Cet enregistrement a été réalisé avec l'aide de la Communauté française
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)

Enregistrement : Beaufays, église Saint-Jean l'évangéliste, novembre 2008
Prise de son et direction artistique : Jérôme LEJEUNE

# Carlo FARINA
(ca 1600 - 1640)

*Capriccio stravagante*
*&*
*Sonate*

## Ensemble Clematis

Stéphanie de FAILLY, violon I
Girolamo BOTTIGLIERI, violon II et alto
Andrea De CARLO, basse de viole I
Hernàn CUADRADO, basse de viole II
Jérôme LEJEUNE, basse de viole III
Eric MATHOT, contrebasse
Thomas DUNFORD, théorbe, guitare
Leonardo GARCÍA-ALARCÓN, orgue, virginal et direction

1. *Pavana III a 4* (Libro IV) 6’10
violon I, alto, basse de viole II,
basse continue (basse de viole I, théorbe , orgue)

2. *Sonata detta la Desperata a 2* (Libro V) 9’54
violon I, basse continue (basse de viole I, théorbe, orgue)

3. *Canzon detta la Marina a 2* (Libro I) 6’28
basse de viole I, basse continue (théorbe, orgue)

4. *Sonata detta la Moretta a 3* (Libro I) 12’24
violons I & II, basse continue (basse de viole I, théorbe, orgue)

5. *Balletto a 3* (Libro I) 2’23
6. *Passamezzo a 3* (Libro IV) 1’57
basses de viole I & II , basse continue (basse de viole III , théorbe, orgue)

7. *Sonata detta la Farina a 2* (Libro I) 7’40
violon I, basse continue (basse de viole I, théorbe, orgue)

8. *Capriccio stravagante a 4* (Libro II, 1626) 18’11

violon I, alto, basse de viole II ,
basse continue (basse de viole I, théorbe / guitare, orgue / virginal)

(Allegro), La lira, Il fiferino, lira variata,
(Allegro), Qui si batte con il legno del archetto,
(Allegro), Presto, Adagio, La trombetta,
La clarino, La gallina, Il gallo, Presto,
Il flautino pian piano, Forte, Presto, Adagio,
Il tremulanto, (Allegro), Fifferino della soldatesca,
(Allegro), Il gatto, (Adagio), (Presto), Il cane,
(Adagio), (Allegro), Presto, (Adagio), La chitarra spagniola,
(Adagio), Sempre più adagio

Les instruments :
Violon I : Hendrick Jacobs, Amsterdam, 1693
Violon II : Gaspar Borbon, Bruxelles, 1697
Alto : Anonyme allemand, début XVIII$^{e}$ siècle
Basse de viole I : Sergio Marcello Gregorat, Roma, 2003
Basse de viole II : Sergio Gistri, Colle Val d’Elsa, 2004
Basse de viole III : Raymond Passauro, Huldenberg, 1972
Théorbe : Maurice Ottiger, Genève, 2008
Guitare : Carlos Gonzales, Paris, 1995
Orgue positif : Dominique Thomas, Ster-Francorchamps, 2008
Virginal (d’après Bertolotti) : Jean-Luc Wolfs-Dachy, Lathuy, 1998

*Merci à Tot*

CANTO
LIBRO DELLE

# PAVANE

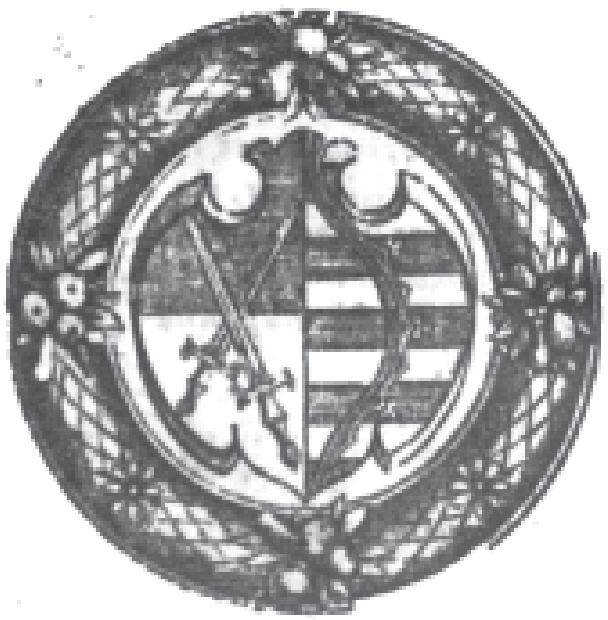
## GAGLIARDE, BRAND:

MASCHARATA, ARIAFRANZESA,
VOLTE, BALLETTI, SONATE
CANZONE.

à 2. 3. 4. Voce, con il Basso per sonare,

DI CARLO FARINA MONTOVANO, SONATORE
di Violino Dell' Serenissimo Elettore di Sassonia dedicato
All' istessa Serenissima Altezza.

*Nuovamente Composto & dato in Luce.*



DRESDÆ
Appresso VWolfgango Seiffert.

# Carlo Farina : extravagances et émotion

On sait très peu de choses sur la vie de Carlo Farina, et il est bien probable que sa date de naissance à Mantoue, estimée vers 1600, soit bien antérieure. Mantoue où, depuis le début des années 1590, Claudio Monteverdi était engagé à la cour ducale comme violiste et y était devenu maître de chapelle en 1602. Outre la personnalité du grand Claudio, la cour regorge d'excellents musiciens et si l'on s'intéresse uniquement au domaine du violon, on y trouve deux des premiers virtuoses de cet instrument en pleine évolution : Salomone Rossi, né vers 1570, et Giovanni Battista Buonamente dont la date de naissance est située, sans précision, à la fin du XVI^e^ siècle. Tous deux ont collaboré avec Monteverdi et ont pu faire partie des instrumentistes de la création de *L'Orfeo* en 1607.

Ce qui est surprenant dans la carrière de Farina, dès lors que l'on se penche sur les cinq livres qu'il publie à Dresde entre 1626 et 1628, c'est la qualité du sens émotionnel et théâtral de ses partitions. Il est tentant de supposer que Farina a été formé à la cour de Mantoue, non seulement par des violonistes comme Rossi, et peut-être Buonamente, mais surtout qu'il fut ébloui par la personnalité de Claudio Monteverdi et ses recherches sur l'expressivité, l'émotion, la théâtralité, et le « stile concitato ». En effet, il faut bien se souvenir que certaines des compositions les plus audacieuses que Monteverdi publie tardivement dans son *Huitième Livre de madrigaux* (1638) sont souvent bien antérieures à leur édition ; c'est le cas entre autres du *Combattimento di Tancredi e Clorinda* qui attribue une place très importante au rôle théâtral des instruments, qui y deviennent d'authentiques acteurs de l'action dramatique. C'est en 1624 que cette œuvre avait été créée à Venise.

Certes, à ce moment, Monteverdi avait quitté Mantoue depuis plus de dix ans… L'expressivité accordée au violon, la théâtralité des compositions de Farina ne peuvent que nous inciter à croire que ce dernier a dû tenter de transposer au jeu de son instrument ce savoir-faire qu'il

aurait appris de Monteverdi. C'est cette idée de Leonardo García Alarcón qui a d'ailleurs guidé les musiciens de Clematis durant tout cet enregistrement.

Il est donc séduisant d'imaginer que la naissance de Farina est antérieure de quelques années à 1600, qu'il est formé dans l'entourage de la cour de Mantoue et qu'il assiste à la création de *L'Orfeo* (ou même y participe, parmi les « Dieci viole da brazzo » requises dans la partition). Au moment où Monteverdi quitte la cour de Mantoue pour Venise, ne peut-on imaginer qu'il le suive ?

Les éléments plus précis sur la biographie de Farina sont plus tardifs. Après un bref passage au service de l'archevêque de Prague en 1625, il est admis par Heinrich Schütz comme violoniste de la cour de Dresde. Et c'est dès 1626 qu'il publie son premier recueil, dédié à son patron, l'Électeur de Saxe. Les difficultés financières de la cour de Dresde ont-elles provoqué son départ pour le service de l'évêque de Cologne vers 1628 ou 1629 ? Puis on évoque un retour en Italie, un séjour à Danzig et enfin quelques mois à Vienne au service de l'impératrice Éléonore de Gonzague, épouse de Ferdinand II.

Laissons-là les suppositions et venons-en à la musique de Carlo Farina. Tout ce que nous en avons conservé est constitué des cinq livres publiés à Dresde et ce, très peu de temps après son arrivée : le premier livre est daté de 1626, les deuxième et troisième de 1627, les quatrième et cinquième de 1628. Il est évident qu'il y a une volonté de continuité et d'homogénéité entre ces cinq publications.

C'est toujours de la même façon qu'apparaît le titre avec la mention des genres proposés : *Pavane, Gagliarde, Brandi, Mascherata, Aria Franzesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone* (Libro primo), *Padvanen, Gagliarden, Covranten, Französischen Arien, benebenst einem kurtzweilligen Quotlibet…* (Ander Theil), *Pavane, Gagliarde, Brandi, Mascherata, Arie franzese, Volte, Corrente, Sinfonie* (Terzo Libro), *Pavane, Gagliarde, Balletti, Volte, Passamezi, Sonate, Canzoni* (Quarto Libro), *Pavanen, Gagliarden, Brandi, Mascharaden,*

*Balletten, Sonaten* (Fünffter Theil). Et avec toujours le même type de formats de typographie, que ce soit en italien ou en allemand, le mot « Pavane » bénéficiant toujours d'un corps plus grand, et les danses étant toujours majoritaires. Les appellations de pièces typiquement italiennes comme les « Sonates » ou les « Canzone », apparaissent rarement ; à cet égard, le relevé est éloquent : sur les 122 pièces que contiennent les cinq recueils, 103 sont des danses qui, parfois, y sont totalement majoritaires.

On peut aussi se poser la question de savoir la date de composition de cette musique. La cohérence laisse supposer que le tout fait partie d'un ensemble. Farina a-t-il composé ces partitions durant les quelques années de son séjour à Dresde, suivant de près l'édition ? En avait-il le temps en plus de ses fonctions de violoniste de la cour ? Et cependant, dès le premier livre, la page de garde indique « Nuovamente composto, & dato in luce » ! Ce sera encore le cas pour les deux autres pages de garde en italien, pour le troisième et le quatrième livre. Il est évident que la présence majoritaire de ces danses semble bien être, de la part de Farina, une reconnaissance du genre instrumental le plus fréquent en Allemagne à cette époque ; c'est bien dans ce domaine que sont édités les principaux recueils de musique instrumentale de J.H. Schein, de S. Scheidt ou les publications allemandes d'œuvres de compositeurs anglais comme W. Brade ou C. Simpson. Ceci plaide en faveur de compositions récentes.

Par contre, la rareté mais aussi l'importance des pièces italiennes, et principalement des sonates, nous permettent de supposer que celles-ci font partie d'un répertoire peut-être antérieur. Cette maîtrise du violon a-t-elle joué un rôle dans le titre de « violoniste de la cour » dont il se vante ? Et ce n'est peut-être pas par hasard que la *Sonata detta la Farina* apparaît (comme un autoportrait ? ) dès le *Libro primo* !

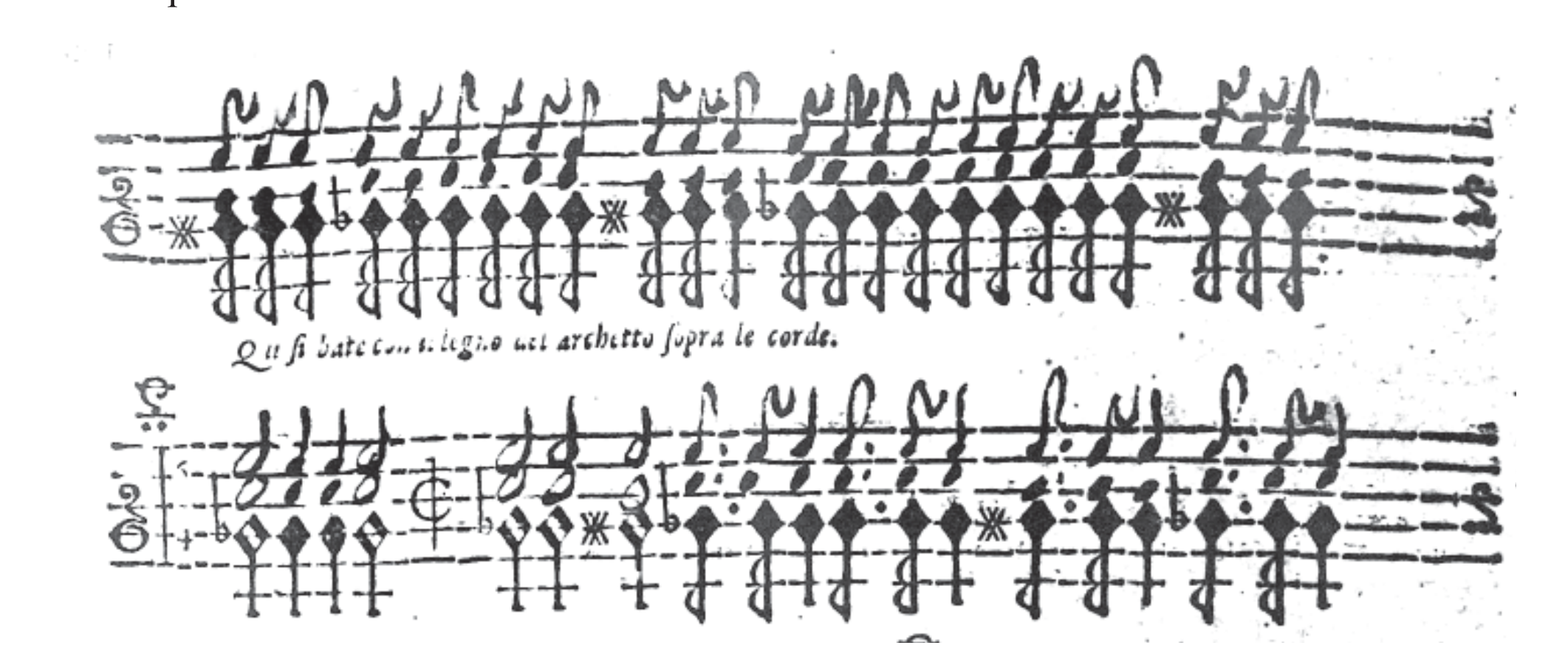
À l'examen du contenu de chaque livre, il apparaît que Farina a toujours souhaité proposer dans chaque recueil une part de musique italienne : cinq sonates et une canzona dans le premier livre, le *Capriccio stravagante* dans le deuxième, les six *Sinfonie a tre* dans le

troisième, à nouveau trois *Sonates* et une *Canzona* dans le quatrième et enfin deux sonates dans le cinquième, le plus court. Une façon d'apporter toujours sa signature italienne à ces recueils bien destinés à un public plus habitué à jouer le répertoire de danse.

D'ailleurs, la destination instrumentale est vraiment interpellante. Curieusement, la mention du violon n'apparaît quasiment pas. Le titre des deux recueils dont les pages de garde sont en allemand indiquent toutes deux « auff Violen anmutig zugrebrauchen ». Les autres pages de titre ne disent rien sinon que Carlo Farina est toujours identifié comme violoniste : « Carlo Farina Mantovano, sonatore di Violino Dell' Serenissimo Elettore di Sassonia » ou « Carlo Farina von Mantua Churf. Durchl. Zu Sachsen bestalten Violonisten ». La seule mention du violon se trouve dans le troisième livre où les 6 *Sinfonie* portent l'indication « per sonar con doi violini overo cornetti ». Certes, l'examen des tessitures des parties de « Canto » permet de jouer pratiquement toutes ces pièces sur le dessus de viole, à l'exception évidemment des sonates dont la tessiture et les caractéristiques techniques confirment bien l'usage du violon. De plus, certaines sonates et le *Capriccio stravagante* font usage de doubles cordes, typiques de la technique du violon et de son accord en quintes.

Il semble d'ailleurs certain que le terme de « violes » doit être pris avec une certaine réserve. D'une part, il n'apparaît que dans les deux livres publiés avec les pages de titre en allemand ce qui n'est peut-être qu'un argumentaire commercial de l'éditeur. D'autre part, il est bien certain qu'à cette époque, en Allemagne, et tout particulièrement dans une ville comme Dresde, tellement influencée par les musiciens italiens depuis de nombreuses années, les qualités du violon avaient dû déjà reléguer le dessus de viole aux oubliettes… De plus, ce répertoire de danse qui a pas mal de caractéristiques de la musique française (bien connue en Allemagne depuis la publication de *Terpsichore Musarum* de Michael Praetorius en 1612) y est aussi associé aux bandes de violons pour lesquelles il était destiné à l'origine. Enfin, les brillantes ornementations des parties de dessus semblent tellement plus logiques pour l'instrument de Farina !

C’est donc principalement au répertoire destiné de toute évidence au violon qu’est consacré ce disque.




Le Capriccio stravagante

Nous avons beaucoup hésité à proposer un nouvel enregistrement de cette pièce qui est sans aucun doute la composition la plus connue de Farina, plusieurs fois enregistrée et ce, depuis la découverte qu’en avait proposée Nikolaus Harnoncourt et le Concentus Musicus de Vienne en 1968. Mais un disque consacré au violoniste Farina ne pouvait pas s’envisager sans cette pièce emblématique. Édité dans le deuxième livre, ce *Capriccio* est tout à fait unique dans l’œuvre de Farina. Aucune autre des compositions des cinq livres ne fait usage de cette artillerie d’effets divers et déconcertants. Au-delà de tous ces imitations d’instruments de musique, de ces imitations d’animaux, il faut admirer dans ce *Capriccio* la surprenante organisation de la partition avec ces alternances de mouvements binaires et ternaires qui, évidemment, rappellent les danses. Mais comme dans l’ensemble de ces recueils, mis à part l’identification des animaux et des instruments imités, la partition indique bien peu de choses :

quelques très rares mentions agogiques (adagio, presto), une seule indication de nuance « forte », le fait de battre les cordes avec la baguette de l'archet « qui se batte con il legno del archetto sopra le corde » et, pour bien insister sur le calme de la fin, cette indication « sempre piu adagio ».

A propos de l'identification de la « Lira », le premier instrument imité, le choix est délicat : en effet, le terme de « lira » peut autant évoquer la « lira da braccio » que la vielle à roue. La « lira da braccio » est l'instrument qui est toujours représenté dans les mains d'Orphée ou d'Apollon dans toutes les peintures de la renaissance italienne, un instrument que l'on considère souvent comme l'un des proches ancêtres du violon et qui, comme les vièles à archet, possédait des cordes de bourdon, que Farina ne manque pas d'évoquer dans ce passage. C'est donc l'imitation de l'instrument d'Orphée que les musiciens de Clematis ont imaginé pour la « lira » et celle de l'instrument populaire pour la « lira variata ».

Mais les extravagances ne sont pas seulement dans ces effets d'imitation, dans la vivacité et le contraste entre les brèves sections ; elles se trouvent aussi dans les bizarreries d'harmonie, qui sont incontestables, et qui ne sont en aucun cas des erreurs de la partition, car, fait important, les cinq recueils sont édités avec un soin très particulier. Si ce *Capriccio* nous étonne toujours, nous émerveille souvent, il ne faut pas se contenter de savourer ces effets divers, il faut aller plus loin dans l'œuvre violonistique de Farina et découvrir un instrumentiste qui sait, lui aussi, comme le grand Claudio exprimer toutes les passions de l'âme.

Les sonates

Les dix *Sonates* et les deux *Canzones* de Farina ont toutes un titre. Si la « sonata » et la « canzona » sont du genre féminin, les titres qui leur sont donnés sont féminins. Ce « féminin » est-il lié au « genre » ou réellement à l'évocation de quelques belles ? Mais ne nous laissons pas entraîner dans cette dérive. Ainsi, la *Sonate La Farina*, n'est-elle pas tout simplement sa « carte de visite », son portrait ?

Le tout est de comprendre ce répertoire et de trouver où se trouvent justement ces expressions des passions de l'âme. Si dans une œuvre comme le *Capriccio stravagante*, il est encore possible, par le jeu des proportions logiques entre les changements de mesure et des quelques indications de la partition, de se faire une idée plausible des divers tempos et de leurs relations, dans les sonates, le texte est muet : pas la moindre indication de tempo ! Au départ une indication de mesure binaire, un « C barré ». Tout au plus, les sonates sont-elles parfois interrompues par quelques mesures de solo pour la basse continue, qui pourraient éventuellement suggérer un changement de caractère et elles comportent parfois un petit passage en rythme ternaire.

Pour le reste, il faut se contenter d'observer l'importance de l'écriture du violon, selon qu'elle utilise des valeurs longues (rondes ou blanches), plus courtes (noires ou croches) ou très rapides (doubles et triples croches) ; et si par hasard une phrase commence par un rythme « blanche, noire, noire », on peut supposer que l'on est ici dans le caractère plus léger et vif d'une « canzona » ; mais cela ne dure jamais longtemps. C'est donc ailleurs qu'il faut chercher le sens de ces pièces, leur émotion, les affects. Comme le suggère Frescobaldi dans l'une de ses préfaces, il faut « suonare con affetti cantabili » ! C'est bien là la difficulté de cette musique instrumentale de l'époque, destinée aux instruments mélodiques, qui, à vrai dire, n'a comme véritable modèle que le raffinement de la monodie accompagnée, là où justement les chanteurs ont le texte pour conduire l'expression de leurs sentiments. Alors l'instrumentiste peut aussi imaginer des textes, des mots qui l'inspirent, des mots qui expriment les fameuses passions de l'âme entre l'amour et la guerre, ces deux extrêmes réunis par Monteverdi dans ses *Canti guerrieri ed amorosi*. Et très souvent, il va trouver dans la succession des intervalles ceux qui seront proches de ces sentiments contrastés et qui, faute de texte, lui permettront de donner un sens à cette musique.

*La Desperata* est l'ultime pièce du cinquième livre. Cette place est-elle symbolique ? Quel désespoir évoque-t-elle ? La fin d'une partie de sa vie, son départ de Dresde étant annoncé ?

La tonalité de sol mineur a-t-elle un sens pour Farina ? Si l'âme de Farina semblait tendre et sentimentale dans *La Farina*, elle est bien triste et nostalgique dans *La Desperata*. Le petit thème de « canzona » (à 3'42) est bien vite oublié au profit de ce qui est nouveau dans ses sonates, tout un passage en doubles cordes. Et puis, dans la dernière section, après le petit divertissement ternaire, ces torrents de larmes évoqués par les descentes chromatiques du violon et de la basse… Et la cadence finale imaginée par les musiciens de Clematis, avec ce bref retour du chromatisme descendant et les trilles chromatisés que l'on peut trouver dans de nombreux exemples de musique vénitienne de l'époque, ne font qu'accroître ce sentiment que le titre de la sonate impose.

Parmi les sonates en trio, nous avons retenu *La Moretta*. Ce choix s'imposait par la qualité de la pièce, mais aussi par le fait que cette même sonate avait été enregistrée il y a près de quarante ans par l'ensemble Alarius (Bruxelles), ensemble qui avait accompli un fabuleux travail de pionniers et de chercheurs, à une époque où il n'y avait pas d'accès à Internet et où la connaissance des sources originales relevait d'un travail quasi surhumain. Et cependant leur disque de musique italienne du XVII^e^ siècle avait exhumé sans conteste les partitions qui nous semblent encore aujourd'hui parmi les plus belles pièces de ce répertoire. De plus, cette sonate permet à nouveau d'associer Farina à Monteverdi. Qui mieux que Monteverdi a pu atteindre cette perfection que représente le mélange de deux voix (*Duo Seraphim, Zefiro torna*…) où elles s'entremêlent, se complaisent dans les dissonances et leurs résolutions ? Et puis, au centre de la sonate, ces effets d'échos dont le même Monteverdi a fait usage, qu'il soit à l'église où à l'opéra.

Mais ici, comme d'ailleurs dans les autres sonates, Farina se complaît dans des « divines longueurs ». Ce jeu d'échos se prolonge, abordant toutes sortes de caractères. Échos ou dialogues ? Les réponses ne sont pas seulement des imitations ; ici, dans l'interprétation de Clematis, elles redisent les mêmes choses mais parfois avec des sentiments affinés…

« Auf violen anmutig zugebrauchen »

Peut-être en allant un peu plus loin que la pensée de Farina, quelques pièces de cet enregistrement ont été destinées aux violes de gambe, non pas au dessus de viole, comme concurrent du violon, mais bien à la basse qui va s'imposer peu à peu en Allemagne durant le XVII^e siècle. C'est ainsi que nous lui avons confié l'une des deux canzona, écrites pour violon et basse continue. Son caractère convient particulièrement à la basse de viole qui n'a eu qu'à en faire une transposition d'une octave. Outre les sonates en solo ou en trio, les cinq livres de Farina contiennent également quelques pièces en trio plus courtes : quatre *Balletti*, six *Sinfonie* et deux *Passamezzo*. Nous avons également confié deux de ces pièces aux basses de viole.

Les Danses

Certes, ce disque réserve une place primordiale aux œuvres pour violon. Mis à part ce *Balletto* et ce *Passamezzo*, ce programme ne contient qu'une des nombreuses Pavanes. Cette *Pavane*, tout particulièrement, impressionne par la qualité de l'écriture polyphonique, par ses harmonies surprenantes proches de l'esprit du *Capriccio*, par son inventivité et les ornementations entièrement écrites. Remarquable est, dans la deuxième partie, cette imitation d'un carillon de trois notes (la, si, ré) joué d'abord à la basse, puis au soprano. Et des pièces de cette qualité ne sont pas rares dans l'œuvre de Farina. Mais cela sera peut-être une nouvelle étape de la découverte de Farina chez Ricercar…

Si l'on ne peut savoir quel fut le désespoir évoqué par Farina dans sa *Sonata detta la Desparata*, ce qui est certain, c'est qu'il n'aurait pas été désespéré d'assister dans la suite du XVII^e siècle au succès de tout ce qu'il avait initié dans le domaine de la sonate et du violon. Toute une génération de violonistes allait se développer, tant dans la ville de Dresde, avec des virtuoses comme Walter et Von Westhoff, qu'en Autriche avec Schmelzer et Biber.

Jérôme LEJEUNE

Ander Theil
Newer

# PADVANEN, GAGLIARDEN, COVRANTEN, Französischen Arien, benebenst einem kurtzweiligen Quoblibet / von allerhand seltzamen Inventionen, dergleichen vorhin im Druck nie gesehen worden / Sampt etlichen Teutschen Täntzen / alles auff Violen anmutig zugebrauchen.

Mit Vier Stimmen.

Gestellet durch

CARLO FARINA von Mantua /
Churf. Durchl. zu Sachssen bestalten Violisten.

ALTVS.

Dreßden /
Gedruckt in der Churf. S. Buchdruckerey durch Gimel Bergen /
In Verlegung des Authoris.

ANNO M. DC. XXVII.

## Carlo Farina: extravagance and emotion

Given that we know very little about the life of Carlo Farina, it is quite possible that he was born in Mantua much earlier than around 1600, the period usually suggested. None other than Claudio Monteverdi himself had been engaged at the ducal court there as a violist at the beginning of the 1590s and had become maestro di cappella there in 1602. The court also abounded with excellent musicians as well as the great Monteverdi; there were two of the first virtuosi of the violin in full development at that time, these being Salomone Rossi, born around 1570 and Giovanni Battista Buonamente, born towards the end of the 16th century as closely as we can date. Both of the above worked together with Monteverdi and were amongst the instrumentalists who took part in the first performance of *L'Orfeo* in 1607.

What is most surprising in Farina's career, if we look at the five volumes that he had published in Dresden between 1626 and 1628, is the quality of the emotional and theatrical facets of his scores. It is tempting to suppose that Farina was trained at the Mantua court, not merely by such violinists as Rossi and possibly Buonamente, but also that he was dazzled by Monteverdi's musical personality and his researches into expression, emotion, theatricality and the stile concitato. We should remember that certain of the more daring compositions that Monteverdi published late in his career in his *Eighth book of madrigals* (1638) were often composed much earlier than their publication dates would seem to imply. One such work is his *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, in which the instruments play an important theatrical role and become real protagonists in the plot. *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* was first performed in Venice in 1624.

It is, of course, true that Monteverdi had left Mantua ten years beforehand. The expressive power given to the violin and the theatricality of Farina's compositions can only encourage

us in our belief that Farina endeavoured to adapt the skills that he had learnt from Monteverdi to his own instrument. This theory was first propounded by Leonardo García Alarcón and has been the guiding force behind the work of the musicians of the Clematis Ensemble during the entire recording process.

It is therefore extremely attractive to imagine that Farina was born several years before 1600, that he was trained at the Mantuan court and that he was present at the first performance of l'Orfeo or even took part in it as one of the dieci viole da brazzo demanded by the score. When Monteverdi left the Mantuan court for Venice, may we not assume that Farina would surely have followed him?

More exact details of Farina's life only appear much later. He spent a brief time in the service of the Archbishop of Prague in 1625 and was then engaged by Heinrich Schütz as a violinist for the Dresden court. He published his first volume of compositions, dedicated to his patron, the Elector of Saxony, in 1626. It could well have been the financial difficulties of the Dresden court that provoked his departure to enter the service of the Bishop of Cologne in 1628 or 1629, after which he returned to Italy, spent time in Danzig and then finally remained in Vienna for several months in the service of the Empress Eleonora of Gonzaga, the wife of Ferdinand II.

We shall now leave all such suppositions and deal with Farina's music directly. The entire body of music by Farina that has survived is contained in the five volumes published in Dresden shortly after his arrival in that city. The first volume is dated 1626, the second and third volumes 1627 and the fourth and fifth volumes 1628. There is a clear continuity and homogeneity present that links these five volumes.

The title and the works included are always listed in the same manner: "*Pavane, Gagliarde, Brandi, Mascherata, Aria Franzesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone*" (Libro primo),

"*Padvanen, Gagliarden, Covranten, Französischen Arien, benebenst einem kurtzweilligen Quotlibet…*" (Ander Theil), "*Pavane, Gagliarde, Brandi, Mascherata, Arie franzese, Volte, Corrente, Sinfonie*" (Terzo Libro), "*Pavane, Gagliarde, Balletti, Volte, Passamezi, Sonate, Canzoni*" (Quarto Libro), "*Pavanen, Gagliarden, Brandi, Mascharaden, Balletten, Sonaten*" (Fünffter Theil). The same typographical styles are also always used — the word Pavane is always printed in larger type whether in Italian or German. Such characteristically Italian terms as sonata and canzona only appear rarely. In this regard the numbers speak for themselves: of the 122 pieces that make up the five volumes, 103 are dance forms and are therefore in the majority.

We may also wonder when this music came to be composed. Internal evidence suggests that this body of work is part of a larger whole; could Farina have composed all these scores during the several years he spent in Dresden and then had them printed shortly afterwards? Would he even have had the time to do this, given his responsibilities as court violinist? Nonetheless, the title page of the first volume clearly states nuovamente composto & dato in luce; this was also the case for the two other title pages in Italian, those of the third and fourth volumes. It is clear that the overwhelming presence of dance forms is a clear recognition on Farina's part that these forms were the most frequently occurring in Germany at that time; the major volumes of instrumental music published by Schein, Scheidt as well as German editions of works by English composers such as Brade or Simpson also contain a high percentage of dance forms. This therefore supports our argument that these works were freshly composed.

On the other hand, the rarity and yet the importance of the Italian works, principally sonatas, allows us to suppose that these works formed part of a body of work that had perhaps been composed at an earlier time. Could this mastery of the violin have played a part in Farina's obtaining of the title 'violinist of the court', of which he was so proud? It is possibly not merely by chance that the Sonata detta la Farina, a seeming self-portrait, is present in his *Libro primo*.

If we examine the contents of each volume we see that Farina always wished to have a proportion of Italian forms in each volume: there are five sonatas and one canzona in the first volume, the *Capriccio stravagante* in the second, the six *Sinfonie* a tre in the third, three sonatas and one canzona in the fourth and two sonatas in the fifth, the shortest of the volumes. This may well have been his way of placing a personal Italian imprint onto collections of his music intended for a public that was more accustomed to performing dance forms.

What is more, the instruments for which this music was intended are a matter of concern. Curiously enough, the violin is hardly mentioned as such. The titles of the two volumes with German title pages both state auff Violen anmutig zu gebrauchen. The other title pages make no mention of an instrument, even though Carlo Farina was always clearly identified as a violinist: Carlo Farina Mantovano, sonatore di Violino Dell' Serenissimo Elettore di Sassonia or Carlo Farina von Mantua Churf. Durchl. Zu Sachsen bestalten Violonisten. The only mention of the violin is to be found in the third volume, where the 6 *Sinfonie* bear the marking per sonar con doi violini ovver cornetti. An examination of the ranges of the solo parts shows that practically all of these pieces could be played on the dessus de viole, with the clear exception of the pieces whose range and technical characteristics indicate that is was written with the violin in mind. Certain sonatas and the Capriccio stravagante employ double-stoppings that are particular to violin technique and to the instrument's tuning in fifths.

It is nonetheless clear that the term 'viols' should be employed with a certain reserve. On the one hand, it only appears in the two volumes with German title pages, implying that it may well be the result of a commercial decision by the publisher. On the other hand, we know that the qualities of the violin had largely consigned the dessus de viole to oblivion in Germany and in particular in a city such as Dresden at that time, a city that had been greatly influenced by Italian musicians for many years. What is more, this dance repertoire with its characteristic French traits — well known in Germany since the publication of Praetorius' *Terpsichore Musarum* in 1612 — was there associated with the violin bands for whom it

was originally intended. Finally, the brilliant ornamentation of the dessus parts seem to be much more logical when it is applied to Farina's own instrument! This recording is therefore devoted to Farina's works that are clearly intended for the violin.

Il Capriccio stravagante

We hesitated for a long time before deciding to present a new recording of this piece, Farina's most well known composition, for it has been recorded several times since its discovery by Nikolaus Harnoncourt and his subsequent recording of it with his own Concentus Musicus in Vienna in 1968. Nonetheless, it is impossible to envisage a recording devoted to Farina's works for violin that does not include this iconic work. Published in his second volume, this *Capriccio* is unique in Farina's output; no other composition in the five volumes of his works makes use of such a diverse artillery of varied and surprising effects. If we look beyond all the imitations of musical instruments and of animals, we are compelled to admire the astonishing organisation of the score with its alternation of movements in duple and triple time that are clearly meant to suggest dance forms to the listener. In this, as in many other matters concerned with these volumes, the scores themselves state very little beyond the names of the animals and instruments that are imitated. There are a few rare tempo indications such as adagio and presto, a single forte dynamic marking, an instruction to beat the strings with the wood of the bow — qui si batte con il legno del archetto sopra le corde — and, to stress the calm required at the end of the piece, the indication sempre più adagio.

To choose the correct definition of the lira, the first instrument imitated, is not an easy task: the word lira can signify the lira da braccio just as much as the hurdy-gurdy. The lira da braccio is the instrument that we see in Orpheus' hands in every painting of the Italian Renaissance, an instrument often considered to be one of the nearer forerunners of the violin and which possessed drone strings like the hurdy-gurdy — another instrument that Farina imitated. The musicians of the Clematis ensemble have therefore imagined that Orpheus' instrument is the lira and that the hurdy-gurdy is the lira variata.

The work's extravagances do not lie merely in these imitative effects and in the lively contrasts between the work's short sections; they also occur in the piece's bizarre harmonies, which are indisputably correct and in no wise 'mistakes' in the score: the five volumes were very clearly edited with particular care. Even though this *Capriccio* still astonishes and often moves us, we should not be content with these aforementioned effects; if we proceed further in our exploration of Farina's works for the violin we will discover a violinist who, like the great Monteverdi, can express every emotion known to the human soul.

The sonatas

Farina's ten sonatas and two canzone are all provided with titles. Given that the sonata and the canzona are of the feminine gender in Italian, the titles that they are given are also feminine. Is this femininity allied to the genre itself or rather intended to be a description of various fair women? Such a question should not, however, divert us unduly: the sonata La Farina quite clearly remains Farina's own visiting card, his musical portrait.

In this repertoire, everything rests on a total comprehension of the work concerned and in knowing exactly where such expressions of the soul's passions lie. Although it is still possible to arrive at a plausible idea of the various tempi and their relationships in the *Capriccio stravagante* from the formal connections that exist between the changes in time signature and from various markings in the score, there is not one such indication in the sonatas — not a single tempo marking, simply an indication of duple time or 'cut' time. Added to this, the sonatas are interrupted on occasion by a few solo bars for the continuo; these may well signal a change in the character of the music, as they also frequently contain a short passage in ternary rhythm.

For the remainder, we must content ourselves by noting the importance of the violin writing, according to whether it uses long note values (semibreves and minims), shorter ones (crotchets and quavers) or the most rapid (semiquavers and demisemiquavers). If by chance a phrase

happens to begin with the rhythm minim, crotchet, crotchet then we may well suppose that the music has now taken on the lighter and more lively character of a canzona, but this, however, does not last long. We must therefore seek the true character of these pieces, their emotion and affects, from other sources. As Frescobaldi suggests in one of his prefaces, the performer must 'suonare con affetti cantabili'. This is precisely where the difficulty of the instrumental music of this period lies, for it was intended for melodic instruments whose only performance model was refined monody with accompaniment; singers, however, also possessed a text that channelled and directed the expression of their feelings. The instrumentalist can therefore imagine texts and words that inspire him for himself, words that express the famous passions of the soul between the states of love and war, the two extremes that Monteverdi brought together in his Canti guerrieri ed amorosi. In so doing, he will very often find intervals in the unending stream that are close to these contrasting emotions that, with no text present, will allow him to make sense of this music.

The *Sonata detta la desperata* is the final piece of the fifth book. Was it placed there for a reason, and what particular despair does it evoke? Could it have been the end of a phase of his life, given that he had already announced his departure from Dresden? Did the key of F minor have a special meaning for Farina? While Farina's heart may seem tender and sentimental in *La Farina,* it appears much sadder and more nostalgic in La desperata. The brief canzona theme (3' 42") is quickly forgotten to the advantage of what is truly novel in these sonatas: an entire passage in double-stopping. In the final section, after a brief ternary diversion, floods of tears now appear in the descending chromatic passages played by the violin and the bass. The final cadence that the musicians of the Clematis ensemble have invented can only increase the feeling described by the movement's title, with its brief return of descending chromatic passages and the chromatically-inflected trills that are to be found in the many examples of Venetian music of the period.

One of the trio sonatas included on this recording is *La Moretta*. We made this choice not

simply because of the piece's quality, but also because this same sonata had been recorded nearly forty years before by the Alarius Ensemble of Brussels; this ensemble had carried out magnificent pioneering research at a time when Internet access did not yet exist and in which the struggle to find original sources involved almost Herculean labours. Their recording of Italian music of the 17th century brought back to life scores that we today regard as being amongst the most beautiful works of this repertoire. What is more, this sonata allows us once more to link Farina with Monteverdi. Who else but Farina could have succeeded in the perfect mixing of two voices that Monteverdi had made his own in *Duo Seraphim* and *Zefiro torna*? We also hear the echo effects that Monteverdi himself had used both in secular and in sacred compositions later in the sonata's central section.

Here as elsewhere in the other sonatas, Farina revels on works of 'heavenly length'. The echo effects are lengthened and appear in many guises. Echo effects or dialogues? The replies are not simply imitations: in the Clematis ensemble's interpretations recorded here, they may repeat the same notes but often with with keener emotions.

"Auff violen anmutig zugebrauchen"

It is possible that we have gone further that Farina may have intended in entrusting several pieces on this recording to the viola da gamba: not to the dessus de viole as a competitor of the violin, but rather to the gamba that was to become more and more popular in Germany during the 17th century. It is for this reason that we have allotted one of the two canzone written for violin and continuo to the instrument: the character of the canzona is particularly suited to the viola da gamba and required only a single transposition of an octave to be made.

Beyond the solo and trio sonatas, Farina's five volumes also contain several shorter pieces in trio form: four *Balletti*, six *Sinfonie* and two *Passamezzo*. Two of these pieces have also been allocated to the viola da gamba.

The Dances

It is certainly true that greatest part of the works recorded here are for the violin; as well as a *Balletto* and a *Passamezzo*, we have also included only one *Pavane*. The *Pavane* makes a particular impression thanks to the quality of its polyphonic writing, its surprising harmonies that are very much in the style of the Capriccio stravagante, its inventiveness and its fully-notated ornamentation. Especially remarkable is the imitation of a three-note carillon (A-B-D) in the second part: it is first played in the bass and then in the soprano register. Pieces of such high quality abound in Farina's works and may well provide material for a new phase in Ricercar's rediscovery of Farina's music.

Even though we cannot know the cause of the despair that Farina experienced and portrayed in his *Sonata detta la desparata*, it is nonetheless certain that he would not have had cause to despair as he witnessed the success of all that he had initiated with regard to the sonata and to the violin as the 17th century progressed. An entire school of violin playing was to develop in the city of Dresden with virtuosi such as Walter and Von Westhof that would be the equal of its counterpart in Austria with Schmelzer and Biber.

Jérôme LEJEUNE
Translation: Peter LOCKWOOD

Fünffter Theil /
Newer

# PAVANE

## GAGLIARDEN, BRAND:

MASCHARADEN, BALLETTEN, SONATEN.

Mit 2. 3. vnd 4. Stiffen auff Violen anmutig zugebrauchen.

Gestellet durch

CAROLO FARINA von Mantua / Churf. Durchl.

zu Sachsen bestalten Violisten.

vnd zugeschrieben /

Dem Wolgebornen Herrn / Herrn Johann Wilhelm /

Freyherrn von Schwanberg / &c.

CANTUS.

Gedruckt zu Dreßden in der Churf. G. Buchdruckerey

durch Bimel Bergen / Im 1628. Jahr.

# Carlo Farina : Extravaganzen und Emotion

Über das Leben Carlo Farinas ist sehr wenig bekannt. Er ist schätzungsweise um 1600 in Mantua geboren, doch ist es durchaus möglich, dass sein Geburtsdatum um einiges weiter zurückliegt. In Mantua war Claudio Monteverdi seit Beginn der 9Oer Jahre des 16. Jh. am herzoglichen Hof als Gambist und seit 1602 als Kapellmeister angestellt. Abgesehen von der Persönlichkeit des großen Claudio finden sich am Hof ausgezeichnete Musiker in Hülle und Fülle, wobei man sich dort einzig für den Bereich der Geige interessiert und zwei der besten Virtuosen dieses Instruments findet, das gerade eine bedeutende Entwicklung mitmacht: den gegen 1570 geborenen Salomone Rossi und Battista Buonamente, dessen Geburtsdatum, ohne genau bekannt zu sein, gegen Ende des 16. Jh. anzusetzen ist. Beide arbeiteten mit Monteverdi zusammen und gehörten möglicherweise 1607 zu den Musikern der Uraufführung des „Orfeo“.

Was an der Karriere Farinas erstaunlich ist, wenn man sich mit den fünf von ihm zwischen 1626 und 1628 in Dresden veröffentlichten Büchern beschäftigt, ist die Qualität seines Sinns für Emotionen und Theatralik. Verlockend anzunehmen, dass Farina am Hof von Mantua nicht nur von Geigern wie Roose und vielleicht Buonamente ausgebildet wurde, sondern dass er vor allem von der Persönlichkeit Claudio Monteverdis und dessen Bemühungen um die Ausdrucksstärke, die Emotion, die Theatralität und den „Stile concitato“ fasziniert war. Denn man darf nicht vergessen, dass einige der gewagtesten Kompositionen, die Monteverdi erst spät in seinem 8. Madrigalbuch (1638) veröffentlichte, oft viel früher entstanden sind; das ist unter anderem der Fall des „Combattimento di Tancredi e Clorinda“, eines Werks, das der theatralischen Rolle der Instrumente als echte Akteure der dramatischen Handlung große Bedeutung beimisst. Dieses Werk wurde 1624 in Venedig uraufgeführt.

Allerdings hatte Monteverdi zu diesem Zeitpunkt Mantua seit mehr als zehn Jahren verlassen ... Doch die Ausdruckskraft der Geige und die Theatralität der Kompositionen Farinas bringen uns unweigerlich auf den Gedanken, dass er versuchte, das von Monteverdi erlernte Können

auf sein Instrument anzuwenden. Diese Idee Leonardo García Alarcóns leitete jedenfalls die Musiker des Ensembles Clematis die komplette vorliegende Aufnahme lang.

Es ist demnach reizvoll sich vorzustellen, dass Farina einige Jahre vor 1600 geboren, im Umkreis des Hofes von Mantua ausgebildet wurde und bei der Uraufführung des „L'Orfeo" dabei war (oder sogar unter den in der Partitur geforderten „Dieci viole da brasso" daran teilgenommen hat). Scheint es nicht auch naheliegend, dass er Monteverdi folgte, als dieser den Hof von Mantua verließ, um nach Venedig zu gehen?

Genauere Elemente der Biographie Farinas stammen aus späterer Zeit. Nach einem kurzen Aufenthalt 1625 in Prag im Dienst des Erzbischofs wird er von Heinrich Schütz als Geiger an den Dresdner Hof engagiert. Und 1626 veröffentlicht er seinen ersten Band, den er seinem Herrn, dem Kurfürsten von Sachsen widmet. Die finanziellen Schwierigkeiten des Dresdner Hofes waren möglicherweise der Grund dafür, dass er gegen 1628 oder 1629 in den Dienst des Bischofs von Köln trat. Danach findet man Erwähnungen seiner Rückkehr nach Italien, eines Aufenthalts in Danzig und schließlich einiger Monate in Wien im Dienst Kaiserin Eleonores von Gonzaga, der Gattin Ferdinand II.

Doch lassen wir die Mutmaßungen, um uns lieber der Musik Carlo Farinas zu widmen. Alles was davon erhalten ist, besteht aus fünf Büchern, die in Dresden sehr bald nach seiner Ankunft publiziert wurden: Das erste Buch stammt aus dem Jahre 1626, das zweite und dritte aus 1627, das vierte und fünfte aus 1628. Ganz offensichtlich besteht zwischen diesen fünf Veröffentlichungen der Wunsch nach Kontinuität und Homogenität.

Der Titel scheint jedesmal in gleicher Weise mit der Erwähnung der im Buch vertretenen Gattungen auf: „Pavane, Gagliarde, Brandi, Mascherata, Aria Franzesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone" (Libro primo) , „Padvanen, Gagliarden, Covranten, Französischen Arien, benebenst einem kurtzweilligen Quotlibet…" (Ander Theil), „Pavane, Gagliarde, Brandi, Mascherata,

Arie franzese, Volte, Corrente, Sinfonie“ (Terzo Libro), „Pavane, Gagliarde, Balletti, Volte, Passamezi, Sonate, Canzoni“ (Quarto Libro), „Pavanen, Gagliarden, Brandi, Mascharaden, Balletten, Sonaten“ (Fünffter Theil).» Dabei wird immer dasselbe Typographieformat verwendet, sei dies auf Italienisch oder auf Deutsch, das Wort „Pavane“ ist immer größer gedruckt und die Tänze sind immer in der Überzahl. Bezeichnungen typisch italienischer Stücke wie etwas die „Sonaten“ oder die „Canzonen“ scheinen nur selten auf, und in dieser Hinsicht ist das Verzeichnis aufschlussreich: von 122 in den fünf Bänden enthaltenen Stücken befinden sich 103 Tänze, die manchmal deutlich in der Mehrzahl sind.

Man kann sich auch die Frage stellen, aus welcher Zeit diese Musik stammt. Aufgrund der Kohärenz ist anzunehmen, dass alle Werke zu einem ganzen gehören. Komponierte Farina all diese Stücke in den wenigen Jahren seines Dresdner Aufenthalts und überwachte er die Ausgabe genau? Hatte er neben seinen Funktionen als Geiger des Hofes dafür Zeit? Dabei gibt das Vorsatzblatt bereits im ersten Buch an: „Nuovamente composto, & dato in luce“! Das ist auch beim dritten und vierten Buch bei den zwei anderen Vorsatzblättern auf Italienisch der Fall. Dass die Tänze in der Mehrzahl sind, deutet offensichtlich darauf hin, dass Farina der damals in Deutschland häufigsten Instrumentalgattung Anerkennung zollte. Auf diesem Gebiet werden auch die bedeutendsten Ausgabe der Instrumentalmusik von J. H. Schein, S. Scheidt oder die deutschen Editionen englischer Komponisten wie W. Brade oder C. Simpson veröffentlicht. Das würde dafür sprechen, dass es sich um vor kurzem entstandene Kompositionen handelt.

Dagegen erlauben die Seltenheit aber auch die Bedeutung der italienischen Stücke und besonders der Sonaten die Annahme, dass diese vielleicht zu einem früheren Repertoire gehören. Spielte die Beherrschung der Geige bei der Wahl des Titels „Geiger am Hof“, auf den er stolz ist, eine Rolle? Und vielleicht ist es kein Zufall, dass die „Sonata detta la Farina“ (wie ein Autoporträt?) bereits im „Libro primo“ aufscheint!

Untersucht man den Inhalt jedes Bandes, so wird deutlich, dass Farina darin immer einen Anteil an italienischer Musik gewünscht hatte: fünf Sonates und eine Canzona im ersten Buch, das Capriccio Stravagante im zweiten, die sechs Sinfonie a tre im dritten, wieder drei Sonates und eine Canzona im vierten und schließlich zwei Sonates im fünften und kürzesten. Damit verleiht er diesen Bänden, die für ein an das Tanzrepertoire gewöhntes Publikum bestimmt ist, immer seine italienische Signatur.

Übrigens fällt die instrumentale Bestimmung deutlich ins Auge. Merkwürdigerweise wird die Geige fast nicht erwähnt. Der Titel der beiden Bände, deren Vorsatzblatt auf Deutsch ist, geben beide an: „auff Violen anmutig zu gebrauchen“. Die anderen Vorsatzblätter erwähnen nichts Derartiges, abgesehen davon, das Carlo Farina immer als Geiger vorgestellt wird: „Carlo Farina Mantovano, sonatore di Violino Dell’ Serenissimo Elettore di Sassonia“ oder „Carlo Farina von Mantua Churf. Durchl. Zu Sachsen bestalten Violonisten“. Die einzige Nennung der Geige findet sich im dritten Buch, in dem bei den 6 „Sinfonie“ der Hinweis „per sonar con doi violini over cornetti“ steht. Allerdings erlauben es die Tonhöhen der „Canto“-Stimmen, praktisch alle diese Stücke auf der Diskantgambe zu spielen, natürlich mit Ausnahme jener Sonaten, deren Tonhöhe und technische Merkmale bestätigen, dass sie für Geige geschrieben sind. Außerdem finden sich in einigen Sonaten und im Capriccio Stravangante“ Doppelgriffe, die für die Geigentechnik und ihre Quintenstimmung typisch sind.

Es scheint übrigens sicher, dass der Begriff « Gambe » mit etwas Zurückhaltung zu verstehen ist. einerseits taucht er nur in den beiden Büchern mit den deutschen Vorsatzblättern auf, was aber vielleicht nur ein Verkaufsargument des Verlegers war. Andererseits ist es sicher, dass es die Eigenschaften der Geige in dieser Zeit in Deutschland und ganz besonders in einer Stadt wie Dresden, die seit langer Zeit so sehr unter dem Einfluss italienischer Musiker stand, bewirkt haben, dass die Diskantgambe in Vergessenheit geraten ist ... Außerdem wird dieses Tanzrepertoire, das etliche Merkmale der französischen Musik besitzt (die in Deutschland seit der Veröffentlichung des „Terpsichore Musarum“ von Michael Praetorius

1612 gut bekannt ist) auch mit dem Geigenensemble in Zusammenhang gesehen, für das es ursprünglich bestimmt war. Schließlich scheinen auch die brillanten Verzierungen der hohen Stimmen weit logischer für Farinas Instrument! Daher ist diese CD hauptsächlich dem Repertoire gewidmet, das offensichtlich für Geige geschrieben wurde.

Das Capriccio stravagante

Wir haben lange gezögert, dieses Stück, das zweifellos Farinas bekanntestes ist und seit seiner Entdeckung 1968 in der Interpretation Nikolaus Harnoncourts und des Concentus Musicus Wien bereits mehrmals aufgenommen wurde, in unser Programm einzubinden. Doch ist es unmöglich, dem Geiger Farina eine CD zu widmen und dieses emblematische Stück wegzulassen. Das im zweiten Buch veröffentlichte „Capriccio“ ist im Werk Farinas einzigartig. Keine andere Komposition der fünf Bücher setzt eine solche Artillerie verschiedener, verwirrender Effekte ein. Abgesehen von den Imitationen anderer Musikinstrumente oder Tierstimmen ist in diesem „Capriccio“ die erstaunliche Organisation der Komposition mit ihren abwechselnd zweizeitigen und dreizeitigen Sätzen zu bewundern, die selbstverständlich an Tänze erinnern. Doch wie in allen diesen Bänden gibt die Partitur, abgesehen von der Nennung der imitierten Tiere und Instrumente, sehr wenig an: einige sehr seltene agogische Hinweise (adagio, presto), eine einzige Angabe zur Tonstärke „forte“, das Schlagen der Saiten mit der Stange des Bogens, „qui se batte con il legno del archetto sopra le corde“ und zur Unterstreichung der Ruhe am Ende die Worte „sempre piu adagio“.

Was die Indentifizierung der „Lira“ bestrifft, d.h. des ersten imitierten Instruments, so ist sie heikel: Der Begriff „Lira“ kann nämlich ebenso die „Lira da braccio“ als auch die Radleier bezeichnen. Die „Lira da braccio“ ist das Instrument, mit dem Orpheus in allen Gemälden der italienischen Renaissance dargestellt wird. Dieses Instrument wird oft als einer der nahen Vorfahren der Geige betrachtet. Es besaß wie die Fideln Bourdonsaiten und Farina vergisst nicht, an dieser Stelle an sie zu erinnern. Die Musiker von Clematis stellten sich also das Instrument des Orpheus vor, um die „Lira“ zu imitieren, während sie an das volkstümliche

Drehleir zur Nachahmung der „Lira variata“ dachten. Doch die Extravaganzen sind nicht nur in diesen Imitationseffekten, der Lebhaftigkeit und dem Kontrast zwischen den kurzen Abschnitten zu finden, sondern auch in merkwürdigen Harmonien, die als unanfechtbar und keinesfalls als „Irrtümer“ der Partitur zu betrachten sind, denn die fünf Bände – und das ist wichtig – sind mit ganz besonderer Sorgfalt herausgegeben. Wenn uns dieses „Capriccio“ immer noch in Staunen und oft in Bewunderung versetzt, so darf man sich nicht damit zufrieden geben, diese verschiedenen Effekte zu genießen, sondern man muss das geigerische Schaffen Farinas weiter erforschen und einen Musiker kennenlernen, der es auch versteht, wie der große Claudio alle Leidenschaften der Seele auszudrücken.

Die Sonaten

Die zehn « Sonates » und die beiden „Canzones“ Farinas haben alle einen Titel. Da sowohl die „Sonata“ als auch die „Canzona“ weiblichen Geschlechts sind, sind auch die Titel weiblich. Liegt dieses „Femininum“ an der „Gattung“ oder erinnert es an bestimmte schöne Frauen? Doch lassen wir uns nicht derart vom Thema abbringen. Ist die Sonate „La Farina“ nicht einfach seine „Visitenkarte“, sein Porträt?

Bei diesem Repertoire ist es das Wichtigste, es zu verstehen und herauszufinden, wo die Leidenschaften der Seele ausgedrückt werden. Wenn es in einem Werk wie dem „Capriccio Stravagane“ noch möglich ist, sich durch das Spiel der logischen Proportionen zwischen den Taktänderungen und den wenigen Hinweisen eine plausible Vorstellung von den verschiedenen Tempi und ihren Beziehungen zu machen, so sind die Noten der Sonaten diesbezüglich stumm: nicht die geringste Tempoangabe! Zu Beginn ein Hinweis auf einen zweizeitigen Takt, ein „durchgestrichenes C“. Die Sonaten werden höchstens manchmal von einigen Solotakten für den Basso continuo unterbrochen, die eventuell auf eine Änderung im Charakter hindeuten könnten und manchmal eine kurze Stelle in dreizeitigem Rhythmus enthalten. Ansonsten muss man sich damit zufrieden geben, die Bedeutung der Geigenkomposition zu beobachten, je nachdem, ob sie lange Werte (ganze oder halbe Noten), kürzere (Viertel- oder Achtelnoten)

oder sehr schnelle (Sechzehntel oder Zweiunddreißigstel) spielt; und wenn eine Phrase zufällig mit einem „halbe, Viertel, Viertel“- Rhythmus beginnt, darf man annehmen, dass es sich hier um den leichteren, lebhafteren Charakter einer „Canzona“ handelt, doch das dauert nie sehr lange. Man muss demnach den Sinn, die Emotionen und die Affekte dieser Stücke anderswo suchen. Wie Frescobaldi in einem seiner Vorworte vorschlägt, muss man „suonare con affetti cantabili“! Gerade darin liegt die Schwierigkeit dieser Instrumentalmusik: Sie ist für Melodieinstrumente bestimmt, die ehrlich gesagt als echtes Modell nur das Raffinement der begleiteten Monodie haben, dort wo die Sänger über einen Text verfügen, um den Ausdruck ihrer Gefühle zu lenken. Der Instrumentalist kann also auch Texte erdenken, Worte, die ihn inspirieren, die die viel zitierten Leidenschaften der Seele zwischen Liebe und Krieg ausdrücken, den beiden Extremen, die Monteverdi in seinen „Canti guerrieri ed amorosi“ verband. Und sehr oft findet der Musiker in der Aufeinanderfolge von Intervallen diejenigen, die diesen gegensätzlichen Gefühlen verwandt sind und die ihm auch ohne Text erlauben, dieser Musik Sinn zu verleihen.

« La desperata » ist das letzte Stück des fünften Buches. Kann man diesen Titel symbolisch verstehen? Auf welche Verzweiflung spielt er an? Das Ende eines Lebensabschnittes, da Farinas Abreise aus Dresden abzusehen ist? Hat die Tonart g-Moll für Farina einen bestimmten Sinn? Wirkte Farinas Seele zärtlich und gefühlvoll in „La Farina“, so ist sie traurig und nostalgisch in „La Desperata“. Das kleine Thema der „Canzona“ (3’42) ist schnell zugunsten dessen vergessen, was in seinen Sonaten neu ist: eine ganze Stelle in Doppelgriffen. Und im letzten Abschnitt nach dem kleinen dreitzeitigen Vergnügen fließen Tränenströme, die durch chromatische Abstiege der Geige und des Basses geschildert werden ... Die abschließende Kadenz stellten sich die Musiker des Clematis-Ensembles mit einer kurzen Rückkehr zur absteigenden Chromatik und zu den chromatisierten Trillern vor, die man in vielen Beispielen der venezianischen Musik dieser Zeit finden kann, was das im Titel der Sonate angegebene Gefühl verstärkt.

Unter den Triosonaten haben wir „La Moretta“ gewählt, und zwar aufgrund der Qualität dieses Stückes, aber auch, weil diese Sonate vor fast vierzig Jahren vom Alarius-Ensemble in Brüssel aufgenommen wurde. Die Ensemblemitglieder hatten als Pioniere und Forscher wunderbare Arbeit in einer Zeit geleistet, in der es kein Internet gab und es eine fast übermenschliche Aufgabe war, Einsicht in die Originalquellen zu gewinnen. Und dennoch hatte ihre Schallplatte mit italienischer Musik des 17. Jh. unbestritten Werke ausgegraben, die noch heute für uns zu den schönsten Stücken dieses Repertoires zählen. Außerdem erlaubt diese Sonate, Farina wieder mit Monteverdi zusammenzubringen. Wer erreichte eine größere Perfektion als Monteverdi, wenn es darum ging, zwei Stimmen zu verbinden (Duo Seraphim, Zefiro torna ...), ineinander zu verschlingen sowie Dissonanzen und ihre Auflösungen zu genießen? Und in der Mitte der Sonate finden sich jene Echoeffekte, die Monteverdi sowohl in der Kirche als auch in der Oper einsetzte. Doch hier wie in den anderen Sonaten gefällt sich Farina in „göttlichen Längen“. Das Echospiel dauert lange und nimmt allerlei Charaktere an. Echos oder Dialoge? Die Antworten sind nicht nur Imitationen. Hier in der Interpretation von Clematis wiederholen die Antworten dasselbe, doch manchmal mit verfeinerten Gefühlen ...

« Auf violen anmutig zugebrauchen »

Vielleicht ist Clematis etwas weiter gegangen, als es Farinas Absicht war, da es einige Stücke dieser Aufnahme den Gamben anvertraute, und zwar nicht der Diskantgambe als Konkurrenz zur Geige, sondern dem Bass, der sich nach und nach im Deutschland des 17. Jh. durchsetzen sollte. Wir setzten sie in einer der beiden „Canzona“ ein, die für Geige und Basso continuo geschrieben sind. Ihr Charakter passt besonders gut zur Bassgambe, deren Stimme nur um eine Oktav transponiert werden musste. Außer den Solo- und Triosonaten enthält das fünfte Buch Farinas auch einige kurze Triostücke: vier „Balletti“, sechs „Sinfonie“ und zwei „Passamezzo“. Auch davon vertrauten wir zwei Werke der Bassgambe an.

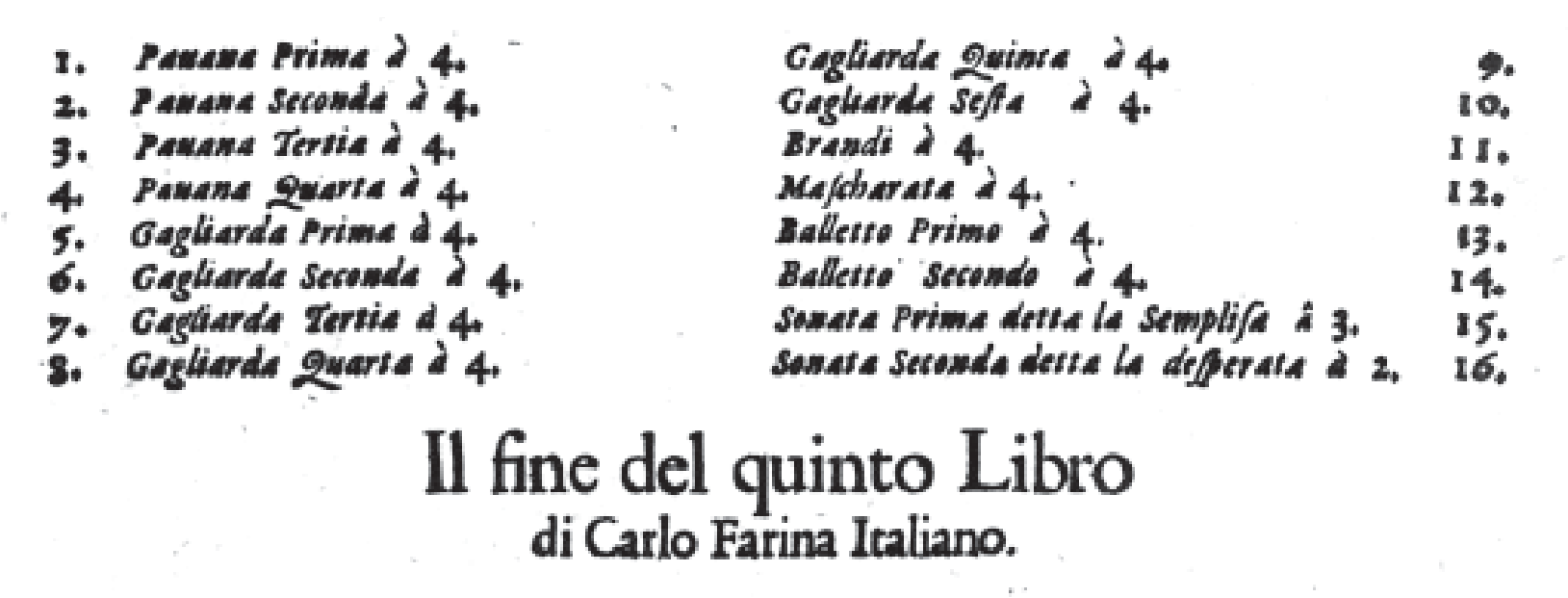
Die Tänze

Gewiss ist diese Aufnahme in erster Linie den Werken für Geige gewidmet. Abgesehen von

einem „Balletto“ und einem „Passamezzo“ enthält dieses Programme nur eine „Pavane“ in a. Diese „Pavane“ beeindruckt ganz besonders durch die Qualität ihres polyphonen Satzes, durch ihre erstaunlichen Harmonien, die an den Geist des „Capriccio“ erinnern, durch ihren Einfallsreichtum und die ganz ausgeschriebenen Verzierungen. Bemerkenswert ist im zweiten Teil die Nachahmung eines dreitönigen Glockenspiels (a, h, d), die zuerst im Bass, dann im Sopran gespielt wird. Stücke von solcher Qualität sind im Werk Farinas keine Seltenheit. Doch das wird vielleicht eine neue Etappe der Entdeckung Farinas bei Ricercar darstellen ...

Wenn man nicht wissen kann, auf welche Verzweiflung Farina in seiner „Sonata detta la desparata“ anspielt, so ist es sicher, dass er nicht daran verzweifelt wäre, wenn er im restlichen 17. Jahrhundert Zeuge des Erfolgs von all dem hätte werden können, was er auf dem Gebiet der Sonate und der Geige eingeführt hatte. Eine ganze geigerische Tradition sollte sich sowohl in der Stadt Dresden mit Virtuosen wie Walter und Von Westhoff entwickeln wie auch in Österreich mit Schmelzer und Biber.

Jérôme LEJEUNE
Übersetzung: Silvia RONELT



| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. | Pauana Prima à 4. | Gagliarda Quinta à 4. | 9. |
| 2. | Pauana Seconda à 4. | Gagliarda Sesta à 4. | 10. |
| 3. | Pauana Tertia à 4. | Brandi à 4. | 11. |
| 4. | Pauana Quarta à 4. | Mascharata à 4. | 12. |
| 5. | Gagliarda Prima à 4. | Balletto Primo à 4. | 13. |
| 6. | Gagliarda Seconda à 4. | Balletto Secondo à 4. | 14. |
| 7. | Gagliarda Tertia à 4. | Sonata Prima detta la Semplisa à 3. | 15. |
| 8. | Gagliarda Quarta à 4. | Sonata Seconda detta la desperata à 2. | 16. |

Il fine del quinto Libro
di Carlo Farina Italiano.

RIC 285