Enregistrement : église Notre-Dame de Centeilles, août 2008
Prise de son et direction artistique : Jérôme Lejeune
Merci à Noëlle et Albert Saint Remy pour leur accueil pendant l'enregistrement

Fray Bartolomé de Selma y Salaverde
(ca 1580/90 - post 1638)

Canzoni, Fantasie & Correnti

Da suonar ad una 2, 3, 4 con Basso continuo

SYNTAGMA AMICI

Elsa FRANK, bombardino, flauto, fagotto tenor, fagotto soprano
Stéphanie de FAILLY, violino
Sylvie MOQUET, viola da gamba
Angélique MAUILLON, arpa tripla
Jean-Marc AYMES, cembalo, organo
Jérémie PAPASERGIO, fagotto basso, flautino

1. *Canzon terza a tre, doi Soprani e Basso (34)* 3’42
Bombardino, violino, fagotto, basso continuo

2. *Fantasia Basso solo, Per fagotto solo (10)* 3’15
Fagotto, basso continuo (arpa)

3. *Canzon terza, Soprano solo (3)* 5’32
Flauto, basso continuo

4. *Canzon prima a doi, Basso e Soprano (11)* 5’15
Violino, fagotto, basso continuo

5. *Canzon settima a doi, Basso e Soprano (sul tema della Monica) (17)* 2’58
Fagotto soprano, viola da gamba, basso continuo

6. *Canzon settima a tre, Soprano, Tenore e Basso (38)* 3’41
Violino, fagotto tenor, fagotto basso, basso continuo

7. *Susanna un jur glossado de Hernando de Cabeçon* 3’44
Cembalo

8. *Susanna passegiata, Basso solo (7)* 7’06
Fagotto, basso continuo

9. *Canzon quarta a quattro, 2 Soprani, Alto e Basso (49)* 1’38
Doi flautini, viola, viola da gamba, basso continuo

10. *Corente terza a quattro, 2 Soprani, Alto a Basso (55)* 1’39
Doi flautini, viola, viola da gamba, basso continuo

11. *Balletto settima a doi, Basso e Soprano (30)* 4’10
Arpa

Balletto sexta a doi, Basso e Soprano (29)
Cembalo

Corrente seconda a doi, Basso e Soprano (25)
Arpa, organo

12. *Canzon settima a quattro, a due chori, 2 Soprano et 2 Bassi (52)* 3’46
Violino, viola da gamba, bombardino, fagotto, basso continuo

13. *Canzon seconda, Soprano solo (2)* 3’18
Violino, basso continuo (organo/cembalo)

14. *Canzon decimaterza a doi Bassi (23)* 2’59
Fagotto, viola da gamba, basso continuo

15. *Fantasia, Basso solo (5)* 4’28
Fagotto, basso continuo

16. *Vestiva i Colli da Giovanni Pierluigi da Palestrina* 3’37
Arpa

17. *Vestiva i Colli passeggiato a doi, Basso e Soprano (15)* 3’52
Violino, viola da gamba, basso continuo (arpa)

18. *Canzon quarta a doi, Basso e Soprano (14)* 3’57
Bombardino, fagotto, basso continuo

19. *Corente quarta a doi, Basso e Soprano (27)* 0’41
Violino / flautino, viola de gamba / fagotto, basso continuo

20. *Canzon seconda a quattro, 2 Soprani, Alto e Basso (47)* 3’43
Violino, bombardino, viola da gamba, fagotto, basso continuo

TERZO LIBRO

CANZONI

FANTASIE ET CORRENTI

Da suonar ad vna 2. 3: 4. Con Basso Continuo.

DEL P. F. BARTOLOMEO

De Selma e Salauerde Agostiniano Spagnolo. Già Musico & Suonatore di Fagotto DELL' ALTEZZA SER. DI LEOPOLDO Arciduca d'Austria di felice memoria & d'altri Prencipi & c.

DEDICATE

ALL ALTEZZA SERENIS.MA

DI GIO. CARLO PRENCIPE

Di Polonia e Suetia, Vescouo Di Vratis'auia, Amministratore Generale delle Abbatie di Tiniec & Cernouia & c.

Nouamente Stampate con Priuilegio

IN VENETIA M DC X X X V I I I Appresso Bartolomeo Magni C

Fray Bartolomé de Selma y Salaverde

On ne sait quasiment rien sur la vie de ce musicien. Attaché à l'ordre des Augustins, Salaverde est né en Espagne. Son père était musicien de la chapelle royale d'Espagne et décéda à Madrid en 1616. Il fait l'essentiel de sa carrière dans l'entourage des Habsbourgs.C'est comme bassoniste qu'il est engagé entre 1628 et 1630 au service de l'archiduc Leopold à Innsbruck. Il entre ensuite au service de son frère l'archiduc Karl Ferdinand, évêque de Breslau à qui il dédie son unique publication, les *Canzoni, Fantasie et Correnti da suonar ad una, 2, 3, 4 con Basso continuo* : « *C'est par l'effet d'une dévotion étrangère et inconnue, non moins que par humilité et révérence, que la présente œuvre est dédiée à V[otre] A[ltesse] Sérénissime. Que la grandeur de vos mérites infinis daigne donc la recevoir ; ces mérites, divulgués par une réputation établie pousseront les habitants des plus lointaines contrées ou de l'Espagne où j'ai vu le jour et reçu l'éducation, à révérer la présente œuvre. Celle-ci est musicale et constitue un don adapté à l'harmonie accomplie de toutes les vertus et prérogatives qui rendent V[otre] A[ltesse] S[érénissime] estimable au monde. Le Sieur Giovanni Valentino, Maître de chapelle de S[a] M[ajesté] Impériale, ainsi que le Sieur Giacomo Porro, Maître de chapelle du Sérénissime duc de Bavière me certifièrent que V[otre] A[ltesse] Sérénissime, comme les princes l'ont fait à tout âge, aimait à écouter les harmonies musicales, et ils me promirent en outre de vous faire connaître ma dévotion. Ainsi plût-il à S[ua] D[ivina ?] M[aestà]* [= Dieu ?] *de me donner la moindre occasion de vous la faire connaître et partant de vous faire accepter l'offre de cette œuvre en même temps que la dévotion de celui qui la tend à V[otre] A[ltesse] Sérénissime. En vous faisant une profonde révérence, je prie S[ua] D[ivina ?] M[aestà]* [= Dieu ?] *de vous conférer toute grandeur ainsi qu'une vie longue et prospère* ».

Cette dédicace a au moins l'intérêt de nous apprendre que Salaverde avait des contacts avec les maîtres des deux plus importantes chapelles musicales des pays germaniques du sud, Valentini à Vienne et Porro à Münich ! Dans son ouvrage *Curtal, Dulcian, Bajon: A History of the Precursor to the Bassoon,* Maggie Kilbey signale des sources d'archives qui signalent qu' « un frate Spagnuomo sonator de Fagotto » aurait joué à Lucca avec divers autres musiciens, parmi lesquels le violoniste Giovanni Fontana.

Le recueil est édité à Venise par Bartolomeo Magni en 1638. Ici s'arrêtent les informations sur la vie de Salaverde.

Mais il est sans doute assez simple de reconstituer le parcours de Salaverde. D'après M. Kilbey, son grand père Bartolomé de Selma qui avait épousé la fille de Jaime de Salaverde était joueur de sacqueboute à la cathédrale de Cuenca. Mais ce dernier était aussi facteur d'instruments à vent et tout particulièrement de bassons ; et parmi ses clients, la Capilla Real à Madrid. Son fils Antonio lui a succédé dans le métier de la facture instrumentale et dans les mêmes fonctions aux service de la chapelle royale. Les quelques bassons signés « Selma » conservés dans des musées ont d'ailleurs servi de modèles pour la reconstitution de certains instruments utilisés dans cet enregistrement. C'est ce même Antonio qui est le père de notre énigmatique virtuose.

Il n'est pas étonnant que Bartolomé de Selma y Salaverde ait été bassoniste. S'il y a un pays où l'instrument est fréquemment utilisé, c'est bien l'Espagne où, dès la fin du XVIe siècle, il est le soutien fidèle des basses dans les ensembles vocaux. Il y apparaît d'ailleurs assez souvent comme le seul instrument associé aux chanteurs.

Le chemin de Rome. Évidemment ! Combien d'Espagnols ne l'ont-il pas pris avant lui : Diego Ortiz qui y fait publier son *Trattado de Glosas* en 1553 (l'une des première sources importantes de l'art de la diminution et du culte de la virtuosité instrumentale), puis les

polyphonistes Cristobal de Morales ou Tomas Luis de Victoria, pour ne citer que les deux plus célèbres. Mais, dans la cité pontificale où dominent les chanteurs, les instrumentistes virtuoses n'ont sans doute pas beaucoup de place. Il semble donc logique que notre bassoniste virtuose se dirige vers Venise, là où justement dans l'entourage de Monteverdi et de la Basilique San Marco les instrumentistes jouissent d'un succès aussi important que les chanteurs. C'est là que brillent Biagio Marini ou l'énigmatique Dario Castello. Le fidèle mélomane de Ricercar retrouvera avec plaisir le double album de la collection « Héritage de Monteverdi » consacré à ces deux compositeurs (RIC 261). On peut supposer que Dario Castello aurait pu apprécier le talent de Bartolomeo, lui qui a si fréquemment destiné des parties très brillantes au basson. D'ailleurs, dans ce type de répertoire vénitien c'est bien au basson que sont destinées les parties de basse instrumentale ; pas à la « basso da brazzo », pas à la basse de viole.

Et tout comme les compositeurs vénitiens, Monteverdi en tête, Salaverde tente aussi sa chance auprès des Habsbourgs dont les diverses résidences entretiennent des chapelles musicales importantes. C'est donc entre ces deux pôles, Venise et les chapelles autrichiennes que se passe la carrière de Selma y Salaverde. Est-il mort à Venise, couvert de gloire comme Monteverdi ou à Vienne, dans la misère comme Vivaldi, un siècle plus tard ?

Voilà le sujet d'une belle fiction. Mais pour être plus concret il nous reste cette publication de 1638. Et ici, le hasard de l'histoire est encore surprenant : en effet le seul exemplaire conservé de la publication se trouve à la bibliothèque de l'université de Wroclaw en Pologne. Étonnant ? Certes non dès lors que l'on connaît l'intérêt porté par les musiciens polonais pour la musique italienne et principalement vénitienne. Les compositions d'un style parfaitement vénitien de Mikolaj Zielenski ne furent-elles pas éditées à Venise en 1611 ? Et quelques années plus tard, les *Canzone* de Adam Jarzebski, éditées en 1627 ne doivent-elles pas quelque chose à la musique instrumentale vénitienne ? Voilà un autre chapitre pour cette fiction : la rencontre entre Zielenski et Salaverde, le séjour de ce dernier en Pologne…

Cet exemplaire de Wroclaw est unique. Sans lui, rien, pas une note de Salaverde ne nous serait parvenue. Il serait oublié. Une perte irremplaçable ? Sans vouloir affirmer que la musique de Salaverde doit aller droit au panthéon des chefs-d'œuvre indispensables de l'histoire de la musique, il faut bien reconnaître que ce recueil est exceptionnel à plus d'un aspect et apporte à ce beau patrimoine du XVIIe siècle un éclairage unique. La seule concurrence serait le recueil des *Canzoni da Sonar* de Girolamo Frescobaldi, publié à Rome en 1628.

Rome, évidemment ! Une autre étape de la vie de Salaverde ; on peut imaginer également la rencontre durant son séjour romain avec l'organiste de la basilique Saint-Pierre… Mais la publication de Salaverde nous apparaît tellement plus originale, moins ancrée dans le respect de l'écriture imitative, plus libre, plus virtuose…

Comme les pièces sont destinées à 1, 2, 3 ou 4 instruments et basse continue, c'est donc de cinq fascicules séparés qu'est constituée cette édition. Et à propos du caractère unique de l'exemplaire de Wroclaw, le miracle c'est aussi que l'on y ait conservé les cinq livrets et non l'un ou l'autre ce qui arrive encore fréquemment.

Les cinquante-sept pièces contenues dans cette publication sont groupées par ordre d'effectif : pièces à un instrument, à deux instruments, à trois instruments et à quatre instruments. D'abord les canzone, ensuite les danses. Dans chaque catégorie, le compositeur est attentif à offrir des pièces à toutes les tessitures, « canto » et « basso » principalement, assurant également les mélanges « doi canti », « doi bassi », « canto e basso », « doi canti e basso » ; parfois également la mention de « tenor » ou d'« alto ». En ce qui concerne le choix des instruments, l'édition est quasi muette. La dernière des canzone « basso solo » est la seule à mentionner « per fagotto solo ». Deux autres canzone à deux indiquent « Per violino e Basso » et « Basso e violino ». C'est tout. On sait donc que les cordes et les anches sont suggérées. Mais évidemment rien n'interdit les autres instruments à la mode à Venise (et à Vienne !), le cornet, le trombone, la viole de gambe.

Les Canzone

Ce sont les « Canzone » qui sont majoritaires : elles sont au nombre de trente. Curieusement les pièces pour « basso solo » (plus spécifiquement le basson ?) ne sont plus nommées « Canzona » mais bien « Fantasia ». On peut évidemment s'étonner de cette appellation. En effet sous le titre de « Canzona » on attend une pièce, héritée des formes imitatives des pièces polychorales vénitiennes, avec très souvent ce motif de tête longue-brève-brève (blanche, noire, noire). Tout comme dans le recueil de Frescobaldi évoqué plus haut, c'est dans l'esprit de la sonate naissante que se placent ces pièces où alternent des passages lents et rapides, de rythme binaire ou ternaire, sans qu'aucune contrainte n'impose un ordre ou l'obligation de terminer par un mouvement rapide. La *Canzona 11* proposée ici au violon et au basson en est l'un des plus beaux exemples dans lequel s'équilibrent les passages tendres et affectueux avec des traits de virtuosité impressionnants : on y trouve un véritable dialogue qui n'est pas loin de l'opéra… L'expressivité ? Salaverde y tient sans doute, mais il est bien discret à ce sujet : tout au plus indique-t-il parfois « pian » ou « forte ». Seule l'indication « affetti » apparaît au début de la *Canzon terza a canto solo*…

Les pièces à deux contiennent également une *Canzon a doi tenori*. Elle a déjà été enregistrée chez Ricercar dans le disque de la collection « instruments » consacré au basson (RIC 273) et elle y est jouée sur deux bassons ténors.

Parmi les pièces à trois instruments, nous avons retenu deux canzone, la 34e (« doi canti et basso ») avec ses allures de « battaglia » et la 38e (« canto, tenor e basso ») dont le thème principal et la célèbre chanson « Est-ce mars » que l'on retrouve utilisée dans plusieurs compositions instrumentales de l'époque entre autre chez Scheidt et Sweelinck.

En ce qui concerne les canzone à quatre instruments, Salaverde propose deux types de formations : soit le quatuor classique (soprano, alto, ténor, basse), soit le double chœur avec, ici, dans chaque chœur une voix de « canto » et une voix de « basso ».

La *Canzon 47 a 4* est l'une des pièces les plus étranges du recueil, avec pas mal d'extravagances harmoniques, des ruptures de discours étonnantes, une partie calme mentionnée par le mot « schieto », des effets de piano et forte spécifiés. Elle s'apparente évidemment à la forme sonate. Par contre la *Canzon 49* confiée ici à deux flûtes, alto et viole, est nettement plus proche de l'esprit imitatif normal des pièces de ce nom. Enfin, nous avons réparti la *Canzon a doi chori* entre les instruments à cordes et les instruments à anche.

Les Fantasia

C'est donc seulement pour les pièces à « basso solo » que ce terme est utilisé. Il faut bien reconnaître que ce sont sans doute les pièces les plus débridées au niveau de la virtuosité. Sont-elles toutes destinées au basson ? En tous la cas la tessiture est parfaite et, de plus, Salaverde ne manque pas d'utiliser le si bémol grave ! À noter que la seule pièce « a doi bassi » (*Canzon 23*) ne requiert en aucun cas cette même virtuosité…

L'arte di dimiuir...

Salaverde ne pouvait passer à côté de cette belle opportunité de la démonstration instrumentale que sont les pièces vocales « diminuées ». Il suit ses prédécesseurs en allant puiser dans les pièces les plus célèbres du temps : le madrigal *Vestiva i colli* de Palestrina dont il propose deux versions, « basso solo » (cette pièce figure dans le disque Ricercar de la collection « Instruments » dédié à l'histoire du basson (RIC 273), et « canto e basso », ainsi que la chanson *Suzanne un jour* de Lassus et la célèbre et populaire *Monica*.

La version « canto e basso » de *Vestiva i colli*, est un dialogue subtil et poétique entre les deux instruments soutenu par un accompagnement qui n'est autre que la « réduction » de la pièce originale suggérée dans l'édition par la présence des parties de dessus et de basse du madrigal original.

En ce qui concerne *Suzanne un jour*, la deuxième section de la pièce est un cycle de variations

pour lequel Salaverde suggère la possibilité de ne pas jouer certaines variations et il recommande alors : « *Et quand la pièce sera trop longue, abandonnez certaines variations en prévenant l'organiste de celles qui seront jouées à la fin du madrigal* »… Et voici une autre indication pour l'instrumentation : pour la basse continue l'orgue seul peut suffire… Et puis, l'occasion était trop belle pour ne pas demander à notre claveciniste de jouer également une autre célèbre « diminution » de cette pièce, due à l'organiste espagnol Hernando de Cabezon.

Enfin la Canzon « sul tema della Monica » est d'une écriture nettement moins virtuose qui s'apparente à celle de la *Canzon a doi bassi*. Le thème de la célèbre mélodie y est délicatement inséré et, à la fin, traité en caractère de danse.

Les Courantes et autres danses

Alors que la page de titre du recueil ne stipule que des courantes, on peut trouver à côté de ces danses trois « balletti » et une « gagliarda ». Il n'y a pas de danses à un instrument et basse continue. Cela provient du fait que dans toutes ces pièces, l'auteur propose pour la basse une version ornementée, légèrement différente de la partie de basse continue. Ces pièces apportent évidemment de jolis intermèdes entre toutes les canzone (ou sonates ?) de ce recueil. Et dans l'esprit de l'époque, nous n'avons pas hésité à confier quelques-unes de ces danses aux dévoués instruments de basse continue, le clavecin l'orgue et la harpe !

L'histoire se termine ici. Reste à ouvrir vos oreilles à cette musique qui a sans doute fait le charme de celles des Habsbourgs et de tant d'autres, émerveillés, on peut le supposer, par l'étonnante virtuosité de ce musicien qui, en quelques mots rappelle son identité dans la page de garde de l'édition de 1638 : « De Selma e Salaverde, Agostiniano Spagnolo, Già Musico et Suonator di Fagotto… » et dont le talent est aussi célébré par le sonnet qui figure en troisième page de la publication, après la dédicace à son protecteur :

DU TRES REVEREND PERE,
MAITRE FRA CLAUDIO PANTA,
Mineur conventuel, À l'auteur
Sonnet

Toi, Selma Salaverde, né pour la musique
nourri parmi les divines Muses Aonie (Aoidé),
*tu es, lorsque tu joues de tes cornemuses * éthérées,*
le meilleur des bassonistes.

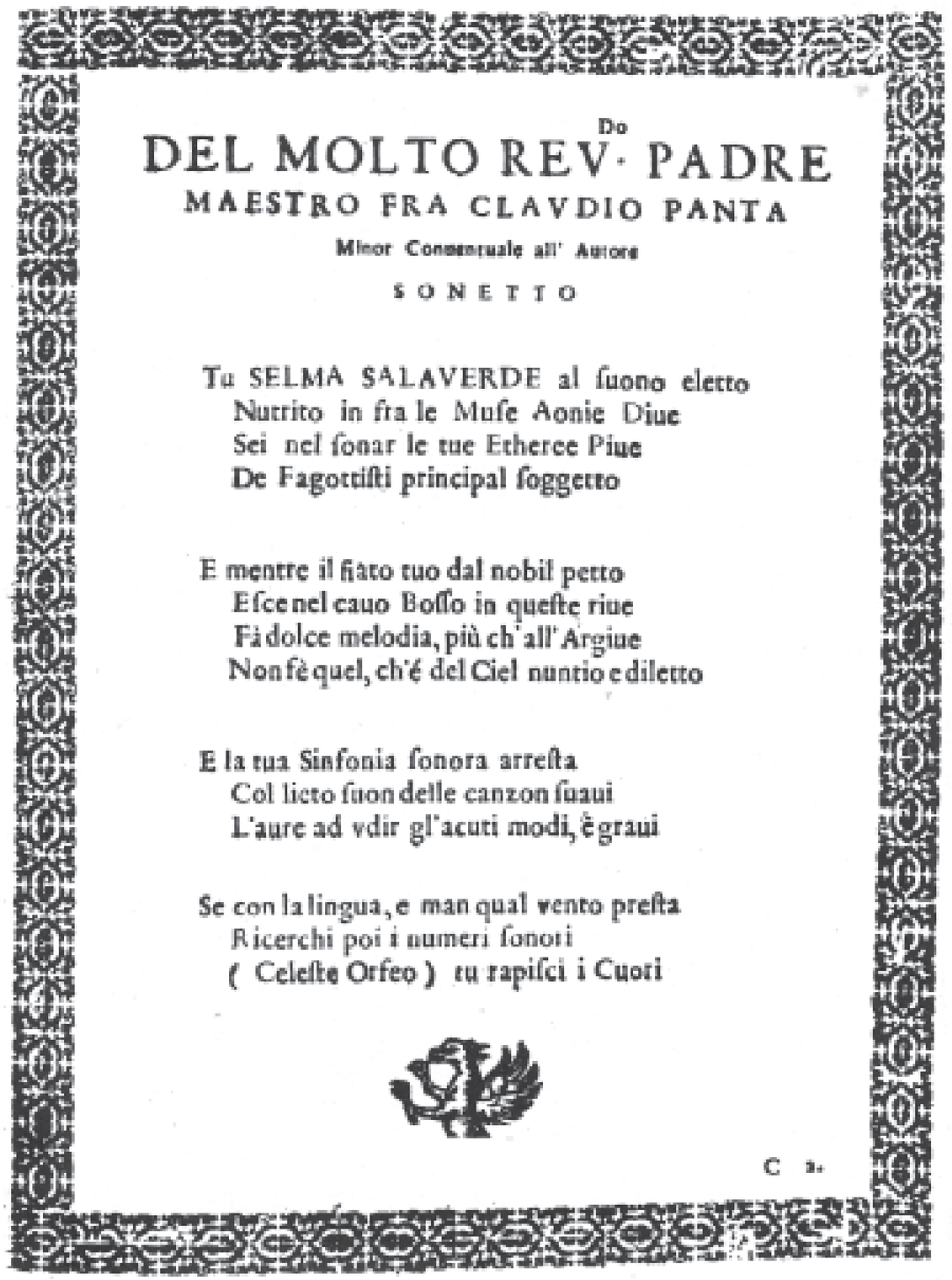
En faisant résonner le buis creux,
le souffle de ta noble poitrine produit,
en nos contrées, une harmonie plus douce
que celle que produisit, en terres grecques,
celui qui est le messager et le plaisir du ciel.

Et au son heureux de tes douces chansons,
ta symphonie sonore invite les brises
à s'arrêter pour écouter les notes (modes) hautes et graves.

Et lorsque, avec la langue et la main, vive comme le vent,
tu recherches ensuite les nombres sonores,
Céleste Orphée, tu ravis les cœurs.

Jérôme LEJEUNE

Merci à Christophe Georis pour les traductions françaises des textes italiens de l'édition de 1638.



DEL MOLTO REV. PADRE
MAESTRO FRA CLAVDIO PANTA
Minor Conventuale all' Autore
SONETTO

Tu SELMA SALAVERDE al ſuono eletto
Nutrito in fra le Muſe Aonie Diue
Sei nel ſonar le tue Etheree Piue
De Fagottiſti principal ſoggetto

E mentre il fiato tuo dal nobil petto
Eſce nel cauo Boſſo in queſte riue
Fà dolce melodia, più ch'all'Argiue
Non fè quel, ch'é del Ciel nuntio e diletto

E la tua Sinfonia ſonora arreſta
Col lieto ſuon delle canzon ſuaui
L'aure ad vdir gl'acuti modi, è graui

Se con la lingua, e man qual vento preſta
Ricerchi poi i numeri ſonori
(Celeſte Orfeo) tu rapiſci i Cuori

C 2.

* Le texte italien dit « piva » : ce terme est à comprendre comme l'instrument à vent par excellence, plus que, stricto sensu, comme une cornemuse. Il est difficile de prétendre être le roi des bassonistes en s'illustrant à la cornemuse

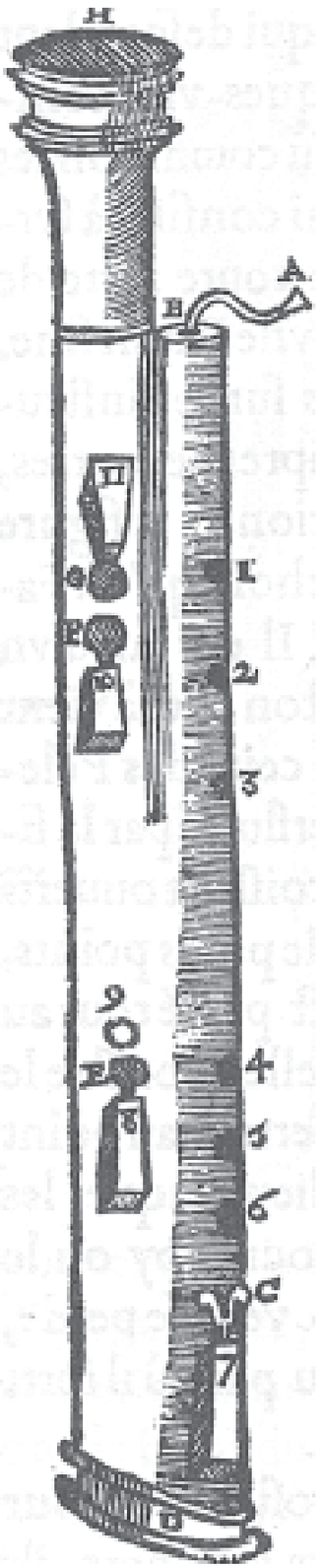
À propos de instruments

A la fin du XVIIe siècle commencent à fleurir nombre de petits hautbois : bombardino, « deutsche Schalmey » (voir RIC 233). Mais il semblerait que dès le début du XVIIe de petites bombardes en ut seraient venues remplacer l'ancienne chalemie en ré. En effet, jusque-là, la chalemie soprano complétait la famille de bombardes (composée d'alto, ténor, basse, grande basse), mais celle-ci se distinguait ayant proportionnellement un plus long pavillon et aucune clef. On a ensuite homogénéisé l'ensemble des bombardes en rajoutant un soprano une quarte au-dessus de l'alto. Ce dessus en ut n'obligeant plus la transposition va rapidement prendre de l'autonomie et rivaliser avec le cornet et le violon. Nous jouons ici une réduction à la quarte de la bombarde de Bassano, conservée au musée de Bruxelles.

Le recueil de Selma est le plus ancien qui nous soit parvenu comprenant des œuvres pour basse/basson solo. Le basson à 2 clefs « Dulzian » (voir CD Ricercar 273) communément employé du milieu XVIe jusqu'à J.S. Bach ne descendait qu'au do grave. Or plusieurs pièces de Selma demandent un si bémol grave, voir un si naturel. Bien-sûr les nouveaux bassons en quatre parties d'esthétique française ont ces notes, mais n'apparaîtront que bien plus tard.

Ne connaissant aujourd'hui aucun instrument conservé, nous nous sommes tournés avec le facteur Olivier Cottet vers un traité contemporain de Selma : *L'Harmonie universelle* du Père Mersenne (1636). Il est mention d'un basson à 4 clefs. Après un passionnant travail de reconstitution, grâce aux précieuses mesures données par Mersenne, nous avons abouti à un basson (au la = 465 Hz) au son généreux et profond, capable d'articulations précises, permettant d'aborder sérieusement les très virtuoses pièces de Selma.

Jérémie PAPASERGIO



quant au Baſſon qui eſt tout d'vne piece de bois, il eſt ayſé d'entendre ſa conſtruction & ſes parties par ce que nous auons dit des Fagots precedents. Il faut ſeulement adiouſter que celuy-cy a quatre clefs, parce qu'il deſcend plus bas, & que le meſme pouce qui ouure la clef G, ouure ſemblablement la clef F, & que celuy qui ouure le neufieſme trou, lequel eſt derriere l'inſtrument, ouure auſſi le huictieſme par le moyen de la clef E: quant à la premiere clef C, elle s'ouure auec le petit doigt de la main droite.

M. MERSENNE, *L'Harmonie universelle* : le basson à quatre clefs...

Fray Bartolomé de Selma y Salaverde

Very little indeed is known about the life of this musician: Salaverde was born in Spain and was a member of the Augustinian order; his father was a musician attached to the Spanish Court and died in Madrid in 1616. Salaverde himself spent his career in the service of the Hapsburgs: he was in service as bassoonist to the Archduke Leopold in Innsbruck between 1628 and 1630, after which he entered the service of Leopold's brother, the Archduke Karl Ferdinand, bishop of Breslau. It was to Karl Ferdinand that Salaverde dedicated his only published volume of work, the *Canzoni, Fantasie et Correnti da suonar ad una, 2, 3 4 con Basso Continuo*: '*It is thanks to a strange and unknown emotion, no less than by humility and reverence, that this present work is dedicated to Your Most Serene Highness. May the greatness of your infinite merits deign to receive it; these merits, proclaimed by your established reputation, will encourage those who live in the farthest countries — or in Spain, the country of my birth and upbringing — to revere this present work. This work is musical in nature; it is a gift that is in perfect accord with the harmony created by Your Most Serene Highness' virtues and prerogatives, these showing you to be most estimable in the world's eyes. Master Giovanni Valentino, maestro di cappella to His Imperial Majesty and Master Giacomo Porro, maestro di cappella of the Most Serene Duke of Bavaria have both stated to me that Your Most Serene Highness, as befits a Prince, delights in musical harmonies; they have also promised to make you aware of my devotion. It has thus pleased God in his Divine Majesty to grant me this brief opportunity to make my devotion known to you and to hope that you will accept the offer of this work at the same time as the devotion that I proffer to Your Most Serene Highness. Bowing most deeply before you, I pray to God in his Divine Majesty that he may endow you with all possible greatness as well as with a long and prosperous life*'.

This dedication is of interest in that we learn from it that Salaverde had contacts with the Masters of two of the most important musical establishments of Southern Germany, Giovanni Valentini in Vienna and Giacomo Porro in Munich. In her *Curtal, Dulcian, Bajon: A History of the Precursor to the Bassoon,* Maggie Kilbey quotes an archival source stating that 'un frate Spagnuomo sonator de Fagotto' had performed in Lucca together with various other musicians, one of whom was the violinist Giovanni Fontana.

The above-mentioned single volume was published in Venice by Bartolomeo Magni in 1638. This is the sum total of all that is known about the life of Bartolomé de Selma y Salaverde.

Nonetheless, it is easy enough to reconstruct the major events of Salaverde's life. According to Maggie Kilbey, Salaverde's grandfather Bartolomé de Selma, who had married the daughter of Jaime de Salaverde, was a sackbut player in the cathedral of Cuenca. He was also a maker of wind instruments and of bassoons in particular and numbered the Capilla Real in Madrid amongst his clients. His son Antonio succeeded him as a maker of wind instruments and retained the connection with the Capilla Real. The few original 'Selma' bassoons that have been preserved in various museums have been used as models for several instruments that we have used in this recording. Antonio de Selma y Salaverde was also the father of our enigmatic virtuoso.

It is therefore not surprising that Bartolomé de Selma y Salaverde should have been a bassoonist. If there was one country where the instrument was in frequent use, then this was Spain; it had provided faithful support for the bass line in vocal ensembles there from the end of the 16th century onwards and was also often the only instrument to be associated with singers.

The road to Rome soon followed; many Spaniards, after all, had taken it before Salaverde; these included Diego Ortiz, who published his *Trattado de Glosas* — one of the first important

sources for the art of diminution and for the development of instrumental virtuosity — there in 1553, and the polyphonists Cristobal de Morales and Tomas Luis de Victoria, to name but the two most renowned.

In the City of the Popes, however, singers had the upper hand and there was clearly not much room for instrumental virtuosi. It seems therefore logical that our bassoonist would then turn his attention to Venice, for it was precisely there in Monteverdi's entourage and within the Basilica San Marco that instrumentalists enjoyed just as much success as did the singers. It was there that Biagio Marini and the enigmatic Dario Castello also shone. Ricercar's double CD 'Héritage de Monteverdi' (RIC 261) is devoted to these two composers. We may suppose that Dario Castello appreciated Salaverde's talent, for Castello himself had frequently composed brilliantly virtuoso parts for the bassoon; in this particularly Venetian repertoire, instrumental bass lines were intended to be played by the bassoon and not by the « basso da brazzo » , or the bass viol.

In common with all the Venetian composers, Monteverdi at their head, Salaverde also tried his luck with the Hapsburgs, given that their various residences supported musical establishments on a large scale. Selma y Salaverde's career was therefore to be contained between the twin poles of Venice on one hand and the great Austrian establishments on the other. We may wonder whether he died in Venice like Monteverdi, covered with glory, or in Vienna in abject poverty, like Vivaldi a century later.

This would provide enough material for an exciting novel, although we must limit ourselves to more concrete evidence, notably Salaverde's above-mentioned 1638 publication. Here the chances of history surprise us once again: the only copy of this publication that has survived is to be found in the library of the University of Wroclaw in Poland. This may appear to be astonishing at first sight, but is not so when we remember the great interest in Italian music and Venetian music in particular that Polish musicians had at that time. The works of Mikolaj

Zielenski, absolutely Venetian in style, were published in Venice in 1611; the *Canzone* by Adam Jarzebski published several years later in 1627 also seem to owe a certain debt to Venetian instrumental music. And here we have another chapter for our novel: the meeting between Zielenski and Salaverde and Salaverde's time in Poland...

The Wroclaw publication is simply unique: without it, not one note of Salaverde's music would have survived and he would have been totally forgotten. Would this have been an irreparable loss? Without necessarily stating that Salaverde's music should immediately enter the Pantheon of masterpieces of musical history, we must nonetheless allow that this volume is exceptional in more than one way and that it also sheds a particular light on the musical patrimony of the 17th century. Its only competition is the volume of *Canzoni da Sonar* by Girolamo Frescobaldi that was published in Rome in 1628. We now see another chapter of Salaverde's life: his meeting in Rome with the organist of St. Peter's Basilica... Salaverde's work, however, is clearly much more original and less anchored in respect for imitative writing; it is both freer and more virtuoso in character.

This edition consists of five separate fascicules, since the pieces are intended for one to four instruments with basso continuo. Bearing in mind that the Wroclaw edition is the only one to have survived, it is nothing short of a miracle that all five individual parts have survived and not simply one or two as often occurs in such cases.

The fifty-seven pieces of the collection are grouped by the numbers of instruments involved: pieces for one instrument, for two instruments, for three instruments and for four instruments. First come the canzone, which are then followed by the dances.

Salaverde takes care to provide pieces in every range in each category, principally for canto and basso, but also supplying the ensembles doi canti, doi bassi, canto e basso and doi canti e basso as well as also mentioning a tenor or alto on occasion.

The edition mentions almost nothing about a choice of instruments. The last of the canzone for basso solo is the only one that bears the indication per fagotto solo. Two other canzone a 2 are marked 'per violino e Basso' and 'Basso e violino' respectively. These are the only indications of instrumentation in the edition. From this we know that stringed and wind instruments were used for this music, but there is clearly no prohibition against using other instruments that were popular in Venice and Vienna at that time such as the cornett, the sackbut and the viola da gamba.

The Canzone

There are more canzone —30— than any other type of piece in this collection. Oddly enough, each piece for basso solo (and therefore for bassoon?) is listed as a Fantasia rather than a canzona. Such terminology is, of course, surprising; from a canzona we would expect a piece that has inherited the imitative forms of the Venetian polychoral style, with frequent use of the leading long-short-short motif. As in Frescobaldi's collection mentioned earlier, the pieces in which slow and quick sections alternate in binary and ternary rhythm without there being any obligation to end with a section in a fast tempo are very much in the spirit of the sonata that was being developed at that time. The *Canzona 11* recorded here with violin and bassoon is one of the finest examples of this; in it tenderly affectionate passages are balanced with sections of impressive virtuosity: we hear a real dialogue between the instruments that is not far removed from operatic style.

As for expression, Salaverde clearly intends its use, although he is extremely discreet about its use: the most that he indicates is an occasional pian or forte; only one expressive marking 'affetti' appears at the beginning of the canzon terza a canto solo.

The pieces for two instruments also include a *Canzona a doi tenori*. This was previously recorded by Ricercar for their CD devoted to the bassoon (RIC 273) as part of their instrumental anthology; here it is performed on two tenor bassoons.

From the pieces for three instruments we have selected two canzone: the 34th for doi canti e basso with its martial character and the 38th for canto, tenor e basso whose principal theme is the famous song 'Est-ce mars'; this theme is to be found in several instrumental compositions of the period, including works by Scheidt and Sweelinck.

Salaverde suggests two types of ensemble for the pieces for four instruments: there is not only the classic quartet of soprano, alto, tenor and bass but also a double choir, with each choir consisting of one canto and one basso.

The *Canzona 47 a 4* is one of the strangest pieces in this collection, with a quantity of harmonic extravagances, astonishing interruptions of the musical discourse, a calmer section marked with the word schieto and specifically-marked indications of piano and forte. It is clearly linked to the new sonata form.

Canzona 49, on the other hand, here performed on two flutes, viola and viola de gamba, is much closer to the imitative style normally associated with the canzona.

The Canzon a doi chori has been divided between stringed and reed instruments.

<u>The Fantasias</u>
This terminology is only used for the pieces for basso solo; we should note that these are clearly the pieces that are the most unrestrained in terms of virtuoso display. Were they all composed for the bassoon? In any case, they suit the instrument's range perfectly; Salaverde does not hesitate to use the low B flat! *Canzona 23*, however, the single piece a doi bassi, makes no such virtuoso demands on its players.

<u>L'arte di diminuir</u>
Salaverde could of course not pass up the fine opportunity for displaying instrumental

virtuosity that vocal works and their divisions and diminutions provided him. He followed his predecessors in taking the most renowned pieces of the time as his models, using Palestrina's madrigal *Vestiva i colli* in versions for basso solo (this piece is included on the CD dedicated to the bassoon (RIC 273) of Ricercar's instruments collection) and canto e basso, Lassus' chanson *Suzanne un jour* and the popular favourite *Monica*.

The version for canto e basso of *Vestiva i colli* is a highly poetic and subtle dialogue between the two instruments that is supported by an accompaniment that is nothing else than a reduction suggested by the dessus and bass lines of the original madrigal.

The second section of *Suzanne un jour* is a cycle of variations for which Salaverde indicates the possibility of omitting certain variations, recommending that '*If the piece should be too long, leave out some of the variations, meanwhile warning the organist which ones will be played at the end of the madrigal*'. Here, too, is another indication of instrumentation: the organ alone was sufficient for the continuo part.

We of course took advantage of the occasion to ask our harpsichordist to perform yet another famous 'diminution' of this piece, one this time by the Spanish organist Hernando de Cabezon.

The *Canzon sul tema della Monica* is decidedly less virtuoso in style and resembles that of the *Canzon a doi bassi*. The theme of the famous melody is introduced delicately and becomes dance-like in character at the end of the piece.

<u>The Courantes and other dances</u>

Although the title page only mentions courantes, three balletti and one gagliarda are also included in the edition. There are no dances for one instrument and continuo, thanks to the fact that the composer has provided an ornamented version of the bass line for the above

pieces that is somewhat different from the continuo line. These pieces act as apt intermezzi between the canzone in this volume; in the spirit of the period, we have not hesitated to allot several of these dances to those faithful continuo instruments the harpsichord and the harp.

Our story ends here. All that remains is to open your ears to this music that undoubtedly charmed the ears of the Hapsburgs and of many others, causing them to marvel, we may suppose, at the astonishing virtuosity of the musician who described himself as follows on the title page of his 1638 publication: 'By Selma e Salaverde, Agostiniano Spagnolo, Già Musico et Suonator di Fagotto… 'and whose talent was also proclaimed by the sonnet that appeared on page 3 of the same publication, after the dedication to his patron:

FROM THE VERY REVEREND FATHER,
MASTER FRA CLAUDIO PANTA,
A cloistered monk,
To the author.

Sonnet

You, Selma Salaverde, born for music
And nourished amidst the divine Muses by Aoide,
*When you play your ethereal bagpipes**
You are the best amongst bassoonists.

As you make the hollow tube resound,
The breath from your noble breast produces
A sweeter harmony in our lands
Than that produced in Greece
By Heaven's messenger and delight.

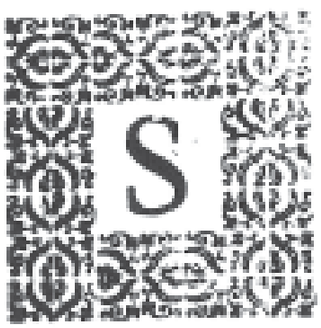
To the happy sound of your sweet songs
Your sonorous symphony invites the breezes
To halt and listen to your notes both high and low.

When, with lips and hand, quick as the wind,
You seek out such sonorous numbers,
Celestial Orpheus, you ravish our hearts.

Jérôme LEJEUNE

* The Italian word piva here should be understood to mean a wind instrument in its highest sense and not taken in its literal meaning of a bagpipe. It would be difficult to claim to be the king of bassoonists by demonstrating one's talent on the bagpipes!

SERENISSIMA ALTEZZA
ET PRENCIPE CLEMENTISSIMO



S E' da peregrina, & incognita deuotione vien dedicata á V. A. Serenissima quella opera, come in effetto vien dedicata con ogni humiltà, e riuerenza; si degni riceuerlo dalla subblimità dei suoi altissimi meriti, che pubblicati da' verace fama trahono á riuerirla qualunque habitatore di piú remote parti, non che di Spagna, ou'io hebbi la nascita, é l'educatione. L'Opera è musicale, dono à punto proportionato al compiuto concento di tutte le virtù, e prerogatiue, che rendono riguardeuole al mondo la Serenissima V. A. Oltre che il Signor Gio: Valentino Maestro di Cappella di S. M. Cesarea, & il Sig. Giacomo Porro Maestro di Cappella del Serenissimo Duca di Bauiera, m'attestorono che V. A. Serenissima, si compiaceua, come in ogni età han fatto i più stimati Prencipi, d vdire i musicali concenti, & in oltre, promisero far nota la mia deuotione à V. A. Serenissima, coll piacesse à S. D. M. ch'io hauesse ogni minimo campo di fargliela in effetto cognoscere, per tanto non sdegni V. A. Serenissima l'offerta dell'opera, e la deuotione del donatore, mentre facendole profondissima, riuerenza le prego da S. D. Maesta il colmo delle grandezze, con lungo e prospero corso di vita. di Venetia il Primo Agosto 1638

D. V. A. Serenissima

Concerning the instruments

Many small oboe-like instruments were developed towards the end of the 17th century, including the bombardino and the deutsche Schalmey (vide RIC 233), although it seems that small bombards in C came to replace the older shawm in D from the beginning of the 17th century onwards. Until that time the soprano shawm completed the bombard family of alto, tenor, bass and great bass shawms, but it could be distinguished from them by its proportionally longer bell and its lack of keys. The bombard ensemble was then homogenised by adding a soprano bombard pitched a fourth above the alto. This upper instrument in C — which of course needed no transposition — gained independent life and began to rival the cornett and the violin. For this recording we used a copy reduced by a fourth of the Bassano bombard preserved in the Brussels Instrumental Museum.

Salaverde's collection is the oldest to have survived that contains works for basso or solo bassoon. The 2-keyed Dulcian bassoon (cf. RIC 273) that was commonly used from the middle of the 16th century until J.S. Bach's time only descended to the low C, whilst several of Salaverde's pieces demand either a low B natural or even a B flat. The later French-style bassoons in four pieces have these notes, but these instruments only came into existence much later.

Knowing of no historical instrument that has survived that possesses these notes, we then turned to instrument maker Olivier Cottet and to a treatise written during Salaverde's lifetime: Père Mersenne's *L'Harmonie universelle* (1636), in which a bassoon with four keys is described. After much fascinating work of re-creation, thanks to the invaluable measurements given by Mersenne, we arrived at a bassoon (A=465 Hz) with a generous and deep sound, one that was capable of precise articulation and that allowed us to take up Salaverde's highly virtuoso pieces in depth.

Jérémie PAPASERGIO
Translations: Peter LOCKWOOD

Bartolomé de Selma y Salaverde

Über das Leben dieses Musikers ist fast nichts bekannt. Der dem Orden des Augustinus angehörende Salaverde wurde in Spanien geboren. Sein Vater war Musiker an der königlichen Kapelle in Spanien und starb 1616 in Madrid. Salaverde macht im Herrschaftsbereich der Habsburger Karriere. Als Fagottist steht er zwischen 1628 und 1630 im Dienst von Erzherzog Leopold in Innsbruck. Danach tritt er in den Dienst von dessen Bruder Erzherzog Karl Ferdinand, Bischof von Breslau. Diesem widmet er seine einzige Veröffentlichung, die *Canzoni, Fantasie et Correnti da suonar ad una, 2, 3, 4 con Basso Continuo*: „*Durch die Auswirkung einer fremden, unbekannten Devotion sowie nicht minder durch Demut und Ehrfurcht ist das vorliegende Werk E[urer] durchlauchtigen H[oheit] gewidmet. Möge die Größe Eurer unendlichen Verdienste die Güte haben, es zu empfangen. Diese Verdienste, die durch einen etablierten Ruf bekannt sind, werden die Einwohner aus den entferntesten Gebieten oder aus Spanien, wo ich das Tageslicht erblickt habe und erzogen wurde, dazu bringen, das vorliegende Werk zu ehren. Es ist musikalisch und bildet eine Gabe, die der vollendeten Harmonie aller Tugenden und Vorrechte angepasst ist, die E[ure] D[urchlauchtige] H[oheit] für die Welt schätzenswert machen. Herr Giovanni Valentino, Kapellmeister S[einer] Kaiserlichen M[ajestät], sowie Herr Giacomo Porro, Kapellmeister des durchlauchtigen Herzogs von Bayern, versichern mir, dass E[ure] durchlauchtige H[oheit] wie die Fürsten jeder Zeit gerne musikalische Harmonie hören, und sie versprachen mir außerdem, Euch über meine Devotion in Kenntnis zu setzen. So gefiel es S[einer] G[öttlichen] M[ajestät]* [= Gott?] *mir die geringste Gelegenheit zu verschaffen, sie Euch zur Kenntnis zu bringen und daran zu gehen, Euch das Anerbieten dieses Werkes gleichzeitig wie die Devotion dessen, der es E[urer] durchlauchtigen H[oheit] überreicht, annehmen zu lassen. Indem ich mich tief vor Euch verbeuge, bitte ich S[eine] G[öttliche] M[ajestät]* [= Gott?] *Euch jede Größe sowie ein langes, blühendes Leben zu verleihen.*“

Das Interessante dieser Widmung liegt zumindest darin, uns davon in Kenntnis zu setzen, dass Salaverde Kontakte mit den Meistern der zwei wichtigsten Musikkapellen Süddeutschlands hatte, mit Giovanni Valentini in Wien und Giacomo Porro in München! In ihrem Werk „Curtal, Dulcian, Bajon : A History of the Precursor to the Bassoon" zitiert Maggie Kilbey eine Archivquelle laut der "un frate Spagnuomo sonator de Fagotto" (ein spanischer Mönch und Fagottist) in Lucca gemeinsam mit verschiedenen Musikern – unter ihnen der Geiger Giovanni Fontana – gespielt haben soll.

Der Band wird 1638 in Venedig von Bartolomeo Magne veröffentlicht. Das sind alle Informationen über das Leben Salaverdes.

Doch es ist sicher recht einfach, Salaverdes Laufbahn zu rekonstruieren. Laut M. Kilbey war sein Großvater Bartolomé de Selma, der die Tochter von Jaime de Salaverde geheiratet hatte, Bassposaunenspieler an der Kathedrale von Cuenca. Doch er baute auch Blasinstrumente und besonders Fagotte. Unter seinen Kunden befand sich die Capilla Real in Madrid. Sein Sohn Antonio folgte ihm als Instrumentenbauer und in seinen Stellungen im Dienst der königlichen Kapelle nach. Einige der in den Museen erhaltenen Fagotte mit der Signatur „Selma" dienten übrigens als Modelle für die Nachbildung einiger bei dieser Aufnahme verwendeten Instrumente. Eben dieser Antonio ist der Vater unseres rätselhaften Virtuosen.

Dass Bartolomé de Selma y Salaverde Fagottist war, ist nicht verwunderlich. Wenn es ein Land gab, in dem das Instrument oft Verwendung fand, so war es Spanien, wo es ab dem ausgehenden 16. Jh. die getreue Unterstützung der Bässe in Vokalensembles übernahm. Es tritt übrigens recht oft als das einzige Instrument auf, das mit Sängern eingesetzt wird.

Der Weg nach Rom. Selbstverständlich ! Wie viele Spanier haben ihn nicht vor ihm angetreten: Diego Ortiz, der dort 1553 seinen „Trattado de Glosas" veröffentlichen ließ (eine der ersten wichtigen Quellen der Diminutionskunst und des Kultes der instrumentalen Virtuosität), und

danach die Polyphonisten Cristobal de Morales oder Tomas Luis de Victoria, um nur die beiden berühmtesten zu nennen.

Doch in der päpstlichen Stadt, in der die Sänger dominieren, ist zweifellos nicht viel Platz für Instrumentalvirtuosen. Es scheint daher logisch, dass unser Fagottvirtuose nach Venedig reist, wo die Instrumentalisten rund um Monteverdi und die Markuskirche ebensolchen Erfolg erringen wie die Sänger. Dort glänzen Biagio Marini oder der rätselhafte Dario Castello. Der treue « Ricercar-Höhrer » wird das Doppelalbum der Sammlung „Héritage de Monteverdi“, das diesen beiden Komponisten gewidmet ist (RIC 261), mit Vergnügen wiederfinden. Es ist anzunehmen, dass Dario Castello das Talent Bartolomeos hätte schätzen müssen, da er die Oboenstimmen so oft brillant gestaltete. Übrigens sind in dieser Art von venezianischem Repertoire die instrumentalen Bassstimmen dem Fagott zugedacht; nicht dem „Basso da brazzo“ und nicht der Bassgambe.

Und wie die venezianischen Komponisten, allen voran Monteverdi, versucht auch Salaverde sein Glück bei den Habsburgern, deren verschiedene Residenzen bedeutende Musikkapellen beherbergen. Die Karriere von Selma y Salaverde läuft demnach zwischen diesen beiden Polen, d.h. zwischen Venedig und den österreichischen Kapellen, ab. Starb er in Venedig ruhmbedeckt wie Monteverdi oder im Elend in Wien wie Vivaldi ein Jahrhundert später?

Das war also das Thema einer schönen Fiktion. Doch um konkreter zu sein, bleibt uns die Veröffentlichung aus dem Jahre 1638. Und hier ist der Zufall der Geschichte wieder überraschend: Das einzige erhaltene Exemplar dieser Publikation befindet sich nämlich in der Bibliothek der Universität Wroclaw in Polen. Erstaunlich? Sicher nicht, wenn man weiß, wie sehr sich die polnischen Musiker für die italienische und besonders die venezianische Musik interessierten. Wurden die Kompositionen von Mikolaj Zielenski im perfekten venezianischen Stil nicht 1611 in Venedig herausgegeben? Und verdanken die einige Jahre später, d.h. 1627 veröffentlichten „Canzone“ von Adam Jarzebski nicht einiges der

venezianischen Instrumentalmusik? Da wäre also ein anderes Kapitel für diese Fiktion: die Begegnung zwischen Zielenski und Salaverde, der Aufenthalt des letzteren in Polen usw.
Ohne dieses einmalige Exemplar von Wroclaw wäre uns keine einzige Note von Salaverde erhalten. Er wäre vergessen. Ein unersätzlicher Verlust? Ohne behaupten zu wollen, dass Salaverdes Musik ohne Umschweife ins Pantheon der unübersehbaren Meisterwerke der Musikgeschichte gehört, muss man doch zugeben, dass dieser Notenband in mehrerer Hinsicht außerordentlich ist und ein besonderes Licht auf das schöne musikalische Erbe des 17. Jh. wirft. Die einzige Konkurrenz dazu wäre die Sammlung der „Canzoni da Sonar“ von Girolamo Frescobaldi, die 1628 in Rom veröffentlicht wurde. Natürlich! Eine andere Etappe des Lebens von Salaverde; die Begegnung anlässlich seines Romaufenthalts mit dem Organisten der Peterskirche ... Doch das Werk Salaverdes scheint uns viel origineller, weniger in der Berücksichtigung der imitativen Kompositionsweise verhaftet, freier, virtuoser ...

Da die Stücke für 1, 2, 3 oder 4 Instrumente und Basso continuo bestimmt sind, besteht die Ausgabe aus fünf getrennten Notenheften. Und was die Einzigartigkeit des Exemplars von Wroclaw betrifft, so ist es auch ein Wunder, dass dort alle fünf Stimmen und nicht nur die eine oder andere erhalten sind, wie das so oft vorkommt.

Die siebenundfünfzig in dieser Veröffentlichung enthaltenen Stücke sind nach der Anzahl der Instrumente geordnet: Stücke für ein Instrument, für zwei, für drei und für vier Instrumente. Zuerst die Canzonen, dann die Tänze.

In jeder Kategorie achtet der Komponist darauf, Stücke für alle Tonlagen zu schreiben: hauptsächlich „Canto“ und „Basso“, aber auch Mischungen wie „Doi canti“, „Doi bassi“, „Canto e basso“, „Doi canti et basso“, manchmal findet sich auch die Angabe „Tenor“ oder „Alto“.

Was die Wahl der Instrumente betrifft, bleibt die Ausgabe fast stumm. Die letzte der Canzonen für „Basso solo“ ist die einzige, die „Per fagotto solo“ angibt. Zwei andere Canzonen für 2

Instrumente sind „Per violino et Basso“ und für „Basso et violino“. Das ist alles.
Man weiß demnach, dass Streicher und Rohrblattinstrumente vorgeschlagen sind. Doch selbstverständlich verbietet nichts, andere Instrumente nach Venezianischer (und Wiener!) Art einzusetzen wie den Zink, die Posaune oder die Bassgambe.

Die Canzonen

Die « Canzone » sind mit 30 Stücken in der Mehrzahl. Merkwürdigerweise werden die Werke für „Basso solo“ (genauer gesagt für Fagott?) nicht mehr „Canzona“ sondern „Fantasia“ benannt.

Über diese Bezeichnung kann man sich natürlich wundern. Unter dem Namen „Canzona“ erwartet man nämlich ein Stück, das ein Erbe der imitativen Fromen der mehrchörigen venezianischen Stücke ist und sehr oft das Anfangsmotiv lang-kurz-kurz (halbe Note, Viertelnote, Viertelnote) aufweist. Wie im oben genannten Band Frescobaldis sind diese Stücke im Geist der eben entstehenden Gattung der Sonate geschrieben, in der langsame mit raschen Stellen und zwei- mit dreizeitigen Rhythmen abwechseln, ohne dass irgendetwas eine Reihenfolge vorschreibt oder verlangt, mit einem schnellen Satz zu schließen. Die hier mit Geige und Fagott dargebotene „Canzona 11“ ist eines der schönsten Beispiele dafür, in dem zärtliche, gefühlvolle Passagen mit eindrucksvollen virtuosen Läufen abwechseln: Sie bilden einen echten Dialog, der gar nicht so weit von der Oper entfernt ist ...

Und wie verhält es sich mit der Expressivität? Salaverde ist sie sicher wichtig, doch bleibt er zu diesem Thema recht diskret: höchstens gibt er manchmal „pian“ oder „forte“ an. Nur ein Hinweis „Affetti“ taucht zu Beginn der „Canzon terza a canto solo“ auf ...

Die Stücke für zwei Instrumente enthalten auch eine « Canzon a doi tenori ». Sie wurde bereits von Ricercar in der dem Fagott gewidmeten CD der Reihe „Instumente“ aufgenommen (RIC 273) und wird auf zwei Tenorfagotten gespielt.

Unter den Stücken für drei Instrumente haben wir zwei Canzonen ausgewählt, die 34. („Doi canti et basso“) mit ihrem „Battaglia“-Charakter und die 38. („Cano, tenor e bass“), deren Hauptthema aus dem berühmten Lied „Est-ce mars“ besteht, das man in mehreren Instrumentalwerken dieser Zeit wiederfindet, u. zw. bei Scheidt und Sweelinck.

Was die Canzone für vier Instrumente betrifft, so schlägt Salaverde zwei Arten von Besetzungen vor: einerseits das klassische Quartett (Sopran, Alt, Tenor, Bass), andererseits den Doppelchor, wobei hier jeder Chor eine „Canto“ und eine „Basso“-Stimme aufweist.

Die Canzone 47 für 4 Stimmen ist eines der merkwürdigsten Stücke der Sammlung mit recht vielen harmonischen Extravaganzen, erstaunlichen Brüchen im Diskurs, einem ruhigen Teil, der mit dem Wort „schieto“ bezeichnet wird und speziellen Piano- und Forteeffekten. Selbstverständlich weist sie Ähnlichkeit mit der Sonatenform auf.

Dagegen ist die Canzone 49, die hier zwei Flöten, Bratsche und Bassgambe anvertraut wurde, dem normalen imitativen Geist der Stücke dieses Namens weit näher.

Die Canzone für „doi chori“ haben wir schließlich zwischen den Saiten- und den Rohrblattinstrumenten aufgeteilt.

Die « Fantasien »

Dieser Begriff wird nur auf die Stücke für „Basso solo“ angewandt. Zweifellos handelt es sich um die Werke mit der zügellosesten Virtuosität. Sind sie alle für Fagott bestimmt? Jedenfalls eignet sich der Tonumfang bestens, und Salaverde versäumt es nicht, das tiefe B zu verwenden, das auf keinem Bassinstrument dieser Zeit spielbar ist (außer auf der Bassposaune, der jedoch niemand ein solches Maß an Virtuosität zuzutrauen wagte). Zu bemerken ist, dass das einzige Stück „a doi bassi“ (Canzon 23) keinesfalls dieselbe Virtuosität erfordert .

Die Kunst zu diminuieren ...

Salaverde ließ die gute Gelegenheit der „diminuierten“ Vokalwerke, mit denen die Möglichkeiten der Instrumente gezeigt werden konnten, nicht ungenutzt. Er folgt seinen Vorgängern, indem er die berühmtesten Stücke seiner Zeit verwendet, wie etwa das Madrigal „Vestiva i colli“ von Palestrina, von dem er zwei Fassungen schreibt („basso solo“ (dieses Stück findet sich auf der Ricercar-CD (RIC 273) der Sammlung „Instruments“, die der Geschichte des Fagotts gewidmet ist), und „canto et basso“) oder „Suzanne un jour“ von di Lasso und das sehr bekannte, populäre „Monica“. Die „Canto-e-basso“-Fassung von „Vestiva i colli“ ist ein subtiles, sehr poetisches Zwiegespräch zwischen zwei Instrumenten, die von einer Begleitung unterstützt werden. Diese Begleitung ist nichts anderes als die „Reduktion“ des Originalstücks, so wie es von der Ausgabe der Diskant- und der Bassstimme des Originalmadrigals vorgeschlagen wird.

Was „Suzanne un jour“ betrifft, so ist der zweite Abschnitt des Stückes ein Variationszyklus, für den Salaverde die Möglichkeit angibt, einige Variationen nicht zu spielen, und vorschlägt: „*Und wenn das Stück zu lang ist, verzichten Sie auf einige Variationen und sagen sie dem Organisten, welche am Ende des Madrigals zu spielen sind*“ ... Und hier ein anderer Hinweis für die Wahl eines Instruments: Für den Basso continuo kann eine Orgel allein genügen ...

Schließlich wollten wir die Gelegenheit nicht ungenutzt lassen und baten unseren Cembalospieler, auch eine andere berühmte „Diminution“ dieses Stückes zu interpretieren, die dem spanischen Organisten Hernando de Cabezon zu verdanken ist.

Die „Canzon ‚sul tema della Monica’“ ist weit weniger virtuos geschrieben und ähnelt der „Canzon a doi bassi“. Das Thema der berühmten Melodie wird hier feinfühlig eingefügt und am Ende mit Tanzcharakter wiedergegeben.

Die Couranten und andere Tänze

Obwohl die Titelseite der Sammlung nur Couranten erwähnt, finden sich darin neben diesen Tänzen drei „Balletti“ und eine „Gagliarda“. Es gibt keinen Tanz für ein Instrument und Basso continuo. Das kommt daher, dass der Komponist in allen Stücken für den Bass eine verzierte Fassung vorschlägt, die von der Basso-continuo-Stimme leicht verschieden ist. Diese Stücke sind natürlich hübsche Zwischenspiele zwischen allen Canzonen (oder Sonaten?) dieses Bandes. Und im Geist der Zeit zögerten wir nicht, einige dieser Tänze den ergebenen Basso-continuo-Instrumenten Cembalo und Harfe anzuvertrauen!

Die Geschichte endet hier. Bleibt nur noch, Ihre Ohren für diese Musik zu öffnen, die zweifellos die der Habsburger und vieler anderer bezauberte und, wie anzunehmen ist, durch die unglaubliche Virtuosität dieses Musikers in Erstaunen versetzte. Auf dem Vorsatzblatt der Ausgabe von 1638 erinnert der Künstler an seine Identität: „De Selma e Salaverde, Agostiniano Spagnolo, Già Musico et Sunator di Fagotto ...“. Sein Talent wird auch durch das Sonnet gerühmt, das auf der dritten Seite der Veröffentlichung nach der Widmung an seinen Gönner zu lesen ist:

VOM SEHR EHRWÜRDIGEN VATER,
MEISTER FRA CLAUDIO PANTA,
Mitglied eines niederen Ordens
Dem Autor
Sonett

Du, Selma Salaverde, für die Musik geboren,
ernährt unter den göttlichen aonischen Musen,
du bist, wenn du auf deinen ätherischen Dudelsäcken spielst,*
der Beste unter den Fagottspielern.

Wenn du das hohle Rohr zum Erklingen bringst,
erzeugt der Atem deiner edlen Brust
in unseren Breiten eine süßere Harmonie
als die, die in griechischen Landen
der hervorbrachte, der der Bote und die Lust des Himmels ist.

Und zu den glücklichen Tönen deiner süßen Lieder
fordert deine Klangsymphonie die Brisen auf,
einzuhalten um den hohen und tiefen Noten (Modi) zu lauschen.

Und wenn du mit Zunge und Hand, lebhaft wie der Wind,
danach die Tonzusammensetzungen suchst,
Göttlicher Orpheus, dann entzückst du die Herzen.

Jérôme LEJEUNE

* Der italienische Text lautet « priva“: dieser Ausdruck bezeichnet eher das Blasinstrument schlechthin, als den Dudelsack im engsten Sinne. Es ist schwer zu behaupten, der König der Fagottspieler zu sein und sich gleichzeitig auf dem Dudelsack auszuzeichnen!

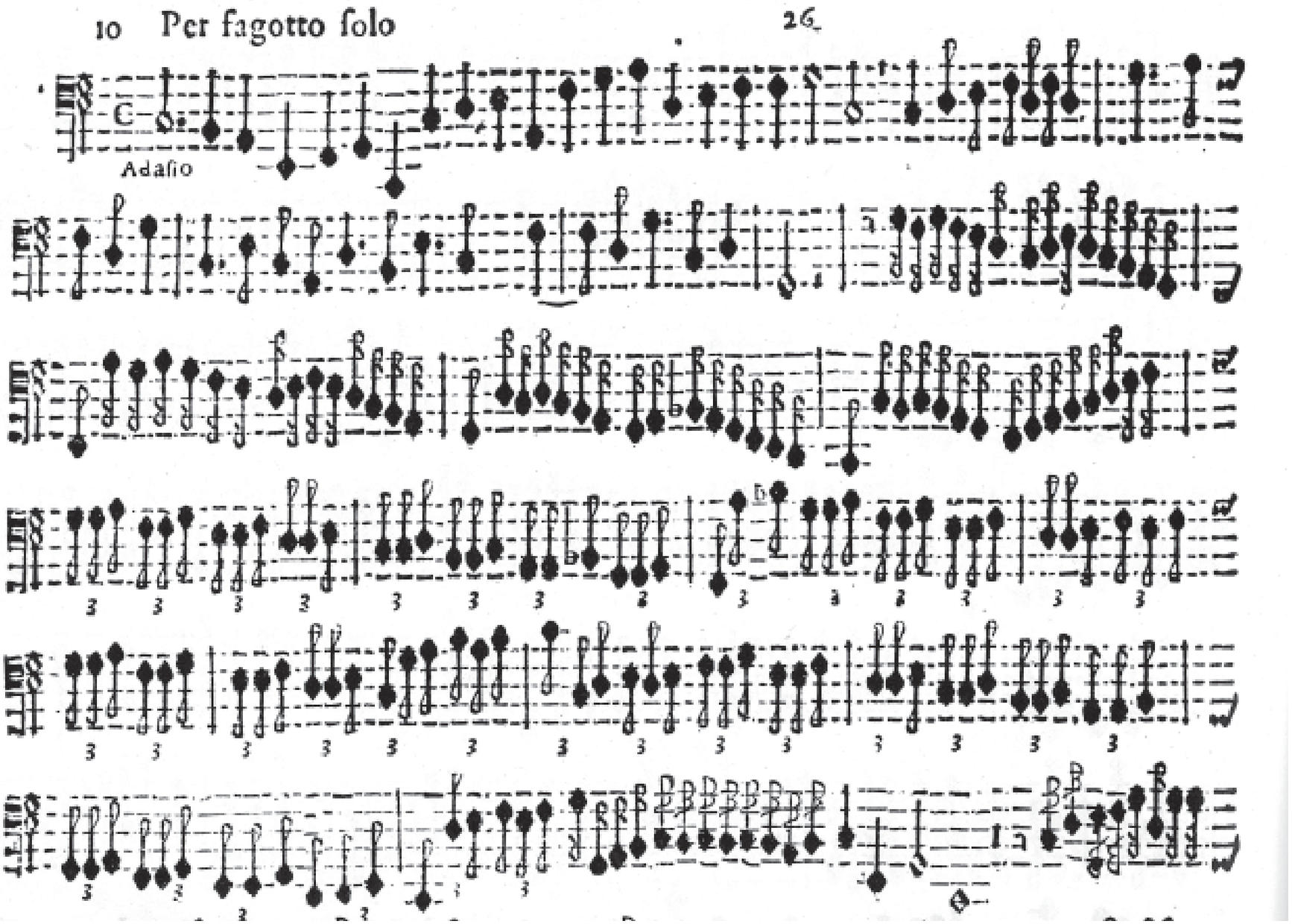
Über die Instrumente

Gegen Ende des 17. Jh. tauchen viele kleine Oboen auf: Bombardino genannt, auf deutsche Schalmey (siehe RIC 233). Doch es scheint, dass ab dem Beginn des 17. Jh. kleine Bomharte in C die alte Schalmei in D ersetzten. Bis dahin ergänzte nämlich die Sopranschalmei die Familie der Bomharte (bestehend aus Alt, Tenor, Bass, großem Bass, doch unterschied sie sich dadurch, dass sie einen proportional gesehen längeren Schalltrichter und keine Klappe hatte. Später vereinheitlichte man die Familie der Bomharte, indem man ein Sopraninstrument eine Quart über dem Alt hinzufügte. Dieser Diskant in C – der keine Transposition erforderlich machte – errang rasch Autonomie und rivalisierte mit dem Zink und der Geige. Wir spielen hier auf einem Instrument, das um eine Quart tiefer klingt als der im Museum von Brüssel erhaltene Bomhart von Bassana.

Die Sammlung von Selma ist die älteste uns erhaltene, die Werke für Solo-Bass/Fagott enthält. Das Fagott mit zwei Klappen, „Dulzian“ (siehe CD Ricercar 273), das für gewöhnlich in der Mitte des 16. Jh. bis J.S. BACH verwendet wurde, geht nicht bis zum tiefen C. Mehrere Stücke Selmas erfordern jedoch das tiefe B, oder ein H. Natürlich besitzen die neuen, vierteiligen Fagotte nach französischer Ästhetik diese Noten, doch sollten sie erst später auftauchen.

Da wir heute kein erhaltenes Instrument kennen, haben wir gemeinsam mit dem Instrumentenbauer Olivier Cotett auf eine Abhandlung aus Selmas Zeit zurückgegriffen: „L’Harmonie universelle“ von Pater Mersenne (1636). Dort wird ein Fagott mit vier Klappen erwähnt.Nach einer äußerst interessanten Rekonstruktionsarbeit gelang uns dank der wertvollen Maße Mersenne ein Fagott (a = 465 Hz) mit einem großzügigen, tiefen Klang, das fähig ist, genau zu artikulieren und es ermöglicht, an die sehr virtuosen Stücke Selmas mit Ernsthaftigkeit heranzutreten.

Jérémie PAPASERGIO
Übersetzungen: Silvia RONELT


10 Per fagotto solo
26
Adasio

RIC 279