

Baroque Extravagances

The viol consort in
Italian music

l'Amoroso
Guido Balestracci

114
Canzona Francese à 4, la qual Canzona fia stampata nel primo libro de miei Ricercate,
ma qui fia bene inordinata per concerto de Viole ad Arco, o Violini.

Recording: August 1998,
Eremo di Ronzano (Italy)

Recording Producer:
Sigrid Lee & Roberto Meo

Booklet editor:
Esther Duer

Layout:
Joachim Berenbold

Cover photo:
Michael Baumgartner
(www.michaelbaumgartner.de)

© 1998 © 2011 MusiContact GmbH,
Heidelberg, Germany

CD is manufactured by Sony DADC
Made in Austria

Baroque Extravagances

The viol consort in Italian music

l'Amoroso

Guido Balestracci

direction

Guido Balestracci · viola da gamba soprano (vs1) / viola da gamba basso (vb1)

Rodney Prada · viola da gamba soprano (vs2) / viola da gamba basso (vb2) / violone (vne2)

Alba Fresno · viola da gamba tenore (vt1)

Jordi Comellas · viola da gamba basso (vb3)

Roberto Lambo · viola da gamba basso (vb4)

Gioacchino de Padova · violone (vne1)

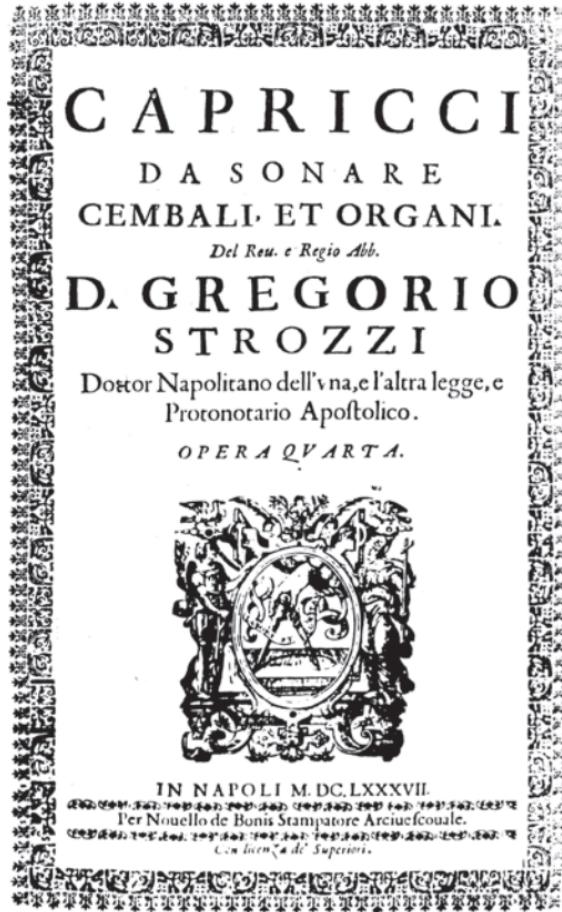
Yasunori Imamura · theorbo (theo) / baroque guitar (guit)

Massimiliano Raschietti · organ (org) / harpsichord (hps)

Alberto Macchini · percussion (perc)

1	ANTONIO VALENTE (c 1520-c 1580): Tenore de Zefiro con duodeci mutanze (vs1, vt1, vb2, vb3, vb4, vne1, guit, hps, perc)	5'35
2	MARCO A. FERRO (after 1600-1662): Sonata 10 a quattro viole (vs1, vs2, vt1, vb3, vne1, theo, org)	5'41
3	CARLO GESUALDO (1560-1613): Gagliarda del Principe di Venosa (vs1, vs2, vt1, vb3, guit, perc)	2'14
4	GIOVANNI SALVATORE (1610-1688): Canzone Francese terza <i>del primo Tuono Finto per sonarsi con il Concerto di viole</i> (vs1, vt1, vb4, vb2)	4'12
5	FRANCESCO MARIA BASSANI (c 1650-c 1700): Tocata del Signor Oratio Bassani (vb1, vne2, theo, org)	2'17
6	GIOVANNI MARIA TRABACI (c 1575-1647): Partite sopra Fedele (vs1, vt1, vb2, vb3, vne1, theo, org, perc)	7'28
7	GIOVANNI MARIA TRABACI: Consonanze Stravaganti (vs1, vt1, vb2, vb3, vne1, org)	3'06
8	GIOVANNI BATTISTA VITALI (1632-1692) / ALESSANDRO PICCININI (1566-1639) / BERNARDO STORACE (c 1637- c 1707): Ciaccona (vb1, theo, org, perc)	7'19
9	GREGORIO STROZZI (1615-1687): Gagliarda terza, e per concerto di viole (vs1, vs2, vt1, vb3, vne1, theo, org)	4'07
10	BERNARDO STORACE: Ballo della Battaglia (vs1, vs2, vt1, vb4, vne1, guit, hps, perc)	4'00
11	GIOVANNI MARIA TRABACI: Canzona Francese per concerto di viole ad arco (vs1, vt1, vb2, vne1, org)	3'17
12	GIOVANNI BATTISTA BUONAMENTE (c 1595-1642): Ballo del Gran Duca (vs1, vt1, vb2, theo, hps)	7'33
13	GIOVANNI MARIA TRABACI: Durezze, et ligature (vs1, vt1, vb2, vne1, org)	3'00

Total Timing: 60'42



- Musical sources:**
- ANTONIO VALENTE
Intavolatura de Cimbalo...libro primo,
Napoli 1576
 - CARLO GESUALDO
MS 46.3, Real Conservatorio di S. Pietro a Majella,
Napoli, fine sec. XVI
 - GIOVANNI MARIA TRABACI
Ricercate, Canzoni...,
Napoli 1603
 - FRANCESCO MARIA BASSANI
Lezioni di contrappunto con alcune toccate e vari madrigali...,
Parma 1621
 - ALESSANDRO PICCININI
Intavolatura di liuto, et di chitarrone...,
Bologna 1623
 - GIOVANNI BATTISTA BUONAMENTE
Il quarto libro de varie Sonate...,
Venezia 1626
 - GIOVANNI SALVATORE
Ricercate a 4 voci, canzoni francesi... libro I,
Napoli 1641
 - MARCO ANTONIO FERRO
Sonate a due, tre e quattro op. 1,
Venezia 1649
 - BERNARDO STORACE
Selva di varie composizioni,
Venezia 1664
 - GIOVANNI BATTISTA VITALI
Varie partite del passemazzo, ciaccona, capricij e passagalli...,
Modena 1682
 - GREGORIO STROZZI
Capricci da sonare Cembali et Organi, op. 4,
Napoli 1687

Barocke Extravaganzen

Das Gambenconsort in der italienischen Musik

Die vorliegende Einspielung präsentiert Italienische Musik für Gambenconsort (*concerto di viola*) und rückt gleichzeitig ab von der Meinung, wie sie bis heute über dieses Repertoire anhält. Unser Wunsch ist es, die Existenz von italienischer Musikliteratur für diese besondere Gruppe von Instrumenten öffentlich zu machen, die bisher eine nur ungenügende Unterstützung in der Aufführungspraxis erhielt, obwohl in der Theorie ihre Existenz schon lange eine wohlbekannte Tatsache ist. So enthält dieses Programm Kompositionen, die ausdrücklich für Gamba geschrieben sind; zusammen mit „Arrangements“, die original für andere Instrumente komponiert wurden, in der Überzeugung, dass erst die Vereinigung der beiden Kategorien das Gamben-Repertoire der italienischen Renaissance und des Barock bilden.

Genauer gesagt sind wir der Meinung, dass die Kenntnis der explizit für Gamben-Ensembles komponierten Literatur – so etwa die beiden *Sonate* (1649) von Ferro, die *Sinfonie* von Montalbano, die 1629 in Palermo veröffentlicht wurden, oder die *Sonate* (1632) von Waesich – für sich genommen nicht ausreicht. Wir müssen die Erkundung von Werken, die ursprünglich für andere Instrumentengruppen gedacht waren, mit einbeziehen, wobei die musikalische Ausführung sich an charakteristischen Techniken der damaligen Zeit orientieren muss – am schon erwähnten

Prinzip des „Arrangements“: der Übertragung einer Komposition in eine andere, die gemeinsame Verwendung von Material durch verschiedene Komponisten –, um auf diese Weise die kreativeren Seiten eines Kompositionsstiles auszuloten. Die Idee, Musik für Tasteninstrumente von Trabaci, Strozzi oder Salvatore mit einem Gamben-Ensemble aufzuführen, stammt bereits von den Komponisten selbst, ist also keineswegs neu. Die *Canzone Francese* von Trabaci und Salvatore oder die *Gagliarda terza* von Strozzi wurden tatsächlich sowohl für Tasteninstrumente (Orgel und Cembalo) als auch für Gamben-Ensemble komponiert – was die Bedeutung dieser Besetzung für die Ausführung der gesamten polyphonen Musik vom Beginn der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 17. Jahrhunderts unterstreicht. Als Beleg sei eine Passage aus *Il Libro del Cortegiano* von Baldassare Castiglione (1478-1529) angeführt, einem Werk, das für das Verständnis der Gebräuche und Lebensweisen in den italienischen Stadtstaaten jener Zeit unerlässlich ist. *Nicht weniger vergnüglich ist die Musik der vier Bogen-Gamben, welche sant und kunstvoll zugleich ist* (Baldassare Castiglione: *Il libro del Cortegiano*, hrsg. v. Giulio Preti. Turin: Einaudi, 1960, S. 129).

Der Schritt hin zur Bearbeitung weiterer Kompositionen für Tasteninstrumente derselben Autoren ist zwangsläufig: *Durezze et Ligature, Partite*

sopra Fedele und *Consonanze Stravaganti* von Trabaci, aber auch Werke anderer Komponisten desselben stilistischen Umfeldes wie *La Battaglia* von Storace oder *Il Tenore de Zefiro* von Antonio Valente wurden bearbeitet. So entstanden schließlich eigenständige Stücke für mehrere Gamba. Diesen Vorbildern folgend haben wir das vorliegende Programm um die Stücke *Ciaccona* und *Tenore de Zefiro* von Valente erweitert. Es handelt sich dabei um Diminutionen von Ostinato-Bässen: In einem Fall kommt eine Collage von Variationen zur Anwendung, im anderen Fall handelt es sich um die Auflösung einer für Tasteninstrumente geschriebenen Partitur, deren einzelne Stimmen auf die verschiedenen Instrumente des Gamben-Ensembles verteilt werden.

Der Ursprung der *Ciaccona* geht auf Improvisation zurück, die im Wesentlichen aus der Nebeneinandersetzung bereits bestehender Variationen basiert. In der damaligen Zeit war es durchaus gängig, dass ein ausführender Musiker oder ein Komponist eine Version eines Themas mit persönlichen Variationen lieferte (man denke an die Partituren über *Io mi son giovinetta* von Ferrabosco, Stella, Mayone und Montella, die von Mayone selbst gesammelt wurden). Diese persönlichen Variationen mussten nicht notwendigerweise jedes Mal neu komponiert werden, sie entstanden aus dem Vergleich bereits bestehender Versionen anderer Musiker.

Darüber hinaus wurden in diesem Stück Gamben-Diminutionen verarbeitet, die nicht aus dem Repertoire für Tasteninstrumente stammen, sondern aus jenem für Laute. Die Tatsache, dass viele

Gambisten zugleich auch Lautenisten waren, ist unserer Meinung nach Grund genug, um zwischen beiden Instrumentenfamilien eine enge Verbindung anzunehmen: eine Verbindung, die sich auch bis weit in den Bereich des Repertoires erstreckt. Die Anfänge der Viola da Gamba lagen ja auch darin, dass ein Zupfinstrument mit dem Bogen gespielt wurde. Mit der Zeit wurde es dann gängige Praxis, auf diese Weise polyphone Werke aufzuführen. Diese Entwicklung teilten die Lauten mit den Theorben, den Gitarren sowie mit den Gamba.

Diese Überlegungen eröffnen neue Sichtweisen für das Studium des Gamben-Repertoires, auf dessen Reichhaltigkeit man nicht oft genug hinweisen kann. Es gibt nämlich noch einen weiteren Aspekt der engen Verbindung zwischen Gambe und Tasteninstrumenten, der in der vorliegenden Einspielung in der Bearbeitung von Valentos *Tenore de Zefiro* hervortritt: Bei dessen Ausführung haben wir jeder Variation je nach Tonlage eine Gambe zugeteilt. Diese, normal oder intuitiv zu nennende Behandlung des Stücks führte uns zu der Überlegung, dass man es auch mit einer einzigen Gambe, begleitet von einem *basso seguente* aufführen könnte. Es wäre dies eine Version für *viola bastarda* – wobei damit jene Sonderform der Viola da Gamba gemeint ist, die zwischen den verschiedenen Lagen des Ensembles hin- und herwandert und so eine Art Synthese innerhalb der Polyphonie darstellt.

In der *Tocata* von Oratio Bassani, des Virtuosen des *alla bastarda*-Spieles, wird die Gambe in all ihren Registern eingesetzt, vom Bass bis in die Höhen, wobei jene *bastarda*-Melodielinie entsteht,

die dem Nebeneinander von Fragmenten unterschiedlicher polyphoner Linien entspricht. Diese Spielpraxis wurde von Strozzi in seiner *Gagliarda* ebenso bevorzugt wie die Praxis, ein polyphones Stück mit einem höhenbetonten Instrument als erster Stimme aufzuführen, und ein bassbetontes Harmonieinstrument, das die anderen drei oder vier Stimmen zusammenfasst, hinzuzufügen. Dieses Konzept hat uns zu einer besonderen Version der *Consonanze Stravaganti* ermutigt und uns die Augen und Ohren geöffnet für die große Freiheit in der Wahl der künstlerischen Mittel, die im Italien der Barockzeit vorherrschte. Diese Freiheit wurde vollständig in den Dienst der Suche nach neuen Ausdrucksformen für Gefühle (*affetti*) gestellt.

Die Musik von Gesualdo in ihrer vokalen wie instrumentalen Form bietet dafür ein gutes Beispiel. Dass die *Gagliarda del Principe di Venosa* für Gamba bestimmt war, steht heute außer Zweifel: In einem vier Bände umfassenden Manuskript tragen drei den Titel *Gesualdo/Manoscritto 1600/Gagliarde à 4/ per sonare le viole*. Es ist auch aufschlussreich zu entdecken wie Giovan Battista Doni schildert, dass die Aufführung von Madrigalen von Gesualdo durch Gambre immer dann gefragt war, wenn es bei Konzerten galt, melancholische Momente besonders hervorzuheben. (G. B. Doni: *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*. Rom 1635).

Diese Information ist von ausschlaggebender Bedeutung, nicht nur dafür, wie man die Musik Gesualdos mit dem Gambenconsort in Verbindung bringen kann, sondern generell für die Vorstellung einer freien Wechselwirkung zwischen geschriebener und aufgeführter Musik: ein freies Kräftespiel, das sich in den Dienst dessen stellt, was mit Musik ausgedrückt werden soll (unter diesem Gesichtspunkt ist auch die Bearbeitung des *Ballo del Gran Duca* von Buonamente für drei Gamen und Basso continuo zu sehen).

Letztendlich sind wir überzeugt, dass sich mit Hilfe von historischen und instrumentenkundlichen Zeugnissen (manchmal mit großem spekulativem Gespür) ein Repertoire an Werken für Gamen-Ensembles extrahieren lässt, das die kulturelle Bedeutung dieser Instrumentenfamilie in der italienischen Musikgeschichte revolutioniert. Angesichts dieser Dokumente – und anderer, die hier nicht erwähnt werden, besonders derer, die das Repertoire für Sologambe oder Gambe mit Bassinstrument betreffen – wird klar: Die Viola da Gamba stand in Italien – sowohl als Solo- als auch als Ensembleinstrument – mit seiner ungeheuren Weite und Vollständigkeit des Repertoires in einer ununterbrochenen künstlerischen Linie von Silvestro Ganassi (1492-?) bis hin zu Arcangelo Corelli (1653-1713).

Guido Balestracci

Deutsche Übersetzung: Rachele Cecchini

R I C E R C A T E. C A N Z O N E F R A N Z E S E

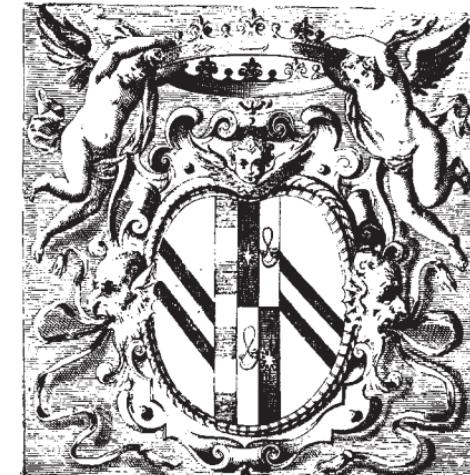
C A P R I C C I , C A N T I F E R M I ,
G A G L I A R D P , P A R T I T E D I V E R S E , T O C C A T E , D V R E Z Z E ,
L I G A T V R E , C O N S O N A N Z E S T R A V A G A N T I ,
E T V N M A D R I G A L E P A S S E G G I A T O N E L F I N E .

Opere tutta da sonare , à quattro voci.

D I G I O : M A R I A T R A B A C I , O R G A N I S T A
nella Regia (appella di Palazzo in Napoli).

Nouamente da lui composto , & dato in luce .

L I B R O P R I M O .



Baroque Extravagances

The viol consort in Italian music

This recording presents Italian music for consort of viols (*concerto di viole*), departing from the idea generally held about this repertory until now. Our desire is to formalize the existence of Italian musical literature for this particular group of instruments because although in theory its existence has long been a well-known fact, there has been less than adequate support in the way of performance. So this program contains compositions written expressly for viols together with "arrangements" of compositions originally for other instruments, with the belief that the union of these two categories make up the "corpus" of works for viols of the Italian Renaissance and Baroque. More specifically we believe that alongside knowledge of compositions destined explicitly for the viol, as for example the two *Sonate* by Ferro from 1649, the *Sinfonie* of Montalbano published in Palermo in 1629 or the *Sonate* of Waesich of 1632, we must include the exploration of works conceived for other instrumental formations, elaborating them with typical techniques of the period – the above mentioned "arrangement" – the grafting of one composition onto another; sharing of material among different composers, looking around the more creative sides of a compositional style. The idea of playing keyboard music of Trabaci, Strozzi or Salvatore on viols came first not from us but from the composers themselves. The *Canzone Francese* of Trabaci and Salvatore, or

the *Gagliarda* of Strozzi are in fact written and destined for the keyboard (organ or harpsichord) but as well for a group of viols. This underlines, if indeed it is necessary, the importance of this "family" of instruments in the performance of all the polyphonic music of the second half of the 16th and all the 17th century. Regarding this we cite the following passage from *Il Cortegiano* of Baldassare Castiglione (1478-1529). The text is fundamental to the understanding of uses and customs in Italy in the epoch of the Signorie: *And no less delightful is the music of four bowed viols which is very sweet and artful* (from Baldesar Castiglione: *Il libro del Cortegiano*, Giulio Preti (ed.). Turin: Einaudi 1960, p. 129)

It is easy to see how short the step is towards the elaboration of other keyboard compositions from the same authors (this is the case of *Durezze et Ligature*, *Partite sopra Fedele* and *Consonanze Stravaganti* by Trabaci), and of other composers of the same stylistic area (the *Battaglia* by Storace or the *Tenore de Zefiro* by Valente for example) to render them true pieces for viol consort. Following this line of reasoning, we have amplified the program with diminutions on *bassi ostinati* choosing to perform the *Ciaccona* and the *Tenore de Zefiro* by Valente, treating one as a collage of variations and the other as a disassembled version of a partita written for keyboard, redistributed among all the voices of the group of viols.

The *Ciaccona* had its origins in an improvisation session based principally on the juxtaposition of existent variations. It was in fact normal at the time (see the *partite* on *Io mi son giovinetta* by Ferrabosco, Stella, Mayone and Montella, collected by Mayone himself) for a performer or composer to lay out a "personalized" version of a theme and variations, not necessarily composed ex novo but simply a result of combining already existing variations previously composed by other musicians. We have also included in this piece diminutions played on the viol, but coming from repertory not only for keyboard, but also for lute. In fact many viol players were also lutenists, not a surprising fact if we consider that the origins of the viol stem from playing a plucked instrument with a bow. The practice of putting polyphonic works into tablature, so common to the lute, theorbo and guitar was common as well to the viol. These elements have more than convinced us that there is a bond between the two families of instruments, not only on an organological level, but also as regards repertory.

These considerations open new perspectives and new paths to cover in the study of viol repertory whose vastness we believe important to underline, especially regarding one more aspect of the relationship with keyboard music, an example of which can be found in the elaboration of the *Tenore de Zefiro*. In the performance of this composition with consort of viols, we attributed each variation to a different viol according to the tessitura. This ordinary and intuitive way of treating the piece suggested the theoretic possibility that

it could also be performed by a *basso seguente*, in a version for *viola bastarda*, that is, a particular type of viola da gamba that "meanders" from one voice of the viol ensemble to another; crossing the polyphonic lines and creating, consequently, a synthesis of them.

In the *Tocata* of Oratio Bassani, virtuoso of "*sonare alla bastarda*" (the kind of meandering playing described above), the viola da gamba is used in all its registers, from the very low to the very high, designing in this way a "bastard" melodic line, resulting from the joining of fragments of different lines of the polyphony. This practice, (as in the analogous practice of performing a polyphonic piece with one high melodic instrument on the first voice and one lower harmonic instrument synthesizing the other three or four, favoured by Strozzi in his *Gagliarda*), stimulated us toward a particular rendition of *Consonanze Stravaganti*. And on a more general level, it reinforced the idea of the great liberty in artistic choices that characterized the musical world of Baroque Italy – liberty at the service of the quest for new forms of expressing "affects".

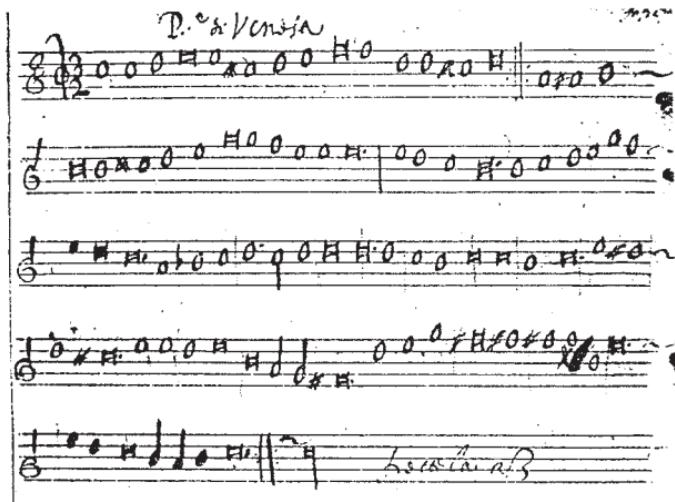
In view of this it is worth mentioning an example directly regarding the music of Gesualdo, both vocal and instrumental. If on the one hand there is no doubt that Gesualdo intended his *Gagliarda del Principe* for viols, (the piece is found in a manuscript composed of four small volumes, one per voice, of which three have the following title *Gesualdo/ Manoscritto 1600/ Gagliarde à 4/ per sonare le viole*), on the other hand it is interesting to note how Giovan Battista Doni points out that to highlight a particular moment of me-

lancholy during a performance, it was common practice to perform the madrigals of Gesualdo with viols. (G. B. Doni: *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*. Rome 1635)

This information is crucial not only for the how the music of Gesualdo can relate to the viol consort, but also, more generally, for the idea of the loose relationship between written and performed music, functioning according to what the music seems to express and describe (and it in this light that the arrangement of the *Ballo del Gran Duca* by Buonamente came about). Finally, we are convinced that with the help of historical and organological evidence one can extract (sometimes

with a good sense of adventure) a body of works for viol consort which revolutionizes the cultural significance of this family of instruments in Italian musical history. In light of these documents and of others not mentioned here, and specifically those regarding repertory for solo viol or for viol and bass, it is clear that the viola da gamba in Italy, both as solo and ensemble instrument, was at the forefront, for its vastness and completeness of repertory, in an uninterrupted aesthetic thread running from Silvestro Ganassi (1492-?) to Arcangelo Corelli (1653-1713).

Guido Balestracci
Translation: Sigrid Lee



Extravagances baroques

Le concert des violes de gambe dans la musique italienne

Pour le programme de cet enregistrement, nous nous proposons de présenter un approfondissement du répertoire italien pour ensemble de violes de gambe. L'existence d'une littérature musicale italienne destinée à cette formation est un fait reconnu à l'unanimité mais qui, selon nous, ne s'accompagne pas de la restitution d'un corpus en conséquence. Le programme contient donc des morceaux écrits pour un groupe de violes, ainsi que des « arrangements » de compositions destinées à l'origine à d'autres instruments, avec la conviction que l'union de ces deux catégories constitue le « corpus » des œuvres pour viole de gambe de la Renaissance et du Baroque italiens. Plus en détail, nous estimons qu'il faille ajouter à la connaissance de la littérature explicitement destinée à la viole (comme par exemple les deux « Sonate » de Ferro de 1649, les « Sinfonie » de Montalbano publiées à Palerme en 1629, ou les « Sonate » de Waesich de 1632) l'approfondissement de certaines œuvres pensées pour d'autres ensembles instrumentaux en les élaborant à l'aide des techniques typiques de l'époque : l'arrangement, la greffe d'une composition sur une autre, la juxtaposition d'écritures de compositeurs différents, recherchant ainsi les aspects les plus créatifs d'un style de composition.

L'idée d'exécuter la musique pour clavier de Trabaci, Strozzi ou Salvatore avec un groupe de violes de gambe, appartient en fait avant tout aux compo-

siteurs, plutôt qu'à nous. La *Canzone Francese* de Trabaci et Salvatore ou la *Gagliarda* de Strozzi sont en fait écrites et destinées autant à un clavier (orgue ou clavecin) qu'à un ensemble de violes, ce qui souligne, si besoin en est, l'importance de cette formation, pour l'exécution de toute la musique polyphonique de la seconde moitié du XVI^e siècle et de tout le XVII^e siècle. Le passage suivant, extrait de *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1478-1529), texte fondamental à la compréhension des us et coutumes de l'Italie au temps des seigneuries, peut valoir comme témoignage à ce sujet : *Et le plaisir n'est pas moindre de la musique des quatre viole da arco, la quelle est suavissime et artificieuse* (v. Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano* sous la direction de Giulio Preti. Turin : Einaudi 1960 p. 129).

De là il est évident de voir à quel point la transition est rapide vers l'élaboration d'autres compositions pour clavier des mêmes auteurs (ce qui est le cas de *Durezze e Ligature, Partite sopra Fedele et Consonanze Stravaganti* de Trabaci), d'autres compositeurs de la même aire stylistique (*la Battaglia* de Storace ou le *Tenore de Zefiro* de Valente en sont un exemple) pour en faire des morceaux à plusieurs violes proprement dits. En suivant ce principe, nous avons élargi le programme avec des diminutions sur des *bassi ostinati*, choisissant d'exécuter la *Ciaccona* et le *Tenore de Zefiro* de Valente en les traitant, l'un comme un collage de variations, l'autre comme la

décomposition d'une partie écrite pour clavier et redistribuée entre les voix du groupe de violes.

La *Ciaccona* a pris source pendant une séance d'improvisation basée principalement sur la juxtaposition de variations déjà existantes. À l'époque, il était en effet normal qu'un exécutant ou un compositeur donne une version d'un thème avec des variations « personnalisées », pas nécessairement composée ex novo, mais simplement résultant de l'assemblage de variations déjà existantes composées par d'autres musiciens (à ce propos, se référer aux « partite » sur *lo mi son giovinetta* de Ferrabosco, di Stella, Mayone et Montella, réunies par Mayone). En outre, nous avons introduit dans ce morceau des diminutions réalisées à la viole, provenant du répertoire pour clavier mais aussi pour luth.

Le fait que de nombreux violistes de gambe étaient également luthistes, l'origine même de la viole de gambe, née de l'idée de jouer d'un instrument à cordes pincées avec un archet, et la pratique de la tablature pour les œuvres polyphoniques (commune autant au luth, théorbe et guitare qu'à la viole de gambe) sont à notre avis des éléments plus que convaincants pour suggérer un lien non seulement organologique, mais aussi au niveau du répertoire entre les deux familles d'instruments. Ces considérations ouvrent des perspectives nouvelles et de nouvelles voies à suivre dans l'étude du répertoire violistique, sur l'étendue duquel nous croyons qu'il est important d'insister, ainsi que ce qui concerne un aspect ultérieur du rapport avec la musique pour clavier que l'élaboration du *Tenore de Zefiro* illustre dans ce disque. Dans le cadre de son exécution avec l'ensemble

de violes, nous avons attribué chaque variation à une viole différente selon les tessitures. Cette façon normale et intuitive de manier le morceau nous a suggéré la possibilité théorique également de l'exécuter à une seule viole accompagnée d'un *basso seguente*, dans une version pour *viola bastarda* désignant par ce terme le type de viole qui sillonne toutes les voix d'un ensemble traversant la polyphonie en en constituant indubitablement une synthèse.

Dans la *Tocata d'Oratio Bassani*, virtuose du *sonare alla bastarda*, la viole de gambe est utilisée dans tous ses registres, du grave à l'aigu, traçant ainsi une ligne mélodique *bastarda*, résultant de l'association de fragments des différentes lignes de la polyphonie. Cette technique, ainsi que celle, analogue, d'exécuter un morceau polyphonique avec un instrument mélodique aigu qui joue la première voix, et un autre harmonique grave qui synthétise les trois ou quatre autres, suggérée avec enthousiasme par Strozzi dans sa *Gagliarda*, nous ont non seulement menés vers une version particulière de *Consonanze Stravaganti*, mais, plus en général, renforcés dans l'idée de grande liberté de choix artistique qui a caractérisé le monde musical de l'Italie baroque, liberté mise au service de la recherche de nouvelles formes d'expression des *affetti*.

À ce propos, on peut citer un exemple valable qui concerne directement la musique de Gesualdo, qu'elle soit instrumentale ou vocale. Si d'une part il est indubitable que la *Gagliarda del Principe* était destinée aux violes (se trouvant dans un manuscrit constitué de quatre petits volumes,

un par voix, dont trois portent le titre *Gesualdo/ Manoscritto 1600/ Gagliarde à 4/ per sonare le viole*), il est intéressant de constater comment Giovan Battista Doni remarque que pour souligner un moment mélancolique au cours d'une exécution, il était d'usage d'exécuter les madrigaux de Gesualdo avec les violes (G. B. Doni : *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*. Rome 1635).

Cette information est à notre avis cruciale, non seulement pour le rapport entre la musique de Gesualdo et l'ensemble de violes, mais aussi plus généralement, pour renforcer l'idée d'une relation libre entre musique écrite et exécutée, qui profite à ce que l'on veut exprimer et décrire par la musique (c'est dans cette optique aussi que naît l'arrangement à trois violes et basse continue du *Ballo del Gran Duca de Buonamente*).

En définitive nous sommes convaincus que l'on peut, à partir d'éléments connus historiquement et organologiquement, rassembler un « corpus » d'œuvres pour ensemble de violes qui révolutionnerait à notre avis le sens culturel de cette formation instrumentale dans l'histoire de la musique italienne. En référence à ces documents ainsi qu'à tous ceux qui n'ont pas trouvé place en ce lieu, spécialement ceux en rapport avec la littérature pour viole seule ou pour viole et basse continue, la viole de gambe, en Italie et en tant qu'instrument soliste et d'ensemble, se place en tout premier plan, par l'étendue et le caractère exhaustif de son répertoire, dans une ligne esthétique ininterrompue qui défile rapidement jusqu'à Arcangelo Corelli (1653-1713).

Guido Balestracci

Traduction : Nina Bernfeld

