweisen ist, die die Vollendung der göttlichen Verheißungen im Himmelreich verkünden.

Die klassische Bebilderung zeigt Jerusalem, ein Umstand, den Jean Cassien (Johannes Cassianus) wie folgt erläutert:

„Im historischen Sinne handelt es sich um die Stadt der Juden; im allegorischen Sinne ist es die Kirche Christi; im anagogischen Sinne dann das Himmelreich, das unser aller Mutter ist, und im tropologischen Sinne ist es die Seele des Menschen, die Gott oft tadelt oder preist, wobei er sie mit diesem Namen bedenkt.“ (I. Coll., XIV, 6.)“ („Collationes“)

Das Prinzip der dreifachen geistigen Interpretationen wurde mit den Kardinaltugenden Glaube, Hoffnung und Liebe in Übereinstimmung gebracht sowie mit den drei Elementen, aus denen nach der Lehre des Origenes der Mensch geschaffen ist: Körper, Geist und Seele. Selbstverständlich war für den Gemeinsterblichen das Gesamtgefüge weniger komplex, und im Allgemeinen beschränkte sich die Auslegung eines lyrischen oder musikalischen Textes auf zwei oder drei Sinnstufen mit jeweils weiterführenden Ausblicken.

Das so geschaffene System trat zusammen mit dem Willkürlichen auf: aus unwahrscheinlichen Sachlagen konnten widersprüchliche Schlussfolgerungen gezogen werden; so wurden zum Beispiel heilende Eigenschaften von Steinen und Pflanzen vom symbolischen Sinn ihrer Form und Farbe hergeleitet und keineswegs von wirklichen Beobachtungen.

Der viel synkretistischer und symbolbezogener arbeitende Geist der Menschen des Mittelalters verfügte daher über eine andere Art der Denkfreiheit als wir es heute kennen. Schon eine winzige Dosis guten Sinnes genügte ihm, um das Universum in einem Wassertropfen zu entdecken. Nach Vincent de Beauvais ist die Natur ein

von der Hand Gottes geschriebenes Buch, das man lesen und erklären muss. Diese vielgestaltige und über eine Vielzahl von Standpunkten verfügende Sichtweise bedeutet einen intellektuellen Reichtum und die Verkörperung der Suche nach dem Ewigen, dem Allgemeinen sowie dem Wunsch nach einer Ordnung der Dinge.[3]

Welch andere Thematik, welch anderen Gegenstand oder anderes Ziel gäbe es daher für die höhere Kunst als diese Suche nach dem versteckten und erhebenden Sinn (wie Origenes schreibt: „unter dem Buchstaben versteckte Schätze bergen“)?

Die vorliegende CD stellt einige der raffiniertesten Werke der mittelalterlichen *Musica composita* vor. Auf dem Programm steht das Bild der Klänge, wie sie sich im Laufe eines Tages wandeln, von der Morgendämmerung bis zum Einbruch der Nacht. Das erste Lied, **Donna s’amor**, hält unter dem Mantel eines vermeintlichen Tanzes eine gregorianische Melodie versteckt. **Cosa crudel** hingegen leiht seine Melodie einer Laudes (*El cor mi si divide,* Ms. Vatican Chig.). **Con tutta gentilezza** ist eine der drei Kompositionen, die von Andrea Stefani erhalten sind; der Verlust seines sonstigen Werkes ist umso bedauernswerter, als die drei Lieder durch die Besonderheit ihres melodischen Aufbaus und ihre anachronistische Modernität überraschen. Sie nehmen in dem Korpus der ihnen zeitgenössischen Werke eine Sonderstellung ein. **Con tutta gentilezza** wurde von Antoine Busnois aufgegriffen. Die Madrigal-Estampien **Passando in ombra** sowie **Lauda** spiegeln jeweils auf

[3] Dies ist nur ein Aspekt der Dinge, der wiederum zu einem anderen Konzept von großer Bedeutung führt: die Zahl als Modell des Universums. Wenn man sich der musikalischen Ästhetik des Mittelalters nähert, darf man nie vergessen, dass die Musik die Stelle der zweiten mathematischen Wissenschaft einnahm und somit zwischen Arithmetik und Geometrie angesiedelt war. Als solche war sie eine Wissenschaft der Zahlen. Diese Idee findet sich bereits klar und deutlich formuliert in der Lehre der Pythagoreer, und die Gelehrten der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung, deren Schriften zu den großen Klassikern des 12. bis 14. Jahrhunderts wurden, nahmen sie wieder auf: man denke an die enzyklopädischen Werke oder Lehrbücher zu den sieben liberalen Künsten verfasst von Gelehrten wie Augustinus (verschollen), Boethius, Isidor von Sevilla und die Schriften von Schriftstellern ohne Glorienschein wie Cassiodor und Martianus Capella. Alle diese Werke wurden vor dem bzw. im sechsten Jahrhundert niedergeschrieben. Die Zahlen sind die Mystik, und sie sind die Kompositionstechnik für ein musikalisches Werk. Wie zahlreiche Autoren bestätigen: fast alles von dem, was im Mittelalter und selbst über die Renaissance hinaus allgemein gültig war an Begrifflichkeiten findet sich bei den Autoren des 6. Jahrhunderts.

ihre Weise die gewaltige Zahl von Tänzen wider, die die damalige Gesellschaft zeitweise auf der Suche nach der Befreiung von ihren Ängsten und Übeln überrollte.[4]

Mit Hilfe der allegorischen Methode kann die Schönheit all dieser Lieder um weitere Aspekte bereichert werden. Oft sind die Bilder fast als Allgemeinplätze zu sehen, zum Beispiel *la rosa*, die Rose, und *l'orticha*, die Brennnessel, in dem Ritornell des Madrigals **I bei senbianti**. Beide Pflanzen können gesehen werden als einfache Allegorien für das Gute sowie sein Gegenteil; die Brennnessel aber – auch „die Glut des Lasters" genannt – steht auch für Gomorrha, „ein Ort von Nesseln überwuchert" (nach Soph. 2, 9), wohingegen die Rose das Bild der zukünftigen Segnung ist (vgl. Jes, 35,1). Eine solche Anspielung auf eine Belohnung erlaubt es, eine würdige Distanz zu wahren und dabei zugleich eine Bitte auszusprechen.

Das Madrigal **Alba Colonba** beschreibt das persönliche Wappen von Gian Galeazzo Visconti, dem Mailänder Fürsten. Die alt- und neutestamentlichen Bilder (die Taube des Alten Testaments im ersten Verspaar des Liedes kündigt das Ende der Verwünschung an sowie die Versöhnung und das Heil; die Taube im zweiten Verspaar wiederum stammt aus dem Neuen Testament und ist das Bildnis des Heiligen Geistes als göttliche Inspiration und Segnung für den Triumph Viscontis) verleihen der Botschaft das volle Gewicht des gesamten Sinngefüges in seiner Allgemeingültigkeit: der allmächtige und legitime Herrscher (denn die Taube ist auch das Symbol des Schutzheiligen von Mailand, des Heiligen Ambrosius) bringt Frieden und Glückseligkeit; seine Absichten sind rein und segensreich (vgl. die beiden Farben, die in dem Wappen[5] Verwendung finden). Bartolino hält hier eine wahre Fülle harmonischer Ausdrucksmittel bereit, wobei die erhabene Polyphonie

[4] Obwohl die ersten Zeugnisse hysterischer Tänze aus dem 11. Jahrhundert stammen, verbreitet sich diese Art Tanz erst in der Mitte des 14. Jahrhunderts besonders stark, was sicherlich auch der Pest zuzuschreiben ist. Der berühmte Tanz aus Saint-Vit stammt ebenfalls aus dieser Zeit. Zwischen 1374 und 1518 zählt man nicht weniger als zehn paneuropäische Epidemien. Die Musik, die man mal als anstachelnd, mal als heilend begriff, wird in der Zeit danach diese Wunden lange nicht vergessen und davon weiter Kunde tragen. Dieser Aspekt der Musikgeschichte wurde bisher nur von einem neurologischen Standpunkt aus untersucht (Wladimir Michailowitsch Bechterew, 1908 ; Waller, 2008 und, zwischen den beiden, noch einige andere).

[5] Es heißt, das Wappen sei von Petrarca entworfen worden. Zahlreiche Komponisten bannen es in Musik.

noch angereichert wird durch ein lebhaftes rhythmisches Spiel, das wiederum gespickt ist mit onomatopoetischen Gefügen, um so eine Atmosphäre voller Rätsel zu schaffen, die den Paradiesgarten in dem Ritornell beschreibt. Die höchste, über allem stehende Stimme folgt hier einer besonders erlesenen Melodielinie.

Der gleichen harmonischen Könnerschaft begegnet man in **La douce cere**, das für die Carraras geschrieben wurde, die Fürsten von Padua und unglücklichen Gegner Viscontis. Es ist das meist verbreitete Lied aus dem Trecento. Man findet es praktisch in jedem Manuskript aus dieser Zeit.

Die Tatsache, dass dieses Höchstmaß an Popularität einer Musik galt, die so dermaßen distinguiert ist, ist ein erstaunliches Zeugnis dafür, für wie wichtig guter Geschmack sowie auch außergewöhnlich gutes technisches Können der Musiker in der damaligen Gesellschaft gehalten wurden. Von Bartolino nimmt man an, dass er ein Zeitgenosse Landinis war, doch scheint sein Stil von einer späteren Zeit zu sprechen. Sein Bekanntheitsgrad war gewaltig; dazu finden sich Belege in literarischen Texten wie: *„Paradiso degli Alberti"* von Gherardi da Prato, 1426[6], und *„Il Saporetto"* von Simone Prodenzani[7], um 1415. Das heutige Interesse von Forschern und Musikern an seiner Musik verhält sich umgekehrt proportional zu seiner damaligen Popularität. Seine Musik stellt ganz ohne Zweifel hohe Ansprüche an die Fähigkeiten der Interpreten, was wiederum ihre Verbreitung zwangsläufig einschränkt. Nichtsdestotrotz ist es an der Zeit, Bartolino seinen Platz in den Rängen der allerbesten Komponisten des Trecento zuzuerkennen.

Emilia Danilevski

Hier sind zu nennen *Le ray du soleil* von Ciconia, *Del glorioso titolo* von Caserta, *Più chiar che 'l sol* von Antonello, *Sol me trafig 'l cor I* von Teramo und *Aquila altera* von J. da Bologna. Und auch sie bilden nur einen Teil der Liste von Madrigalen, die Gian Galeazzo Visconti gewidmet sind. Ihre Geschichte ist gespickt mit wunderbar pittoresken Anekdoten, die wir hier leider nicht wiedergeben können.

[6] „A loro dicendo che di quelli (=madrigale) fatti a Padova per Frate Bartolino si famoso musico cantare dovessonno. E così fatto…" heißt es über Bartolino im Jahr 1389, also 37 Jahre früher.

[7] In zwei Sonetten von Prodenzani werden sechs Lieder, die aus Bartolinos Feder stammen, zitiert, und ein drittes Sonett erwähnt die „rondel franceschi de fra Bartolino", die uns nicht erhalten sind.

Die Instrumente

Die Wahl der Instrumente orientiert sich an der Ikonographie der Epoche, der diese Aufnahme gewidmet ist. Bilder aus dieser Zeit gibt es in Fülle. Die Wahl der Instrumente orientiert sich ferner an der Logik der Stücke und an der Idee eines musikalischen Fortschritts, der hier begriffen wird als Weiterentwicklung der Techniken und als Verbesserung der Klangeigenschaften und nicht als deren Aufgabe oder Verarmung. Dasjenige Instrument, dessen Einsatz in der Musik des Trecento meistumstritten ist, ist dennoch zugleich das Instrument, das am wenigsten Einwände hervorrufen dürfte: die Trommel. Ihr Part jedoch ist in den Manuskripten niemals ausgeschrieben, wie dies auch häufig der Fall für die anderen Instrumente ist, da die Improvisation zum obligatorischen Wissen und Können jedes Musikers zählte. Diejenigen, die sich gegen den Einsatz der Trommel aussprechen, argumentieren somit gegen die Ikonographie – die Buchmalerei mit eingeschlossen – und gegen die lyrischen Quellen, wo, wie von den Gegnern argumentiert wird, die Erwähnung der Trommel stattfände aufgrund der Notwendigkeiten von Reim und Rhythmus. Diejenigen, die den Einsatz der Trommel ablehnen, behaupten dabei, dass ohne das Vorhandensein eines schriftlich festgelegten Parts der Griff zur Trommel die Authentizität der Interpretation in Zweifel ziehe.

Unzählige Quellen streng-zeitgenössischer und viele Länder einschließender Forschungen behandeln die Rolle und den Einsatz von Instrumenten im Laufe der Geschichte musikalischer Werke. Wir wollen hier nur eine solche Quelle, eine Prosaquelle, anführen, die jedoch eine universell zu beobachtende Erfahrung anspricht: es handelt sich um die Schrift *L'art de dictier et de fère chançons…* von E. Deschamps (aus dem Jahre 1392). Dort heißt es, dass *„die natürlichen Lieder… durch die Melodien der künstlichen Musik verschönert werden"* (und in diesem Zusammenhang bezeichnet der Ausdruck *„natürliche"* Musik die gesungene Musik, wohingegen *„künstliche"* Musik –*„la musique artificiele"* – die Musik meint, die sich

des Einsatzes *„künstlicher Mittel"* – *„artifices"* – bedient, d.h. von Instrumenten). Ebenso heißt es dort, dass ein jedes Lied gesungen werden kann *„par voix et par art, sanz parole"* – mit Stimme und per Kunstgriff sozusagen, ohne Worte – und das zudem *„les chants délectables et plaisans"* – die erquicklichen und angenehmen Gesänge – oft *„von der Harfe, von der Rebec, von der Fidel, vom Dulzian, von Trommelklängen, von Flöten und anderen Musikinstrumenten produziert werden"*. Es ist daher wohl nicht unangebracht, sich des alten Spruches zu entsinnen, der ebenfalls von Origines stammt und der von jedem mittelalterlichen Schriftsteller unermüdlich immer wieder aufgegriffen wurde und der Überlegungen zur Kunst und zum Sinn des Lebens zum Inhalt hat: der Ansatz nämlich, der dazu rät, sich bei einer jeden Interpretation nicht an den Buchstaben, d.h. an das Wortwörtliche, sondern an den Geist zu halten.

Die Trommel tritt zu **Donna s'amor** mit seiner Tanzmelodie auf ganz natürliche Weise hinzu. Darüber hinaus unterstreicht sie die Tiefe der Melodie und ihren meditativen Charakter. Wie sollte man an dieser Stelle nicht an die Geschichte eines gewissen Jean Albert erinnern, der mit seinem Trommelspiel den kranken Louis von Orléans aufzurichten wusste?

Le monde comme hypertexte

L'une des questions qui se posent inévitablement à l'approche de la musique Trecento, d'où vient à ces moines volonté de ces moines à chanter l'amour avec tant d'obstination et de sensualité de surcroît ?

Le concile de Trente, 1545 -1563 marqua un tournant dans la philosophie de l'art qui nous éloigna de l'érudition médiévale. Avant, pour tout créateur, la réalité matérielle et l'Invisible se fondaient dans une perspective libre : d'où cette idée, maintenant banale, quoique partiellement[1] véridique, de la relation étroite entre le culte marial et celui d'une dame parfaite et inaccessible : *la beauté visible est l'image de la beauté invisible,* affirmait Hugues de Saint-Victor.

La pensée chrétienne intègre la tradition de l'interprétation symbolique d'Homère et des mythes pratiquée par les stoïciens, et justifie ce genre d'exégèse (l'Ancien Testament comme préfiguration du Nouveau) par l'enseignement du Christ et des Apôtres (J III, 14 et Mt XII, 4). Origène[2], IIIe siècle, transforme ces tendances en système qui devient aussi la méthode générale de la réflexion scientifique, philosophique et artistique. Le perceptible est expliqué par l'imperceptible, l'ici-bas par l'au-delà et inversement, la pensée Divine étant en tout. Le mot même de « religion », n'était-il pas compris comme action de « (re)lier » ?

In fine cette sophistication aboutit à une lecture sur plusieurs niveaux. Au sens littéral s'ajoutent les sens : allégorique (doctrinal), tropologique (moral), et enfin, anagogique dont l'objectif est la recherche des indices annonçant l'accomplissement des promesses de Dieu dans le Royaume céleste.

---

[1] La courtoisie se retrouve déjà chez les poètes arabes chrétiens de Jahiliyyah (période pré-islamique, cf Abu al-Faraj al-Isfahani, « The Book of Songs ») ; Stendhal en parle dans son « De l'amour », 1822, bien avant quelques savants modernes.

[2] Origène, 185 - 253, menait une vie d'ascèse. Le jour, il enseignait ; la nuit, il étudiait la Bible. On dit de lui qu'il suivit à la lettre certains versets et se châtra. Le savoir obtenu expérimentalement l'aurait conduit à la défiance du sens littéral des Écritures.

L'illustration classique est Jérusalem, expliqué par Jean Cassien ainsi : *« Dans le sens historique c'est la cité des Juifs ; dans le sens allégorique, l'Église du Christ ; dans le sens anagogique, la patrie céleste, qui est notre mère à tous, et dans le sens tropologique, l'âme de l'homme, que souvent Dieu blâme ou loue, en la désignant par ce nom. » (I. Cor., XIV, 6.)»* (« Conférences »)

Le principe même des trois interprétations spirituelles se fit correspondre aux vertus cardinales : la Foi, l'Amour et l'Espoir, de même qu'aux trois composantes dont, suivant Origène, l'homme est fait : le corps, l'esprit et l'âme. Évidemment, pour le commun des mortels, il y avait moins de sophistication, et généralement, l'interprétation d'un texte, poétique ou musical, se limitait à deux ou trois niveaux de sens avec, toujours, des perspectives élargies.

Ce système cohabitait avec l'arbitraire : des conclusions contradictoires pouvaient être tirées des causes improbables ; par exemple, des propriétés médicinales de pierres ou de plantes étaient déduites du sens symbolique de leur forme et couleur, et non des observations réelles.

L'esprit plus syncrétique et symbolisant de l'homme médiéval avait un autre type de liberté de penser. Il lui suffisait d'une dose de bon sens pour voire l'univers dans une goutte d'eau. Selon Vincent de Beauvais, la nature est un Livre écrit de la main de Dieu, qu'il faut lire et expliquer. Cette vision plurielle, avec multiplicité de points de vue, est une richesse intellectuelle, elle incarne la recherche de l'éternel, du général, la soif de l'ordre[3].

Quel autre sujet, objet ou objectif pour l'Art meilleur que cette quête du sens caché et élevé (Origène : « trouver des trésors cachés sous la lettre »)?

[3] Ce n'est qu'un aspect des choses qui mène vers un autre concept d'importance : nombre comme modèle de l'univers. En approchant l'esthétique musicale du Moyen Age il faut avoir constamment présent à l'esprit le fait que la musique occupait la place de la deuxième science mathématique placé entre l'arithmétique et la géométrie. En tant que telle, elle était une science des nombres. Cette idée était déjà clairement formulée dans l'enseignement des pythagoriciens et fut reprise par les savants des premiers siècles, dont les écrits devinrent les grands classiques du XIIe au XIVe : les ouvrages encyclopédiques ou manuels des sept arts libéraux par les saints Augustin (perdu), Boèce, Isidore de Séville, et par des écrivains sans auréole : Cassiodore et Martianus Capella, tous écrits avant le VIe siècle. Les nombres sont la mystique, et la technique de composition d'une œuvre. Comme l'indiquent de nombreux auteurs : presque tout de ce qui est commun comme notions au Moyen Age, et même au-delà de la Renaissance, se retrouve chez les auteurs du VIe siècle.

Ce disque présente des œuvres parmi les plus raffinées de la *musica composita*[4] médiévale. Le programme est l'image des sonorités qui changent au cours d'une journée, de l'aube à la tombée de la nuit. La première chanson, **Donna s'amor**, sous son apparence de danse, cache une mélodie grégorienne. **Cosa crudel**, en revanche, prête sa mélodie à une laude (*El cor mi si divide,* ms Vatican Chig.) **Con tutta gentilezza** est l'une des trois compositions survécues d'Andrea Stefani ; la perte du reste est d'autant plus déplorable que les trois chansons surprennent par la particularité de leur construction mélodique et leur modernité anachronique, elles restent à part dans le corpus qui leur est contemporain. Cette même chanson fut reprise par Antoine Busnois. Le madrigal-estampie **Passando in ombra** ainsi que **Lauda** sont deux reflets de l'épidémie de danses qui, par intermittence, envahissait la société en recherche de la délivrance de ses peurs et malheurs[5].

La méthode allégorique enrichira d'un enseignement la beauté de ses chansons. Souvent, les images se présentent presque comme un lieu commun, p.ex., *la rosa* et *l'orticha* dans le ritornello (le résumé) du madrigal **I bei senbianti**. Les deux plantes sont une allégorie facile du Bien et de son contraire ; mais l'ortie, ou « l'ardeur du vice », représente plus spécifiquement la Gomorrhe, « un lieu embarrassé d'orties » (suivant Soph. II,9), tandis que la rose est l'image de la bénédiction future (cf Es., 35.1). Cette allusion à la récompense permet de garder une digne distance, tout en formulant une supplique.

Le madrigal **Alba Colonba** décrit les armoiries personnelles[6] de Gian Galeazzo Visconti, duc de Milan. Les images vétéro- et néotestamentaires (la colombe, de

[4] La vision carnavalesque de la culture médiévale, qui s'est confortablement installé depuis les années 60 a favorisé le style de foire qui tire vers le bas et le superficiel l'interprétation de musicale. La *musica simplex* (I.Grocheio) n'était qu'un aspect de la vie musicale qui continue à s'hypertrophier.

[5] Quoique les premiers témoignages de danses hystériques viennent du XI e s., c'est vers le milieu du XIVe s., la peste aidant, qu'elles deviennent pandémiques, et qu'apparaît la célèbre danse de St Vit. Entre 1374 et 1518 on compte non moins de dix épidémies paneuropéennes. La musique, vue tantôt comme agent, tantôt comme remède, en garda souvenir longtemps. Ce sujet d'histoire musicale ne fut étudié que du point de vue neurologique (Bekhterev, 1908 ; Waller, 2008 et, entre les deux, quelques autres).

[6] Elles auraient été conçues par Pétrarque et seront généreusement mises en musique : *Le ray du soleil* par Ciconia, *Del glorioso titolo* par Caserta, *Più chiar che 'l sol* d'Antonello, *Sol me trafig 'l cor I* de Teramo, *Aquila altera* de J. da Bologna, ne sont qu'une partie de la liste des madrigaux dédiés à GGV. Leur histoire est remplie de faits magnifiquement pittoresques, qu'il n'est malheureusement pas possible de présenter ici.

l'AT dans le premier couplet, annonce la fin de la malédiction, la réconciliation et le salut ; celle du deuxième couplet est du NT, image de St Esprit, comme inspiration et bénédiction divines du triomphe viscontien ; les « bonnes odeurs » du ritornello révèlent les projets de nouvelles annexions) donnent au message tout le poids des sens connexes, universellement admis : le tout puissant et légitime (car colombe est aussi le symbole du patron de Milan, St Ambroise) seigneur apporte la paix et la félicité ; ses intentions sont pures et bénies (les deux couleurs utilisées). Bartolino livre ici une profusion de moyens d'expressivité harmonique où la polyphonie majestueuse s'enrichit d'un jeu rythmique vif, augmenté d'onomatopées pour créer une atmosphère mystérieuse décrivant le jardin-Paradis dans le ritornello. La voix supérieure dominante a ici une ligne mélodique singulièrement exquise.

La même maitrise de l'harmonie se retrouve dans « **La douce cere** », écrite pour les Carrara, souverains de Padoue et malheureux adversaires de Visconti. C'est la chanson la plus transmise du tout Trecento, elle se retrouve pratiquement dans chaque manuscrit de l'époque.

Le fait que ce maximum de popularité touche une musique aussi distinguée est un témoignage étonnant de la prévalence du bon goût dans la société d'alors et d'une technicité prodigieuse des musiciens. Tenu pour contemporain de Landini, Bartolino a un style qui paraît plus tardif. Sa notoriété était large, on en trouve la confirmation dans des textes littéraires : « *Paradiso degli Alberti* » de Gherardi da Prato, 1426[7] et « *Il Saporetto* » de Simone Prodenzani[8], vers 1415. L'intérêt actuel des chercheurs et des musiciens pour sa musique est inversement proportionnel à sa popularité ancienne. Cette musique est, certes, exigeante quant aux ressources des interprètes, ce qui réduit forcément sa fortune, néanmoins, il est temps de reconnaître à Bartolino sa place parmi les compositeurs Trecento du tout premier ordre.

Emilia Danilevski

[7] *« a loro dicendo che di quelli (=madrigale) fatti a Padova per Frate Bartolino si famoso musico cantare dovessonno. E così fatto… »* en parlant des événements de 1389, soit trente-sept ans en arrière.

[8] Dont deux sonnets citent six chansons de sa plume et un troisième mentionne *« rondel franceschi de fra Bartolino »* inconnus de nos jours.

Les instruments

La sélection d'instruments ici se conforme à l'iconographie abondante pour la période, à la logique des pièces et à l'idée du progrès musical comme développement des techniques et enrichissement des sonorités, plutôt que leur abandon ou appauvrissement. L'instrument dont l'usage dans la musique Trecento est le plus controversé, est encore celui qui devrait soulever le moins d'objections, le tambour. Sa partie n'est jamais écrite dans les manuscrits, comme c'est couramment le cas des autres instruments, l'improvisation étant alors un savoir obligé. Les adversaires de son emploi réfutent l'iconographie, y compris les enluminures, et les sources poétiques, où la mention du tambour aurait été dictée par les besoins de rime ou de rythme, soutenant que, sans partie écrite, le recours au tambour met en doute l'authenticité de l'interprétation.

Le rôle des instruments dans la vie d'une œuvre est traité dans d'innombrables sources, rigoureusement contemporaines et géographiquement étendues : nous n'en citerons qu'une, en prose, qui résume l'expérience universelle : *« L'art de dictier et de fère chançons… »* par E.Deschamps (1392). Là, on apprend que *« les chançons natureles…sont embellies par la melodie de la musique artificiele »*, (où la musique *« naturelle »* signifie chantée, tandis qu'artificielle est celle qui recourt à l'emploi d'*« artifices »*, soit instruments) que toute chanson pouvait être chantée *« par voix et par art, sanz parole »* et que, enfin, *« les chants délectables et plaisans »* sont souventes fois *« fait en harpe, en rebebe, en vielle, en douçaine, en sons de tabours, en fleutes et autres instruments musicans »*. Il ne serait probablement pas inutile de se souvenir du vieux postulat, formulé encore par Origène et inlassablement repris par tout écrivain médiéval concerné par la réflexion sur l'art et l'essence de la vie, celui qui préconise de s'attacher, dans une interprétation, non pas à la lettre, mais à l'esprit. L'instrument s'ajoute naturellement dans « **Donna s'amor** » avec sa mélodie de danse, ailleurs, il souligne sa profondeur ou son caractère méditatif. Comment ne pas évoquer ici le cas d'un dénommé Jean Albert qui réconfortait par son jeu de tambour Louis d'Orléans, malade ?

01 Donna s'amor
Eguidius da Francia

Donna, s'amor m'invita
ch'i' vostro servo sia.
Che de' far l'alma mia
se non seguir voi sempre per mie vita?

Vita mi da il vostro vag'aspetto.
Ma crudeltà m'uccide.
Sì che, vivendo, di morte sospetto.
Perch'amor mi conquide.

Lady, if Love invites me
to be your servant,
what must my soul do
if not follow you always as my life?

Your lovely aspect gives me life
but cruelty kills me
so that, while I am alive,
I am fearful of death
because Love conquers me.

02 Cosa Crudel
Andrea da Florentia

Cosa crudel m'ancide / Quant'i' a lle' fedele.
ella m'F pi crudele; / s'i' piango, ed ella ride.
Strider m'ode nel foco:
ella sta in festa e gioco
e non cura mie stride.
Se a lei chieggo grazia.
ella mi scherne e strazia:
questa 'l mie cor conquide.
Ogni saetta orata / del su' arco mandata
el mie petto divide. / Se mai la vaga cosa
di me fosse pietosa. / morte da me decide.

A cruel thing is killing me.
The more I am faithful to her
the more she is cruel to me;
If I weep, she laughs.
She hears me sizzling in the fire:
she spends her time in feasts and games
and does not care about my screams.
And if I ask her to take pity on me.
she mocks me and tears me apart:
that is the one who has conquered my heart!
Every golden dart
which flies out of her bow
cuts deep into my breast.

03 El no me giova
Bartolino da Padova

El no me giova nè val donna fuçire
che quando fugo allor me par morire.

Credea, madonna, per starve lontano
Donar riposo alquant'al
mio tormento.
E tal rissor mi trovo falso e vano
Chè con più fugo maior pena sento.
Però non posso mai esser contento
S'io non ritorno a voi, mio desire.

It is no use or help fleeing, my lady,
because it feels like dying when I do it.

I thought I could relieve
my torment somewhat
by staying away from you, my lady.
but I find it a false and vain resort.
since the farther I flee,
the greater pain I feel.
Therefore if I do not return to you
I can never be happy, my desire.

05 Con tutta gentilezza
Andrea Stefani

Con tutta gentilezza
Vezo s'essì pulita,
Di nanzi m'è sparita
Questa fanciulla con somma belleza
Ell'à il capo biondo
Et d'oro li capelli

With great kindness
Grace and purity
In front of me just disappeared
This maiden of fairest beauty
She whose head is blond
With golden hair

06 I bei sembianti
Bartolino da Padova

I bei senbianti con bugiardi efetti
Che in vecedi prudença
el mond'onora.
Discipuli ça fece assa' profetti.
Ahí, quanta industria a
quel che più choreçe
fie necessaria a ço ch'è tropo in freta
a creder non s'arische contra leçe!
Però, a voi signor non sia faticha
Discerner ben la rosa da l'orticha.

There are many who are very
proficient in exploiting
the fact that the world
pays tribute to fine
but ultimately untruthful
appearances instead of wisdom.
A ruler will need to
expend much effort
so that his people will not
too readily risk holding
[such] beliefs against the law.
However, my Lord, you
will not find it difficult
to sort out the rose from
the stinging nettle.

10 Dulce cere
Bartolino da Padova

La doulse cere d'un fier animal
Se poit entendre pour sanefiance
Grant ardimant et umble semblance.

Le vis human, le buste d'un lion.
Intresegies d'un brief allegier
Que dit lialmant sans doctier.
A son col porta une scuto tout blans.
Qu'e de gonbrier il fut tout garans.

The gentle countenance
of a wild animal
can be taken to signify
great daring combined with
a humble appearance.

The human face, a lion's bust.
Girt together by writing
which brings relief.
Which speaks in an honest
fashion without preaching.

He wears, suspended from his neck,
a shield, completely white.
that he might afford protection
from all assailants.

12 Alba colonba
Bartolino da Padova

Alba colonba con suo verde rama
In nobile çardino nutrichata
Pax, pax nunciando su l'ale montata.

Possò suo vuolo susu on verde scoglio
per riposars'e, rimirando in coso.
prese argumento di volar più suso.

Perchè gustava çà i bon'odori
ch'eran la ssu tra frond'e d'altri fiori

A white dove, nourished
in a noble garden took to the
wing, carrying a green branch.
and proclaiming: "peace, peace!".

It landed on a mossy rock to rest
and looking downwards it resolved
to fly upwards again, because

it was already enjoying the good smells
of greenery and flowers
coming from up there.

14 Amor, da po' che
Don Paolo da Florentia

Amor, da po' che tu ti maravigli
Della mie grevi e pena.
El tu' arco rafrena
E del tuo servo, omè, pietà ti pigli.
Se tu ti maravigli, o mie signore,
Tempera 'l colpo tuo feroc'e crudo.
Che ferì 'l petto e non ti fa l'onore
trovandol disarmat'e sança scudo.
Ma' cor gentil fu mai di piatà in nudo.
Ondi'o vinto rimango;
E se mi dolgo e piango.
Non voglio, Amor, che tu ti maravigli.

Love, since my grievous sorrow amazes you.
Hold your arrows and take
pity on your servant.
If you are amazed, my Lord.
Moderate your fierce and cruel blows.
Which wound my breast,
and do you no credit.
Given that I am unarmed
and without a shield.
Never was a gentle heart more bereft of pity:
that's why I am undone.
No wonder, Love, that I complain and weep.

Thanks

We wish to thank the company Berndt Kürschner for the strings made of natural gut which have been used for this recording.

www.kuerschner-saiten.de

More information about the
Ensemble Syntagma on:

www.ensemblesyntagma.org

Recorded August 4-6, 2010
Location Chapelle Saint-Augustin, Bitche (France)
Recording Engineer Thierry Bardon from "Le Grenier à Son"
Audio Mastering Jonas Niederstadt
Photography Alina Rotaru, Jonas Niederstadt (p.1)
Translation of liner notes (English & German) &
song text No. 5 Schirin Nowrousian
Translation of song texts Prof. Giovanni Carsaniga, La Trobe University, Australia (http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB)

© 2011 Carpe Diem Records – www.carpediem-records.com