María Cristina Kiehr, *soprano [MCK]*

Edoardo Torbianelli, *pianoforte [ET]*
"cimbalo di martelletti" by Denzil Wraight (2003), after Bartolomeo Cristofori (1726)

Chiara Banchini, *violin [CB]*
Nicolò Amati, Cremona (1674)

Marc Hantaï, *traverso [MH]*
Rudolf Tutz, Innsbruck (2000), after I. H. Rottenburgh

Rebeka Rusò, *viola da gamba [RR]*
Jacobus Stainer, Absam (17th century)

Daniele Caminiti, *archlute [DC]*
Andreas von Holst, Munich (2004), after Vendelio Vendere

A co-production of the
Schola Cantorum Basiliensis - University of Early Music at the Musik-Akademie Basel
with Schweizer Radio DRS
Recorded in the Reformierte Kirche Arlesheim (Basel-Land, Switzerland) in November 2009
Engineered by DRS 2
Recording producer: Charles Suter (DRS 2)
Executive producer (DRS 2): Rolf Grolimund
Photographs: Susanna Drescher
Executive producer & editorial director (SCB): Thomas Drescher
Editorial assistance (SCB): Philipp Zimmermann
All texts and translations (except Spanish) © 2011 Schola Cantorum Basiliensis

Design: Valentín Iglesias

Executive producer & editorial director (Glossa/MusiContact): Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz

© 2011 MusiContact GmbH

Schola Cantorum Basiliensis - University of Early Music at the Musik-Akademie Basel
Fachhochschule Nordwestschweiz (FHNW)
www.scb-basel.ch

Piano e forte

Music at the Medici Court on Cristofori's early pianoforte (c. 1730)

Lodovico Giustini di Pistoia (1685-1743)
Suonata I (G minor, for "cimbalo di piano e forte") *ET*
Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti... opera prima. Florence, 1732
1 Balletto: Spiritoso, ma non presto 2:17 **2** Corrente: Allegro 1:49 **3** Sarabanda: Grave 2:20
4 Gigue: Presto 1:29 **5** Minuet: Affetuoso 0:40

Alessandro Scarlatti (1660-1725)
Ariettas (for soprano, traverso and basso continuo) *MCK, MH, ET*
Thirty Six Ariettas for a single voice with a thorough bass for the harpsichord and within compass of the German flute... London, s. a.
6 "Sono unite" (no. 25) 2:52 **7** "Datti pace" (no. 3) 1:14 **8** "Con la forza" (no. 19) 1:25

Martino Bitti (1660-1743)
Sonata VII (D minor, for traverso and basso continuo) *MH, ET, DC*
Solos for a flute with a thorough bass for the harpsichord or bass violin... London, c. 1712
9 Preludio: Largo 3:04 **10** Allemanda: Vivace 1:43 **11** Corrente: Allegro 1:31 **12** Giga: Allegro 1:41

Alessandro Scarlatti
Ariettas (for soprano, traverso and basso continuo) *MCK, MH, ET*
Thirty Six Ariettas for a single voice with a thorough bass for the harpsichord and within compass of the German flute... London, s. a.
13 "Sì, sì, già ritorna" (no. 13) 1:11 **14** "Se non more" (no. 9) 1:17
15 "Apri le luci amanti" (no. 33) 1:58 **16** "Forse, o cieli" (no. 12) 0:54

Francesco Barsanti (1660-1743)
Sonata IV (E minor, for traverso and basso continuo) *MH, ET*
VI Sonate per la Traversiera, o German Flute con Basso per Violone o Cembalo, op. 2. London, 1728
17 Vivace 2:58 **18** Grave 2:56 **19** Allegro 1:51

Francesco Maria Veracini (1690-1768)
Suonata quarta (C minor, for violin and basso continuo) *CB, ET, RR, DC*
Sonate a violino solo e basso... opera prima. Dresden, 1721
20 Preludio: Largo 3:12 **21** Allegro 2:29 **22** Sarabanda 3:00 **23** Allegro 2:29

Alessandro Marcello [Eterio Stinfalico] (1669-1747)
Serenata ad Irene (for soprano and basso continuo) *MCK, ET, RR, DC*
12 Cantate a voce sola e basso continuo. Venice, 1708
24 [Rec.] "Infra notturni orrori" 1:39 **25** [Arioso] Largo, e staccato "A la bella spiegava" 1:10
26 [Aria] Adagio assai "Io conosco, o bella Irene" 2:12 **27** [Rec.] "Così dicea" 1:26
28 [Aria] Largo "Perché a me non vi girate" 6:05 **29** [Rec. & Arioso] "Ma già l'alba nascente" 1:54

Alessandro Marcello
30 Adagio from **Sonata ottava** (E minor, for violin and basso continuo) 2:23 *CB, ET*
Suonate a violino solo. Augsburg, c. 1738

Alessandro Marcello
Riposo di Clori *MCK, ET, DC*
12 Cantate a voce sola e basso continuo. Venice, 1708
31 [Rec. & Arioso] "Ne la stagion de' fiori" 2:21 **32** [Aria] Adagio "Dolce tregua de' mortali" 5:32
33 [Rec. & Arioso] "Così Cloria dicea" 1:49 **34** [Aria] Allegro "Vieni a me, Mirtillo amato" 2:09
35 [Rec. & Arioso] "Più dir volea" 2:10

Lodovico Giustini di Pistoia
36 Andante, ma non presto from **Suonata terza** (F major, for "cimbalo di piano e forte") 1:27 *ET*
Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti... opera prima. Florence, 1732

Piano e forte

1. HOMMAGE À BARTOLOMEO CRISTOFORI

During the reign of the *Granduca* Ferdinando II de' Medici (1610-1670), musical life in Florence experienced a great blossoming in which the court musical establishment, as the sonic representative of the reigning prince, played a leading role. Under Ferdinando's successor Cosimo III de' Medici (1642-1723), however, the emphasis shifted primarily to sacred music. Impulses for secular musical life subsequently came from the court of Cosimo's son, *Gran Principe* Ferdinando (1663-1713), who sought to set himself apart from his father. Ferdinando was a true connoisseur of the arts, and of music in particular. On the harpsichord he was considered an excellent sight-reader, who knew the music by heart after a single reading.

Against this background, it is not surprising that Ferdinando took an interest in the newest developments in keyboard instrument design. Already in 1687 he had visited the innovative harpsichord maker Bartolomeo Cristofori (1655-1732) in Padua. Cristofori was by then presumably experimenting with hammer actions, which were indeed not a new idea – Henri Arnaut de Zwolle had already sketched a primitive form of one in c. 1440 – but a satisfactory mechanical solution had yet to be realized. In 1690 Cristofori moved to Florence and worked at Ferdinando's court, where he was primarily occupied as custodian and conservator of the considerable instrument collection. In addition, he continued to build instruments, including harpsichords and even bowed string instruments, and also perfected his hammer action. By 1697, at the latest, he must have had a fully developed model for his *cimbalo con piano e forte* – as he himself called it. In 1700 an instrument of this kind was listed in an inventory of the Medici collection and described in detail for the first time. Today, only three surviving exemplars – dated 1720, 1722, and 1726 – are known. Characteristic is an astonishingly sophisticated form of the "striking action" (which in further developed form is still found in today's piano), as well as hammer heads that are made of small rolls of parchment onto which soft leather is glued. The sound is surprisingly "modern", even if much softer on the whole than a modern concert grand. The steplessly variable transition from very soft to loud was a great novelty for stringed keyboard instruments. To be sure, the long-familiar clavichord was likewise capable of fine dynamic nuances, but within a very limited compass of volume. One can imagine that a musically ambitious court like Ferdinando's reacted to Cristofori's new instruments with great interest.

Within a few years, Ferdinando's engagement, including the *Gran Principe*'s commitment to opera, made Florence into one of Italy's most important musical centres. Ferdinando also had influence on the operatic activities of the theatres in Pisa and Livorno, as well as of the Florentine Teatro della Pergola, and he arranged for elaborately staged performances in his summer residence in Pratolino, for which he engaged the most famous singers of the time. The high costs provoked criticism already at that time.

The composers of these operas were Ferdinando's court chapel-master and harpsichord teacher Giovanni Maria Pagliardi (1673-1702) and court violinist Martino Bitti (1660-1743), but also such famous artists as Giacomo Antonio Perti (1661-1756) and Alessandro Scarlatti (1660-1725), who were not directly connected to the court. Scarlatti was present in Florence with his whole family from June to November 1702 to work on the staging of his opera *Flavio Cuniberto*. Since 1688 he had corresponded with Ferdinando concerning a commission for several works, whereby he undoubtedly – unfortunately in vain – had hoped for a permanent position. The little-known ariettas on our recording show the high quality of his music even in these small and very charming forms. Perhaps they were also performed in Florence, since the principal duty of Ferdinando's court chapel was the daily performance of chamber music, and Cristofori's early fortepiano may also have been used in this realm.

The above-mentioned violinist and composer Martino Bitti from Genoa entered the service of Cosimo III de' Medici in 1685, and worked for Ferdinando from 1688. He published, among other things, several collections of violin sonatas that were even reprinted in London, whereby some of the beautiful-sounding works were reworked for transverse flute.

Considerably more prominent was the violinist Francesco Maria Veracini (1690-1768). As a native of Florence, Veracini performed in the early years of his career at the Medici court, but did not however receive a permanent engagement and therefore left his hometown for Venice in 1711. In spite of longer sojourns in London and Germany, particularly in Dresden, he returned time and again to Florence. A report by Charles Burney described the very personal style of his playing, his special bowing, and his penetrating and clear sound, which was able to assert itself against a large church or theatre orchestra. Veracini's sonatas belong to the core repertoire of the first half of the eighteenth century, with a wide spectrum of expressive devices and levels of difficulty. The present sonata from a Dresden print is well suited, with its dramatic character, for accompaniment by a fortepiano.

Among the many Italian musicians active in London was Lucca-born Francesco Barsanti (1690-1772), who arrived in England in 1714 together with Francesco Geminiani. Barsanti was employed for

many years as oboist and flutist in the orchestra of the Italian opera in London, and was never to return to his native country.

Although it was Duke Gian Gastone de' Medici who supported Lodovico Giustini di Pistoia's application for the position of organist at the church Madonna dell'Umiltà in Pistoia in 1730, Giustini (1685-1743) was never active as a court musician, but rather spent his whole life in Pistoia. He pursued various activities as organist, and was *maestro di cappella* in a number of churches before ultimately being appointed organist of Pistoia cathedral in 1734. Already in 1732 he composed the *Sonate da cimbalo di piano e forte detta volgarmente di martelletti* during a summer sojourn in Florence. These twelve works (*op. 1*) were the first compositions in musical history expressly written for the instrument developed by Bartolomeo Cristofori. Moreover, the dedication to the brother of the Portuguese king, at whose court the *cimbalo di martelletti* enjoyed great popularity already early on, is not the only remarkable feature of this collection. Striking in the context of the Italian sonata style of the time are the interesting combinations of *stile da chiesa* and *da camera*, the strange designations of the movements in relation to their metres (for example, a *corrente* in 2/4 time), and the frequent use of *accacciature* and *mordenti* (the playing of or quick touching on several non-harmonic and dissonant tones). The latter is a typical technique of the accompaniment practice that is described in a number of thorough-bass sources of the time. This stylistic feature is thus an indirect suggestion that the early fortepiano was also employed for basso continuo playing.

The twelve cantatas *op. 1* by Alessandro Marcello (1684-1750) are dedicated to the Roman princess Livia Spinola Borghese. A polyglot and multi-talented personality trained in painting, poetry, mathematics, and philosophy, Venice-native Marcello was a member, under the name "Eterio Stinfalico", of the *Accademia degli Animosi* in his hometown. He cultivated contacts with members of the nobility, with scholars, and with *literati* throughout Europe. Presumably a pupil of Giuseppe Tartini, he in any case played a number of instruments and demonstrably owned the *cimbalo di martelletti* built by Cristofori in 1722 which is now in Rome's Museo Nazionale degli Strumenti Musicali. His special interest in tonal colours becomes apparent in the 1708 cantata collection with its unusually differentiated dynamic markings. What instrument could better realize this than a fortepiano? The cantatas are small marvels of emotion and elegance, and additionally bear witness to a keen and tasteful harmonic sense.

On the present recording we attempted to employ the *cimbalo di martelletti* in various contexts that lie in the area of documented and probable usages. A famous text by Scipione Maffei in the *Giornale dei Letterati d'Italia* of 1709 provides us with exact points of reference. Maffei stresses the instrument's suitability for the depiction of affects by means of *loud* and *soft* – *piano e forte* – in subtle gradations, and describes above all its possible applications in chamber music, and particularly for the accompaniment of a voice as well as of one or more melody instruments. Of interest for our recording was the combination with other continuo instruments (viola da gamba, archlute). The results, especially with the plucked string instrument, were very unusual, never-before-heard sound mixtures. Naturally, Maffei also emphasizes the qualities of the new instrument in solo playing, comparing the fortepiano with the lute, the viola da gamba, the harp and other "very graceful" (*de' più soavi*) instruments. Noteworthy, however, is Maffei's remark that the normal skills of a player of keyboard instruments would not suffice to play the *cimbalo di martelletti*, that the instrument chooses its players itself, so to speak (*[lo] strumento nuovo ricerca persone...*). He explains that an intensive involvement with it is necessary in order to completely master and tastefully – *tempo e luogo* – employ the nuances, the smooth arpeggios and the bringing out of theme entries.

The early fortepiano experienced an astonishing dissemination already in the first half of the eighteenth century, above all in England, Germany, Spain and Portugal. Recent research seems to indicate that it also had a stronger tradition in Italy than previously assumed (see the following text by Renato Meucci). In any case, in the past three hundred years Cristofori's invention has more strongly informed the sound of Western art music than any other instrument. Reason enough for a sounding homage to the ingenious instrument maker.

The instrument by Denzil Wraight, which was built in 2003 and has been in the possession of the Schola Cantorum Basiliensis since 2006, is modelled on the Cristofori fortepiano from 1726 in the Music Instrument Museum of the University of Leipzig. It is likely that Cristofori's workshop collaborator and successor Giovanni Ferrini (?-1758) already had a major part in the building of this instrument. Please visit www.denzilwraight.com for further details about this instrument and its history.

Edoardo Torbianelli & Kathrin Menzel
Translation: Howard Weiner

—

II. THE PIANOFORTE IN 18TH-CENTURY ITALY

In 1786 the Istrian author Gianrinaldo Carli wrote about the harpsichord and the subsequent invention of the pianoforte: "Bartolomeo Cristofoli [*sic*] from Padua added small hammers. This invention fell so completely into oblivion here that we thought it to be a novelty when it arrived here again from Germany and England." Since then it has been the accepted view that the pianoforte gradually sank into obscurity after being invented by Cristofori, and was rediscovered only later through imported instruments. Several investigations during the last fifteen years, however, suggest that at least a partial correction of this picture is necessary: there can be no ques-

tion of a complete disappearance of the pianoforte in eighteenth-century Italy. Here are some of the clues.

After Cristofori's death (1732), his work was primarily continued by his pupil Giovanni Ferrini, who was active until after the middle of the century (he died in 1758). A combined harpsichord-pianoforte from 1746 is today to be found in the Tagliavini Collection in Bologna. Domenico Del Mela is another piano maker who was presumably in contact with Cristofori. In 1739 he built the first known pianoforte with an upright corpus. With this generation of piano makers, who were all active in Florence, the dissemination of the instrument had its point of departure: at first in a few Italian cities, then on the Iberian peninsula, in Germany and finally in England, so that at the pianoforte's return to Italy at the end of the eighteenth century it was indeed possible to consider it a novelty. Thanks to research by John Rice, Pierluigi Ferrari, Giuliana Montanari and Marco De Pasquale, we however know that even subsequent to the Ferrini-Del Mela generation, the production of pianofortes never completely ceased, at least in Tuscany.

If it is true that Giovanni Ferrini's two sons, Giuseppe and Filippo, only looked after the instruments in the Grand Ducal palaces, and apparently did not build any new ones, then the lack of corresponding orders can also be attributed to the relocation of the court of Lorraine to Vienna in the period between the end of the Medici dynasty (1737) and the coronation of Grand Duke Pietro Leopoldo (the later emperor Leopold II) in 1765. For precisely in that year evidence can again be found of the pianoforte at the court of Florence, where the old instruments had been preserved. At least one by Cristofori was played in 1766 by chapel-master Carlo Antonio Campioni.

Besides at the court, the pianoforte is also documented at other places in Tuscany, for example, a combined harpsichord-pianoforte with three stops, built in Pisa (?) in 1777, by the priest Pellegrino Marinai. In the following years, Vincenzo and Giuseppe Zanetti were likewise active in Pisa, and Francesco Spighi and Vincenzo Sodi in Florence, while towards the end of the century we encounter Don Luigi Vignoli in Cincelli (Arezzo province), Giovanni Battista Ramai in Siena and Francesco Faini again in Florence. All these harpsichord makers, who also made pianofortes, are confirmation that the tradition had not been lost since Cristofori, even if the chronological intervals between the individual pieces of evidence are considerable.

Moreover, other evidence for the pianoforte in Italy has to be taken into consideration, for instance, the isolated activity in Bologna of Paolo Morellati, who was commissioned by Padre Martini to build a pianoforte in 1766, or, in the further course of the eighteenth century, the person of Errico Gustadt, the founder of the important Neapolitan school of instrument making, which is unfortunately completely unknown today.

Additionally, it is known that a certain number of pianofortes by Cristofori were delivered outside of Tuscany, and were able to be copied in the respective regions. Besides an instrument that found its way to Germany and probably served Gottfried Silbermann as a model, the pianoforte that was given as a present to Cardinal Ottoboni in Rome at the beginning of the eighteenth century should not be forgotten, while another piano from 1722, which is preserved in Rome to the present day, was at the disposal of Alessandro Marcello and thus able to contribute to making the instrument known in Venice.

Alongside this organological evidence, it has to be noted that the musical literature in Italy was enriched not only by compositions expressly for pianoforte, for example, by Salvatore Pezzaglia, Filippo Maria Gherardeschi and, towards the end of the century, Vincenzo Panerai, but also by works whose realization is possible, if not much more appropriate on the pianoforte than on the harpsichord. Apart from that, the general designation *cembalo* admitted performance on the one instrument as well as on the other.

Some of these composers are represented on the present CD – also including Francesco Maria Veracini, who is known for having sought tonal effects on the violin that were very similar to the possibilities of the pianoforte. Among the composers with an obviously pianistic style are, for example, Domenico Alberti, Giovanni Battista Pescetti, Baldassarre Galuppi and Giovanni Maria Rutini. On the other hand, several, like Pietro Domenico Paradies, went abroad already early on. Giovanni Benedetto Platti, too, should be mentioned in this connection; according to a contemporary source, he "composed a famous sonata for the 'cembalo a martelletti', which he had become acquainted with in Siena". This was most likely in 1722, the year in which he went to Würzburg. Whilst the cited document (after M. Fabbri in *Chigiana* XXIV, 1967) gives cause to doubt, it appears absolutely plausible that Platti could have numbered among the first who wrote for the pianoforte and brought the knowledge of this instrument to Germany. It also seems to be beyond dispute that at least in Tuscany the tradition of pianoforte building and the musical presence of the instrument persisted throughout the entire eighteenth century. But why did this tradition end towards the end of the century?

In the eighteenth century we find ourselves on the threshold of the Industrial Age in which the old system of the craft guilds collapsed for good. It therefore does not appear to be a coincidence that exactly at that point of time, after a long-lasting Italian pre-eminence in harpsichord making, the situation reversed and the long-term import of pianofortes from other countries began: starting in the 1770s, English square pianos were imported, then Viennese grand pianos. However, if one considers the close connection between the pianoforte and industrial manufacturing methods, then the very late beginning of industrialization in Italy might be an explanation for why the Italian pianoforte in the tradition of Cristofori did not have an enduring success in its own country.

Renato Meucci

Translation: Howard Weiner

After initial musical training in her native country of Argentina, **María Cristina Kiehr** studied from 1983 with René Jacobs at the Schola Cantorum Basiliensis while simultaneously perfecting her vocal technique with Eva Krasnai. She is today one of the undisputed greats of the Early Music scene. Her explorations of the rich landscape of seventeenth- and eighteenth-century vocal music, with the ensemble Concerto Soave under Jean-Marc Aymes, have resulted in numerous highly acclaimed CDs. María Cristina Kiehr teaches at the State College of Music in Trossingen, Germany.

Edoardo Torbianelli, born in 1970 in Triest, earned a diploma in piano and harpsichord in his hometown and continued his training in Turin (Jean Fassina) and Antwerp (Jacques De Tiège and Jos van Immerseel), as well as in the music department of the Catholic University in Dutch Brabant. In addition, he dedicated himself to university-level studies of literature and linguistics, and has occupied himself intensively with research into performance practice and historical piano technique. Edoardo Torbianelli is meanwhile one of the most sought-after fortepiano players and has taught since 1998 at the Schola Cantorum Basiliensis and, since 2009, at the University of Music and Theatre in Berne. Numerous broadcast and CD productions show his stylistic versatility.
[www.edoardotorbianelli.it]

Chiara Banchini, a native of Lugano, numbers among the most renowned artists on the Baroque violin. She initially studied in Geneva (in the class of Corrado Romano), continuing her training with Sandor Végh, and finally studying Baroque violin with Sigiswald Kuijken in The Hague. From 1991 until her retirement in 2009, she taught a violin class at the Schola Cantorum Basiliensis with great success. With her Ensemble 415 and as soloist, she has dedicated herself to a broad repertoire ranging from the Early Baroque to the Classical period. An extensive discography documents her artistic work.
[www.ensemble415.org]

Marc Hantaï, born in France, was a pupil of Barthold Kuijken at the Royal Conservatory in Brussels, and worked for several years as his teacher's assistant. He has long numbered among Europe's most well-known transverse flute players and is a member of numerous important period-instrument orchestras and chamber music ensembles. His performing and teaching activities have led him throughout the world. He teaches at the Barcelona College of Music (ESMUC) and has taught a traverso class at the Schola Cantorum Basiliensis since 2008.

Rebeka Rusò comes from a family of musicians in Bratislava and studied viola da gamba with Wieland Kuijken at the Royal Conservatory in Brussels. She subsequently continued her studies with Paolo Pandolfo and Christophe Coin at the Schola Cantorum Basiliensis, as well as with Jordi Savall. She was prize winner at the 1997 "Bach-Abel" Viola da Gamba Competition in Köthen, and meanwhile numbers among the best-known viol players of her generation. On the concert stage and in the recording studio, she has collaborated with renowned ensembles and pursued her solo career. Rebeka Rusò teaches at the Schola Cantorum Basiliensis and at the Strasbourg Conservatory.
[www.rebekaruso.com]

Daniele Caminiti, born in 1978 in Messina, studied guitar in Italy and at the Basel University of Music (class of Oscar Ghiglia) before he turned to the study of lute/theorbo/Romantic guitar at the Schola Cantorum Basiliensis (class of Peter Croton). Daniele Caminiti is meanwhile a sought-after partner of well-known Early Music ensembles and soloists for concerts and recordings. Above all with the ensemble Opera Prima, he has dedicated himself to the Baroque music of the seventeenth and eighteenth centuries.
[www.ensembleoperaprima.com]

—+—

Since its creation in 1933, the **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) and its working philosophy have lost nothing of their topicality. Founded by Paul Sacher and close colleagues in Basel, Switzerland, this University of Early Music (since 2008 part of the University of Applied Sciences Northwestern Switzerland) remains to this day unique in numerous respects. From the very beginning, musicians gathered here who decisively influenced the course of historical performance practice. The scope of activities at the SCB ranges from the early Middle Ages to the 19th century. And as a result of the close co-operation between performers and scholars, a dynamic interaction exists between research, professional training, concerts, and publications. In all of this, the SCB operates with a broad definition of music. This arises from a particular approach which explores the historical context of past musical production to create musical interpretations that inspire the listener today – often combined with a fascination for the previously unknown. The CD productions play their part in bringing important projects and performers at the SCB to a wider audience. Around 75 such recordings have been produced on different labels since 1980. From 2010 the CD productions of the SCB have appeared on Glossa.
[www.scb-basel.ch]

Piano e forte

1. Hommage à Bartolomeo Cristofori

Sous le règne du *Granduca* Ferdinand II de Médicis (1610-1670), Florence connut une vie musicale florissante où la musique de la cour, en tant que représentation du prince régent, jouait un rôle dominant ; puis sous Cosme III de Médicis (1642-1723), le successeur de Ferdinand, il se produisit une concentration sur la musique sacrée. La musique profane trouva un soutien en la personne du *Gran Principe* Ferdinand (1663-1713), fils de Cosme, qui souhaitait se différencier de son père dans sa position à la cour. En vrai connaisseur des arts et en particulier de la musique, il était considéré comme un excellent joueur de clavecin qui maîtrisait une partition par cœur après ne l'avoir lue qu'une seule fois.

Ainsi, l'intérêt que portait Ferdinand aux dernières évolutions dans la facture d'instruments à clavier ne nous étonne guère. En 1687 déjà, il rendit visite à Bartolomeo Cristofori (1655-1732), un inventif facteur de clavecins établi à Padoue. Celui-ci faisait probablement déjà des essais avec des mécaniques à marteaux ; l'idée n'était certes pas nouvelle (Henri Arnault de Zwolle en avait déjà esquissé, vers 1440, une forme primitive), mais aucune solution mécanique satisfaisante n'avait encore été trouvée. Environ 1690, Cristofori s'installa à Florence pour y travailler à la cour de Ferdinand, où il fut surtout actif comme conservateur et restaurateur de l'importante collection d'instruments de musique. Parallèlement, il continuait à construire ses propres instruments, entre autres des pianos à becs de plume et même des instruments à cordes ; de plus, il perfectionnait sa mécanique à marteaux. Au plus tard en 1697, il doit en avoir mis au point un modèle achevé pour son *cimbalo con piano e forte*, comme il le nommait lui-même. En 1700, un tel instrument est inscrit dans l'inventaire de la collection des Médicis, accompagné d'une description détaillée. On n'en connaît que trois exemplaires conservés jusqu'à nos jours, datés de 1720, 1722 et 1726. Les caractéristiques principales de ces instruments sont la forme déjà très évoluée du mécanisme d'échappement ainsi que les têtes de marteaux, constituées de petits rouleaux de parchemin sur lesquels est collé du cuir souple. Le son est étonnamment « moderne », bien que beaucoup moins fort que celui des pianos à queue actuels. Pouvoir passer de façon continue d'une dynamique très faible à forte constituait une grande nouveauté pour les instru-

ments à claviers. Même si le clavicorde, connu depuis longtemps, produisait lui aussi de fines nuances dynamiques, celles-ci restaient limitées à un volume sonore très restreint. On peut bien s'imaginer qu'une cour ayant des ambitions musicales, comme celle de Ferdinand, ait manifesté un grand intérêt pour les nouveaux instruments de Cristofori.

En quelques années seulement, entraînée par l'enthousiasme de Ferdinand, Florence devint un des centres musicaux les plus importants d'Italie. Il faut aussi mentionner l'engagement du *Gran Principe* pour l'opéra : il influençait les activités lyriques des théâtres de Pise, de Livourne et du Teatro della Pergola de Florence et organisait d'importantes représentations dans sa résidence d'été à Pratolino, pour lesquelles il engageait les chanteurs les plus connus de son temps. À l'époque déjà, des critiques s'élevaient contre ces dépenses importantes.

Les compositeurs de ces opéras étaient Giovanni Maria Pagliardi (1637-1702), maître de chapelle et professeur de clavecin de Ferdinand, ainsi que le violoniste de la cour Martino Bitti (1660-1743), mais aussi les artistes célèbres Giacomo Antonio Perti (1661-1756) et Alessandro Scarlatti (1660-1725), qui n'étaient pour leur part pas directement liés à la cour. Mais Scarlatti fut présent à Florence, avec toute sa famille, de juin à novembre 1702, occupé par la mise en scène de son opéra *Flavio Cuniberto*. Depuis 1688 déjà, il correspondait avec Ferdinand au sujet d'une commande de plusieurs œuvres, dans l'espoir – hélas vain – d'un engagement durable à la cour. Les ariettes de notre enregistrement, peu connues, témoignent de la haute qualité de sa musique même dans ces petites formes pleines de charme. Peut-être ont-elles été exécutées à Florence, puisque la tâche principale de la chapelle de la cour de Ferdinand consistait à présenter quotidiennement de la musique de chambre ; il est possible que les premiers piano-fortes de Cristofori aient été utilisés dans ce milieu.

Martino Bitti, le violoniste et compositeur génois mentionné ci-dessus, était entré au service de Cosme III de Médicis en 1685 et travaillait dès 1688 pour Ferdinand. Il publia entre autres quelques recueils de sonates pour violon, qui furent même réimprimés à Londres, quelques-unes des belles pièces apparaissant dans un arrangement pour flûte traversière.

Le violoniste Francesco Maria Veracini (1690-1768) était bien plus important. Né à Florence, il se produisit au début de sa carrière dans le cadre de la cour des Médicis, mais n'y trouvant pas de poste fixe, il quitta sa ville natale en 1711 pour Venise. Malgré ses longs séjours à Londres et en Allemagne, particulièrement à Dresde, il retournait régulièrement à Florence. Une note de Charles Burney décrit le style très personnel de son jeu, son coup d'archet particulier et sa sonorité claire et pénétrante, capable de s'imposer face à un grand orchestre d'église ou de théâtre. Les sonates de Veracini, dont les valeurs expressives et les niveaux de difficulté sont très différents, appartiennent au noyau du répertoire de la première moitié du XVIIIe siècle. La sonate choisie ici, imprimée à Dresde, est particulièrement appropriée à être accompagnée au piano-forte, étant donné son caractère dramatique.

Parmi les nombreux musiciens italiens actifs à Londres, on trouve Francesco Barsanti (1690-1772), qui naquit à Lucques et arriva en Angleterre en 1714 avec Francesco Geminiani. Barsanti fut engagé pendant plusieurs années comme hautboïste et flûtiste dans l'orchestre de l'opéra italien de Londres et ne rentra jamais en Italie.

Bien qu'il fût soutenu par le duc Jean-Gaston de Médicis dans sa candidature pour le poste d'organiste à l'église Madonna dell'Umiltà de Pistoia, Lodovico Giustini di Pistoia (1685-1743) ne fut jamais engagé comme musicien de la cour et passa toute sa vie à Pistoia. Il eut différents engagements comme organiste et œuvra dans plusieurs églises comme *maestro di cappella* avant d'être nommé, en 1734, organiste de la cathédrale de Pistoia. En 1732 déjà, lors d'un long séjour estival à Florence, il composa les *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*. Ces 12 pièces *op. 1* sont les premières compositions de l'histoire de la musique à être écrites explicitement pour l'instrument conçu par Bartolomeo Cristofori ; elles sont dédicacées au frère du roi du Portugal, à la cour duquel le *cimbalo di martelletti* jouissait d'une grande popularité. Ce recueil est digne d'intérêt à plus d'un titre. Dans le contexte du style italien de sonates de cette époque, on trouve d'intéressantes combinaisons des *stile da chiesa* et *da camera*, des appellations surprenantes des mouvements par rapport à leur mesure (par exemple une courante à 2/4) et un emploi multiple d'*accacciature* et de *mordenti* (le fait de jouer ou de toucher rapidement quelques notes dissonantes, étrangères à l'harmonie), ce qui est un aspect typique de la pratique d'accompagnement, décrit dans plusieurs sources de l'époque concernant la basse continue. Ainsi, cette caractéristique stylistique nous montre indirectement que le piano-forte était à l'origine également employé comme instrument pour la basse continue.

Enfin, les 12 cantates *op. 1* d'Alessandro Marcello (1684-1750), imprimées en 1708, sont dédiées à la princesse romaine Livia Spinola Borghese. Ce musicien polyglotte né à Venise avait une personnalité aux multiples facettes : il avait été formé en peinture, en poésie, en mathématiques et en philosophie et était membre de l'*Accademia degli Animosi* de sa ville natale, doté du nom académique « Eterio Stinfalico ». Il était en contact avec des membres de la noblesse, des savants et des hommes de lettres dans toute l'Europe. On suppose qu'il a été élève de Giuseppe Tartini ; il jouait de plusieurs instruments et on sait qu'il possédait le *cimbalo di martelletti* de Cristofori, construit en 1722 et conservé aujourd'hui au Museo Nazionale degli Strumenti Musicali de Rome. Son intérêt particulier pour les couleurs sonores transparait dans les indications de dynamique inhabituellement différenciées du recueil de cantates de 1708. Avec quel autre instrument qu'un piano-forte aurait-on pu mieux rendre ces nuances ? Les cantates sont de petits chefs-d'œuvre de sentiment et d'élégance et témoignent en outre d'un sens fin et raffiné de l'harmonie.

Dans cet enregistrement, nous essayons de faire sonner le *cimbalo di martelletti* dans des contextes différents, tous documentés et probables. Un texte célèbre du *Giornale dei Letterati d'Italia* de Scipione Maffei, paru en 1709, nous donne à ce sujet d'importants points de repère. Maffei insiste sur l'aptitude de l'instrument à rendre des sentiments par de subtiles nuances de *piano e forte* et décrit avant tout ses possibilités d'intégration dans la musique de chambre, tout particulièrement pour l'accompagnement d'une voix ou d'un ou de plusieurs instruments mélodiques. Pour notre enregistrement, il était intéressant de combiner le piano-forte avec d'autres instruments de la basse continue (viole de gambe, archiluth). Il en résulte des mariages de sons extrêmement originaux et encore jamais entendus, particulièrement avec l'instrument à cordes pincées. Maffei souligne bien sûr aussi les qualités du nouvel instrument dans le jeu soliste, pour lequel il compare le piano-forte au luth, à la viole de gambe, à la harpe et à d'autres instruments « des plus gracieux » (*de' più soavi*). Maffei nous livre une précision intéressante quand il affirme que les capacités normales d'un joueur d'instruments à clavier ne suffisent pas pour jouer du *cimbalo di martelletti* : d'après lui, l'instrument recherche pour ainsi dire lui-même ses musiciens (*[lo] strumento nuovo ricerca persone…*). Il explique aussi qu'il est nécessaire de s'être exercé longuement pour maîtriser complètement les nuances, les doux arpèges et le soulignement des thèmes et pour en user avec goût – *tempo e luogo*.

Le piano-forte connut une expansion étonnante dès la première moitié du XVIIIe siècle, surtout en Angleterre, en Allemagne, en Espagne et au Portugal ; et comme le montrent des recherches récentes, il jouissait en Italie d'une tradition plus importante qu'on l'a supposé jusqu'ici (voir le texte qui suit de Renato Meucci). Dans tous les cas, l'invention de Cristofori exerce depuis plus de 300 ans une influence plus importante sur les sonorités de la musique occidentale qu'aucun autre instrument ne l'a fait jusqu'à aujourd'hui. C'est une raison suffisante pour consacrer un hommage sonore à ce grand facteur d'instruments.

L'instrument de Denzil Wraight utilisé ici, construit en 2003 et propriété de la Schola Cantorum Basiliensis depuis 2006, reproduit le modèle de 1726, conservé au musée d'instruments de musique de Leipzig. On peut admettre que Giovanni Ferrini (?-1758), collègue d'atelier et successeur de Cristofori, avait déjà contribué de façon importante à sa construction. Pour de plus amples détails concernant cet instrument et son histoire, veuillez consulter le site www.denzilwraight.com.

Edoardo Torbianelli & Kathrin Menzel
Traduction : Laure Spaltenstein

II. LE PIANO-FORTE EN ITALIE AU XVIIIe SIÈCLE

En 1786, l'auteur istriote Gianrinaldo Carli écrivit au sujet du clavecin et de l'invention du piano-forte : « Bartolommeo Cristofoli [*sic*], de Padoue, y ajouta des petits marteaux. Cette invention tomba chez nous dans un tel oubli qu'on crut avoir affaire à une nouveauté lorsqu'elle revint vers nous d'Allemagne et d'Angleterre. » Depuis, l'opinion s'est établie que le piano-forte fut oublié en Italie après l'invention de Cristofori et qu'il ne fut redécouvert que plus tard, par le biais d'instruments importés. Quelques recherches des dernières 15 années corrigent cependant cette appréciation, du moins en partie : en effet, on ne peut parler d'une disparition totale du piano-forte en Italie au XVIIIe siècle. En voici quelques attestations.

Après la mort de Cristofori (1732), son travail fut poursuivi en premier lieu par son élève Giovanni Ferrini, actif jusqu'au milieu du siècle (il mourut en 1758). Un instrument qui combine le clavecin et le piano-forte, datant de 1746, se trouve aujourd'hui dans la collection Tagliavini à Bologne. Domenico Del Mela est un autre facteur qui était probablement en relation avec Cristofori ; en 1739, il construisit le premier piano-forte vertical connu. C'est à partir de cette génération de facteurs d'instruments à clavier, tous établis à Florence, que la diffusion de l'instrument prend son essor : d'abord dans les villes italiennes, puis sur la péninsule ibérique, en Allemagne et finalement en Angleterre, de sorte que son retour en Italie à la fin du XVIIIe siècle pouvait en effet être vu comme une nouveauté. Grâce aux recherches de John Rice, de Pierluigi Ferrari, de Giuliana Montanari et de Marco Di Pasquale, nous savons cependant que la production de piano-fortes ne s'éteignit pas complètement après la génération de Ferrini et de Del Mela, du moins en Toscane.

S'il est vrai que les deux fils de Giovanni Ferrini, Giuseppe et Filippo, ne s'occupaient plus que des instruments déjà présents dans les palais grand-ducaux et qu'ils n'en construisirent apparemment pas de nouveaux, le déplacement de la cour lorraine à Vienne pendant la période entre la fin de la dynastie des Médicis (1737) et l'entrée en fonction de Pierre Léopold en 1765 peut expliquer le manque de commandes. À partir de cette année exactement, on retrouve en effet des témoignages concernant le piano-forte à la cour de Florence, où les anciens instruments avaient été gardés. Du moins, un des instruments de Cristofori fut joué en 1766 par le maître de chapelle Carlo Antonio Campioni.

Au-delà de la cour, la présence du piano-forte est aussi documentée dans d'autres endroits de la Toscane, comme par exemple avec l'instrument du prêtre Pellegrino Marinai, à trois registres et combinant clavecin et piano-forte, construit à Pise (?) en 1777. Dans cette même ville œuvraient Vincenzo et Giuseppe Zanetti les années suivantes, puis Francesco Spighi et Vincenzo Sodi à Florence, alors qu'on trouve vers la fin du siècle Don Luigi Vignoli à Cincelli (province d'Arezzo), Giovanni Battista Ramai à Sienne et Francesco Faini à Florence. Tous ces facteurs de clave-

cins qui construisaient également des piano-fortes nous montrent que la tradition ne s'était pas perdue avec Cristofori, même si l'écart temporel entre ces différentes apparitions est considérable.

On trouve encore d'autres témoignages de la présence du piano-forte en Italie qu'on doit prendre en compte, comme l'activité ponctuelle à Bologne de Paolo Morellati, qui construisit en 1766 un piano-forte à la suite d'une commande de Padre Martini, ou celle, plus tard dans le XVIIIe siècle, d'Errico Gustadt, fondateur de l'importante école napolitaine de la facture d'instruments, aujourd'hui tombée dans un oubli complet.

En outre, on sait qu'un certain nombre de piano-fortes de Cristofori furent livrés au-delà de la Toscane et qu'ils purent être copiés dans les régions concernées. Sans parler d'un instrument qui atterrit en Allemagne et qui servit très probablement de modèle à Gottfried Silbermann, on ne doit pas oublier le piano-forte qui fut offert en cadeau au début du XVIIIe siècle au cardinal Ottoboni à Rome, tandis qu'un autre piano datant de 1722, conservé à Rome jusqu'à aujourd'hui, fut mis à la disposition d'Alessandro Marcello et put ainsi contribuer à faire connaître l'instrument à Venise également.

En plus de ces références concernant les instruments, il faut constater que la littérature musicale italienne ne fut pas seulement enrichie par des compositions écrites explicitement pour le piano-forte, comme celles de Salvatore Pezzaglia, de Filippo Maria Gherardeschi et, vers la fin du siècle, de Vincenzo Panerai, mais aussi par des œuvres pour lesquelles une exécution au piano-forte est possible, voire même plus appropriée qu'au clavecin. Il est à noter que l'indication générale de « clavecin » permettait une exécution à la fois sur l'un ou l'autre des deux instruments.

Quelques-uns de ces compositeurs sont représentés sur ce CD ; parmi eux, Francesco Maria Veracini, connu pour avoir recherché avec son violon des effets sonores proches des possibilités qu'offre le piano-forte. Parmi les compositeurs qui ont une écriture nettement pianistique, on trouve par exemple Domenico Alberti, Giovanni Battista Pescetti, Baldassarre Galuppi et Giovanni Maria Rutini. D'autres partirent tôt déjà à l'étranger, comme Pietro Domenico Paradies. Dans ce contexte, il faut aussi nommer Giovanni Benedetto Platti qui, selon une source contemporaine, « a composé de célèbres sonates pour le 'cembalo a martelletti', qu'il avait connu à Sienne ». Ce fut très probablement en 1722, l'année où il partit pour Würzburg. Tandis que le document cité ci-dessus (d'après M. Fabbri dans *Chigiana* XXIV, 1967) est à prendre avec précaution, il semble absolument plausible que Platti ait été un des premiers à écrire pour le piano-forte et à faire connaître cet instrument en Allemagne. Il semble donc clair que la tradition de la facture de piano-fortes et la présence musicale de cet instrument demeurèrent vivants durant tout le XVIIIe siècle, du moins en Toscane. Mais alors, pourquoi cette tradition s'éteignit-elle vers la fin du siècle ?

Pendant le XVIIIe siècle, nous nous trouvons à l'aube de l'ère industrielle, où l'ancien système des corporations d'artisanat fut bouleversé. Cela ne semble donc pas être l'effet du hasard si la situation a changé exactement à ce moment-là, après une longue domination italienne dans le domaine de la facture de clavecins, et qu'ait commencé alors une importation durable de piano-fortes venus d'autres pays : les pianos carrés anglais, puis les pianos viennois furent introduits à partir des années 1770. Si l'on prend en considération le rapport étroit qui existe entre le piano-forte et les méthodes de production industrielle, le fait que l'industrialisation ne se produisit que très tard en Italie pourrait expliquer pourquoi le piano-forte italien de la tradition de Cristofori n'eut pas un succès de longue durée dans son propre pays.

Renato Meucci

Traduction : Laure Spaltenstein

María Cristina Kiehr a effectué une première formation musicale en Argentine, son pays d'origine, puis étudia dès 1983 chez René Jacobs à la Schola Cantorum Basiliensis tout en formant sa technique vocale chez Eva Krasnai. Elle compte aujourd'hui parmi les figures les plus importantes de la musique ancienne. Avec l'ensemble Concerto Soave, sous la direction de Jean-Marc Aymes, elle explore les riches paysages de la musique vocale du XVIIe et du début du XVIIIe siècle. De nombreux CDs, très loués par la critique, sont nés de ces recherches. María Cristina Kiehr enseigne à la Haute École de Musique de Trossingen.

Edoardo Torbianelli, né en 1970 à Trieste, obtint son diplôme de piano et de clavecin dans sa ville natale et poursuivit sa formation à Turin chez Jean Fassina et à Anvers chez Jacques De Tiège et Jos van Immerseel, ainsi qu'au département de musique de l'Université catholique de Brabant aux Pays-Bas. En parallèle, il effectua des études universitaires de littérature et de linguistique et se consacra intensivement à des recherches sur la pratique d'exécution et la technique historique du piano. Edoardo Torbianelli est aujourd'hui un des joueurs de piano-forte les plus demandés. Il enseigne depuis 1998 à la Schola Cantorum Basiliensis et depuis 2009 à la Haute École de Musique et de Théâtre de Berne. De nombreux enregistrements radiophoniques et CDs témoignent de sa diversité stylistique.
[www.edoardotorbianelli.it]

Chiara Banchini, née à Lugano, fait partie des violonistes baroques les plus renommés actuellement. Elle commença sa formation à Genève (classe de Corrado Romano), la poursuivit auprès de Sandor Végh avant d'étudier le violon baroque chez Sigiswald Kuijken à La Haye. Dès 1991 et jusqu'à sa retraite en 2009, elle dirigea avec le plus grand succès la classe de violon de la Schola Cantorum Basiliensis. Que ce soit avec son Ensemble 415 ou comme soliste, elle se consacre à un large répertoire, allant des débuts du baroque à la période classique. Son travail artistique est documenté par de nombreux CDs.
[www.ensemble415.org]

Marc Hantaï, né en France, était l'élève de Barthold Kuijken au Conservatoire Royal de Bruxelles et travailla pour lui pendant plusieurs années comme assistant. Comptant depuis longtemps parmi les plus célèbres flûtistes d'Europe, il est membre de nombreux orchestres et d'ensembles de chambre importants dans le domaine de la musique ancienne. Ses concerts et son activité d'enseignant le mènent aux quatre coins du monde. Il enseigne à la Haute École de Musique de Barcelone (ESMUC) et dirige depuis 2008 une classe de flûte traversière à la Schola Cantorum Basiliensis.

Rebeka Rusò, issue d'une famille de musiciens de Bratislava, a étudié la viole de gambe chez Wieland Kuijken au Conservatoire Royal de Bruxelles. Elle continua sa formation chez Paolo Pandolfo et Christophe Coin à la Schola Cantorum Basiliensis, ainsi que chez Jordi Savall. En 1997, elle est lauréate du concours de viole de gambe « Bach-Abel » à Köthen et est considérée depuis comme une des meilleures gambistes de sa génération. Au concert comme au studio d'enregistrement, elle collabore avec des ensembles de renom et poursuit sa carrière de soliste. Rebeka Rusò enseigne à la Schola Cantorum Basiliensis et au Conservatoire de Strasbourg.
[www.rebekaruso.com]

Daniele Caminiti, né en 1978 à Messine, a étudié la guitare en Italie et à la Haute École de Musique de Bâle (classe d'Oscar Ghiglia) avant de se consacrer à l'étude du luth, du théorbe et de la guitare romantique à la Schola Cantorum Basiliensis (classe de Peter Croton). Depuis, Daniele Caminiti est très demandé par des ensembles et des solistes renommés de musique ancienne pour des concerts et des enregistrements. C'est en particulier avec l'ensemble Opera Prima qu'il s'adonne à la musique baroque des XVIIe et XVIIIe siècles.
[www.ensembleoperaprima.com]

Depuis ses débuts en 1933, la **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) et son concept n'ont rien perdu de leur actualité. Fondée par Paul Sacher et quelques autres confrères, cette Haute École de Musique Ancienne bâloise, faisant partie depuis 2008 de la Haute École Spécialisée de la Suisse du Nord-Ouest, demeure jusqu'à nos jours singulière à beaucoup d'égards. S'y rencontrent encore aujourd'hui des musiciens qui mettent un accent particulièrement fort sur l'histoire de la pratique musicale historique. Ses domaines de compétence s'étendent du début du Moyen Age jusqu'au XIXe siècle. Grâce à l'étroite collaboration entre musiciens et musicologues, la recherche, la formation pratique, les concerts et les publications y sont toujours très étroitement liés. La SCB tient à définir le terme musique dans un sens large. La façon dont la musique est abordée dans son contexte historique et est interprétée selon les plus récentes découvertes et en relation avec la curiosité envers ce qui reste à découvrir y joue un rôle crucial. La production de CDs doit contribuer à faire connaître à un public plus large les importants projets ou des membres de la SCB. Depuis 1980 ont été réalisés environ 75 enregistrements sous différents labels. Depuis 2010 les productions discographiques paraissent chez les éditions Glossa.
[www.scb-basel.ch]

Piano e forte

1. HOMMAGE AN BARTOLOMEO CRISTOFORI

Während der Regierungszeit des *Granduca* Ferdinando II de' Medici (1610-1670) gelangte das Musikleben in Florenz zu großer Blüte, wobei die Hofmusik als klingende Repräsentantin des regierenden Fürsten eine führende Rolle spielte. Unter Ferdinandos Nachfolger Cosimo III de' Medici (1642-1723) kam es dann allerdings zu einer Konzentration vor allem auf die Sakralmusik. Die Impulse für das weltliche Musikleben verlagerten sich auf die Hofhaltung seines Sohnes *Gran Principe* Ferdinando (1663-1713), der danach trachtete, sich vom Vater abzugrenzen. Ferdinando war ein wahrer Kenner der Künste und ganz besonders der Tonkunst. Er galt als ausgezeichneter *prima vista* Spieler auf dem Cembalo, der die einmal gelesene Musik sofort auswendig beherrschte.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass sich Ferdinando für die neuesten Entwicklungen im Bau von Tasteninstrumenten interessierte. Bereits 1687 besuchte er den innovativen Cembalobauer Bartolomeo Cristofori (1655-1732) in Padua. Vermutlich experimentierte dieser bereits mit Hammermechaniken, die zwar keine neue Idee waren – schon Henri Arnaut von Zwolle skizzierte um 1440 eine primitive Form davon –, aber bisher noch nicht in eine befriedigende mechanische Lösung umgesetzt werden konnten. 1690 zog Cristofori nach Florenz und arbeitete für den Hof Ferdinandos, wo er in erster Linie als Kustos und Restaurator der bedeutenden Instrumentensammlung beschäftigt war. Daneben baute er jedoch weiter eigene Instrumente, darunter Kielklaviere und sogar Streichinstrumente, außerdem perfektionierte er seine Hammermechanik. Spätestens 1697 muss er einen voll entwickelten Typ für sein *cimbalo con piano e forte* – wie er es selbst nannte – gehabt haben. Im Jahr 1700 wird ein solches Instrument in der Medici-Sammlung inventarisiert und erstmals detailliert beschrieben. Heute sind nur noch drei erhaltene Exemplare bekannt, datiert 1720, 1722 und 1726. Charakteristisch ist eine erstaunlich ausgereifte Form der »Stoßmechanik« (die in weiterentwickelter Form noch in unseren heutigen Klavieren arbeitet), sowie Hammerköpfe, die aus kleinen Pergamentröllchen bestehen, auf die weiches Leder geleimt ist. Der Klang ist erstaunlich »modern«, wenn auch insgesamt viel leiser als ein neuzeitlicher Flügel. Der stufenlose Übergang von sehr leise bis laut war eine große Neuigkeit für die besaiteten Tasteninstrumente. Das längst bekannte Clavichord erzeugte zwar ebenfalls feine dynamische Schattierungen, jedoch in einem sehr geringen Bereich der Lautstärke. Man kann sich vorstellen, dass ein musikalisch ambitionierter Hof wie der Ferdinandos auf die neuartigen Instrumente Cristoforis mit großem Interesse reagiert hat.

Ferdinandos Wirken ließ Florenz in wenigen Jahren zu einem der wichtigsten Musikzentren Italiens werden. Dazu gehörte auch das Engagement des *Gran Principe* für die Oper. So hatte er Einfluss auf die Opernaktivitäten der Theater von Pisa, Livorno und des florentinischen Teatro della Pergola und sorgte dafür, dass in seiner Sommerresidenz in Pratolino aufwendige Aufführungen in Szene gesetzt wurden, wofür er die berühmtesten Sänger seiner Zeit engagierte. Die hohen Kosten riefen schon damals kritische Stimmen hervor.

Die Komponisten dieser Opern waren Ferdinandos Hofkapellmeister und Cembalolehrer Giovanni Maria Pagliardi (1637-1702) sowie der Hofgeiger Martino Bitti (1660-1743), aber auch so berühmte Künstler wie Giacomo Antonio Perti (1661-1756) und Alessandro Scarlatti (1660-1725), die nicht direkt mit seinem Hof verbunden waren. Scarlatti war aber mit seiner ganzen Familie von Juni bis November 1702 bei den Arbeiten zur Inszenierung seiner Oper *Flavio Cuniberto* in Florenz anwesend. Bereits seit 1688 korrespondierte er mit Ferdinando über eine Bestellung mehrerer Werke, wobei er wohl – leider vergeblich – auf eine feste Anstellung bei Hof gehofft hatte. Die wenig bekannten Arietten unserer Aufnahme zeigen die hohe Qualität seiner Musik auch in diesen kleinen, äußerst charmanten Formen. Vielleicht wurden sie auch in Florenz aufgeführt, denn die Hauptaufgabe von Ferdinandos Hofkapelle lag in der täglichen Darbietung von Kammermusik, und in diesem Bereich könnten auch die frühen Hammerflügel Cristoforis eingesetzt worden sein.

Der schon erwähnte Geiger und Komponist Martino Bitti aus Genua war 1685 in den Dienst von Cosimo III de' Medici getreten und arbeitete seit 1688 für Ferdinando. Er veröffentlichte unter anderem mehrere Sammlungen von Violinsonaten, die sogar in London nachgedruckt wurden, wobei einige der klangschönen Werke für Traversflöte umgearbeitet wurden.

Wesentlich bedeutender war der Geiger Francesco Maria Veracini (1690-1768). Als gebürtiger Florentiner ist er in den frühen Jahren seiner Laufbahn im Rahmen des Medici-Hofes aufgetreten, allerdings fand er keine dauernde Anstellung und verließ 1711 die Heimatstadt Richtung Venedig. Trotz seiner längeren Aufenthalte in London und Deutschland, besonders in Dresden, kehrte er immer wieder nach Florenz zurück. Eine Notiz von Charles Burney beschreibt den sehr persönlichen Stil seines Spiels, seinen besonderen Bogenstrich und seinen durchdringenden und hellen Ton, der im Stande war, sich gegen ein großes Kirchen- oder

Theaterorchester durchzusetzen. Veracinis Sonaten gehören zum Kernbestand des Repertoires in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit einer großen Bandbreite an Ausdruckwerten und Schwierigkeitsgraden. Die hier gewählte Sonate aus einem Dresdner Druck eignet sich in ihrem dramatischen Charakter besonders gut für die Begleitung mit einem Hammerklavier.

Unter zahlreichen in London tätigen Musikern aus Italien findet man auch den in Lucca geborenen Francesco Barsanti (1690-1772), der 1714 zusammen mit Francesco Geminiani England erreichte. Barsanti war mehrere Jahre als Oboen- und Flötenspieler im Orchester der italienischen Oper in London angestellt und sollte nicht mehr nach Italien zurückkehren.

Obwohl es der Herzog Gian Gastone de' Medici war, der 1730 die Bewerbung von Lodovico Giustini di Pistoia (1685-1743) für das Organistenamt der Kirche Madonna dell'Umiltà in Pistoia unterstützt hatte, war Giustini selbst nie als Hofmusiker tätig, sondern verbrachte sein ganzes Leben in Pistoia. Er verfolgte unterschiedliche Aktivitäten als Organist und war als *maestro di cappella* in mehreren Kirchen tätig, bevor er 1734 schließlich zum Organisten der Kathedrale von Pistoia ernannt wurde. Bereits 1732 komponierte er während eines Sommeraufenthalts in Florenz die *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*. Diese 12 Werke *op. 1* waren die ersten Kompositionen der Musikgeschichte, die ausdrücklich für das von Bartolomeo Cristofori entwickelte Instrument geschrieben wurden, und die Widmung an den Bruder des portugiesischen Königs, an dessen Hof sich das *cimbalo di martelletti* bereits früh großer Beliebtheit erfreute, sind nicht die einzigen bemerkenswerten Kennzeichen dieser Sammlung. Im Kontext des italienischen Sonatenstils jener Zeit fallen interessante Kombi-nationen von *stile da chiesa* und *da camera* auf, seltsame Benennungen der Sätze im Verhältnis zu ihren Taktarten (z.B. eine Corrente in 2/4 Takt) und eine gehäufte Anwendung von *accacciature* und *mordenti* (das Spielen bzw. schnelle Berühren einiger harmoniefremder und dissonierender Töne). Letzteres ist ein typisches Kennzeichen der Begleitungspraxis, das in mehreren Generalbassquellen der Zeit beschrieben wird. So ist dieses stilistische Merkmal ein indirekter Hinweis darauf, dass das frühe Hammerklavier auch für Generalbassaufgaben eingesetzt wurde.

Der römischen Fürstin Livia Spinola Borghese sind schließlich die 12 Kantaten *op. 1* von Alessandro Marcello (1684-1750) gewidmet, die 1708 gedruckt wurden. Der in Venedig geborene Musiker, eine polyglotte und vielseitige Persönlichkeit, ausgebildet in Malerei, Dichtung, Mathematik und Philosophie, war in seiner Geburtsstadt Mitglied der *Accademia degli Animosi* mit dem akademischen Namen »Eterio Stinfalico«. Er pflegte Kontakte mit Mitgliedern des Adels, mit Gelehrten und mit Literaten in ganz Europa. Vermutlich war er ein Schüler Giuseppe Tartinis, jedenfalls spielte er mehrere Instrumente und besaß nachweislich jenes *cimbalo di martelletti* von Cristofori, gebaut 1722, das heute im Museo Nazionale degli Strumenti Musicali in Rom aufbewahrt wird. Sein besonderes Interesse für klangliche Farben wird in der Kantatensammlung von 1708 durch ungewöhnlich differenzierte dynamische Angaben sichtbar. Mit welchem Instrument ließe sich dies besser darstellen als mit einem Fortepiano? Die Kantaten sind kleine Wunderwerke an Empfindung und Eleganz und zeugen außerdem von einem feinen und geschmackvollen harmonischen Gespür.

In der vorliegenden Aufnahme unternehmen wir den Versuch, das *cimbalo di martelletti* in unterschiedlichen Kontexten erklingen zu lassen, die im Bereich der dokumentierten und wahrscheinlichen Anwendungsmöglichkeiten liegen. Ein berühmter Text von Scipione Maffei in der *Giornale dei Letterati d'Italia* von 1709 gibt uns dafür genaue Anhaltspunkte. Er betont die Eignung des Instruments zur Darstellung der Affekte durch *laut* und *leise – piano e forte* – in subtilen Abstufungen und beschreibt vor allem seine Einsatzmöglichkeiten in der Kammermusik, ganz besonders bei der Begleitung einer Singstimme sowie von einem oder mehreren Melodieinstrumenten.

Interessant für unsere Aufnahme war die Kombination mit anderen Continuo-Instrumenten (Viola da gamba, Arciliuto). Es ergaben sich besonders mit dem Zupfinstrument äußerst aparte, vorher nie gehörte Klangmischungen. Natürlich betont Maffei auch die Qualitäten des neuen Instruments im Solospiel, worin er das Fortepiano mit der Laute, der Viola da gamba, der Harfe und anderen »sehr anmutigen« (*de' più soavi*) Instrumenten vergleicht. Bemerkenswert ist jedoch der Hinweis Maffeis, die normalen Fähigkeiten eines Spielers von Tasteninstrumenten würden nicht ausreichen, um das *cimbalo di martelletti* zu spielen, das Instrument suche sich seine Spieler gleichsam selbst (*[lo] strumento nouvo ricerca persone...*). Er erklärt, dass eine intensive Auseinandersetzung mit ihm nötig sei, um die Schattierungen, die sanften Akkordbrechungen und das Herausheben von Themeneinsätzen vollkommen zu beherrschen und geschmackvoll – *tempo e luogo* – anzuwenden.

Das frühe Fortepiano erlebte eine erstaunliche Verbreitung bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vor allem in England, Deutschland, Spanien und Portugal. Neuere Forschungen deuten darauf hin, dass es auch in Italien selbst eine stärkere Tradition hatte, als bisher angenommen (siehe den folgenden Text von Renato Meucci). In jedem Fall hat Cristoforis Erfindung seit über 300 Jahren den Klang der westlichen Kunstmusik stärker geprägt als jedes andere Instrument. Grund genug für eine klingende Hommage an den genialen Instrumentenbauer.

Das hier verwendete Instrument von Denzil Wraight, gebaut 2003 und seit 2006 im Besitz der Schola Cantorum Basiliensis, folgt dem Vorbild von 1726 im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig. Es ist anzunehmen, dass Cristoforis Werkstattmitarbeiter und Nachfolger

Giovanni Ferrini (?-1758) bereits großen Anteil am Bau hatte. Weitere Details zu diesem Instrument und seiner Geschichte unter: www.denzilwraight.com.

Edoardo Torbianelli & Kathrin Menzel

II. DAS FORTEPIANO IM ITALIEN DES 18. JAHRHUNDERTS

1786 schrieb der istrische Autor Gianrinaldo Carli über das Cembalo und die daran anknüpfende Erfindung des Fortepiano: »Bartolommeo Cristofoli [*sic*] aus Padua fügte Hämmerchen hinzu. Diese Erfindung geriet bei uns so sehr in Vergessenheit, dass wir sie für eine Neuheit hielten, als sie aus Deutschland und England wieder zu uns kam.« Seither hat sich die Meinung etabliert, dass das Fortepiano nach der Erfindung von Cristofori in Italien allmählich in Vergessenheit geriet und erst später durch importierte Instrumente wiederentdeckt wurde. Einige Untersuchungen der letzten 15 Jahre legen jedoch eine zumindest teilweise Korrektur dieses Bildes nahe: von einem vollständigen Verschwinden des Fortepiano im Italien des 18. Jahrhunderts kann nicht die Rede sein. Dazu hier eine kleine Spurensuche.

Nach dem Tod Cristoforis (1732) wurde sein Werk in erster Linie von seinem Schüler Giovanni Ferrini weitergeführt, der bis nach der Jahrhundertmitte aktiv war (er starb im Jahr 1758). Ein Cembalo/Fortepiano-Kombinationsinstrument von 1746 befindet sich heute in der Sammlung Tagliavini in Bologna. Domenico Del Mela ist ein anderer Klavierbauer, der vermutlich in Verbindung zu Cristofori stand. 1739 baute er das erste bekannte Fortepiano mit vertikalem Corpus. Mit dieser Generation von Klavierbauern, die alle in Florenz tätig waren, nahm die Verbreitung des Instruments ihren Ausgang: zuerst in einigen italienischen Städten, dann auf der iberischen Halbinsel, in Deutschland und schließlich in England, so dass es bei seiner Rückkehr nach Italien am Ende des 18. Jahrhunderts tatsächlich als eine Neuheit angesehen werden konnte. Den Untersuchungen von John Rice, Pierluigi Ferrari, Giuliana Montanari und Marco Di Pasquale verdanken wir aber die Erkenntnis, dass auch nach der Generation von Ferrini und Del Mela zumindest in der Toskana die Produktion von Fortepianos nicht vollständig aufhörte.

Wenn es stimmt, dass die beiden Söhne von Giovanni Ferrini, Giuseppe und Filippo, sich nur noch um die Instrumente in den großherzoglichen Palästen kümmerten, jedoch scheinbar keine neuen gebaut haben, so kann das Fehlen entsprechender Bestellungen auch an der Verlegung des lothringischen Hofes nach Wien in der Zeit zwischen dem Ende der Medici-Dynastie (1737) und der Einsetzung Peter Leopolds 1765 liegen. Genau ab jenem Jahr finden sich nämlich wieder Zeugnisse zum Fortepiano am Hof von Florenz, an dem die alten Instrumente erhalten geblieben waren. Zumindest eines von Cristofori wurde im Jahr 1766 vom Kapellmeister Carlo Antonio Campioni gespielt.

Abgesehen vom Hof ist das Fortepiano auch an anderen Orten der Toskana dokumentiert, so etwa ein 1777 in Pisa (?) gebautes kombiniertes Cembalo/Fortepiano mit drei Registern des Priesters Pellegrino Marinai. Ebenfalls in Pisa waren in den darauf folgenden Jahren Vincenzo und Giuseppe Zanetti tätig, dann in Florenz Francesco Spighi und Vincenzo Sodi, während wir gegen Ende des Jahrhunderts Don Luigi Vignoli in Cincelli (Provinz Arezzo), Giovanni Battista Ramai in Siena und Francesco Faini wiederum in Florenz antreffen. Alle diese Cembalobauer, die auch Fortepianos herstellten, sind eine Bestätigung dafür, dass die Tradition seit Cristofori nicht verloren gegangen war, selbst wenn der zeitliche Abstand zwischen den einzelnen Belegen beträchtlich ist.

Darüber hinaus müssen auch andere Zeugnisse für das Fortepiano in Italien berücksichtigt werden, so etwa das punktuelle Wirken von Paolo Morellati in Bologna, der 1766 auf Bestellung von Padre Martini ein Fortepiano baute, oder im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts die Person von Errico Gustadt, dem Begründer der bedeutenden neapolitanischen Schule des Instrumentenbaus, die heute leider vollkommen in Vergessenheit geraten ist.

Außerdem ist bekannt, dass eine gewisse Anzahl Fortepianos von Cristofori über die Toskana hinaus geliefert wurde und in den betreffenden Regionen kopiert werden konnte. Abgesehen von einem Instrument, das in Deutschland gelandet ist und höchstwahrscheinlich Gottfried Silbermann als Modell diente, darf jenes Fortepiano, das zu Beginn des 18. Jahrhunderts Kardinal Ottoboni in Rom zum Geschenk gemacht wurde, nicht vergessen werden, während ein anderer Flügel von 1722, der bis heute in Rom aufbewahrt wird, Alessandro Marcello zur Verfügung gestanden hatte und so dazu beitragen konnte, das Instrument auch in Venedig bekannt zu machen.

Neben diesen instrumentenkundlichen Nachweisen ist festzustellen, dass die Musikliteratur in Italien nicht nur um Kompositionen explizit für Fortepiano bereichert wurde, etwa von Salvatore Pezzaglia, Filippo Maria Gherardeschi und gegen Ende des Jahrhunderts von Vincenzo Panerai, sondern auch um Werke, deren Ausführung auf dem Fortepiano möglich, wenn nicht gar viel angebrachter ist als auf dem Cembalo. Die allgemeine Bezeichnung »Cembalo« ließ im übrigen die Ausführung sowohl auf dem einen wie dem anderen Instrument zu.

Einige dieser Komponisten sind auf dieser CD vertreten – darunter auch Francesco Maria Veracini, bekannt dafür, auf der Violine Klangeffekte gesucht zu haben, die den Möglichkeiten des Fortepiano sehr ähnlich waren. Zu den Komponisten mit einer offensichtlich pianistischen Schreibweise gehören z.B. Domenico Alberti, Giovanni Battista Pescetti, Baldassarre Galuppi, und Giovanni Maria Rutini.

Einige hingegen sind schon früh ins Ausland gegangen, wie Pietro Domenico Paradies. Auch Giovanni Benedetto Platti sei in diesem Zusammenhang genannt, der gemäß einer zeitgenössischen Quelle »berühmte Sonaten für das 'cembalo a martelletti', das er in Siena kennengelernt hatte, komponiert hat«. Dies höchstwahrscheinlich 1722, dem Jahr, in dem er nach Würzburg ging. Während das soeben zitierte Dokument (nach M. Fabbri in *Chigiana* XXIV, 1967) Anlass zu Zweifeln gibt, scheint es dennoch absolut plausibel, dass Platti zu den ersten gehört haben könnte, welche für Fortepiano geschrieben haben und die Kenntnis dieses Instruments nach Deutschland brachten. Es scheint also außer Frage zu stehen, dass zumindest in der Toskana die Tradition des Fortepianobaus und die musikalische Präsenz des Instruments während des ganzen 18. Jahrhunderts fortbestand. Warum aber endete diese Tradition um 1800?

Im 18. Jahrhundert befinden wir uns an der Schwelle zum Industriezeitalter, in dem das alte System der Handwerks-Innungen definitiv zusammenbrach. Es scheint daher kein Zufall, dass sich genau zu jenem Zeitpunkt, nach einer lang anhaltenden italienischen Vorrangstellung im Cembalobau, die Situation umkehrt und ein nachhaltiger Import von Fortepianos aus anderen Ländern einsetzte: ab den 1770er Jahren wurden die englischen Tafelinstrumente eingeführt, danach die Wiener Flügel. Bedenkt man aber die enge Verbindung zwischen dem Fortepiano und industriellen Herstellungsverfahren, so könnte die in Italien sehr spät einsetzende Industrialisierung eine Erklärung dafür sein, warum das italienische Fortepiano in der Cristofori-Tradition keinen dauernden Erfolg im eigenen Land hatte.

Renato Meucci
Übersetzung: Philipp Zimmermann

María Cristina Kiehr studierte nach einer ersten musikalischen Ausbildung in ihrem Heimatland Argentinien ab 1983 bei René Jacobs an der Schola Cantorum Basiliensis, während sie gleichzeitig ihre Gesangstechnik bei Eva Krasnai ausbildete. Sie ist heute eine der unumstrittenen Größen der Alten Musik. Mit dem Ensemble Concerto Soave unter Jean-Marc Aymes erkundet sie die reichen Landschaften der Vokalmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, woraus auch zahlreiche hochgelobte CDs entstanden sind. María Cristina Kiehr unterrichtet an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen.

Edoardo Torbianelli, geboren 1970 in Triest, erwarb Diplome für Klavier und Cembalo in seiner Geburtsstadt und setzte seine Ausbildung in Turin (Jean Fassina) und Antwerpen (Jacques De Tiège und Jos van Immerseel) sowie an der Musikabteilung der katholischen Universität des niederländischen Brabant fort. Daneben widmete er sich universitären Studien in Literatur- und Sprachwissenschaft und beschäftigt sich intensiv mit Forschungen zur Aufführungspraxis und zur historischen Klaviertechnik. Edoardo Torbianelli ist inzwischen einer der gefragtesten Fortepianospieler und unterrichtet seit 1998 an der Schola Cantorum Basiliensis sowie seit 2009 an der Hochschule für Musik und Theater in Bern. Zahlreiche Rundfunkaufnahmen und CD-Produktionen zeigen seine stilistische Vielseitigkeit.
[www.edoardotorbianelli.it]

Chiara Banchini, geboren in Lugano, gehört zu den renommiertesten Künstlern auf der Barockvioline. Sie studierte zunächst in Genf (Klasse Corrado Romano), bildete sich bei Sandor Végh weiter und studierte anschließend Barockvioline bei Sigiswald Kuijken in Den Haag. Ab 1991 bis zu ihrer Emeritierung 2009 führte sie höchst erfolgreich die Violinklasse an der Schola Cantorum Basiliensis. Sowohl mit ihrem Ensemble 415 wie als Solistin widmet sie sich einem breiten Repertoire vom Frühbarock bis zur Klassik. Eine umfangreiche Diskographie zeugt von ihrer künstlerischen Arbeit.
[www.ensemble415.org]

Marc Hantaï, geboren in Frankreich, war Schüler von Barthold Kuijken am Königlichen Konservatorium in Brüssel und arbeitete einige Jahre als Assistent seines Lehrers. Längst gehört er zu den bekanntesten Traversflötisten Europas und ist Mitglied in zahlreichen wichtigen Orchestern und Kammermusikensembles der Alten Musik. Seine Konzert- und Kurstätigkeit führt ihn durch alle Welt. Er unterrichtet an der Musikhochschule in Barcelona (ESMUC) und führt seit 2008 eine Traverso-Klasse an der Schola Cantorum Basiliensis.

Rebeka Rusò stammt aus einer Musikerfamilie in Bratislava und studierte Viola da gamba bei Wieland Kuijken am Königlichen Konservatorium in Brüssel. Danach bildete sie sich bei Paolo Pandolfo und Christophe Coin an der Schola Cantorum Basiliensis sowie bei Jordi Savall weiter. Sie ist Preisträgerin des »Bach-Abel« Gambenwettbewerbs 1997 in Köthen und gehört mittlerweile zu den bekanntesten Gambistinnen ihrer Generation. Im Konzertsaal wie im Aufnahmestudio arbeitet sie mit namhaften Ensembles zusammen und verfolgt ihre solistische Karriere. Rebeka Rusò unterrichtet an der Schola Cantorum Basiliensis und am Konservatorium in Strasbourg.
[www.rebekaruso.com]

Daniele Caminiti, geboren 1978 in Messina, studierte Gitarre in Italien und an der Hochschule für Musik in Basel (Klasse Oscar Ghiglia) bevor er sich dem Studium der Laute, Theorbe und Romantischen Gitarre an der Schola Cantorum Basiliensis zuwandte (Klasse Peter Croton). Inzwischen ist Daniele Caminiti ein viel gefragter Partner bekannter Ensembles und Solisten der Alten Musik für Konzerte und Aufnahmen. Vor allem mit dem Ensemble Opera Prima widmet er sich der barocken Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.
[www.ensembleoperaprima.com]

Seit ihren Anfängen im Jahr 1933 haben die **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) und ihr Arbeitskonzept nichts an Aktualität eingebüßt. Gegründet von Paul Sacher und einigen Mitstreitern, ist diese Basler Hochschule für Alte Musik (seit 2008 Teil der Fachhochschule Nordwestschweiz) bis heute in vielfacher Hinsicht singulär geblieben. Seit den Anfängen fin-

den sich an ihr Musiker zusammen, die in der Geschichte der historischen Musikpraxis starke Akzente setzen. Das Arbeitsgebiet reicht vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Aufgrund der engen Zusammenarbeit von Musikern und Wissenschaftlern sind Forschung, praktische Ausbildung, Konzert und Publikationen stets eng aufeinander bezogen. Die SCB hält an einem weit definierten Musikbegriff fest. Entscheidend ist dafür die Art des Zugangs, Musik in ihrem historischen Kontext zu begreifen und sie gegenwartsbezogen zu interpretieren, verbunden mit der Neugier auf bisher Unentdecktes. Die CD-Produktionen sollen dazu beitragen, wesentliche SCB-Projekte oder Mitglieder der Hochschule einem größeren Publikum bekannt zu machen. Seit 1980 sind ca. 75 Einspielungen bei verschiedenen Labels entstanden. Ab 2010 erscheinen die Produktionen beim Label Glossa. [www.scb-basel.ch]

Piano e forte

1. HOMENAJE A BARTOLOMEO CRISTOFORI

Bajo el reinado del *granduca* Fernando II de Medici (1610-1670), Florencia tuvo una vida artística floreciente en la que la música de la corte –como representación del príncipe regente– era la gran protagonista. Con Cosme III de Medici (1642-1723), el sucesor de Fernando II, este papel lo ocupó sobre todo la música sacra. El *gran principe* Fernando (1663-1713), hijo de Cosme, queriendo diferenciarse de su padre, apoyó sobre todo la música profana. Versado en las artes, y en la música en particular, Fernando tenía la reputación de ser un excelente clavecinista que podía tocar una partitura de memoria tras una sola lectura.

No nos extraña, pues, el interés de Fernando por las últimas novedades de la factura de instrumentos con teclado. Ya en 1687, visitó a Bartolomeo Cristofori (1655-1732), el ingenioso constructor de clavecines establecido en Padua, que había empezado a experimentar con mecánicas de martillos; aunque la idea no fuera nueva (Henri Arnault de Zwolle había esbozado, en 1440, una forma primitiva), nadie había podido, hasta la fecha, encontrar una solución satisfactoria. En 1690, Cristofori se instaló en Florencia para trabajar en la corte del príncipe Fernando, sobre todo como conservador y restaurador de la importante colección de instrumentos de música. Paralelamente, seguía construyendo sus propios instrumentos, entre otros unos pianos con plectros de pluma, e incluso instrumentos de cuerda frotada, sin dejar de perfeccionar su mecánica de martillos. En 1697, como muy tarde, debió de haber conseguido un modelo acabado para el *cimbalo con piano e forte*, nombre que daba a su invento; de hecho, encontramos en 1700 un instrumento similar, inscrito en el inventario de la colección de los Medici, acompañado por una descripción detallada. Hoy conservamos sólo tres ejemplares de estos pianofortes, fechados respectivamente en 1720, 1722 y 1726. Estos instrumentos se caracterizan principalmente por la forma ya muy evolucionada del mecanismo de escape y por las cabezas de los martillos hechas de cuero fino pegado sobre pequeños cilindros de pergamino. El sonido es extrañamente «moderno», aunque mucho menos potente que el de nuestros actuales pianos de cola. Poder pasar, sin cambios marcados (es decir, sin cambiar de registros como en el clavecín), de un sonido muy delicado a otro fuerte, era una gran novedad en el caso de los instrumentos con teclado. Otro instrumento, el clavicordio, inventado mucho antes, producía también finos matices dinámicos, pero su volumen sonoro era muy limitado. Podemos imaginar pues el gran interés por los nuevos instrumentos de Cristofori que tuvo una corte con tantas ambiciones musicales como la de Fernando.

En muy poco años, contagiada por el entusiasmo de Fernando, Florencia se convirtió en uno de los centros musicales más importantes de Italia. Hemos de señalar también el compromiso del *gran principe* para con la ópera: influía sobre las actividades líricas de los teatros de Pisa, de Livorno y del Teatro della Pergola de Florencia; también organizaba importantes representaciones en su residencia veraniega de Pratolino, y para estas ocasiones contrataba las voces más célebres del tiempo. Ya en esta época se oían críticas acerca de las importantes sumas gastadas.

Los compositores de estas óperas eran Giovanni Maria Pagliardi (1637-1702), maestro de capilla y profesor de clavecín de Fernando, el violinista de la corte, Martino Bitti (1660-1743), y músicos célebres como Giacomo Antonio Perti (1661-1756) o Alessandro Scarlatti (1660-1725) que no estaban directamente al servicio de la corte. Sin embargo, Scarlatti estuvo en Florencia, con su familia, de junio a noviembre de 1702, para ocuparse de la puesta en escena de su ópera *Flavio Cuniberto*. Ya desde 1688, el compositor había entablado una correspondencia con Fernando a propósito de un encargo de varias obras, esperando –desgraciadamente en vano– un contrato duradero con la corte. Las arietas de nuestra grabación, poco conocidas, demuestran el alto nivel de la música de Scarlatti incluso en este formato pequeño y encantador. Las arietas pudieron interpretarse en Florencia, pues la función principal de la capilla de la corte de Fernando consistía en presentar cada día obras de cámara, y los primeros pianofortes de Cristofori fueron acaso utilizados durante estos conciertos.

Martino Bitti, el violinista y compositor genovés, ya citado, entró al servicio de Cosme III de Medici en 1685, y en 1688 empezó a trabajar para Fernando. Publicó, entre otras obras, algunas colecciones de sonatas para violín, que incluso fueron reimpresas en Londres, y algunas de las más bellas obras fueron editadas en un arreglo para flauta travesera.

El violinista Francesco Maria Veracini (1690-1768) era un músico mucho más importante. Nacido en Florencia, tocó al inicio de carrera para la corte de los Medici pero, al no encontrar un puesto fijo, dejó su ciudad natal en 1711 para probar suerte en Venecia. A pesar de largas estancias en Londres y en Alemania, particularmente en Dresde, solía volver con regularidad a Florencia. En una de sus notas, Charles Burney describe el estilo muy personal de Veracini, su golpe de arco particular y su sonoridad clara y penetrante, capaz de imponerse a una gran orquesta, en una iglesia como en un teatro. Las sonatas de Veracini, cuyos valores expresivos y niveles de dificultad son muy distintos, pertenecen al núcleo del repertorio de la primera mitad del siglo XVIII. Y dado el carácter dramático de la sonata escogida aquí, publicada en Dresde, el acompañamiento con el pianoforte es perfectamente idóneo.

Entre los numerosos músicos italianos activos en Londres, podemos citar a Francesco Barsanti (1690-1772), nacido en Lucca. Al llegar a Inglaterra en 1714 con Francesco Geminiani, Barsanti fue contratado durante muchos años para tocar el oboe y la flauta en la orquesta de la Ópera Italiana de Londres y no volvió nunca a Italia.

A pesar de que el duque Gian Gastone de Medici (hermano y sucesor de Fernando) apoyara en 1730 su candidatura para el puesto de organista de la iglesia Madonna dell'Umiltà de Pistoia, Lodovico Giustini di Pistoia (1685-1743) no fue nunca contratado como músico de la corte y pasó toda su vida en Pistoia. Trabajó como organista y maestro de capilla en varias iglesias antes de ser nombrado, en 1734, organista de la catedral de Pistoia. En 1732, durante una larga estancia veraniega en Florencia, compuso las *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*. Estas 12 piezas *op. 1* son las primeras composiciones de la historia de la música concebidas expresamente para el instrumento inventado por Bartolomeo Cristofori; están dedicadas al hermano del rey de Portugal, en cuya corte el *cimbalo di martelletti* gozaba de gran popularidad. Esta compilación es interesante más allá de su título: en el contexto del estilo italiano de las sonatas de la época, encontramos aquí llamativas mezclas de los estilos *da chiesa* y *da camera*, asociaciones sorprendentes entre movimientos y compases (por ejemplo una *courante* en 2/4) y un uso frecuente de *accacciature* y *mordenti* (pequeños grupos de notas rápidas, disonantes, que no pertenecen a la tonalidad), algo típico de la práctica del acompañamiento, descrito en varias fuentes de la época acerca del bajo continuo. Así, esta característica estilística nos muestra indirectamente que el pianoforte se empleaba, al inicio, también como instrumento del bajo continuo.

Finalmente, las 12 *Cantatas op. 1* de Alessandro Marcello (1684-1750), publicadas en 1708, están dedicadas à la princesa romana Livia Spinola Borghese. Este músico políglota, nacido en Venecia, tenía una personalidad polifacética: había recibido una formación de pintor, poeta, matemático y filósofo; pertenecía a la *Accademia degli Animosi* de su ciudad natal, y recibió el nombre académico de «Eterio Stinfalico». Estaba en contacto con miembros de la nobleza, con sabios y literatos de toda Europa. Estudió acaso con Giuseppe Tartini, tocaba varios instrumentos y poseía un *cimbalo di martelletti* de Cristofori, construido en 1722 y conservado hoy en el Museo Nazionale degli Strumenti Musicali de Roma. Su particular interés por los colores sonoros aparece en las indicaciones de dinámica, inhabitualmente diferenciadas, para las cantatas de 1708. ¿Qué instrumento sino el pianoforte podría expresar mejor estos matices? Las cantatas son pequeñas obras maestras de sentimiento y elegancia, y revelan además un sentido fino y refinado de la armonía.

En esta grabación, intentamos emplear el *cimbalo di martelletti* en distintos contextos, todos documentados y probables. Un célebre texto del *Giornale dei Letterati d'Italia* de Scipione Maffei, publicado en 1709, nos da importantes informaciones. Maffei recalca la aptitud del instrumento para expresar sentimientos mediante sutiles matices de *piano e forte* y, ante todo, su capacidad para integrarse en la música de cámara, en particular cuando acompaña la voz y los instrumentos melódicos.

Nos pareció interesante combinar el pianoforte con otros instrumentos del bajo continuo (viola *da gamba*, archilaúd). Hemos conseguido así unas mezclas sonoras extremadamente originales y, hasta la fecha, inauditas, en particular con el instrumento de cuerda pulsada. Maffei señala, evidentemente, la calidad del nuevo instrumento en las obras solistas y lo compara al laúd, a la viola *da gamba*, al arpa y a otros instrumentos «entre los más encantadores» (*de' più soavi*). Interesantes, también, son las precisiones de Maffei cuando afirma que no basta con conocer los demás instrumentos de teclado para tocar el *cimbalo di martelletti:* el escritor piensa en efecto que «el nuevo instrumento busca a sus intérpretes» (*[lo] strumento nuovo ricerca persone*...) y explica que un largo aprendizaje es necesario para poder dominar completamente los matices, desgranar los arpegios con dulzura, subrayar los temas y luego utilizar esta nueva técnica con gusto en el momento oportuno.

El pianoforte tuvo una expansión sorprendente a partir de la primera mitad del siglo XVIII, sobre todo en Inglaterra, Alemania, España y Portugal; y según las investigaciones recientes, su uso en Italia era más importante de lo que se suponía hasta la fecha (véase el texto siguiente de Renato Meucci). Sea como fuere, el invento de Cristofori tiene, desde hace más de 300 años y hasta hoy, una influencia sobre las sonoridades de la música occidental más importante que ningún otro instrumento. Y esta es una razón suficiente para rendir un homenaje sonoro al gran constructor.

El instrumento de Denzil Wraight utilizado aquí, construido en 2003 y propiedad de la Schola Cantorum Basiliensis desde 2006, es copia del modelo de 1726, conservado en el Museo de instrumentos de música de Leipzig. Podemos pensar que Giovanni Ferrini (?-1758), compañero de taller y sucesor de Cristofori, contribuyó de manera importante a su construcción. Para leer más detalles acerca de este instrumento y su historia, consulte la dirección electrónica www.denzilwraight.com.

Edoardo Torbianelli & Kathrin Menzel

Traducción: Pedro Elías

—

II. EL PIANOFORTE EN ITALIA DURANTE EL SIGLO XVIII

En 1786, el autor istriano Gianrinaldo Carli escribía refiriéndose al clavecín y a la invención del pianoforte: «Bartolommeo Cristofoli [*sic*], de Padua, añadió unos pequeños martillos. En nuestro país, este invento cayó en tal olvido que, cuando el pianoforte volvió a nuestro país desde Alemania e Inglaterra, pensamos que se trataba de una auténtica novedad.» Desde entonces, se consideraba que, en Italia, el pianoforte cayó en el olvido tras haber sido inventado por Cristofori y que

no fue redescubierto sino más tarde, por medio de unos instrumentos importados. Algunos trabajos de investigación realizados durante los últimos quince años corrigen sin embargo esta apreciación, por lo menos en parte: en efecto, no podemos hablar de una desaparición total del pianoforte en Italia durante el siglo XVIII. He aquí algunas pistas.

A la muerte de Cristofori (1732), tomó el primer relevo su discípulo Giovanni Ferrini, activo hasta la mitad del siglo (murió en 1758). Un instrumento que combina el clavecín y el pianoforte, fechado en 1746, se encuentra hoy en la colección Tagliavini en Bolonia. También Domenico Del Mela, el constructor del primer pianoforte vertical conocido (1739) estuvo probablemente en contacto con Cristofori. Fue a partir de esta generación de factores de instrumentos con teclado, todos establecidos en Florencia, cuando empezó realmente la difusión del pianoforte: primeramente en las ciudades italianas, luego en la península ibérica, en Alemania y finalmente en Inglaterra; así que, a finales del siglo XVIII, cuando regresó a Italia, el pianoforte podía parecer una novedad. Gracias a las investigaciones de John Rice, Pierluigi Ferrari, Giuliana Montanari y Marco Di Pasquale, sabemos en cambio que la producción de los pianofortes no cesó completamente con la generación de los Ferrini y Del Mela, por lo menos en Toscana.

Los hijos de Giovanni Ferrini, Giuseppe y Filippo, no se ocuparon sino de los instrumentos que ya estaban en los palacios de los grandes duques y, aparentemente, no construyeron ningún pianoforte, pero esta falta de encargos quizá podría explicarse por el desplazamiento de la corte de Lorena a Viena durante el período que abarca desde el final de la dinastía de los Medici (1737) hasta la llegada de Pietro Leopoldo (Peter Leopold von Habsburg-Lothringen) en 1765. A partir de este año exactamente, encontramos en efecto testimonios sobre el pianoforte en la corte de Florencia, donde fueron guardados los antiguos instrumentos. Por lo menos uno de los instrumentos de Cristofori fue tocado en 1766 por el maestro de capilla Carlo Antonio Campioni.

Más allá de la corte, la presencia del pianoforte está documentada en otros lugares de Toscana, por ejemplo el instrumento con tres registros del padre Pellegrino Marinai, combinando clavecín y pianoforte, construido en Pisa (?) en 1777. En esta ciudad trabajaron Vincenzo y Giuseppe Zanetti durante los años siguientes, y más tarde, en Florencia, Francesco Spighi y Vincenzo Sodi; podemos citar también, a finales de siglo, a Don Luigi Vignoli en Cincelli (provincia de Arezzo), a Giovanni Battista Ramai en Siena y a Francesco Faini en Florencia. Aunque la distancia temporal que los separa sea considerable, todos estos factores de clavecines que construían igualmente pianofortes nos muestran que la tradición no desapareció con Cristofori.

Tenemos que tener también en cuenta otros testimonios de la presencia del pianoforte en Italia, como la actividad esporádica de Paolo Morellati en Bolonia, que construyó en 1766 un pianoforte encargado por el Padre Martini, o podemos citar, más tarde en el siglo XVIII, el nombre de Errico Gustadt, fundador de la importante escuela napolitana de producción de instrumentos, caída hoy en el más profundo olvido.

Sabemos además que un cierto número de pianofortes de Cristofori fue entregado a clientes más allá de las fronteras de Toscana y que pudieron ser copiados en sus lugares de destino. Sin hablar de aquel instrumento que llegó a Alemania y que sirvió, muy probablemente, como modelo para Gottfried Silbermann, no hemos de olvidar el pianoforte regalado al inicio del siglo XVIII al cardenal Ottoboni en Roma, ni ese otro piano, fechado en 1722, conservado en Roma hasta hoy, que fue prestado a Alessandro Marcello y pudo así ser presentado en Venecia.

Además de estos comentarios referidos a los instrumentos, hemos de constatar que la literatura musical italiana no se enriqueció solo gracias a las composiciones escritas explícitamente para el pianoforte, como las de Salvatore Pezzaglia o de Filippo Maria Gherardeschi y, a finales del siglo, de Vincenzo Panerai: en efecto, existen también otras obras no específicamente escritas para el pianoforte pero que pueden ser interpretadas con el mismo. En este sentido, la indicación general de *cembalo* permitía el uso de ambos instrumentos.

En nuestro CD encontramos a algunos de estos compositores, como por ejemplo a Francesco Maria Veracini, conocido por haber buscado con su violín unos efectos sonoros próximos a las posibilidades ofertas por el pianoforte. Entre los autores que cultivan una escritura netamente pianística, podemos citar, por ejemplo, a Domenico Alberti, Giovanni Battista Pescetti, Baldassarre Galuppi y Giovanni Maria Rutini. Otros se fueron muy pronto al extranjero, como Pietro Domenico Paradies. En este contexto, tenemos que citar también a Giovanni Benedetto Platti, quien, según una fuente coetánea, «compuso célebres sonatas para el "cembalo a martelletti", que conoció en Siena»: ocurrió muy probablemente en el año 1722, cuando se fue a Würzburg. Aunque el documento citado (según M. Fabbri en *Chigiana* XXIV, 1967) deba considerarse con precaución, Platti fue sin ninguna duda uno de los primeros en escribir para el pianoforte y dar a conocer este instrumento en Alemania. Parece pues claro que la tradición de la construcción de pianofortes y la presencia musical de este instrumento permanecieron vivas durante todo el siglo XVIII, por lo menos en Toscana. Pero entonces, ¿por qué esta tradición desapareció hacia finales del siglo?

El XVIII fue también el siglo del nacimiento de la era industrial, que trastornó el antiguo sistema de las corporaciones artesanales. El cambio drástico de situación en este preciso momento no parece pues casual: tras una larga dominación italiana en la producción de clavecines, empezó la importación duradera de pianofortes, desde los pianos cuadrados ingleses hasta los pianos vieneses, a partir de los años 1770. Si consideramos la relación estrecha entre el pianoforte y los métodos de producción industrial, el hecho de que la industrialización no se produjera sino

muy tarde en Italia podría explicar la poca duración del éxito, en su propio país, del pianoforte de la tradición de Cristofori.

Renato Meucci
traducción: Pedro Elías

Tras iniciarse en la música en su país natal, Argentina, **María Cristina Kiehr** estudió a partir de 1983 con René Jacobs en la Schola Cantorum Basiliensis, desarrollando paralelamente su técnica vocal con Eva Krasnai. Se trata de una de las grandes intérpretes de música antigua de nuestros días. Con el Ensemble Concerto Soave, dirigido por Jean-Marc Aymes, explora el rico paisaje de la música vocal de los siglos XVII y principios del XVIII, trabajo que se halla documentado en numerosos CDs, todos muy alabados por la crítica. María Cristina Kiehr enseña en la Escuela Superior Estatal de Música de Trossingen.

Edoardo Torbianelli, nacido en Trieste en 1970, obtuvo diplomas de piano y clavecín en su ciudad natal y prosiguió después su formación en Turín (con Jean Fassina) y Amberes (con Jacques De Tiège y Jos van Immerseel), así como en el departamento de música de la Universidad Católica de Brabante. Además, cursó estudios universitarios de literatura y filología y se ha dedicado intensivamente a investigaciones en torno a la praxis interpretativa y la técnica pianística histórica. En la actualidad, Edoardo Torbianelli es uno de los intérpretes de pianoforte más solicitados, y es profesor en la Schola Cantorum Basiliensis desde 1998. Asimismo, desde 2009 enseña en la Escuela Superior de Música y Teatro de Berna. Numerosas grabaciones radiofónicas y discográficas demuestran su versatilidad estilística.
[www.edoardotorbianelli.it]

Chiara Banchini, nacida en Lugano, es una de las violinistas barrocas de mayor renombre internacional. Comenzó sus estudios en Ginebra (en la clase de Corrado Romano), se perfeccionó con Sandor Végh y a continuación fue alumna de Sigiswald Kuijken en La Haya, con quien estudió violín barroco. Desde 1991 hasta su jubilación en 2009 dirigió con gran éxito la cátedra de violín en la Schola Cantorum Basiliensis. Tanto como solista como con su propio conjunto, el Ensemble 415, abarca una amplio repertorio que va desde el Barroco temprano hasta el Clasicismo. Una extensa discografía documenta su trabajo artístico.
[www.ensemble415.org]

Marc Hantaï, nacido en Francia, fue alumno de Barthold Kuijken en el Real Conservatorio de Bruselas y trabajó algunos años como asistente de su profesor. Es uno de los intérpretes de flauta travesera barroca más conocidos de Europa y miembro de un gran número de orquestas y conjuntos de cámara especializados en música antigua. Su actividad concertística y docente lo ha llevado a lo largo y ancho del mundo. Imparte clases en la ESMUC de Barcelona y desde 2008 es profesor de traverso en la Schola Cantorum Basiliensis.

Rebeka Rusò procede de una familia de músicos de Bratislava y estudió viola *da gamba* con Wieland Kuijken en el Real Conservatorio de Bruselas. Posteriormente se perfeccionó con Paolo Pandolfo y Christophe Coin en la Schola Cantorum Basiliensis, así como con Jordi Savall. Fue premiada en el Concurso «Bach-Abel» de viola *da gamba* en Köthen en 1997, siendo actualmente una de las gambistas más conocidas de su generación. Tanto sobre el escenario como en el estudio de grabación colabora con importantes conjuntos y desarrolla una intensa carrera como solista. Rebeka Rusò enseña en la Schola Cantorum Basiliensis y en el Conservatorio de Estrasburgo.
[www.rebekaruso.com]

Daniele Caminiti, nacido en Messina en 1978, cusó estudios de guitarra en Italia y en la Escuela Superior de Música de Basilea (con Oscar Ghiglia) antes de volcarse en el estudio del laúd, la tiorba y la guitarra romántica en la Schola Cantorum Basiliensis (con Peter Croton). En la actualidad, Daniele Caminiti es un músico muy solicitado por conjuntos famosos y solistas de música antigua para conciertos y grabaciones. Sobre todo con el Ensemble Opera Prima se dedica con intensidad a la música barroca de los siglos XVII y XVIII.
[www.ensembleoperaprima.com]

—+—

Desde su creación en 1933, la **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) y su filosofía de trabajo no han perdido ni un ápice de actualidad. Fundada por Paul Sacher y algunos colaboradores cercanos, esta escuela superior de música antigua (desde 2008 parte de la Escuela Superior de Ciencia Aplicada del Noroeste de Suiza) ha conservado sus aspectos singulares desde entonces. Desde sus inicios, la SCB ha sido punto de encuentro de músicos que han influido enormemente en el devenir de la interpretación historicista, con repertorio que abarca desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Gracias a la estrecha colaboración entre músicos y científicos, la investigación, la formación práctica, el mundo del concierto y las publicaciones se relacionan entre sí de forma constante. La SCB opera con un concepto de la música muy amplio, basado en un planteamiento que explora el contexto histórico de la producción musical del pasado y lo acerca al oyente de nuestros días a través de interpretaciones que le resulten inspiradoras. A ello contribuye a menudo la fascinación por lo previamente desconocido. Las producciones discográficas auspiciadas por la SCB juegan un papel determinante a la hora de difundir estos proyectos y sus intérpretes por todo el mundo. Desde 1980, alrededor de 75 grabaciones han sido publicadas por diversos sellos. Desde 2010, estas producciones fonográficas son editadas por el sello Glossa.
[www.scb-basel.ch]

SONATE
Da Cimbalo di piano, e forte
detto volgarmente di martelletti
DEDICATE
A SUA ALTEZZA REALE
IL SERENISSIMO D. ANTONIO INFANTE
DI PORTOGALLO
E Composte
Da D. Lodovico Giustini di Pistoia
Opera prima
FIRENZE M DCCXXXII.

6
Sono unite

Sono unite a tormentarmi
Fiera Sorte e crudo Amor;
Con lusinghe e non con l'armi
Fanno guerra a questo cor.
Sono unite...

To torment me,
merciless fate and cruel love have joined forces;
with false hopes and not with weapons
they wage war against this heart.
To torment me...

Ils se sont unis pour me tourmenter
le Sort farouche et l'Amour cruel ;
avec de faux espoirs et non avec les armes
ils font la guerre contre ce cœur.
Ils se sont unis...

Zu meiner Marter haben sich das unerbittliche
Schicksal und die grausame Liebe zusammengetan;
mit falschen Hoffnungen und nicht mit Waffen
führen sie Krieg gegen dieses Herz.
Zu meiner Marter...

7
Datti pace

Datti pace, ché se piangi
Non sei sola a lacrimar.
Chi ha nel petto cieco affetto
Mai conforto non può sperar.
Datti pace...

Calm yourself, for when you weep,
you are not the only one who sheds tears.
Whoever nurtures blind love in his heart
can never hope for comfort.
Calm yourself...

Apaise-toi, car si tu pleures
tu n'es pas la seule à verser des larmes.
Celui qui a dans son cœur un amour aveugle
ne peut jamais espérer de réconfort.
Apaise-toi...

Beruhige dich, denn wenn du weinst,
bist du nicht die einzige, die Tränen vergießt.
Wer in seinem Busen blinde Liebe hegt,
kann niemals auf Trost hoffen.
Beruhige dich...

8
Con la forza

Con la forza non s'ammorza
Giusto sdegno onde arde il cor.
All'insidia dell'invidia
Più s'accende il mio furor.
Con la forza...

Quest'ingiurie son le furie
Che mi possono agitar:
Più impedita, più schernita,
Più mi voglio vendicar.
Quest'ingiurie...

With force one cannot placate
the justified anger that burns in the heart.
My wrath spurs me on
to deceit out of envy.
With force...

These abuses are the furies
who goad me on:
the more I am hindered, and the more I am mocked,
the more I want to take revenge.
These abuses...

Ce n'est pas par la force que se calme
la juste indignation dont brûle le cœur.
Aux pièges de la rancœur
ma fureur s'enflamme de plus belle.
Ce n'est pas...

Ces outrages sont les furies
qui peuvent m'agiter :
plus on m'entrave, plus on me raille,
plus je veux me venger.
Ces outrages...

Mit Gewalt lässt sich gerechtfertigter Zorn,
von dem das Herz lodert, nicht besänftigen.
Zur Hinterlist aus Neid
stachelt mich mein Zorn an.
Mit Gewalt...

Diese Schmähungen sind die Furien,
die mich anstacheln:
je mehr ich gehindert werde und je mehr verhöhnt,
desto mehr möchte ich mich rächen.
Diese Schmähungen...

13
Sì, sì, già ritorna

Sì, sì, già ritorna al cor
La placida calma,
La gioia dell'alma
Ch'Amor involò.
Tormenti sparite!
Contenti venite!
Per vostro ricetto
Il core vi do.
Sì, sì...

Yes, yes, the placid calm
and the delight of the soul,
which were stolen by Cupid,
return to the heart.
Torments, be gone!
Contentment, come!
As your dwelling,
I give you my heart.
Yes, yes...

Oui, oui, déjà reviennent dans mon cœur
la tranquillité paisible,
la joie de l'âme
qu'Amour a dérobées.
Tourments, disparaissez !
Bonheurs, venez !
Pour vous accueillir
je vous donne mon cœur.
Oui, oui...

Ja, ja, schon kehren die süße Ruhe
und die Seelenlust,
die Amor entwendet hatte,
ins Herz zurück.
Qualen, verschwindet!
Zufriedenheit, komm!
Zur Wohnstätte
geb ich dir mein Herz.
Ja, ja...

14
Se non more

Se non more quest'indegna
Avrà morte il mio gioir.
Chi s'oppone a' miei contenti
Cada in grembo de' tormenti,
Resti preda del martìr.
Se non more...

If this wretch does not die,
my joy shall die.
Whoever opposes my happiness
shall fall prey to torments,
shall be seized evermore by agony.
If this...

Si cette indigne ne meurt pas
alors mourra ma joie.
Qui s'oppose à mon bonheur
qu'il tombe dans le sein des tourments,
qu'il reste la proie du martyre.
Si cette indigne...

Wenn diese Nichtswürdige nicht stirbt,
wird meine Freude sterben.
Wer sich meiner Zufriedenheit widersetzt
soll der Qual anheim fallen,
soll auf immer von Martern gepackt werden.
Wenn diese Nichtswürdige...

15
Apri le luci amanti

Apri le luci amanti,
Non tormentarmi più!
Per dar pace al mio core
Ecco ti scopre Amor
Quella ch'in boschi* amanti
Sì cara a te già fu.

Open the affectionate eyes,
do not torment me any longer!
To grant my heart peace,
Cupid reveals to you the one
who in the forests of love
was once so dear to you.

Ouvre tes yeux aimants,
ne me tourmente plus !
Pour apaiser mon cœur
voici qu'Amour te découvre
celle qui, dans les bois de l'amour
t'a alors été si chère.

Öffne die liebvollen Augen,
quäl mich nicht länger!
Um meinem Herzen Frieden zu verschaffen,
entdeckt dir Amor diejenige,
die dir in den Wäldern der Liebe
einst so teuer war.

* *in the original print: "foschi"*

Ravvisa nel mio volto
L'incendio ch'ho nel sen;
E se al volto non credi
Aprimi il petto e vedi
Tra mille fiamme involto
Il cor che già vien men.

Recognise in my face
the fire that I have in my heart;
and if you do not believe the face,
then open my breast and you will see
engulfed in a thousand flames
the heart that already dwindles.

Reconnais dans mon visage
l'incendie que j'ai dans le cœur ;
et si tu ne crois pas mon visage
ouvre-moi la poitrine et vois,
enveloppé dans mille flammes,
le cœur qui déjà défaille.

Erkenn in meinem Antlitz
die Feuersbrunst, die ich im Busen habe;
und wenn du dem Antlitz nicht glaubst,
dann öffne mir die Brust und du wirst
in tausend Flammen gehüllt
das Herz sehen, das schon schwindet.

16
Forse, o cieli

Forse, o cieli, spargerete
Qualche lampo di pietà
Se ministri or mi volete
Della vostra crudeltà.
Forse, o Cieli...

Perhaps, oh heaven, you'll one day send
a compassionate bolt of lightning,
if you already now want me as a servant
of your cruelty.
Perhaps, oh heaven...

Peut-être, ô cieux, réprandrez-vous
quelqu'éclair de pitié
si vous me voulez maintenant comme serviteur
de votre cruauté.
Peut-être, ô cieux...

Vielleicht, oh Himmel, sendest du dereinst
einen erbarmungsvollen Blitz,
wenn du mich jetzt schon als Diener
deiner Grausamkeit möchtest.
Vielleicht, oh Himmel...

24-29
Serenata ad Irene

[24]
Infra notturni orrori,
Quando, da l'opre stanco
Posa il mortal in grembo a dolce obblio,
Non s'ode a notte oscura
Sussurrar l'aura, e mormorar il rio;
Filen, d'amore acceso,
Verso l'Albergo amato
D'Irene, suo tesor, sen gìa dolente,
E su l'aurata cetra
Con armonici accenti

In the midst of the nocturnal horror,
when weary from the day's work
the mortal rests in the womb of sweet oblivion,
one hears in the dark night
not a breeze stirring, nor a creek murmuring;
Phileno went, inflamed with love,
grief-stricken to the beloved home
of Irene, his sweetheart,
and revealed, with harmonious tones
on the golden lyre,

Dans les terreurs de la nuit,
quand, fatigué de son ouvrage
l'homme se repose dans le sein du doux oubli,
on n'entend pas dans la nuit obscure
chuchoter l'air et murmurer le ruisseau ;
Philène, enflammé d'amour,
s'en allait vers le séjour aimé
d'Irène, son trésor, le cœur dolant,
et sur sa lyre d'or
en des accents harmonieux

Inmitten der nächtlichen Schauer,
wenn vom Tagwerk ermüdet
der Sterbliche im Schoße des süßen Vergessens ruht,
hört man in der dunklen Nacht
kein Lüftchen, das sich regt, kein Bächlein, das murmelt;
Phileno ging, in Liebe entbrannt,
schmerzerfüllt zum geliebten Heim
Irenes, seines Schatzes,
und entdeckte mit harmonischen Tönen
auf der goldenen Leier

[25]
A la bella spiegava i suoi tormenti.

his torments to the beautiful lady.

à sa belle il déclarait ses tourments.

der Schönen seine Leiden.

[26]
Io conosco, o bella Irene,
Il rigor del mio destin;
E s'al fiero, rio tormento
Ch'io risento,
Più resister non potrò,
Morirò.

Ma tante lagrime sparger, che val?
Se già insanabile reso è'l mio mal.

[27]
Così dicea; ma già di Cintia il lume
Sorge ad inargentar l'ombre segrete,
Né trapela da l'invida parete
Del rinchiuso suo sol picciol barlume:
Onde fuor d'ogni speme
Di riveder, d'impietosir la bella,
Così cantò con languida favella.

[28]
Perché a me non vi girate,
Chiare luci del mio sol?
Deh! Pietose consolate
Con un guardo l'aspro duol.
Perché...

[29]
Ma già l'alba nascente
M'intima la partita:
Resta, dolce mia vita:

Dormi, sì, sì, che intanto
Tu riposi al gioir, io veglio al pianto.

I know, oh beautiful Irene,
of the rigours of my destiny;
and if I cannot resist for long
the fierce torment
that I suffer,
I shall die.

Yet, what is the use of shedding so many tears,
when my malady has already become incurable?

Thus he spoke; but since Cynthia's light comes out
and silvers the secret shadows,
and yet not the tiniest gleam of the sun enclosed within it
shimmers through the jealous wall:
therefore – devoid of any hope of seeing the beauty,
of softening her heart –
he sang with a languid voice thusly:

Why do you not turn towards me,
bright eyes of my sun?
Alas! Relieve mercifully
with a glance the bitter pain.
Why...

But already the dawning morn
demands my departure:
Rest, my sweet life:

Sleep, yes, yes, for after all
you are resting for new joys, and I stay awake for new grief.

Je connais, ô belle Irène,
la rigueur de mon destin ;
et cette dure et méchante peine
que je ressens,
si je ne peux y résister plus longtemps,
je mourrai.

Mais verser tant de larmes, à quoi bon ?
Puisque mon mal est déjà devenu incurable.

Ainsi parlait-il ; mais déjà la lumière de Cynthie
se lève pour couvrir d'argent les ombres secrètes,
sans que ne sorte de l'envieuse paroi
la moindre lueur de son soleil enfermé :
alors sans aucun espoir
de revoir sa belle, de l'attendrir,
ainsi chanta-t-il en ces mots languissants :

Pourquoi ne vous tournez-vous pas vers moi,
yeux clairs de mon soleil ?
Ah ! Ayez pitié et consolez
d'un regard l'âpre douleur.
Pourquoi...

Mais déjà l'aube naissante
m'ordonne de partir :
Demeure, ma douce vie :

Dors, oui, oui, car finalement
toi, tu reposes pour être heureuse, et moi je veille pour pleurer.

Ich weiß, oh schöne Irene,
um die Strenge meines Geschicks;
und wenn ich der heftigen, schlimmen Qual,
die ich verspüre,
nicht länger widerstehen kann,
werde ich sterben.

Doch was nützt's, so viele Tränen zu vergießen,
wenn doch mein Leiden schon unheilbar geworden ist?

So sprach er; aber schon geht Cinzias
Licht auf und versilbert die heimlichen Schatten,
und doch schimmert durch die neidische Wand nicht der
kleinste Schein seiner darin eingeschlossenen Sonne:
Daher – bar jeder Hoffnung, die Schöne
zu sehen, sie zu erweichen –
sang er mit matter Stimme so:

Weshalb wendet ihr euch mir nicht zu,
helle Augen meiner Sonne?
Ach, lindert erbarmungsvoll
mit einem Blick den herben Schmerz.
Weshalb...

Aber schon gebietet mir
der dämmernde Morgen den Aufbruch:
Ruhe, mein süßes Leben:

Schlaf, ja, ja, denn schließlich
ruhst du dich für neue Freuden aus, ich jedoch wache für neue Klagen.

31-35
Riposo di Clori

[31]
Ne la stagion de' fiori,
Quando de' prati in seno
Bella pompa d'April spunta la rosa,
Clori, ninfa vezzosa,
In traccia di Mirtillo, infido amante,
Seguendo un cieco Amor volgea le piante.
Quando dal lungo errar languida e stanca
In su l'erbetta assisa,
Lusingavasi il sonno in questa guisa:

[32]
Dolce tregua de' mortali,
Caro sonno su'l mio ciglio spiega il vol,
E veloce stendi l'ali
Perché ne l'ombre tue vegga 'l mio sol.
Dolce tregua...

[33]
Così Clori dicea per richiamar
In su le stanche ciglia
Un placido riposo;
Anzi, per avvivar ne' suo pensieri
De l'amato Mirtillo il bel sembiante,
Acciò sognando almeno
Stringer lo possa dolcemente al seno;
Pria di chiuder le luci
In sì teneri accenti
Cercava lusingar sue brame ardenti.

In the season of flowers
in which sprouts, in the bosom of the meadows,
the rose, April's beautiful adornment,
Clori, the beautiful nymph,
while searching for Mirtillo, her faithless lover,
turned her steps, following a blind love.
When she was weary and tired from her long wanderings,
sitting in the grass,
she beckoned sleep in the following way:

Sweet respite of the mortals,
you dear sleep, aim your flight towards my eyes
and quickly spread out your wings there,
so that I see my sun in your shadows.
Sweet respite...

Thus spoke Clori
to call gentle rest
upon her tired eyes;
or rather, to visualise in her mind
the handsome face of her beloved Mirtillo,
that at least in dream
she could hold him gently against her breast;
before she closed her eyes,
she attempted with such tender tones
to soothe her burning desire:

En la saison des fleurs,
quand, dans le sein des prés
la rose éclot, bel ornement d'avril,
Chloris, l'aimable nymphe,
sur les traces de Myrtille, son amant infidèle,
dirigeait ses pas à la poursuite d'un amour aveugle.
Quand, lasse et fatiguée d'avoir longtemps erré
s'étant assise dans l'herbe,
elle attirait le sommeil de cette façon :

Douce trêve des mortels,
cher sommeil, sur mes yeux déploie ton vol,
et étends rapidement tes ailes
pour que dans tes ombres je voie mon soleil.
Douce trêve...

Ainsi parlait Chloris pour attirer
sur ses yeux fatigués
un paisible repos ;
ou plutôt pour aviver dans ses pensées
la belle apparence du bien-aimé Myrtille,
afin qu'elle puisse au moins en rêve
le presser doucement sur son sein ;
avant de fermer les yeux
en ces tendres accents
elle essayait d'attirer son ardent désir.

In der blumenreichen Jahreszeit,
in der im Schoß der Wiesen
die Rose, schöne Zierde des April, sprießt,
wandte Clori, die schöne Nymphe,
auf der Suche nach Mirtillo, dem treulosen Liebhaber,
einer blinden Liebe folgend ihren Schritt.
Als sie vom langen Herumirren matt und ermüdet war,
lockte sie sich, ins Gras gesetzt,
den Schlaf folgendermaßen herbei:

Süße Rast der Sterblichen,
du teurer Schlaf, richte auf mein Auge deinen Flug
und breite dort rasch deine Flügel aus,
auf dass ich in deinem Schatten meine Sonne sehe.
Süße Rast...

So sprach Clori,
um auf ihre müden Augen
sanfte Ruhe zu beschwören;
oder vielmehr, um sich in ihren Gedanken des geliebten
Mirtillo schönes Antlitz lebhaft zu vergegenwärtigen,
damit sie ihn zumindest im Traum
sanft an ihren Busen drücken könne;
bevor sie die Augen schloss,
versuchte sie mit solch zärtlichen Tönen
ihr brennendes Begehren zu besänftigen:

[34]
Vieni a me, Mirtillo amato,
Non lasciarmi in grembo al duol,
Se non vieni in questo seno
La costanza in me vien meno,
E dal Cor sen fugge a vol.
Vieni a me...

[35]
Più dir volea, ma d'aura lusinghiera,
Che seguìa 'l flebil suon d'un rio d'argento,
Al soave concento,
Mentre l'egre pupille
I rai del dì più sostener non ponno,
Chiuse il labbro agli accenti e i lumi al sonno.

Come to me, beloved Mirtillo,
do not leave me in the womb of pain;
if you do not come to this breast,
my constancy will wane
and flee quickly out of the heart.
Come to me...

She wanted to say more, but at the sweet consonance
of a silky breeze that followed the plaintive sound
of a silvery stream –
when the weak eyes
could no longer bear the light of day,
she closed her lips to tones and her eyes to sleep.

Translation: Howard Weiner

Viens à moi, bien-aimé Myrtille,
ne me laisse pas dans le sein de la douleur,
si tu ne viens pas dans mon cœur
alors ma constance défaille
et s'enfuit en volant de mon cœur.
Viens à moi...

Elle voulait en dire plus, mais à cause de la brise flatteuse
qu'accompagnait le faible son d'un ruisseau argenté,
à ces doux accords,
pendant que ses yeux affaiblis
ne peuvent soutenir plus longtemps l'éclat du jour,
elle ferme ses lèvres au chant et ses yeux pour dormir.

Traduction : Laure Spaltenstein

Komm zu mir, geliebter Mirtillo,
lass mich nicht im Schoß des Schmerzes;
kommst du nicht an diese Brust,
so schwindet meine Standhaftigkeit
und flieht flugs aus dem Herzen.
Komm zu mir...

Mehr noch wollte sie sagen, aber beim süßen Zusammen-
klang eines schmeichelnden Lüftchens, das dem klagenden
Klang eines Silberflusses folgte,
als die schwachen Augen
das Tageslicht weiter nicht aushalten konnten, verschloss sie
die Lippen den Tönen und die Augen zum Schlaf.

Übersetzung: Philipp Zimmermann

The Schola Cantorum Basiliensis series on Glossa

William Hayes: The Passions
An Ode for Music (Oxford, 1750)
La Cetra Barockorchester Basel / A. Rooley
Glossa GCD 922501 (rec. 2008)

Odi Euterpe
Italian monody from the early 17th century
R. Domínguez, M. Pustilnik, D. Costoyas
Glossa GCD 922502 (rec. 2008)

Music and Poetry in St Gallen
Sequences and tropes (9th century)
Ensemble Gilles Binchois / D. Vellard
Glossa GCD 922503 (rec. 1996)

Piano e Forte
Music at the Medici Court on Cristofori's early pianoforte (c. 1730)
M. C. Kiehr. E. Torbianelli, C. Banchini et al.
Glossa GCD 922504 (rec. 2009)

Crux
Parisian Easter music from the 13th & 14th centuries
Ensemble Peregrina / A. Budcińska-Bennett
Glossa GCD 922505 (rec. 2010)

Giuseppe Antonio Brescianello
Concerti, Sinfonie, Ouverture
La Cetra Barockorchester Basel / D. Plantier, V. Luks
Glossa GCD 922506 (rec. 2002)

edition produced by:
Glossa Music, s.l.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:
Mus1Contact GmbH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com