



SEICENTO STRAVAGANTE

music for cornetto and keyboard



DAVID BRUTTI • NICOLA LAMON
cornetto organ & harpsichord

FONTANA, Giovanni Battista (1571–1630)

- ① **Sonata Terza** 4'33
from *Sonate a 1 2 e 3 per il Violino...*, Venice 1628

FRESCOBALDI, Girolamo (1583–1643)

- ② **Canzon Terza detta La Lucchesina** 4'07
from *In partitura il primo libro delle canzoni... per sonare con ogni sorte di stromenti*, Paolo Masotti 1628

PADOVANO, Annibale (1527–75)

- ③ **Toccata del Sesto Tono** 4'28
from *Toccate et ricercari d'organo del eccellentissimo Annibale Padovano...*, Venice 1604 [organ solo]

CASTELLO, Dario (? – c. 1658)

- ④ **Sonata prima** 4'33
from *Sonate concertate in stil moderno*, Venice 1621

GABRIELI, Andrea (1533–85)

- ⑤ **Canzon francese detta Qui la dira** 5'39
from *Canzoni alla francese per sonar sopra stromenti da tasti, Libro VI*, Venice 1605 [harpsichord solo]

KAPSBERGER, Girolamo (c. 1580–1651)

- ⑥ **Sinfonia 13** 2'07
from *Libro primo di sinfonie a quattro*, Rome 1615

FALCONIERI, Andrea (c. 1585–1656)

- [7] La Monarca** 3'00
from *Il Primo Libro di Canzone, Sinfonie...*, Naples 1650

ROGNONI, Riccardo (c. 1550–before 1620)

- [8] Ung gay Berger** 3'21
from *Il vero modo di diminuire*, Venice 1592

NOTARI, Angelo (1566–1663)

- [9] Ahi, che s'acresce in me** 2'18
from *Prime Musiche Nuove*, London 1613

Anonymous

- [10] Canzona su partimento** 1'43
from *48 Versetti e 25 Canzoni negli otto toni in basso continuo per organo*
Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna [organ solo]

dalla CASA, Girolamo (d. 1601)

- [11] Susanne un jour** 4'25
from *Il vero modo di diminuir... Libro secondo*, Venice 1584

SALVATORE, Giovanni (1611–88)

- [12] Toccata seconda del nono tono** 3'35
from *Ricercari a quattro voci, canzoni francesi, toccate, et versi, Libro 1*, Naples 1641 [organ solo]

CESARE, Giovanni Martino (c. 1590–1667)

- 13** **La Foccarina** 4'07
from *Musicali melodie*, Monaco 1621

ROGNONI TAEGGIO, Francesco (after 1580–after 1626)

- 14** **Pulchra es, amica mea** 4'45
from *Selva de' varii passaggi, Parte Prima*, Milan 1628

FONTANA, Giovanni Battista

- 15** **Sonata Seconda** 6'40
from *Sonate a 1 2 e 3 per il Violino*, Venice 1628

MARINI, Biagio (1594–1663)

- 16** **Sonata per organo e violino o cornetto** 3'38
from *Sonate, symphonie, canzoni... Op. 8*, Venice 1628

Seicento Stravagante

TT: 63'55

David Brutti *cornetto*

Nicola Lamon *organ, harpsichord*

Straight cornetto (tracks 1–3, 6, 8, 9, 13)

Curved cornetto (tracks 4, 7, 11, 15–16)

Mute Cornetto (tracks 6, 14)

Harpsichord (tracks 1, 5–7, 9)

Organ by Cipri family (tracks 2–3, 10–15)

Organ, anonymous, Venetian school (tracks 4, 16)

Regal (track 8)

More information about the instruments: see pages 25–26

Che soave armonia
fareste, o cari baci, o dolci detti,
se foste unitamente
d'ambidue le dolcezze ambo capaci:
Baciando, i detti, e ragionando, i baci.

Giovanni Battista Guarini

What sweet harmony you
would make, O dear kisses, O gentle words,
if together you could
perform both these delights:
the words kissing, the kisses conversing.

These lines from Guarini's poem *Con che soavità* are well known from a 1619 setting by Claudio Monteverdi in his seventh book of madrigals. Guarini worked with a wonderful baroque conceit that if you kiss, you can't talk. In a number of ways, the music on this recording illustrates a similar conceit: how can emotion be expressed through sweet music if you have no words? For Monteverdi, his *seconda pratica* was that the music was to serve the meaning of the words, and in music such as his setting of *Con che soavità* and *La favola d'Orfeo* he also found ways that would allow instruments to not only support the words but to 'speak' on their own.

Vocal music had often been performed by instruments in the Renaissance. In the later part of the sixteenth century, there was in a fashion in northern Italy for instrumental versions of French chansons. The Venetian organist Andrea Gabrieli (1533–85) based his *Canzon francese detta Qui la dira* on an anonymous four-part paraphrase arranged from the original three-voice chanson *Qui la dira la peine de mon cœur* by Adrian Willaert (c. 1490–1562), which had been published in 1535. In his *Canzon*, Gabrieli followed a practice of his fellow instrumentalists by adding ornamentation to the simple polyphony of the vocal model, perhaps to make up for the lack of a text. The infectious quality and uncomplicated counterpoint of these *canzoni* was imitated by other composers, such as in the *Canzon Terza detta La Lucchesina* by the Roman organist Girolamo Frescobaldi (1583–1643), who distilled the polyphonic style of the sixteenth century into a piece for a solo 'Canto' and continuo. Venetian organists also developed the toccata from a combination of

keyboard virtuosity and vocal-style polyphony, as in the *Toccata del Sesto Tono* by Annibale Padovano (1527–75). Though his career apparently began at St Mark's Basilica around 1552, in 1566 he left Venice to work for the Habsburg court in Graz, one of many Italian musicians to seek their fortunes elsewhere as interest in Italian music and musicians spread beyond Italy.

During the last few decades of the sixteenth century, virtuoso instrumentalists such as Riccardo Rognoni (c. 1550–before 1620), Francesco Rognoni Taeggio (after 1580–after 1626) and Girolamo dalla Casa (d. 1601) started to imitate the virtuoso singers of Ferrara, especially the *Concerto delle donne*, and Florence. They did this through dividing the longer note values (a practice called diminution) in popular vocal works, such as French chansons by Thomas Crecquillon (*Ung gay Berger*) and Orlando di Lasso (*Susanne un jour*), or even Latin motets such as Giovanni Pierluigi da Palestrina's *Pulchra es, amica mea*, essentially creating instrumental solos that, like toccatas, could display their performer's technical abilities but still maintain the tie to the earlier vocal traditions.

With the turn of the century, however, just as Monteverdi and his contemporaries began conceiving of music that was not limited to the older strict polyphony styles and would be more expressive of human emotions (the 'passions'), there was a change in instrumental music that was again strongly influenced by the new vocal styles associated with monody and musical dramas. In some cases, the borders between the two genres of vocal and instrumental music became quite fluid. Angelo Notari (1566–1663) had been in Venice before accepting a position with the Stuart court in London, first for Prince Henry and then for Prince Charles, and he remained in royal service when Charles ascended the throne. His musical connections allowed him access to the inner court circles which led to his work as a spy for the Venetian State Inquisitors. His collection of Italian songs in the new musical style of Giulio Caccini, Jacopo Peri and Claudio Monteverdi, among others, was printed in London

in 1613. Though his *Ahi, che s'acresce in me* was not so designated, Notari had indicated that another song in the collection, an arrangement for voice and continuo of Cipriano de Rore's madrigal *Ben qui si mostra il Ciel*, 'may as well be sung upon the same Bassus, as played upon the Violl'.

By the third decade of the seventeenth century, performers broke away from depending on vocal models to develop a new instrumental style that was later named the *Stylus phantasticus*. As defined by Athanasius Kircher in his mammoth two-volume *Musurgia universalis* (Rome, 1650), it was 'appropriate for instruments' since it was not bound to anything except the composer's 'manifest invention, the hidden reason of harmony, and an ingenious, skilled connection of harmonic phrases and fugues'. Freed from the *seconda pratica*'s ties to a verbal text, a composer could freely mix intricate polyphony, dance-like passages and musical phrases that listeners would respond to as sonic emblems of specific emotions or 'passions' from contemporary dramatic vocal music.

There is little biographical information about two of the most influential practitioners of this new style, Dario Castello (? – c. 1658) and Giovanni Battista Fontana (1589–1630). In the two volumes of *Sonate concertate in stil moderno* Castello, a Venetian wind player, helped to establish a pattern of maximum contrast between the multiple sections. Fontana, a violinist, was equated to Orpheus by his contemporary Cesario Gussago. Fontana's *Sonata Seconda* and *Sonata Terza* tend to be a little less flamboyant than Castello, though no less virtuosic.

For many of these musicians, improvisation was among their primary skills. The *Sinfonia 13. à un Canto* by Girolamo Kapsberger (c. 1580–1651), better known for his skills playing lute and chitarrone, is an example of a more utilitarian short instrumental piece that could be used either in church or at court. On this recording, the long, plain notes of Kapsberger's canto part have been turned into cascades of sparkling ornamentation by David Brutti. This importance of improvisation is also

found in the anonymous *Canzona su partimento*, which is from a later seventeenth-century manuscript containing figured bass exercises for improvising little imitative versets and canzonas, like a musical crossword puzzle for organist Nicola Lamon.

The modern style of expressive sonatas spread rapidly across Europe through the dissemination of printed editions and manuscripts, and also by the emigration of composer/performers (they were often the same) seeking new opportunities. Giovanni Martino Cesare (c. 1590–1677), a cornetto player, spent most of his career in Augsburg and Munich, and the title of his *La Foccarina* was a reference to the wealthy Fugger family in acknowledgement of their earlier patronage. Perhaps tastes around southern Germany were more conservative and this *canzona* is a mix of older imitative writing and idiomatic displays of virtuosity. In contrast to Cesare's stable employment, Biagio Marini (1594–1663), a violinist, moved frequently; in an approximate chronological order, he held positions in Venice, Brescia, Parma, at the Wittelsbach courts in Neuburg an der Donau and Düsseldorf, Milan, Bergamo, back to Brescia, back to Milan, Ferrara, Venice again, once again Milan, a year in Vicenza, Padua and, finally, Venice. The *Sonata per organo e violino o cornetto* was written while he was employed in Germany. It seems to be an afterthought in the otherwise rather organized collection of pieces in his Opus 8, probably since it is one of the earliest pieces with an obbligato keyboard part rather than just a figured bass line, and looks forward to other accompanied sonatas in the later baroque.

Like Marini, Andrea Falconieri (c. 1585–1656), a lutenist, also moved frequently. He was born in Naples and his early career was mostly in northern Italy. This was followed by a period moving between Spain and France and he returned to Italy around 1628. He was a music teacher at a convent in Genoa for five years (though admonished for distracting the nuns with his music), and, except for a brief trip to visit his wife in Modena, the last seventeen years of his life were in Naples, being named *maestro di cappella* in 1647. His short sonata *La Monarca* (The

Monarch) is very different from the other sonatas on this recording. It is in two sections: the first is rather stately in duple metre, and the second feels like a *ciaccona*, though without the ostinato bass found in other similar works. In contrast to Falconieri, Giovanni Salvatore (1611–88), an organist, never left Naples. While Falconieri's *La Monarca* is easy to listen to, Salvatore's *Toccata seconda del nono tono* is a study into dense chromatic harmonies with flashes of virtuosity woven into the music, much like a gold thread in a dark tapestry.

The music chosen for this collection fully illustrates the extravagant styles of early baroque art. The dominance of the human voice and verbal texts came to be replaced by the unfettered imaginations of the composer/instrumentalists, which, perhaps most importantly, enhanced the freedom of each listener to read their own fantasies into the music.

© *Charles Brewer 2022*

Seicento Stravagante consists of David Brutti on cornetto and Nicola Lamon on organ and harpsichord, and specializes in performances of music from the Renaissance and early Baroque, with particular attention to Italian composers. The duo made its début in June 2018 with three acclaimed concerts at the Basilica of San Vitale during the Ravenna Festival. Since then, Seicento Stravagante has performed regularly at some of the world's most important early music festivals. The ensemble collaborates with leading instrumentalists and singers such as the violinist Rossella Croce, the soprano Silvia Frigato and the baritone Mauro Borgioni.

Seicento Stravagante's repertoire includes the finest of the music composed during the 16th and 17th centuries. An important aim of the ensemble is to highlight the historic organ heritage of Italy not only as a solo instrument but also in chamber music: using mainly authentic instruments, the two musicians are making a series of video recordings presenting the most important Renaissance and baroque organs in Italy.

In 2012, after an outstanding career in contemporary and classical music as a saxophone player, **David Brutti** fell in love with the music of the Renaissance and early Baroque. Soon thereafter he began to study the cornetto and baroque ornamentation with Andrea Inghisciano and now enjoys an intense concert activity in the field of early music. Brutti has performed at festivals and venues such as the Early Music Festivals of Utrecht, Belgrade and Lviv, the Monteverdi Festival in Cremona, Teatro Regio (Turin), Nationaltheater Mannheim and Auditorium Haydn in Bolzano. Ensembles with which he has collaborated include Il Giardino Armonico, Accademia Bizantina, Lautten Compagney, the Wrocław Baroque Ensemble and New Trinity Baroque (Atlanta, USA). Besides playing the cornetto, David Brutti is also a skilled performer on shawms and renaissance recorders.

www.davidbrutti.com

Nicola Lamon studied composition and organ with Elsa Bolzonello Zoja and harpsichord with Sergio Vartolo and Marco Vincenzi at the Conservatorio Benedetto Marcello in Venice, graduating *cum laude* in 2001. He also studied Gregorian chant with Lanfranco Menga. He has won prizes at several national and international organ and harpsichord competitions, including the Gaetano Callido International Organ Competition (Belluno). He researches Gregorian chant, organ, liturgy and improvisation with particular interest, focusing mainly on the improvised basso continuo praxis. An intense concert activity as organist and harpsichordist includes collaborations with ensembles and singers such as Cantar Lontano, Modo Antiquo and Cappella Marciana, and Mauro Borgioni, Gemma Bertagnolli and Silvia Frigato. Nicola Lamon is a professor at the Conservatorio Arrigo Pedrollo in Vicenza and at the Conservatorio Tomadini in Udine.

www.nicolalamon.org

Che soave armonia
fareste, o cari baci, o dolci detti,
se foste unitamente
d'ambedue le dolcezze ambo capaci:
Baciando, i detti, e ragionando, i baci.

Welch' sanfte Harmonie
Entstünde, o teure Küsse, o süße Worte,
Wären euch beiden
Beiderlei Wonnen gegeben:
Euch Worten das Küssen,
euch Küssen das Sprechen.

Giovanni Battista Guarini

Diese Zeilen aus Guarinis Gedicht *Con che soavità* kennen wir aus einer 1619 entstandenen Vertonung von Claudio Monteverdi, die sich in seinem 7. Madrigalbuch findet. Guarini spielte mit dem wunderbaren barocken Concetto, dass man nicht sprechen kann, wenn man küsst. In vielerlei Hinsicht veranschaulicht die Musik der vorliegenden Einspielung einen ähnlichen Gedanken: Wie lassen sich Gefühle durch süße Musik ausdrücken, wenn es keine Worte gibt? Monteverdi entwickelte seine *seconda pratica*, damit die Musik der Wortbedeutung diene, und in Vertonungen wie *Con che soavità* und *La favola d'Orfeo* fand er darüber hinaus Wege, die es den Instrumenten erlaubten, nicht nur die Worte zu unterstützen, sondern selber zu „sprechen“.

Vokalmusik wurde in der Renaissancezeit häufig auf Instrumenten gespielt; im späten 16. Jahrhundert war es in Norditalien Mode, französische Chansons instrumental aufzuführen. Der venezianische Organist Andrea Gabrieli (1533–1585) stützte sich bei seiner *Canzon francese detta Qui la dira* auf eine anonyme vierstimmige Paraphrase der im Original dreistimmigen Chanson *Qui la dira la peine de mon cœur* von Adrian Willaert (um 1490–1562), die 1535 veröffentlicht worden war. In seiner *Canzon* folgte Gabrieli einer Praxis seiner Instrumentalkollegen, indem er der schlichten Polyphonie der vokalen Vorlage Verzierungen hinzufügte, die vielleicht das Fehlen eines Textes kompensieren sollten. Die mitreißende Art und der unkomplizierte Kontrapunkt dieser *Canzoni* fand ihre Nachahmer, so zum

Beispiel in der *Canzon Terza detta La Lucchesina* des römischen Organisten Girolamo Frescobaldi (1583–1643), der den polyphonen Stil des 16. Jahrhunderts in ein Stück für Solo-„Canto“ und Continuo destillierte. Unterdessen entwickelten venezianische Organisten aus der Kombination von Tastenvirtuosität und vokal anmutender Polyphonie die Toccata – z.B. die *Toccata del Sesto Tono* von Annibale Padovano (1527–1575). Obwohl seine Karriere offenbar um 1552 am Markusdom begann, verließ Padovano Venedig 1566 für eine Anstellung am habsburgischen Hof in Graz – einer von vielen italienischen Musikern, die ihr Glück anderswo suchten, waren Italiens Musik und Musiker doch auch außerhalb der Landesgrenzen sehr begehrt.

In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts begannen virtuose Instrumentalisten wie Riccardo Rognoni (um 1550 – vor 1620), Francesco Rognoni Taeggio (nach 1580 – nach 1626) und Girolamo dalla Casa (gest. 1601), den virtuoson Sängern von Ferrara – insbesondere dem *Concerto delle donne* – und Florenz nachzueifern. Sie taten dies durch Teilung der längeren Notenwerte (eine Technik, die man Diminution nennt) in populären Vokalwerken wie den französischen Chansons von Thomas Crecquillon (*Ung gay Berger*) und Orlando di Lasso (*Susanne un jour*) oder sogar lateinischen Motetten wie Giovanni Pierluigi da Palestrinas *Pulchra es, amica mea*, und sie schufen auf diese Weise recht eigentlich instrumentale Solowerke, die wie Toccaten die technischen Fähigkeiten ihrer Spieler zur Geltung brachten, dabei aber die Verbindung zu den vormals vokalen Traditionen aufrecht erhielten.

Um die Jahrhundertwende jedoch, als Monteverdi und seine Zeitgenossen eine Musik zu konzipieren begannen, die sich nicht auf die überlieferten, streng polyphonen Stile beschränkte und die menschlichen Gefühle (die „Leidenschaften“) stärker zum Ausdruck bringen sollte, kam es zu einem Wandel in der Instrumentalmusik, der wiederum stark von den neuen, mit der Monodie und dem Musikdrama

verbundenen Gesangsstilen beeinflusst war. In manchen Fällen waren die Grenzen zwischen den Gattungen der Vokal- und der Instrumentalmusik recht fließend. Angelo Notari (1566–1663) wirkte in Venedig, bevor er eine Stelle am Hof der Stuarts in London annahm – zunächst für Prinz Henry und dann für Prinz Charles, in dessen Diensten er nach seiner Thronbesteigung verblieb. Notaris musikalische Verbindungen verschafften ihm Zugang zu den inneren Zirkeln des Hofes, was zu einer Nebentätigkeit als Spion für die venezianische Staatsinquisition führte. Seine Sammlung italienischer Lieder in dem neuen Stil von u. a. Giulio Caccini, Jacopo Peri und Claudio Monteverdi wurde 1613 in London gedruckt. Obwohl ein entsprechender Hinweis bei *Ahi, che s'acresce in me* fehlt, hatte Notari bei einem anderen Lied der Sammlung – einer Bearbeitung von Cipriano de Rores Madrigal *Ben qui si mostra il Ciel* für Gesang und Continuo – vermerkt, es könne „ebenso gut über demselben Bassus gesungen wie auf der Gambe gespielt werden“.

Bis zum dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts lösten sich die Musiker zunehmend von der Abhängigkeit von vokalen Vorlagen und entwickelten einen neuen Instrumentalstil, der später als *Stylus phantasticus* bezeichnet wurde. Dieser sei, so Athanasius Kircher in seinem zweibändigen Mammutwerk *Musurgia universalis* (Rom, 1650), „für Instrumente geeignet“, weil er an nichts anderes gebunden sei als an die „manifeste Erfindungskraft des Komponisten, den verborgenen Seinsgrund der Harmonie und eine geistreiche, kunstvolle Verbindung von harmonischen Phrasen und Fugen“. Von der Bindung der *seconda pratica* an einen verbalen Text befreit, konnte der Komponist Unterschiedlichstes verknüpfen: komplexen Kontrapunkt, tänzerische Abschnitte und musikalische Phrasen, die von den Zuhörern als klangliche Embleme bestimmter Emotionen oder „Leidenschaften“ aus der zeitgenössischen dramatischen Vokalmusik verstanden wurden.

Über zwei der einflussreichsten Vertreter dieses neuen Stils, Dario Castello (? – um 1658) und Giovanni Battista Fontana (1589–1630), gibt es nur wenige biogra-

phische Informationen. Mit seinen zwei Bänden *Sonate concertate in stil moderno* trug der in Venedig wirkende Bläser Castello zur Etablierung eines Modells bei, das maximalen Kontrast zwischen den verschiedenen Abschnitten vorsah. Fontana, ein Violinist, wurde von seinem Zeitgenossen Cesario Gussago auf eine Stufe mit Orpheus gestellt. Seine *Sonata Seconda* und *Sonata Terza* mögen nicht ganz so extravagant sein wie diejenigen Castellos, sind aber nicht weniger virtuos.

Für viele dieser Musiker gehörte das Improvisieren zu den Kernkompetenzen. Die *Sinfonia 13. à un Canto* des eher für seine Fertigkeiten auf der Laute und dem Chittarone bekannten Girolamo Kapsberger (um 1580–1651) ist ein kurzes Beispiel instrumentaler Gebrauchsmusik, wie es in der Kirche oder bei Hofe zum Einsatz kommen konnte. Bei der vorliegenden Einspielung hat David Brutti die langen, schmucklosen Töne von Kapsbergers Cantopartie in Kaskaden funkelnder Verzierungen verwandelt. Einen ähnlichen Stellenwert der Improvisation zeigt auch die anonyme *Canzona su partimento*, die aus einem Manuskript des späten 17. Jahrhunderts stammt, welches bezifferte Bassetüden zur Improvisation kleiner imitatorischer Versetten und Canzonen enthält – ein musikalisches Kreuzworträtsel für den Organisten Nicola Lamon.

Der moderne, expressive Sonatenstil verbreitete sich rasch in ganz Europa, einerseits durch Drucke und Manuskripte, andererseits durch die Auswanderung von Komponisten und Musikern (oft in Personalunion), die nach neuen Möglichkeiten suchten. Giovanni Martino Cesare (um 1590–1677), ein Zinkenist, verbrachte den Großteil seiner Karriere in Augsburg und München. Der Titel seiner *La Foccarina A I Cornetto o vero violino solo* huldigt der wohlhabenden, auch mäzenatisch regen Familie Fugger. Vielleicht waren die Geschmäcker im süddeutschen Raum konservativer, denn diese *Canzona* ist eine Mischung aus älterem imitativem Satz und idiomatischem Virtuositentum. Im Unterschied zu dem eher sesshaften Cesare wechselte der Violinist Biagio Marini (1594–1663) seine Wirkungsstätten häufig;

man findet ihn (in ungefährrer chronologischer Reihenfolge) in Venedig, Brescia, Parma, an den Höfen der Wittelsbacher in Neuburg an der Donau und in Düsseldorf, in Mailand, Bergamo, wieder in Brescia, wieder in Mailand, in Ferrara, wieder Venedig, nochmal Mailand, ein Jahr in Vicenza, dann Padua und schließlich Venedig. Die *Sonata per organo e violino o cornetto* entstand während seiner Zeit in Deutschland. In seiner ansonsten wohlgeordneten Sammlung Opus 8 scheint sie ein Nebengedanke zu sein, handelt es sich doch um eines der frühesten Stücke mit obligatem Tasteninstrument (und nicht nur einer bezifferten Basslinie), womit sie auf andere begleitete Sonaten des späteren Barock vorausweist.

Wie Marini siedelte auch der Lautenist Andrea Falconieri (um 1585–1656) häufig um. In Neapel geboren, begann seine Karriere zunächst in Norditalien. Danach wechselte er eine Zeitlang zwischen Spanien und Frankreich, bevor er um 1628 nach Italien zurückkehrte. Fünf Jahre lang war er Musiklehrer in einem Kloster in Genua (wo man ihm vorwarf, die Nonnen mit seiner Musik abzulenken); die letzten siebzehn Jahre seines Lebens verbrachte er – von einer kurzen Reise nach Modena abgesehen, um seine Frau zu besuchen – in Neapel, wo er 1647 zum *maestro di cappella* ernannt wurde. Seine kurze Sonate *La Monarca* (Der Monarch) unterscheidet sich sehr von den anderen Sonaten dieser Einspielung. Sie besteht aus zwei Teilen, der erste recht stattlich im Zweiertakt, der zweite wie eine *ciaccona*, freilich ohne deren ostinaten Bass. Im Unterschied zu Falconieri hat Giovanni Salvatore (1611–1688), ein Organist, Neapel nie verlassen. Während Falconieris *La Monarca* leicht verständlich ist, ist Salvatores *Toccata seconda del nono tono* eine Studie über dichte chromatische Harmonien mit hineingewobenen Blitzen aus Virtuosität – wie ein goldener Faden in einem dunklen Gobelin.

Die für dieses Album ausgewählten Musikstücke veranschaulichen die extravagantesten Stile des Frühbarock. An die Stelle der Dominanz der menschlichen Stimme und des verbalen Textes trat die uneingeschränkte Vorstellungskraft der Kompo-

nisten/Instrumentalisten, und dies steigerte – was vielleicht am wichtigsten ist – die Freiheit jedes einzelnen Zuhörers, seine eigenen Fantasien in die Musik hinein-zulesen.

© *Charles Brewer 2022*

Seicento Stravagante – David Brutti am Zink und Nicola Lamon an Orgel und Cembalo – hat sich auf Aufführungen von Musik der Renaissance und des Frühbarock spezialisiert, wobei ein besonderes Augenmerk italienischen Komponisten gilt. Das Duo gab sein Debüt im Juni 2018 mit drei umjubelten Konzerten in der Basilika San Vitale beim Ravenna Festival. Seitdem tritt Seicento Stravagante regelmäßig bei einigen der weltweit wichtigsten Festivals für Alte Musik auf. Das Ensemble arbeitet mit renommierten Instrumentalisten und Sängern wie der Violinistin Rossella Croce, der Sopranistin Silvia Frigato und dem Bariton Mauro Borgia zusammen.

Das Repertoire von Seicento Stravagante umfasst die vorzüglichste Musik, die im 16. und 17. Jahrhundert komponiert wurde. Ein Hauptziel des Ensembles ist es, das historische Orgelerbe Italiens nicht nur solistisch, sondern auch in kammermusikalischen Werken zur Geltung zu bringen: Unter Einsatz vorwiegend authentischer Instrumente stellen die beiden Musiker in einer Reihe von Videoaufnahmen die wichtigsten Renaissance- und Barockorgeln Italiens vor.

Nach einer herausragenden Karriere als Saxophonist in zeitgenössischer und klassischer Musik verliebte sich **David Brutti** 2012 in die Musik der Renaissance und des Frühbarock. Bald darauf begann er, bei Andrea Inghisciano Zink und barocke Ornamentik zu studieren; heute erfreut er sich einer intensiven Konzerttätigkeit im Bereich der Alten Musik. Brutti tritt bei Festivals und Veranstaltungen wie den Festivals für Alte Musik in Utrecht, Belgrad und Lwiw, dem Monteverdi Festival in

Cremona, dem Teatro Regio (Turin), dem Nationaltheater Mannheim und dem Auditorium Haydn in Bozen auf. Zu den Ensembles, mit denen er zusammenarbeitet, gehören Il Giardino Armonico, Accademia Bizantina, Lautten Compagney, das Wrocław Baroque Ensemble und New Trinity Baroque (Atlanta/USA). Neben dem Zink spielt David Brutti auch Schalmeyen und Renaissanceblockflöten.

www.davidbrutti.com

Nicola Lamon studierte Komposition und Orgel bei Elsa Bolzonello Zoja und Cembalo bei Sergio Vartolo und Marco Vincenzi am Conservatorio Benedetto Marcello in Venedig, wo er 2001 mit „cum laude“ abschloss. Außerdem studierte er Gregorianischen Gesang bei Lanfranco Menga. Er ist Preisträger mehrerer nationaler und internationaler Orgel- und Cembalowettbewerbe, darunter der Internationale Orgelwettbewerb Gaetano Callido (Belluno). Sein besonderes Interesse gilt der Erforschung des Gregorianischen Gesangs, der Orgel, der Liturgie und der Improvisation, wobei er sich vor allem auf die Praxis des improvisierten Generalbasses konzentriert. Zu seiner intensiven Konzerttätigkeit als Organist und Cembalist gehört die Zusammenarbeit mit Ensembles und Sängern wie Cantar Lontano, Modo Antiquo und Cappella Marciana sowie Mauro Borgioni, Gemma Bertagnolli und Silvia Frigato. Nicola Lamon ist Professor am Conservatorio Arrigo Pedrollo in Vicenza und am Conservatorio Tomadini in Udine.

www.nicolalamon.org

Che soave armonia
fareste, o cari baci, o dolci detti,
se foste unitamente
d'ambedue le dolcezze ambo capaci:
Baciando, i detti, e ragionando, i baci.

Giovanni Battista Guarini

Quelle douce harmonie
Vous feriez, ô doux baisers, ô douces paroles,
Si vous étiez également
Capables de donner ces deux délices,
En baisant les mots, et en disant les baisers.

Ces vers du poème de Guarini, *Con che soavità*, sont connus grâce à l'adaptation musicale réalisée en 1619 par Claudio Monteverdi pour son septième livre de madrigaux. Guarini évoque un merveilleux concept baroque selon lequel quand on embrasse, on ne peut pas parler. À bien des égards, la musique de cet enregistrement illustre un concept similaire : comment exprimer une émotion par une douce musique en l'absence de mots ? Pour Monteverdi, dans sa *seconda pratica* (que l'on pourrait traduire par « style moderne »), la musique était au service du sens des mots. Dans ses adaptations de *Con che soavità* et *La favola d'Orfeo*, il a également trouvé des moyens permettant aux instruments de non seulement soutenir les mots mais aussi de « parler » eux-mêmes.

À la Renaissance, la musique vocale était souvent aussi interprétée sur des instruments. À la fin du XVI^e siècle, la mode dans le nord de l'Italie était aux versions instrumentales de chansons françaises. L'organiste vénitien Andrea Gabrieli (1533–85) a basé sa *Canzon francese detta « Qui la dira »* sur une paraphrase anonyme à quatre voix arrangée à partir de la chanson originale à trois voix « Qui la dira la peine de mon cœur » d'Adrian Willaert (v. 1490–1562) publiée en 1535. Dans sa *canzon*, Gabrieli suit une pratique de ses collègues instrumentistes en ajoutant des ornements à la polyphonie simple de la pièce vocale originale, peut-être afin de compenser l'absence de texte. La qualité contagieuse et le contrepoint simple de ces *canzoni* ont été imités par d'autres compositeurs, comme dans la *Canzon Terza detta « La Lucchesina »* de l'organiste romain Girolamo Frescobaldi (1583–1643),

qui a distillé le style polyphonique du XVI^e siècle dans une pièce pour un « Canto » solo et basse continue. Les organistes vénitiens ont également développé la toccata en combinant la virtuosité du clavier et la polyphonie de style vocal, comme dans la *Toccata del Sesto Tono* d'Annibale Padovano (1527–75). Bien que sa carrière ait apparemment débuté à la basilique Saint-Marc vers 1552, il quitta Venise en 1566 pour travailler à la cour des Habsbourg à Graz, faisant partie des nombreux musiciens italiens qui cherchèrent fortune ailleurs en raison de l'intérêt grandissant pour la musique et les musiciens italiens au-delà de l'Italie.

Au cours des dernières décennies du XVI^e siècle, des instrumentistes virtuoses tels que Riccardo Rognoni (v. 1550 – avant 1620), Francesco Rognoni Taeggio (après 1580 – après 1626) et Girolamo dalla Casa (? – 1601) ont commencé à imiter les chanteurs virtuoses de Ferrare, en particulier le *Concerto delle donne*, et de Florence. Pour ce faire, ils divisaient les valeurs des notes les plus longues (une technique appelée diminution) dans des œuvres vocales populaires telles que les chansons françaises de Thomas Crecquillon (*Ung gay Berger*) et Orlando di Lasso (*Susanne un jour*), ou même des motets latins comme *Pulchra es, amica mea* de Giovanni Pierluigi da Palestrina, créant essentiellement des solos instrumentaux qui, comme les toccatas, pouvaient mettre en valeur les capacités techniques de leur interprète tout en conservant un lien avec les traditions vocales antérieures.

Cependant, au tournant du siècle, alors que Monteverdi et ses contemporains commençaient à concevoir une musique qui ne se limiterait pas aux anciens styles de polyphonie stricte et qui exprimerait davantage les émotions humaines (les « passions »), un changement survint dans la musique instrumentale à nouveau fortement influencée par les nouveaux styles vocaux associés à la monodie et aux drames musicaux. Dans certains cas, les frontières entre musique vocale et musique instrumentale devinrent assez fluides. Angelo Notari (1566–1663) avait séjourné à Venise avant d'accepter un poste à la cour des Stuart à Londres, d'abord pour le prince

Henry, puis pour le prince Charles, et il resta au service de la royauté lorsque Charles monta sur le trône. Ses relations musicales lui permirent d'accéder aux cercles intérieurs de la cour, ce qui le mena à travailler comme espion pour les inquisiteurs d'État vénitiens. Son recueil de chansons italiennes dans le nouveau style musical de Giulio Caccini, Jacopo Peri et Claudio Monteverdi entre autres, a été imprimé à Londres en 1613. Bien que *Ahi, che s'acresce in me* n'ait pas été désigné ainsi, Notari avait indiqué qu'une autre chanson du recueil, dans un arrangement pour voix et basse continue du madrigal *Ben qui si mostra il Ciel* de Cipriano de Rore, « peut aussi bien être chantée sur la même basse que jouée sur le violon ».

Au cours de la troisième décennie du XVII^e siècle, les interprètes cessèrent de dépendre des modèles vocaux pour développer un nouveau style instrumental qui sera plus tard appelé *Stylus phantasticus*. Comme l'a décrit Athanasius Kircher dans son énorme ouvrage en deux volumes *Musurgia universalis* (Rome, 1650), ce style était « approprié aux instruments » car il n'était lié à rien d'autre qu'à « l'invention manifeste du compositeur, la raison cachée de l'harmonie et une connexion ingénieuse et habile de phrases harmoniques et de fugues ». Libéré des liens de la *seconda pratica* au texte, le compositeur pouvait librement mélanger une polyphonie complexe, des passages dansants et des phrases musicales auxquels les auditeurs pouvaient réagir comme devant des symboles sonores d'émotions ou de « passions » spécifiques à la musique vocale dramatique contemporaine.

Il existe peu d'informations biographiques sur deux des praticiens les plus influents de ce nouveau style, Dario Castello (? – v. 1658) et Giovanni Battista Fontana (1589–1630). Dans les deux volumes de *Sonate concertate in stil moderno*, Castello, un instrumentiste à vent vénitien, a contribué à établir un modèle de contraste maximal entre les différentes sections. Fontana, un violoniste, fut comparé par son contemporain Cesario Gussago à Orphée. Si la *Sonata Seconda* et la *Sonata*

Terza de Fontana apparaissent un peu moins flamboyantes que celles de Castello, elles ne leurs cèdent cependant en rien en ce qui concerne la virtuosité.

Pour beaucoup de ces musiciens, l'improvisation faisait partie de leurs compétences premières. La *Sinfonia 13. à un Canto* de Girolamo Kapsberger (v. 1580–1651), plus connu pour ses talents au luth et au chittarone, est un exemple de courte pièce instrumentale davantage utilitaire qui pouvait être utilisée à l'église ou à la cour. Sur cet enregistrement, les notes tenues et sans ornements de la partie canto de Kapsberger ont été transformées en cascades d'ornements étincelantes par David Brutti. Cette importance de l'improvisation se retrouve également dans la *Canzona su partimento* anonyme, qui provient d'un manuscrit de la fin du XVII^e siècle contenant des exercices de basse chiffrée pour l'improvisation de petits versets et canzonas imitatifs, tel un puzzle musical, par l'organiste Nicola Lamon.

Le style moderne des sonates expressives s'est rapidement répandu à travers l'Europe, à la fois grâce à la diffusion d'éditions imprimées et de manuscrits, mais aussi grâce aux déplacements des compositeurs et interprètes (souvent, une seule et même personne) à la recherche de nouvelles opportunités. Giovanni Martino Cesare (v. 1590–1677), joueur de *cornetto* (cornet à bouquin), a passé la majeure partie de sa carrière à Augsbourg et à Munich, et le titre de *La Foccarina A I Cornetto o vero violino solo* était une référence à la riche famille Fugger en reconnaissance de son mécénat antérieur. Les goûts dans le sud de l'Allemagne étaient peut-être plus conservateurs et cette *canzona* est un mélange d'écriture imitative plus ancienne et d'une démonstration idiomatique de virtuosité. Contrairement à l'emploi stable de Cesare, le violoniste Biagio Marini (1594–1663) déménagea fréquemment. Dans un ordre chronologique approximatif, il occupa des postes à Venise, Brescia, Parme, à la cour des Wittelsbach à Neuburg an der Donau, puis à Düsseldorf, Milan, Bergame, de nouveau à Brescia, Milan, Ferrare, de nouveau à Venise, puis à Milan, pendant un an à Vicence, à Padoue et, finalement, à Venise. La *Sonata per organo*

e violino o cornetto a été composé alors qu'il était employé en Allemagne. Elle apparaît comme un ajout tardif dans le recueil de pièces de son opus 8, par ailleurs plutôt bien conçu, probablement parce qu'il s'agit de l'une des premières pièces comportant une partie de clavier obligato plutôt qu'une simple ligne de basse chiffrée, et qu'elle annonce d'autres sonates accompagnées à l'époque du baroque tardif.

Comme Marini, Andrea Falconieri (v. 1585–1656), un luthiste, s'est aussi fréquemment déplacé. Né à Naples, la première partie de sa carrière s'est déroulée principalement dans le nord de l'Italie. Il s'est ensuite rendu en Espagne et en France avant de revenir en Italie vers 1628. Il fut professeur de musique dans un couvent de Gênes pendant cinq ans (mais il y fut réprimandé pour avoir distrait les religieuses avec sa musique) et, à l'exception d'un bref voyage pour rendre visite à sa femme à Modène, les dix-sept dernières années de sa vie se déroulèrent à Naples où il fut nommé *maestro di cappella* en 1647. Sa courte sonate *La Monarca* [Le monarque] est très différente des autres sonates présentées ici. Elle se compose de deux sections : la première est plutôt majestueuse sur une mesure à deux temps alors que la seconde ressemble à une *ciaccona*, mais sans la basse ostinato que l'on retrouve habituellement dans les autres œuvres de ce type. Contrairement à Falconieri, l'organiste Giovanni Salvatore (1611–88) n'allait jamais quitter Naples. Alors que *La Monarca* de Falconieri est d'un abord aisé, la *Toccata seconda del nono tono* de Salvatore apparaît comme une étude d'harmonies chromatiques denses avec des éclairs de virtuosité tissés dans la musique, comme un fil d'or dans une tapisserie sombre.

Les pièces choisies pour cet enregistrement illustrent parfaitement les styles extravagants de l'art du début de l'époque baroque. La prédominance de la voix humaine et du texte furent remplacés par l'imagination débridée des compositeurs et des instrumentistes ce qui, peut-être plus important encore, a accru la liberté de chaque auditeur de trouver ses propres fantasmes dans la musique.

© Charles Brewer 2022

Seicento Stravagante se compose de David Brutti au *cornetto* (cornet à bouquin) et Nicola Lamon à l'orgue et au clavecin, et se spécialise dans l'interprétation de la musique de la Renaissance et du début du baroque, avec une attention particulière aux compositeurs italiens. Le duo a fait ses débuts en juin 2018 avec trois concerts acclamés à la Basilique de San Vitale pendant le Festival de Ravenne. Depuis lors, Seicento Stravagante se produit régulièrement dans certains des plus importants festivals de musique ancienne à travers le monde. L'ensemble collabore avec des instrumentistes et chanteurs prestigieux tels que la violoniste Rossella Croce, la soprano Silvia Frigato et le baryton Mauro Borgioni.

Le répertoire de Seicento Stravagante inclut les meilleures musiques composées au cours des XVI^e et XVII^e siècles. Un objectif important de l'ensemble est de mettre en valeur le patrimoine historique de l'Italie en matière d'orgue, non seulement en tant qu'instrument soliste mais aussi dans des œuvres de musique de chambre : en utilisant principalement des instruments authentiques, les deux musiciens réalisent une série d'enregistrements vidéo présentant les plus importants orgues de la Renaissance et du baroque en Italie.

En 2012, après une carrière exceptionnelle dans la musique contemporaine et classique en tant que saxophoniste, **David Brutti** est tombé amoureux de la musique de la Renaissance et du début du baroque. Il a peu après commencé à étudier le *cornetto* et l'ornementation baroque avec Andrea Inghisciano et est maintenant particulièrement actif au concert dans le domaine de la musique ancienne. Brutti s'est produit dans des festivals tels que ceux de musique ancienne d'Utrecht, de Belgrade et de Lviv ainsi que le festival Monteverdi de Crémone, et des salles telles que le Teatro Regio (Turin), le Nationaltheater Mannheim et l'Auditorium Haydn de Bolzano. Parmi les ensembles avec lesquels il a collaboré figurent Il Giardino Armonico, Accademia Bizantina, Lautten Compagney, le Wrocław Baroque En-

semble et New Trinity Baroque (Atlanta, USA). En plus de jouer du cornetto, David Brutti joue également avec talent de la chalémie et des flûtes à bec de la Renaissance.

www.davidbrutti.com

Nicola Lamon a étudié la composition et l'orgue avec Elsa Bolzonello Zoja et le clavecin avec Sergio Vartolo et Marco Vincenzi au Conservatorio Benedetto Marcello de Venise, où il a obtenu son diplôme avec mention en 2001. Il a également étudié le chant grégorien avec Lanfranco Menga. Il a remporté des prix à plusieurs concours nationaux et internationaux d'orgue et de clavecin, dont le concours international d'orgue Gaetano Callido (Belluno). Il mène des recherches sur le chant grégorien, l'orgue, la liturgie et l'improvisation avec un intérêt particulier, en se concentrant surtout sur la pratique de la basse continue improvisée. Il est très actif au concert, aussi bien en tant qu'organiste que claveciniste et collabore avec des ensembles tels que Cantar Lontano, Modo Antiquo et Cappella Marciana, et des chanteurs tels que Mauro Borgioni, Gemma Bertagnolli et Silvia Frigato. En 2022, Nicola Lamon était professeur au Conservatorio Arrigo Pedrollo de Vicenza et au Conservatorio Tomadini d'Udine.

www.nicolalamon.org

The instruments used on this recording

Straight Cornetto by Andrea Inghisciano 2019 (tracks 1–3, 6, 8, 9, 13)

Pitch: A = 465 Hz

Curved Cornetto by Paolo Fanciullacci 2018 (tracks 4, 7, 11, 15–16)

Pitch: A = 465 Hz

Mute Cornetto by Andrea Inghisciano 2019 (tracks 6, 14)

Pitch: A = 465 Hz

Organ by Paolo Cipri c. 1578, Monte San Giovanni (Bologna, Italy), restored by Paolo Tollari in 1991 (tracks 2–3, 10–15)

Keyboard with 45 notes extending from C1 to C5 with short first octave
Short pedalboard Italian style, 8 keys, constantly coupled to the keyboard
Stops moved by 9 levers, ordered in one column on the right of the console
Pitch: A = 463 Hz. Temperament: Quarter-comma meantone

Stops:

Principale Bassi e Soprani 8'

Ottava

Quintadecima

Decimanona

Vigesimaseconda

Cornetto (from C3)

Flauto in XII

Voce Umana (from C3)

Bassi (8' until C# 2)

Anonymous Organ built in Venice around 1660, Caprile (Belluno, Italy),
restored by 'Famiglia Artigiana Fratelli Ruffatti' (Padua) in 2002 (tracks 4, 16)

Keyboard with 50 notes extending from C1 to F5 with first short octave

Short pedalboard Italian style, 17 keys, short octave, constantly coupled to the keyboard

Stops moved by 11 knobs, ordered in one column on the right of the console

Pitch: A = 463 Hz. Temperament: Quarter-comma meantone

Stops:

Principale 8'

Vigesimasesta

Ottava

Vigesimanona

Cornetta (from F3)

Flauto in XII

Quintadecima

Contrabbassi 16' (pedal)

Decimanona

Ottava di contrabbassi (pedal; coupled with the Contrabbassi stop)

Vigesimaseconda

Regal by Nicola Ferroni 2017 (track 8)

Pitch: A = 463 Hz

Harpsichord by Romain Legros after Giovanni Battista Giusti, 1681 (tracks 1, 5–7, 9)

Pitch: A = 463 Hz

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Seicento Stravagante would like to thank:

Associazione 'Organi storici in Cadore' – Prof. Renzo Bortolot

Father Pietro Viscolani (Vicar of Caprile), Don Giuseppe Salicini (Vicar of Monte San Giovanni),

Don Gigi (Vicar of the Chiesa di San Martino, Vescia)

Laboratorio d'Organi Nicola Ferroni for the use of the regal

Special thanks are also due to Stefano Lorenzetti, director of the

Conservatorio di Musica di Vicenza 'Arrigo Pedrollo'

In memory of the renowned musicologist Marco di Pasquale

Recording Data

Recording: 14th–17th November 2019 at the Chiesa Parrocchiale di Monte San Giovanni,
Bologna, Italy (tracks 2–3, 8, 10–15)
24th–25th June 2020 at the Chiesa di San Martino Vescovo, Vescia, Perugia, Italy (tracks 1, 5–7, 9)
26th–27th August 2020 at the Chiesa di San Bartolomeo, Caprile, Belluno, Italy (tracks 4 & 16)
Producer and sound engineer: Studio Seicento

Equipment: AKG and SE Electronics microphones; Steinberg UR824 audio interface; Logic Pro X workstation;
Yamaha loudspeakers, Audio-Technica headphones
Original format: 24-bit / 44.1 kHz

Post-production: Editing: David Brutti
Mixing and mastering: Tommaso Cancellieri
Surround mastering: Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Charles Brewer 2022
Translations: Horst A. Scholz (German), Jean-Pascal Vachon (French)
Photo of the performers: © Alessio Vissani <http://alessiovissani.com>
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +346 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2526 © & © 2022, BIS Records AB, Sweden.

Cover image:

Painting on the inside of the right-hand door of the 1588 Antegnati organ
in the church of San Nicola, Almenno San Salvatore, Italy