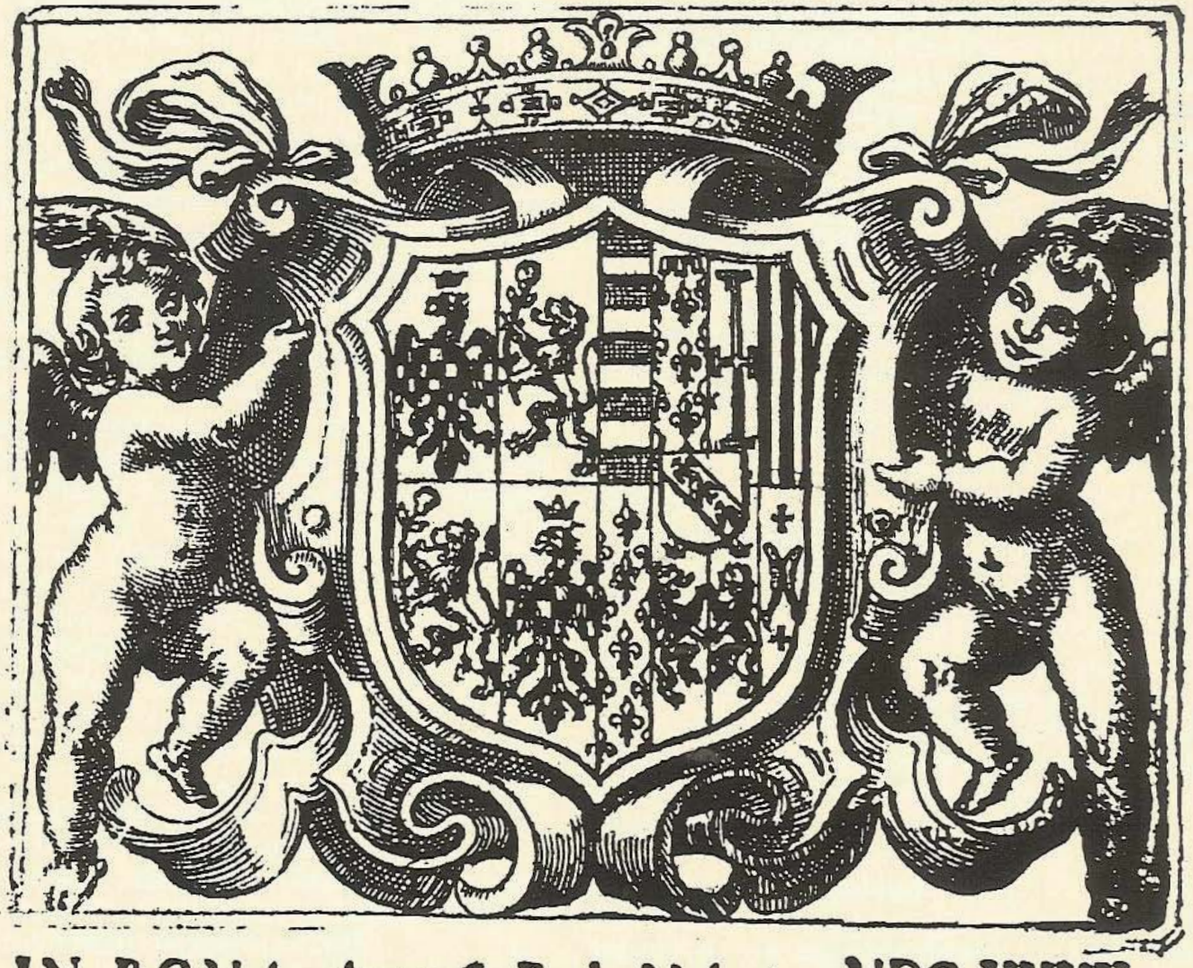
CANZONI A CINQVE
DI
CHERVBINO VVAESICH

DA SONARSI CON LE VIOLE DA GAMBA
Aggiuntoui dui Madrigalia 6. concertati con
gli strumenti Opera Seconda.

CANTO PRIMO.



IN ROMA, Appresso Paolo Masoni. MDC. XXXII.

Con Licenza de' Superiori.

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

Recorded in January 2011: Beaufays, église Saint-Jean l'Évangéliste
Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune
Cover: The grand staircase of the Palazzo Barberini
Photo: © Federico Piras
www.federicopiras.com

IL CONCERTO DELLE VIOLE BARBERINI

Ensemble Mare Nostrum

Margaux Blanchard: *treble viol*
François Joubert-Caillet: *treble & tenor viol*
Amélie Chemin: *bass viol*
Sarah Van Oudenhove: *bass viol*
Bernard Zonderman: *theorbo*
Guy Penson: *organ*

with the participation of
Ricardo Rodríguez Miranda: *bass viol (12 & 22)*
Wieland Kuijken: *bass viol (12 & 22)*

Vox Luminis

Zsuzsi Tóth, Sara Jäggi: *sopranos*
Paulin Bündgen: *countertenor*
Robert Buckland, Philippe Froeliger (Waesich): *tenors*
Lionel Meunier: *bass*

Andrea De Carlo: *bass viol & direction*

Girolamo FRESCOBALDI (1583-1643)
Fiori Musicali (Roma, 1635)

1. *Toccata avanti la Messa della Domenica*	1'09
2. *Canzon dopo l'Epistola* (*Messa della Domenica*)	2'15
3. *Toccata avanti la Messa delli Apostoli*	1'42
4. *Recercar dopo il Credo* (*Messa della Domenica*)	1'53
5. *Toccata cromatica per l'Elevatione* (*Messa della Domenica*)	3'31

Domenico MAZZOCCHI (1592-1665)
Libro primo dei Madrigali (Roma, 1638)

6. *Oh se poteste mai, luci adorate*	5'18
7. *Chiudesti i lumi, Armida*	2'17

Giovanni Pierluigi da PALESTRINA (c. 1525-1594)

8. *Ricercar del primo tono a 4*	2'04
9. *Ricercar del quarto tono a 4*	2'18

Cherubino WAESICH (fl. 1630)
Canzoni a cinque (Roma, 1632)

10. *Canzona decimasesta a 5*	3'09
11. *Canzona terza a 5*	3'02
12. *Ardo per voi, mia vita* (*Madrigale a sei concertato con l'istromenti*)	2'50
13. *Canzona quinta a 5*	

Giovanni Girolamo KAPSBERGER (c. 1580-1651)
Libro primo de Balli, Gagliarde et Correnti (Roma, 1615)
Ballo quarto

14. *Uscita*	1'00
15. *Ballo*	1'28
16. *Gagliarda*	0'51
17. *Corrente*	1'24

Girolamo FRESCOBALDI
Libro primo delle Canzoni (Roma, 1628)

18. *Canzona a 4 Sopra la Romanesca*	2'48
19. *Canzona a 5 Sopra Rugier*	1'59

Cherubino WAESICH
Canzoni a cinque (Roma, 1632)

20. *Canzona prima a 5*	3'26
21. *Canzona duodecima a 5*	4'09
22. *O rubella d'amor* (*Madrigale a sei concertato con l'istromenti*)	2'46

Domenico SCARLATTI (1685-1757)

23. *Sonata* K. 87	4'28

UN CONCERTO PER FRANCESCO BARBERINI

—

Lorsque l'on évoque la musique instrumentale italienne du début de l'époque baroque, la tendance pourrait être de focaliser tout le développement de ce répertoire autour de l'émergence du violon qui, depuis la fin du XVIe siècle, connaissaient une incroyable évolution dans les ateliers des Amati, Da Salò ou Maggini. Ces ateliers fleurissaient dans les villes du nord de l'Italie, principalement à Brescia et à Crémone. Ce que l'on oublie trop souvent, c'est que ces luthiers ont aussi construit des violes de gambe dont, heureusement, quelques exemplaires ont été conservés. De même, en ce qui concerne le répertoire, à côté du développement de celui du violon, une pratique virtuose de la basse de viole s'est perpétuée, principalement dans le domaine des pièces « diminuées » pour un type bien particulier de cet instrument, encore assez énigmatique et que l'on nomme « *viola bastarda* ». Si ce répertoire de la basse de viole est relativement connu, on a l'impression que les violes de plus petites dimensions auraient été abandonnées au profit des violons. Certes, le rôle nouveau du violon dans l'essor de la Sonate au début du XVIIe siècle est incontestable, mais il semble malgré tout que le « *complesso di viole* », utilisant les instruments de toutes les tessitures de la famille de la viole de gambe, ait encore connu un certain succès pendant les premières décennies du XVIIe siècle. Enfin, apportant à la viole de véritables « lettres de noblesse », faut-il rappeler que c'est en tant que violiste qu'un certain Claudio Monteverdi fait ses débuts à la cour de Mantoue ? C'est tenant une viole que nous le découvrons dans le plus ancien portrait que nous connaissions de lui ; et à l'arrière-plan, suspendue au mur, se trouve une autre viole, apparemment plus petite et qui pourrait être une viole ténor.

En 1639, dans sa célèbre *Response faite à un Curieux sur le sentiment de la Musique*

d'Italie, l'abbé Maugars, ecclésiastique français, décrit avec enthousiasme sa découverte de la vie musicale romaine. Lui-même violiste et ayant séjourné peu avant en Angleterre – pays dans lequel la famille des violes y est appréciée plus que nulle part ailleurs en Europe – Maugars est surpris d'y constater un manque de succès de l'instrument : « Quant à la viole, il n'y a personne maintenant dans l'Italie qui y excelle, et même elle est fort peu exercée dans Rome : c'est de quoy je me suis fort étonné, vu qu'ils ont eu autrefois un Horatio de Parme qui en a fait merveille, et qui en a laissé à la postérité de fort bonnes pièces, dont quelques-uns des nostres se sont servis finement sur d'autres instruments, comme de leur propre ; et aussi que le père de ce grand Ferabosco, italien, en a apporté le premier l'usage aux Anglois, qui depuis ont surpassé toutes les nations ». La réputation des Anglais dans ce domaine avait bel et bien franchi les frontières et était même devenue une véritable marque d'identité nationale ; ainsi, durant le long séjour de la reine Christine de Suède à Rome, il est relaté qu'en mars 1656, c'est un ensemble de violes qui lui donne un concert au Collegio degl'Inglesi : « *Ella fece le sue orationi che furono accompagante da una bellissima musica, e sinfonie de viole, nelle quali sono gli inglesi maestri eccelentissimi* ». Quelques dizaines d'années plus tard, c'est encore à cette identité anglaise que fera mention Antonio Vivaldi, lorsqu'il utilisera les violes de gambe dans son oratorio *Juditha Triumphans*, demandant spécifiquement des « *viole a l'inglese* » !

Mais revenons aux années 1630 et au texte de Maugars. Le violiste Horatio de Parme dont il parle est sans aucun doute Orazio Bassani (1540/1445-avant 1609), virtuose de la viole dont l'activité se passe principalement à la cour de Parme, mais dont on a au moins conservé la trace de deux séjours à Rome. Bien que décédé une bonne vingtaine d'années avant le passage de Maugars à Rome, il semble y avoir conservé une grande réputation. Ce sont principalement des pièces virtuoses pour la viola bastarda que nous avons conservées de cet instrumentiste. Ce qui semble avoir échappé à l'abbé, c'est la présence d'ensembles de violes dans plusieurs cénacles privés, parmi lesquels l'entourage

musical du neveu du pape Urbain VIII, le cardinal Francesco Barberini. Secrétaire papal que ses fonctions ont conduit également à assumer diverses missions diplomatiques à l'étranger, ce dernier doit aussi, comme ses confrères, entretenir autour de lui une activité artistique importante dans laquelle la musique joue un rôle de premier plan.

Plusieurs traces nous confirment que, parmi les musiciens de l'entourage de Francesco Barberini, se trouve un ensemble de violes de gambe. Ceci a été largement présenté dans un article de Martin Kirnbauer[1]. Parmi les sources évoquées, on peut découvrir que « à la place de violons », le cardinal possédait un ensemble de six violes. C'est sans doute à l'intention de ces musiciens que le maître de chapelle du cardinal, Virgilio Mazzocchi, fait l'acquisition de nouveaux recueils de musique qui seraient utiles « pour jouer les violes ».

En 1638, dans la dédicace d'un recueil de madrigaux que le frère du maître de chapelle, Domenico Mazzocchi, adresse au cardinal, il y est à nouveau fait explicitement mention de cet ensemble de violes : « Maintenant, confiés à votre particulière indulgence, [ces miens madrigaux] se permettent l'audace de sortir au grand jour et de se couvrir de votre protection, à laquelle ils aspirent et qui sera leur plus sûr asile, étant donné que, pour vous soulager l'âme de la pesanteur des affaires publiques, vous vous êtes complu à les honorer en les écoutant chanter accompagnés du concert de vos violes ».

Dans l'avis aux lecteurs *Agli amici Lettori*, Domenico Mazzocchi explique encore très clairement que ces madrigaux peuvent aussi être interprétés avec des instruments. « Puisque certains des présents madrigaux sont concertés avec l'instrument et que d'autres se chantent sans lui, j'ai pensé, pour la plus grande facilité de ceux qui ont à s'en servir, les publier ensemble avec la partition, de sorte qu'avec celle-ci on pourra, sans difficulté, soit chanter plus franchement [c'est-à-dire a capella des morceaux prévus avec accompagnement], soit (parce que si quelqu'un en avait le goût qui est différent chez chacun) pareillement s'accompagner avec l'instrument les morceaux qui ne sont pas composés avec lui ».

Et d'une façon encore plus explicite, le madrigal à cinq voix *Chiudesti i lumi, Armida*

est spécifié « *per le viole* ». Un inventaire des biens du cardinal signale également un tableau dû au peintre Giovanni Maria da Orvieto et daté de 1639, qui représente « *l'accademia del Mazzocchi cioè diversi Ragazzi che suonano viole e cantano* ». Enfin, Antonio, le frère de Francesco Barberini, cardinal comme lui, possède lui aussi « *sei viole che fanno conserto* » ! Martin Kirnbauer relève aussi la présence à Rome de plusieurs autres violistes : Leonora Basile, Marco Fraticelli et Cherubino Waesich… On retrouve également l'usage du *complesso di viole* dans différentes compositions vocales, dont des cantates de Marco Marazzoli.

Parmi tous ces musiciens, seul Cherubino Waesich nous a laissé un recueil complet de pièces destinées aux violes : *Canzoni a cinque di Cherubino Waesich da sonarsi con le viole da gamba*. L'ouvrage est publié à Rome en 1632 avec la mention *Opera seconda*, ce qui nous laisse supposer – hélas ! – un *Opera prima* perdu.

Cette publication est la première trace de la présence de Waesich à Rome. On ne sait rien de son origine. Son nom de famille indique évidemment qu'elle serait germanique ou flamande. Comme le fit le luthiste Giovanni Girolamo Kapsberger, il publie son recueil en italianisant son prénom ! Mais Waesich doit être à Rome depuis quelques années puisque le recueil est dédié à son « *eccelentissimo Signor mio e Padron colendissimo* » Mario Conti Sforza. Quelques années plus tard, on retrouve Waesich comme organiste de l'église de Santa Maria in Trastevere, et, en 1639, c'est comme claveciniste, qu'il participe à la cour de Francesco Barberini à la représentation d'un opéra. Enfin en 1649, on le mentionne comme maître de chapelle de San Giuliano dei Fiamminghi après qu'il ait été, en 1646, organiste à l'église *della nazione germanica* Santa Maria dell' Anima.

Le recueil contient seize *canzoni* à cinq violes et deux madrigaux à six voix et six violes concertantes. Malgré leur écriture polyphonique, ces pièces appartiennent bien à l'esprit de la *seconda prattica* de Monteverdi, puisqu'elles sont toutes soutenues par la basse continue. L'écriture des *canzoni* est très brillante et réserve aux cinq violes (deux

dessus, un alto, un ténor et une basse) un jeu d'imitations et de dialogues très riche dont la subtilité confirme que ce répertoire était destiné à un ensemble de musiciens professionnels de grande qualité. La plupart de ces pièces sont construites de la même façon : la première partie, en mesure binaire, développe un ou deux motifs thématiques, tandis que la seconde partie, en mesure ternaire, utilise de façon moins systématique l'écriture imitative. Outre leurs belles qualités émotionnelles, les deux madrigaux qui se trouvent à la fin du recueil ont la particularité d'utiliser les violes de façon indépendante des voix : celles-ci chantent seules (soutenues par la basse continue) ou sont doublées par les violes, mais ces dernières jouent également des passages sans les voix (sinfonia, *ritornelli*...)

Le répertoire destiné aux ensembles d'instruments mélodiques, dans ce cas au *complesso di viole*, est enrichi par la possibilité de jouer sur ces instruments des partitions destinées initialement aux instruments à clavier. En cette période où la polyphonie héritée de la Renaissance est d'une pratique régulière, les organistes et clavecinistes écrivent encore souvent d'une façon très rigoureuse, respectant l'équilibre des quatre voix : soprano, alto, ténor et basse. Très souvent aussi, afin que l'interprète perçoive mieux les lignes des quatre voix, ces partitions de clavier ne sont pas éditées sur deux portées, mais bien sur quatre. Cette pratique éditoriale devait également permettre aux instruments mélodiques d'aborder plus facilement la lecture de ces partitions, ce que l'on trouve explicitement indiqué dans les compositions de l'organiste napolitain Giovanni Salvatore : « *Questa Canzone può sonarsi con il Concerto di Viole* ». Sur base de cette pratique, l'enregistrement présent propose deux *Ricercari* de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Datées des années 1575-1580, ces compositions sont ses seules pièces instrumentales : d'une façon très méthodique, les huit pièces se suivent dans l'ordre des tons. Elles comportent chacune de trois à cinq thèmes développés successivement (un peu comme le fera Waesich quelques dizaines d'années plus tard).

Bien que dans certains cas l'écriture soit plus fantasque (principalement dans les toccatas), de nombreuses compositions de Girolamo Frescobaldi appartiennent encore à ce principe d'écriture rigoureuse à quatre voix. C'est du recueil *Fiori Musicali* que sont extraites les quelques pièces religieuses ; le fait de les interpréter aux violes permet évidemment d'accorder à chacune des voix de la polyphonie une parfaite indépendance expressive, des accents, des phrasés ou des nuances que ni l'orgue ni le clavecin ne peuvent obtenir.

Par contre, les deux fantaisies *Sopra Rugier* et *Sopra la Romanesca* appartiennent au recueil des *Canzoni* que Frescobaldi publie en 1628. Elles sont donc bel et bien destinées aux instruments mélodiques et si l'auteur ne précise pas le choix instrumental, notre *complesso di viole* fait certainement partie des choix les plus plausibles pour ce genre de musique. Signalons également que le madrigal « *per le viole* » de Mazzocchi est, lui aussi, une série de variations sur la basse de « *Ruggiero* ».

Au début du XVIIe siècle, les recueils de musique de danse sont encore fréquents. C'est ainsi que le théorbiste allemand – également installé à Rome – Giovanni Girolamo Kapsberger publie, en 1615, un *Libro primo de Balli, Gagliarde et Correnti* dont une suite est présentée dans cet enregistrement.

Il est évident qu'en ce début de XVIIe siècle, le *complesso di viole* vit ses dernières années. Sans soute intimement lié aux principes de la musique polyphonique, il disparaît avec l'abandon de ce style au profit de l'écriture nouvelle à un ou deux violons et basse continue. Si cet ensemble disparaît en Italie, il reste encore présent dans d'autres pays ; ainsi, lorsque le Vénitien Giovanni Legrenzi dédie *La Cetra* à l'empereur Leopold Ier, il ne manque pas d'inclure dans la publication deux *Sonate a quattro viole di gamba* !

L'épilogue de cet enregistrement se permet une petite audace : une sonate de Domenico Scarlatti… jouée aux violes. Il est passionnant de pouvoir insister sur le fait que – on l'ignore trop souvent – Domenico Scarlatti était encore maître du vieux style

polyphonique ; il l'a prouvé dans ses compositions religieuses écrites pour le service de la chapelle pontificale. Et effectivement, parmi ses sonates de clavier, à côté des pièces de virtuosité, se trouvent de parfaites compositions imitatives qui peuvent trouver leur place près de celles des plus grands maîtres du genre…

JÉRÔME LEJEUNE

(1) Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba (Magnano, 2002), Edizioni Angolo Manzoni / Edition Ensemble Baroque de Limoges

UN CONCERTO PER FRANCESCO BARBERINI

—

When we think of Italian instrumental music at the beginning of the Baroque era we normally tend to associate it with the emergence of the violin, given that the instrument had undergone an unbelievable transformation in the workshops of Amati, Da Salò and Maggini in the Northern Italian towns of Brescia and Cremona. What we too often forget is that these luthiers also made violas da gamba, several of which have happily survived the centuries.

A virtuoso manner of playing the viola da gamba likewise continued at the same time as the violin's repertoire was being expanded, this being primarily evident in the pieces with diminutions composed for a particular and little-known type of bass viol known as the viola bastarda. Although repertoire for the normal bass viol was well known, the impression is nonetheless given that the smaller viols were being abandoned in favour of the violin. The new role played by the violin in the development of the sonata at the beginning of the 17th century is indisputable, although it is true that the *complesso di viole*, an ensemble composed of all the instruments of the viol family, was still enjoying a certain success even during the first decades of the 17th century. The viol's letters patent are made even clearer when we remember that Claudio Monteverdi made his debut at the Mantuan court as a violist: the oldest portrait of Monteverdi to have survived shows him holding a viol; another smaller viol, most probably a tenor viol, hangs on the wall behind him.

The Abbé Maugars, a French cleric, enthusiastically described his discoveries of musical life in Rome in his celebrated *Response faite à un Curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie* in 1639. Maugars was also a violist and, having spent some time just before in England where the viol family was appreciated more than in any other

European country, was surprised to note the instrument's lack of success in Rome: "As for the viol, there is no longer anyone who excels on it in Italy; the instrument is little used even in Rome: I am extremely astonished at this, for they once had a Horatio of Parma who excelled on the instrument and who left many fine pieces for posterity, some based on French themes, that suit other instruments just as well as the one for which they were composed. There was also the father of that great Italian, Ferabosco, who introduced the instrument to the English, who have since surpassed all other nations in its playing". The reputation of the English in this field became known throughout Europe and had even become a part of the national identity; it was said during Queen Christina of Sweden's extended stay in Rome that an ensemble of viols performed for her at the Collegio degl'Inglesi in March 1656: "accompanied by the most beautiful music and symphonies of viols, in which the English masters are most skilled". Antonio Vivaldi would also refer to this English identity several decades later when he used violas da gamba in his oratorio *Juditha Triumphans*, asking specifically for *viole a l'inglese*!

Let us, however, return to 1630 and to Maugars' text. The violist Horatio of Parma was undoubtedly Orazio Bassani (1540/50 – before 1609), a virtuoso violist who was principally active at the court of Parma, although there is written evidence that he made at least two visits to Rome. Although he had died a good twenty years before Maugars arrived in Rome, his reputation seems to have survived the years. His compositions that have survived are primarily virtuoso pieces for the viola bastarda. Maugars seems not to have realised or noticed that there were still ensembles of violas in several private circles, one of which was the group of musicians associated with Cardinal Francesco Barberini, the nephew of Pope Urban VIII. Barberini was the Papal secretary and his duties required him to carry out various diplomatic missions to other countries; he, like his colleagues, was required to support a large artistic establishment in which music played a leading role.

Several sources confirm that there was an ensemble of violas da gamba in Francesco

Barberini's entourage; this has been described at length in an article by Martin Kirnbauer[1]. Amongst the various sources we can read that the cardinal possessed an ensemble of six viols "instead of violins". It was no doubt precisely for these musicians that Virgilio Mazzocchi, the cardinal's master of music, acquired several new volumes of music that would be useful "for the viols to play".

In the dedication of a book of madrigals that Domenico Mazzocchi, the brother of the master of music, addressed to the cardinal in 1638, there is an explicit mention of the viol ensemble: "Now, having been entrusted to your individual indulgence, these madrigals now dare to show themselves in the full light of day and to take shelter under your wing, to which they aspire and which will be their safest haven, given that you have been pleased to honour them by hearing them sung accompanied by your consort of viols to relieve your soul from the weight of your public duties".

In the preface to his readers entitled *Agli amici Lettori* Mazzocchi explains with great clarity that these madrigals can also be performed with instruments. "Since certain of these madrigals can be performed with instruments and others without, I have thought to publish them with instrumental parts for the greater ease of those who will use them; in this manner they will be more straightforward to perform (i.e. when the accompanied madrigals are performed *a cappella*) and easier to accompany the pieces for which no accompaniment had in principle been provided (given that performers' tastes vary)".

Even more clearly, the madrigal *Chiudesti i lumi, Armida* for five voices is specifically marked *per le viole*. An inventory of the cardinal's possessions includes a painting by Giovanni Maria da Orvieto dated 1639 that depicts *l'accademia del Mazzocchi cioè diversi Ragazzi che suonano viole e cantano*. Antonio Barberini, the brother of Francesco and also a cardinal, himself possessed *sei viole che fanno conserto*. Martin Kirnbauer also notes that the violists Leonora Basile, Marco Fraticelli and Cherubino Waesich were also present in Rome at that time. The use of the *complesso di viole* is to be found in several vocal works

of the time, these including cantatas by Marco Marazzoli.

Of all these musicians, only one volume of compositions of pieces composed for viols has survived, this being Cherubino Waesich's *Canzoni a cinque di Cherubino Waesich da sonarsi con le viole da gamba*. The collection was published in Rome in 1632 and was marked *Opera seconda* — allowing us to suppose that his *Opera prima* has alas been lost.

This publication is the first piece of evidence that we possess that indicates that Waesich had been in Rome. His family name shows that he must have been of either German or Flemish origin; following the example of the theorbo player Giovanni Girolamo Kapsberger, Waesich transcribed his forename into Italian when he published his works. Waesich had, however, clearly already been in Rome for some time, given that the volume is dedicated to his *eccelentissimo Signor mio e Padron colendissimo* Mario Conti Sforza. Several years later we can see that Waesich had become organist of the church of Santa Maria in Trastevere, whilst in 1639 he appears as harpsichordist in the performance of an opera at the court of Francesco Barberini; he appears again in 1649 as *maestro di cappella* of San Giuliano dei Fiamminghi and finally in 1656 as the organist of Santa Maria dell'Anima, the German church in Rome.

The collection contains sixteen canzone for five viols and two madrigals for six voices and six obbligato viols. These pieces are very much in the spirit of Monteverdi's *seconda prattica* despite their polyphonic writing, given that they are all underpinned by the basso continuo. The canzone are composed in a very brilliant style and allow the five viols — two dessus, an alto, a tenor and a bass — passages in imitative style and complex dialogues whose subtlety confirms that this repertoire was intended for an ensemble of professional musicians of extremely high quality. The majority of these pieces follow a common pattern: the first part in duple time develops one or two themes, whilst the second part in triple time uses imitative writing in a less systematic manner. The two madrigals that end the volume stand out not only because of their finely emotional

qualities but also for their manner of using the viols independently of the voices: the voices sing alone (supported by the continuo) or are doubled by the viols, although the viols also play sections such as sinfonie and ritornelli without the voices.

The repertoire of works for ensembles of melodic instruments, and in this particular case for the *complesso di viole*, was extended thanks to their ability to perform pieces originally intended for keyboard instruments. In this period when the polyphonic style that had been inherited from the Renaissance was still in regular use, organists and harpsichordists still often composed strict counterpoint that respected a balance between the four parts of soprano, alto, tenor and bass. These keyboard works were frequently written out on four staves rather than the usual two for a better distinction between the individual lines. This editorial practice made it much easier for melodic instruments to read and perform these works; such a practice is specifically indicated in works by the Neapolitan organist Giovanni Salvatore: *Questa Canzone può sonarsi con il Concerto di Viole*. With this in mind, two *Ricercari* by Giovanni Pierluigi da Palestrina are also included on this recording. These compositions date from between 1575-80 and are Palestrina's only known instrumental works. The eight *Ricercari* in total are composed in keys that correspond to the notes of the scale and each piece contains three to five themes that are developed successively — Waesich was to proceed somewhat in the same manner a few decades later.

Many of Girolamo Frescobaldi's pieces still adhere to an ideal of strict four-part writing, even though the musical style of certain pieces — the *Toccatas* in particular — is freer and more imaginative. The sacred pieces recorded here are taken from his *Fiori Musicali*; their performance here on viols naturally allows each polyphonic part true independence of expression, with accents, phrasings and nuances that are impossible on the organ or the harpsichord.

The two fantasias *Sopra Rugier* and *Sopra la Romanesca*, however, form part of the volume of *Canzoni* that Frescobaldi published in 1628. These pieces are clearly intended

for melodic instruments; even though their composer does not state the instruments for which they are intended, the *complesso di viole* was certainly one of the most plausible choices for this type of music. We should also note that Mazzocchi's madrigal "*per le viole*" is itself a series of variations on the bass line of *Ruggiero*.

Collections of music composed in dance forms were still appearing at the beginning of the 17th century. A direct result of this was that the German theorbo player Giovanni Girolamo Kapsberger published his *Libro primo de Balli, Gagliarde et Correnti* in 1615; one suite from this volume is included in this recording.

It is, however, clear that the *complesso di viole* was coming to the end of its useful life by the beginning of the 17th century. Having been closely linked to polyphonic music, it disappeared when the polyphonic style was abandoned in favour of the new style of composition for one or more violins and continuo. Even though the *complesso di viole* disappeared in Italy, it nonetheless remained in other countries; when the Venetian composer Giovanni Legrenzi dedicated his *La Cetra* to Leopold I, he did not hesitate to include two *Sonate a quattro viole di gamba* in the collection!

We have allowed ourselves to end this recording with something rather unusual: a keyboard sonata by Domenico Scarlatti played on the viols. It is deeply satisfying to be able to underline the fact — one too frequently overlooked — that Domenico Scarlatti was also a master of the old polyphonic tradition and had given proof of the same in the sacred works that he had composed for the Papal chapel. Indeed, amongst his keyboard sonatas we find not only virtuoso pieces but also works in a perfected imitative style that could be placed alongside compositions by the greatest masters of the genre.

JÉRÔME LEJEUNE / TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

(1) Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba (Magnano, 2002), Edizioni Angolo Manzoni / Edition Ensemble Baroque de Limoges

UN CONCERTO PER FRANCESCO BARBERINI

—

Erwähnt man die italienische Instrumentalmusik der beginnenden Barockzeit, so neigt man dazu anzunehmen, die gesamte Entwicklung dieses Repertoires habe sich auf die Entstehung der Violine konzentriert, die sich seit dem Ende des 16. Jh. in den Städten Norditaliens, u.zw. hauptsächlich in Brescia und Cremona in den Werkstätten von Amati, Da Salò oder Maggini unglaublich entwickelt hat. Allzu oft wird dabei der Umstand vergessen, dass diese Instrumentenbauer auch Gamben herstellten, von denen uns erfreulicherweise einige Exemplare erhalten sind.

So wurde neben der Entwicklung eines Geigenrepertoires auch das Spiel der Bassgambe weiterhin gepflegt, besonders im Bereich der „diminuierten" Stücke für eine ganz besondere Art von Bassgambe, die heute noch recht rätselhaft erscheint und „Viola bastarda" genannt wird. Obwohl dieses Repertoire für Bassgambe ziemlich bekannt ist, hat man den Eindruck, dass die kleineren Gamben zugunsten der Violinen aufgegeben wurden. Selbstverständlich ist die neue Rolle der Violine bei der Entwicklung der „Sonate" zu Beginn des 17. Jh. unbestreitbar, dennoch scheint es, dass der „Complesso di viole", der die Instrumente aller Stimmlagen der Gambenfamilie benutzte, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jh. noch etwas Erfolg hatte. Muss man daran erinnern, dass ein gewisser Claudio Monteverdi sein Debüt am Hof von Mantua als Gambist antrat und der Gambe somit einen echten „Adelstitel" verlieh. Auf dem ältesten uns bekannten Porträt Monteverdis entdecken wir den Komponisten, wie er eine Gambe hält, während im Hintergrund eine andere, anscheinend kleinere Gambe – möglicherweise eine Tenorgambe – an der Wand hängt.

Im Jahre 1639 beschreibt Abbé Maugars, eine französischer Geistlicher, in seiner

berühmten *Response faite à un Curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie (Antwort an einen Neugierigen über das Gefühl für die Musik Italiens)* mit Begeisterung seine Entdeckung des römischen Musiklebens. Da er selbst Gambist ist und sich kurz davor in England aufgehalten hat – einem Land, in dem die Gambenfamilie mehr als sonst in Europa geschätzt wird – stellt Maugars überrascht fest, dass dieses Instrument in Rom keinen Erfolg hat: „Was die Gambe betrifft, so gibt es jetzt in Italien keinen Virtuosen, ja in Rom wird sie sogar sehr wenig gespielt: Darüber habe ich mich sehr gewundert, wo sie doch früher einen Horatio von Parma hatten, der wunderbar spielte und der Nachwelt sehr gute Stücke hinterließ; einige der Unseren haben diese Werke, als wären sie ihre eigenen, mit Feingefühl auf andere Instrumente übertragen; und außerdem führte es der Vater des großen Ferabosco, der Italiener war, bei den Engländern ein, die seither alle Nationen darin überflügelt haben." Der Ruf der Engländer auf diesem Gebiet war tatsächlich über die Grenzen hinausgegangen und sogar zweifelsohne zu einem wahrhaften Zeichen einer nationalen Identität geworden. So wird erzählt, dass im März 1656 während des Aufenthalts der schwedischen Königin Christine in Rom, ein Gambenensemble für sie im *Collegio degl'Inglesi* ein Konzert gab: „ che furono accompagnate da una bellissima musica, e sinfonie de viole, nelle quali sono gli inglesi maestri eccellentissimi" („... die von einer wunderschönen Musik begleitet wurden sowie von Gambensinfonien, in denen die Engländer die ausgezeichnetsten Meister sind."). Etwa zehn Jahre später spielt Antonio Vivaldi noch auf diese englische Identität an, als er in seinem Oratorium *Juditha Triumphans* Gamben verwendet und ausdrücklich „viole al'inglese" verlangt!

Aber zurück zu den 30er Jahren des 17. Jh. und zu Maugars' Texten. Bei dem von ihm erwähnten Gambisten Horatio von Parma handelt es sich höchstwahrscheinlich um Orazio Bassani (1540 /50 – vor 1609), einen Gambenvirtuosen, der vor allem am Hof von Parma tätig war, von dem aber Spuren von mindestens zwei Romreisen erhalten

sind. Obwohl er gut zwanzig Jahre vor Maugars Romaufenthalt gestorben ist, scheint sich sein großer Ruf noch aufrecht erhalten zu haben. Uns sind von diesem Musiker vor allem virtuose Stücke für Viola bastarda erhalten. Anscheinend ist es aber dem Abbé entgangen, dass in mehreren privaten Kreisen Gambenensembles auftraten, darunter im musikalischen Umfeld Kardinals Francesco Barberini, eines Neffen von Papst Urban VIII. Er war päpstlicher Sekretär, und sein Amt hatte ihn auch dazu geführt, verschiedene diplomatische Missionen im Ausland zu übernehmen. Außerdem musste er wie seine Kollegen bedeutende künstlerische Veranstaltungen um sich fördern, unter denen die Musik die wichtigste Rolle spielte. Mehrere Quellen bestätigen, dass sich unter den Musikern rund um Francesco Barberini ein Gambenensemble befand, was in einem Artikel von Martin Kirnbauer[1] ausführlich besprochen wird. In den erwähnten Quellen findet sich die Bemerkung, dass der Kardinal „anstelle der Violinen" ein Ensemble von sechs Gamben besaß. Sicher kaufte Virgilio Mazzocchi, der Kapellmeister des Kardinals, eben für diese Musiker neue Musiksammlungen, die „zum Spielen der Gamben" nützlich sein sollten.

Im Jahre 1683 ist in der Widmung eines Madrigalbandes, den Domenico Mazzocchi, der Bruder des Kapellmeisters, dem Kardinal zueignet wieder ausdrücklich von diesem Gambenensemble die Rede: „Nun erlauben sie [diese meine Madrigale] sich, da sie ihrer besonderen Nachsicht anvertraut sind, die Kühnheit, offen an den Tag zu treten und sich unter Ihren Schutz zu stellen, nach dem sie streben und deren sicherste Zuflucht er sein wird, da es euch, um Eurer Seele die Last der öffentlichen Angelegenheiten zu erleichtern, gefallen hat, ihnen die Ehre zu erweisen, indem ihr zuhörtet, als sie von einem Gambenkonzert begleitet gesungen wurden."

In einem Hinweis für den Leser „Agli amici Lettori" erklärt Mazzocchi außerdem sehr deutlich, dass diese Madrigale auch auf Instrumenten gespielt werden können. „Da einige der vorliegenden Madrigale mit dem Instrument gespielt und andere

ohne gesungen werden, dachte ich, um es denen leichter zu machen, die sich ihrer bedienen werden, sie gemeinsam mit der Partitur zu veröffentlichen, so dass man sie ohne Schwierigkeit entweder freier singen [d.h. a capella für die Stücke, für die eine Begleitung vorgesehen ist], oder (wenn es jemandes Geschmack entspricht, der für jeden verschieden ist) mit dem Instrument die Stücke begleiten kann, die [im Prinzip] nicht dafür komponiert sind."

Und auf noch ausdrücklichere Weise wird das fünfstimmige Madrigal *Chiudesti i lumi, Armida „per le viole"* bestimmt. Ein Inventar der Güter des Kardinals erwähnt auch ein Gemälde des Malers Giovanni Maria da Orvieto aus dem Jahre 1639, das *„l'accademia del Mazzocchi cioè diversi Ragazzi che suonano viole e cantano"* (*„die Akademie von Mazzocchi, also verschiedenen Knaben, die Gambe spielen und singen"*) darstellt. Schließlich besaß Antonio, Francescos Barberinis Bruder, der ebenfalls Kardinal war, auch *„sei viole che fanno conserto"* (*„sechs Gamben, die ein Ensemble bilden"*)! Martin Kirnbauer stellt außerdem fest, dass damals mehrere Gambisten in Rom anwesend waren: Leonora Basile, Marco Fraticelli und Cherubino Waesich… Man findet auch die Verwendung des *„complesso di viole"* in verschiedenen Vokalwerken, darunter in den Kantaten von Marco Marazzoli.

Unter all diesen Musikern hat uns nur Cherubino Waesich einen vollständigen Band mit Stücken hinterlassen, die den Gamben gewidmet sind: *Canzoni a cinque di Cherubino Waesich da sonarsi con le viole da gamba (Fünfstimmige Kanzonen von Cherubino Waesich, auf Gamben zu spielen)*. Die Sammlung wurde 1632 in Rom mit der Anmerkung *Opera seconda (Zweites Werk)* herausgegeben, was uns annehmen lässt, dass es eine – leider! – verlorene *Opera prima (Erstes Werk)* gab.

Diese Edition ist die erste Spur von Waesichs Aufenthalt in Rom. Über seine Herkunft ist nichts bekannt. Sein Familienname deutet selbstverständlich auf eine flämische oder deutsche Abstammung hin. Wie der Lautenspieler Giovanni Girolamo

Kapsberger italienisiert er seinen Vornamen bei der Veröffentlichung seiner Werke! Doch Waesich war wohl schon seit einigen Jahren in Rom, da der Band seinem *„eccelentissimo Signor mio e Padron colendissimo“ (meinem besten Herren und sehr verehrten Arbeitgeber)* Mario Conti Sforza gewidmet ist. Einige Jahre später findet man Waesich als Organist der Kirche Santa Maria in Trastevere wieder, und 1639 nimmt er als Cembalist am Hof Francesco Barberinis an einer Opernaufführung teil. Und schließlich wird er 1649 als Kapellmeister von San Giuliano die Fiamminghi erwähnt und 1646 als Organist der Kirche „della nazione germanica“ Santa Maria dell'Anima.

Der Band enthält sechzehn *Canzone* für fünf Gamben und zwei Madrigale für sechs Stimmen und sechs konzertante Gamben. Trotz ihres polyphonen Satzes sind diese Stücke im Geist der „seconda prattica“ Monteverdis komponiert, da sie alle von einem Basso continuo unterstützt werden. Die Kompositionsweise der Canzone ist sehr brillant und vertraut den fünf Gamben (zwei Diskant-, eine Alt-, eine Tenor- und eine Bassgambe) ein Imitationsspiel sowie sehr reiche Dialoge an, deren Subtilität bestätigt, dass dieses Repertoire einem Ensemble von ausgezeichneten Berufsmusikern gewidmet ist. Die meisten dieser Stücke haben den gleichen Aufbau: Der erste Teil steht in einem zweiteiligen Rhythmus und entwickelt ein oder zwei thematische Motive, während der zweite Teil in einem dreiteiligen Rhythmus steht und den imitativen Satz weniger systematisch verwendet. Abgesehen von den schönen emotionalen Eigenschaften haben die beiden Madrigale, die sich am Ende des Bandes befinden, die Besonderheit, die Gamben unabhängig von den Stimmen einzusetzen: Die Stimmen singen (vom Basso continuo unterstützt) allein oder werden von den Gamben verdoppelt, diese aber spielen auch Passagen ohne die Singstimmen (Sinfonia, Ritornelle ...).

Das Repertoire, das für die Melodieinstrumente vorgesehen ist – in diesem Fall für den „Complesso di viole“ – wird durch die Möglichkeit bereichert, auf diesen Instrumenten Werke zu spielen, die ursprünglich für Tasteninstrumente gedacht

sind. In dieser Zeit, in der die aus der Renaissance übernommene Polyphonie noch regelmäßig in Verwendung ist, schreiben die Organisten und Cembalisten noch oft in sehr strenger Art, wobei sie auf das Gleichgewicht zwischen den vier Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass achten. Damit der Interpret die Linien der vier Stimmen besser wahrnimmt, sind diese für Tasteninstrumente bestimmten Noten nicht auf zwei sondern auf vier Notensystemen veröffentlicht. Diese Gepflogenheit der Verleger dürfte auch den Melodieinstrumenten erlaubt haben, diese Noten leichter zu lesen, was in den Kompositionen des neapolitanischen Organisten Giovanni Salvatore ausdrücklich angegeben ist: *„Questa Canzone può sonarsi con il Concerto di Viole" („Diese Kanzone kann von einem Gambenensemble gespielt werden")*. Aufgrund dieser Praxis sind auf der vorliegenden Aufnahmen zwei *Ricercari* von Giovanni Pierluigi da Palestrina zu hören. Die Kompositionen aus den Jahren 1575-1580 sind seine einzigen Instrumentalwerke: Die acht Stücke folgen ganz systematisch in der Reihenfolge der Töne aufeinander. Jedes davon enthält drei bis fünf Themen, die nacheinander entwickelt werden (ähnlich wie es Waesich etwa zehn Jahre später tun sollte).

Obowhl die Komposition in bestimmten Fällen (vor allem bei den Toccaten) exzentrischer ist, halten sich viele Werke Girolamo Frescobaldis noch an das Prinzip eines strengen vierstimmigen Satzes. Die paar geistlichen Stücke stammen aus dem Band *Fiori Musicali*. Dadurch dass sie auf Gamben interpretiert werden, kann jeder der Stimmen der Polyphonie eine vollkommene expressive Unabhängigkeit, Akzente, Phrasen oder Nuancen verliehen werden, was weder auf der Orgel noch auf dem Cembalo möglich ist.

Dagegen gehören die beiden Fantasien *Sopra Rugier* und *Sopra la Romanesca* in den Band der *Canzoni*, die Frescobaldi 1628 veröffentlicht. Sie sind also tatsächlich den Melodieinstrumenten gewidmet; obwohl der Autor nicht angibt, für welche Instrumente dieses Stücke bestimmt sind, so gehört unser „Gamben-Complesso" sicher zu den plausibelsten Instrumenten für diese Art von Musik. Zu erwähnen ist außerdem, dass

Mazzocchis Madrigal „per le viole“ auch aus einer Reihe von Variationen über den Bass „*Ruggiero*“ besteht.

Zu Beginn des 17. Jh. sind Tanzmusik-Bände noch häufig. So veröffentlicht der deutsche Theorbenspieler Giovanni Girolamo Kapsberger, der ebenfalls in Rom lebt, 1615 ein *Libro primo de Balli, Gagliarde et Correnti,* für diese Aufnahme dem eine Suite entnommen ist.

Es ist offensichtlich, dass der „Complesso di viole“ zu Beginn des 17. Jh. seine letzten Jahre erlebt. Da er zweifellos eng mit den Prinzipien der polyphonen Musik in Verbindung steht, wird er gemeinsam mit diesem Stil zugunsten einer neuen Kompositionsart für eine oder zwei Violinen und Basso continuo aufgegeben. Aber auch wenn dieses Ensemble in Italien verschwindet, so ist es noch in anderen Ländern zu finden; z.B. als der Venezianer Giovanni Legrenzi Kaiser Leopold 1. *La Cetra* widmet, verzichtet er nicht darauf, in seine Veröffentlichung zwei *Sonate a quattro viole di gamba* einzufügen!

Der Epilog dieser Aufnahme erlaubt sich eine kleine Kühnheit: eine Sonate von Domenico Scarlatti, die von zwei Gamben gespielt wird. Es ist hoch interessant auf der – zu oft missachteten Tatsache – zu bestehen, dass Domenico Scarlatti noch ein Meister des alten polyphonen Stils war; er bewies dies in seinen geistlichen Kompositionen, die er für den Gottesdienst der Papstkapelle schrieb. Und tatsächlich finden sich unter seinen „Klaviersonaten“ neben virtuosen Werken vollkommen imitative Kompositionen, die ihren Platz neben den großen Meistern der Gattung finden können ...

JÉRÔME LEJEUNE / ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

(1) Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba (Magnano, 2002), Edizioni Angolo Manzoni / Edition Ensemble Baroque de Limoges

UN CONCERTO PER FRANCESCO BARBERINI

—

Quando si evoca la musica strumentale italiana del primo barocco, si ha la tendenza a focalizzare l'evoluzione di questo repertorio intorno alla comparsa del violino che, dalla fine del XVI° secolo in poi, ha conosciuto un'incredibile evoluzione nei laboratori di liuteria dei vari Amati, Da Salò o Maggini che fiorivano nelle città dell'Italia del nord, principalmente a Brescia e a Cremona. Troppo spesso si dimentica che questi liutai costruivano anche delle viole da gamba, di cui per fortuna si conserva ancora qualche esemplare. Nello stesso modo, per quando riguarda il repertorio, a lato dello sviluppo del violino esisteva una pratica virtuosa della viola, soprattutto nell'esercizio delle "diminuzioni" per un tipo particolare di basso di viola che si chiama "viola bastarda". Se da un lato questo repertorio della viola è molto conosciuto, dall'altro si ha l'impressione che le viole di minore dimensione siano state abbandonate a vantaggio del violino. Certo il nuovo ruolo di quest'ultimo nello sviluppo della Sonata all'inizio del XVII° secolo è incontestabile, ma nonostante tutto sembra che il "complesso delle viole", che utilizzava strumenti di tutte le tessiture della famiglia della viola da gamba, abbia goduto ancora di una certa fortuna nei primi decenni del '600. Per donare alla viola un certificato di nobiltà, ricordiamo che un certo Claudio Monteverdi ha fatto il suo ingresso alla corte di Mantova in qualità di violista. Nei ritratti più antichi che abbiamo di lui lo scopriamo con una viola tra le mani; e in secondo piano, appesa al muro, vediamo un'altra viola più piccola, probabilmente una viola tenore.

Nel 1639, nella celebre *Response faite à un Curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie*, l'abbate Maugars, ecclesiastico francese, descrive con entusiasmo la sua scoperta della vita musicale romana. Violista lui stesso, dopo un recente soggiorno in Inghilterra – paese dove la famiglia delle viole è apprezzata più che mai altrove in Europa – Maugars

è sorpreso di constatare uno scarso successo dello strumento: "In quanto alla viola, non c'è nessuno in Italia che possa eccellere nella sua pratica, e soprattutto a Roma è pochissimo suonata: della qual cosa mi sono molto stupito, visto che in tempi passati hanno avuto un Horatio da Parma che faceva meraviglie, e che ha lasciato alla posterità delle bellissime composizioni, delle quali alcuni dei nostri musicisti si sono serviti su altri strumenti; e anche il padre del grande Ferrabosco, italiano, che ha fatto conoscere la viola agli Inglesi, che in seguito hanno poi superato tutte le altre nazioni". La reputazione degli inglesi in questo dominio aveva oltrepassato le frontiere ed era diventata una vera caratteristica d'identità nazionale: così, durante il lungo soggiorno di Cristina di Svezia a Roma, è documentato che nel marzo del 1656 è un complesso di viole che dona in suo onore un concerto al Collegio degl'Inglesi: "Ella fece le sue orationi, che furono accompagnate da una bellissima musica, e sinfonie di viole, nelle quali sono gli inglesi maestri eccellentissimi". Qualche decina d'anni più tardi, è ancora a questa identità inglese che fa riferimento Antonio Vivaldi, quando utilizza le viole da gamba nel suo oratorio *Juditha Triumphans,* domandando specificatamente delle "viole a l'inglese"!

Ma ritorniamo al 1630 e al testo di Maugars. Il violista Horatio da Parma di cui parla è senza dubbio Orazio Bassani (1540/50-prima del 1609), virtuoso di viola la cui attività si svolge principalmente alla corte di Parma, ma di cui si conservano le tracce di due viaggi a Roma. Deceduto sicuramente una buona ventina d'anni prima del viaggio di Maugars, sembra tuttavia aver conservato una buona reputazione. Di lui rimangono soprattutto dei brani virtuosi per viola bastarda. Quello che sembra però essere sfuggito all'abate, è la presenza di viole all'interno di diversi cenacoli privati, tra i quali il circolo musicale del nipote del Papa Urbano VIII°, Francesco Barberini. Segretario papale le cui funzioni obbligavano a diverse missioni diplomatiche all'estero, riuscì ugualmente a costruire intorno a sé un'attività artistica importante nella quale la musica giocava un ruolo di primo piano.

Diverse tracce ci confermano che tra i musicisti del circolo di Francesco Barberini si trovava un complesso di viole da gamba. Questo argomento è stato largamente trattato in un articolo di Martin Kirnbauer[1]. Tra le fonti citate si scopre che "invece dei violini", il cardinale possedeva una collezione di sei viole. E' senza dubbio pensando a questi musicisti che il maestro di Cappella del cardinale, Virgilio Mazzocchi, ordina l'acquisto di nuove raccolte di musica che saranno utili "ad essere suonate sopra le viole".

Nel 1638, nelle prime pagine di una raccolta di madrigali che il fratello del maestro di Cappella, Domenico Mazzocchi, dedica al cardinale, si fa di nuovo esplicito riferimento al complesso di viole: "Ora, affidati alla singolar benignità di Vostra Eminenza, prendono ardire di uscire alla luce del mondo e di ricoverarsi [questi miei madrigali], come in sicurissimo asilo, sotto l'ambita sua protezione; già ch'Ella, per alleviar l'animo dalla gravezza dei pubblici affari, si è compiaciuta alle volte di onorarli, con il sentirli cantare sopra il concerto delle sue viole."

Nell'avviso "Agli amici lettori", Domenico Mazzocchi spiega molto chiaramente che questi madrigali possono anche essere eseguiti su degli strumenti. "Poiché dei presenti Madrigali altri sono concertati sullo strumento ed altri si cantano senza esso, ho stimato bene, per maggior comodità di chi se ne ha di servire, il mandarli fuori insieme con la Partitura, sia perché con questa potranno più facilmente cantarsi, come ancora, perche se taluno avesse gusto (essendo questo a tutti differente) di accompagnar parimente con lo strumento quei, che non si devono, lo possa fare senza sua fatica". In maniera ancora più esplicita, il madrigale a cinque voci *Chiudesti i lumi, Armida*, porta l'indicazione "per le viole". Un inventario dei beni del cardinale riporta un quadro del pittore Giovanni Maria da Orvieto, datato 1639, che rappresenta "l'accademia del Mazzocchi cioè diversi ragazzi che suonano viole e cantano ». Inoltre anche Antonio, fratello di Francesco Barberini e come lui cardinale , possedeva "sei viole che fanno conserto" ! Martin Kirnbauer rileva tracce della presenza a Roma di diversi violisti: Leonora Basile, Marco Fraticelli

e Cherubino Waesich…e si nota l'uso del "complesso di viole" in diverse composizioni vocali, tra cui le cantate di Marco Marazzoli.

Tra questi musicisti, solo Cheurbino Waesich ha lasciato una raccolta completa di musica dedicata alle viole, le *Canzoni a cinque di Cherubino Waesich da sonarsi con le viole da gamba*. L'opera è pubblicata a Roma nel 1632 specificando *Opera seconda*, il che ci lascia immaginare un'*Opera prima* perduta.

Questa pubblicazione è la prima traccia della presenza di Waesich a Roma. Non sappiamo nulla della sua origine. Il suo cognome indica evidentemente una provenienza tedesca o fiamminga. Come il liutista Giovanni Girolamo Kapsberger, pubblica la raccolta italianizzando il suo nome proprio. Ma Waesich doveva trovarsi a Roma già da qualche anno, perché la raccolta è dedicata al suo "eccelentissimo Signor mio e Padron colendissimo" Mario Conti Sforza. Qualche anno più tardi troviamo Waesich come organista della chiesa di S. Maria in Trastevere e, nel 1649, viene menzionato come maestro di cappella di S.Giuliano dei Fiamminghi dopo essere stato, nel 1646, organista della chiesa "della nazione germanica" di S. Maria dell'Anima.

La raccolta contiene sedici *Canzoni* a cinque viole e due madrigali a sei voci e sei viole concertanti. Nonostante la loro scrittura polifonica, questi brani appartengono allo spirito della " seconda prattica" di Monteverdi, perché sono tutte sostenute dal basso continuo. La scrittura delle Canzoni è molto brillante, e riserva alle cinque viole (due soprani, un contralto, un tenore e un basso) un gioco d'imitazioni ed un dialogo molto ricco la cui complessità ci conferma che questo repertorio era destinato a dei musicisti professionisti di grande qualità. La maggior parte delle canzoni sono strutturate nello stesso modo: la prima parte, in tempo binario, sviluppa uno o due motivi melodici, mentre la seconda parte, in tempo ternario, utilizza in maniera meno sistematica la scrittura imitativa. Oltre alle loro evidenti qualità espressive, i due madrigali che troviamo alla fine della raccolta hanno la particolarità di utilizzare le viole in maniera indipendenti dalle

voci: queste cantano sole (sostenute dal basso continuo) o accompagnate dalle viole, che però eseguono dei passaggi (sinfonie, ritornelli…) anche senza le voci.

Il repertorio dedicato agli ensemble di strumenti melodici, in questo caso al "complesso di viole", è arricchito dalla possibilità di eseguire su questi strumenti le partiture destinate originalmente agli strumenti a tastiera. In questo periodo in cui la polifonia ereditata dal Rinascimento è ancora una pratica consolidata, gli organisti e i clavicembalisti scrivono sovente in modo molto rigoroso rispettando l'equilibrio delle quattro voci: soprano, alto, tenore e basso. Molto spesso, affinché l'interprete distingua meglio la linea delle quattro voci, queste partiture per tastiera non sono editate su due pentagrammi, ma piuttosto su quattro. Questa prassi editoriale doveva ugualmente permettere agli strumenti melodici di avvicinarsi più facilmente a queste partiture, usanza che troviamo indicata esplicitamente nelle composizioni dell'organista napoletano Giovanni Salvatore "Questa Canzone può sonarsi con il Concerto di Viole". Sulla base di questa abitudine, questa registrazione presenta due Ricercari di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Datati 1575-80, questi brani sono le sue uniche composizioni strumentali: in modo molto metodico, gli otto pezzi si susseguono nell'ordine dei toni. Ognuna è composta da tre a cinque temi sviluppati successivamente (come farà Waesich qualche decina d'anni più tardi!)

Anche se in certi casi la scrittura è più libera (soprattutto nelle Toccate), molte composizioni di Girolamo Frescobaldi appartengono ancora a questo principio di scrittura rigorosa a quattro voci. E' dalla raccolta dei *Fiori Musicali* che sono tratti alcuni brani religiosi; il fatto di interpretarli con le viole permette evidentemente di dare a ciascuna voce della polifonia una perfetta indipendenza espressiva, degli accenti, del fraseggio e delle sfumature che né l'organo né il clavicembalo possono ottenere.

Invece, le due fantasie *Sopra Rugier* e *Sopra la Romanesca*, appartengono alla raccolta delle Canzoni che Frescobaldi pubblica nel 1628. Questo sono dunque destinate agli strumenti melodici; se l'autore non indica esplicitamente a quali, il nostro "complesso di

viole" fa certamente parte di quelli più plausibili per questo genere di musica. Da notare ugualmente che il madrigale "per le viole" di Mazzocchi è anch'esso una serie di variazioni sul basso del *Ruggiero*.

All'inizio del XVII° secolo, le raccolte di musiche per la danza sono ancora molto frequenti. E' allora che il tiorbista tedesco Giovanni Girolamo Kapsberger – anche lui stabilito a Roma –, pubblica nel 1615 un *Libro primo de Balli, Gagliarde et Correnti* di cui una suite è presente in questa registrazione.

In questo inizio di '600 il "complesso di viole" vive i suoi ultimi anni. Legato intimamente ai principi della musica polifonica, esso scompare insieme all'abbandono di questo stile a profitto della nuova scrittura a uno o due violini e basso continuo. Se questa formazione non si trova più in Italia, resta però presente in altri paesi; così, mentre il veneziano Giovanni Legrenzi dedica *La Cetra* all'imperatore Leopoldo I°, non manca di includere nella pubblicazione due *Sonate a quattro viole di gamba*!

L'epilogo di questa registrazione si permette una piccola audacia: una sonata di Domenico Scarlatti…suonata con le viole. E' appassionante poter insistere ancora sul fatto che – lo ignoriamo troppo spesso – Domenico Scarlatti era ancora maestro del vecchio stile polifonico: lo prova nelle sue composizioni religiose scritte per la cappella pontificia. E effettivamente, tra le sue sonate per clavicembalo, a lato dei brani più virtuosi, si trovano delle perfette composizioni imitative che trovano il loro posto tra quelle dei più grandi maestri del genere…

JÉRÔME LEJEUNE

TRADUZIONE: ANDREA DE CARLO

(1) Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba (Magnano, 2002), Edizioni Angolo Manzoni / Edition Ensemble Baroque de Limoges

6. Oh se poteste mai
Oh se poteste mai, luci adorate,
Veder com'io da voi, viva lontano
Forse l'alma infin'or pregata in vano,
N'avria se non dolore
Al men pietate.

Lacrimosi li giorni e sospirate
Se ne passan le notti e il desio insano,
Ch'il freno alla Ragion tolse di mano
Arde via più nella più fredda etate.
Or se'l gelo degli anni e'l gir da lunge
Far non può che si sciolga o che si tempre
La fiamma e il nodo che mi lega e punge
Resta fin che di doglia il cor si stempre
Per lunga ed aspra via, ch'a morte giunge
Trascinar le catene ed arder sempre.

6. Oh se poteste mai
Ô si vous pouviez, lumières (yeux) adorées,
voir comment je vis loin de vous,
peut-être l'âme que je supplie jusqu'à ce jour,
en aurait-elle sinon de la peine, au moins de la compassion.

Les jours se passent en pleurs et les nuits en soupirs ; le désir fou qui enleva le frein de la raison brûle encore plus dans l'âge froid.
Si le gel des années et les longs voyages ne peuvent faire que s'atténuent ou s'estompent la flamme et le nœud qui me retient et me blesse, il ne reste au cœur que de se décomposer sur les chemins interminables et âpres qui conduisent à la mort, de traîner ses chaînes et de brûler toujours.

12. Ardo per voi, mia vita
Ardo per voi, mia vita
e in sì dolce ardore
more e rinasce dolcemente il core.
O mia morte felice
o viver fortunato
ch'in sì contrarie tempre ogn'hor mi lice
viver per voi, per voi morir felice.

12. Ardo per voi, mia vita
Je brûle pour vous, ma vie,
et en une si douce ardeur,
meurt et renaît si doucement mon cœur.
Ô ma mort heureuse,
ô vie heureuse,
car il m'est permis en de si contraires extrêmes de toujours vivre pour vous
et pour vous, de mourir heureux.

6. Oh se poteste mai
Adored eyes, o if you could see
How I live so far from you, then
Perhaps the soul that I have beseeched in vain
Will feel at least pity, if not sorrow.

My days are filled with tears and my nights
With sighs; the insane desire
That loosens my hold on my reason
Burns more brightly than at the coldest of times.
If the frosts of the years and journeys afar
Cannot lessen nor extinguish
The flame and the ties that bind and wound me,
My heart can only decay on the
Long and bitter road that leads to death,
Dragging its chains and ardent ever.

12. Ardo per voi, mia vita
I burn for you, my life,
My heart dies and is reborn so sweetly
In such sweet ardour.
O happy death,
O fortunate life,
That such opposites allow me
To live and die for you in happiness.

6. Oh se poteste mai
Oh könntet ihr angebeteten Augen
Sehen, wie ich fern von euch lebe,
Vielleicht würde die Seele, die ich bis heute
umsonst anflehe, wenn schon nicht Schmerz,
So wenigstens Mitleid empfinden.

Die Tage vergehen in Tränen und mit Seufzern
Die Nächte, und die wahnsinnige Sehnsucht,
Die den Schranken der Vernunft aufheben wird,
Brennt noch im kalten Alter.
Wenn der Frost der Jahre und die langen Reisen
Es nicht bewirken können, dass sich die Flamme
und das Band, das mich bindet und verletzt,
nachlassen oder sich lösen, bleibt dem Herzen
nur, sich aus Schmerz auf den unendlichen,
harten Wegen hin zum Tod aufzulösen, seine
Ketten zu schleppen und weiterhin zu glühen.

12. Ardo per voi, mia vita
Ich glühe für euch, mein Leben,
und in so süßer Flamme
stirbt mein Herz sanft und wird wiedergeboren.
Oh mein glücklicher Tod,
Oh glückliches Leben,
denn es ist mir erlaubt, stets in so extremen
Gegensätzen
für euch zu leben, für euch glücklich zu sterben.

22. O rubella d'amor
O rubella d'amor mentita amante
voi gioite io languisco
Voi peccate, io patisco
né del vostro piacer già mi dispiace ;
dolgami sol che del mio mal altri si vante
e ch'io v'ami mendace
benign'ad altri, a me crud'e fugace

22. O rubella d'amor
Ô rebelle d'amour, fausse amante,
vous vous réjouissez, je me languis,
vous fautez et je supporte ;
et pourtant votre plaisir ne m'est pas déplaisant.
Ceci seul me fait souffrir qu'un autre se vante de
mon mal, comme de vous aimer, vous, menteuse,
qui êtes indulgente pour un autre et pour moi,
cruelle et fuyante.

Traduction : Christophe Georis

22. O rubella d'amor
O rebel against love, my lying lover,
You rejoice while I languish,
You sin and I suffer,
Yet your pleasure does not displease me;
All that I suffer is that another rejoices in my sorrow,
That I love you, a liar, you who are
Kind to others yet cruel and brief to me.

Translation: Peter Lockwood

22. O rubella d'amor
Oh, Rebellin der Liebe, falsche Geliebte,
Ihr freut euch, ich sehne mich,
Ihr sündigt und ich ertrage es ;
und dennoch missfällt mir euer Vergnügen nicht ;
nur leide ich, dass andere sich mit meinem Leiden wie mit ihrer Liebe zu euch brüsten, Lügnerin,
ihr seid nachsichtig mit anderen und mit mir grausam und ausweichend.

Übersetzung: Silvia Berutti-Ronelt

RIC 320

This is an

outhere

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

The labels of the Outhere Group:

Full catalogue available here

At the cutting edge of contemporary and medieval music

Full catalogue available here

The most acclaimed and elegant Baroque label

Full catalogue available here

30 years of discovery of ancient and baroque repertoires with star performers

Full catalogue available here

A new look at modern jazz

Gems, simply gems

Full catalogue available here

Philippe Herreweghe's own label

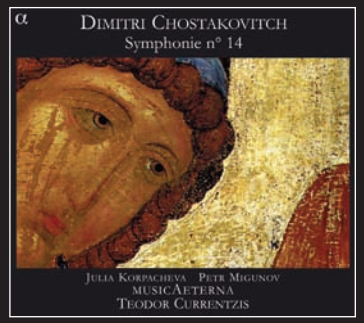
Full catalogue available here

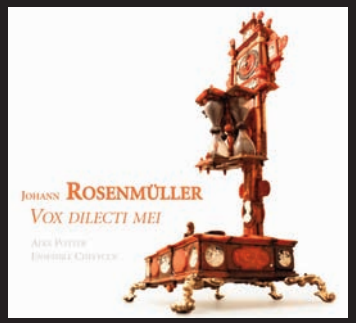
From Bach to the future…

Full catalogue available here

Discovering new French talents

Here are some recent releases…





Click here for more info

outhere

IDOL
INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE