

BALLADE VENITIENNE

Ensemble Tumbleweeds
Claire-Ombeline Muhlmeyer



MARCO UCCELLINI (1603-1680)

Sinfonie Boscarecie Op. 8 (1660)

1. Symphonia decima quinta (A Carissima) – Symphonia decima quarta (A Foschina) 2'56

DARIO CASTELLO (1602-1631)

Sonate concertate in stil moderno, libro secondo (1629)

2. Sonata quarta a due soprani 6'56

ALESSANDRO GRANDI (1586-1630)

Ghirlanda Sacra, libro primo (1625)

3. O quam tu pulchra es 3'07

BIAGIO MARINI (1594-1663)

Per ogni sorte di strumento musicale Op. 22 (1655)

4. Passacalio à 3 & à 4 4'01

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)

Canzoni da sonare a una, due, tre e quattro (1634)

5. Canzon terza a due canti (F 8.14c) 4'31

JOHANNES HIERONYMUS KAPSBERGER (1580-1651)

Intavolatura di Chitarone, Libro primo (1604)

6. Toccata seconda (Arpeggiata) 1'55

GIOVANNI LEGRENZI (1626-1690)

Sonate a due et a tre. Libro primo, opera seconda (1655)

7. La Spilimberga a due violini 3'16

BIAGIO MARINI

Sonate, symphonie, canzoni, passemuzzi, baletti, corenti, gagliarde e retornelli

Op. 8 (1626),

8. Sonata quarta per il violino per sonar con due corde 8'12

MAURIZIO CAZZATI (1616-1678)

Trattenimenti per camera Op. 22 (Bologne, 1660)

9. Passacaglio 4'37
10. Ciacona a tre (1659) 3'10

GIROLAMO FRESCOBALDI

Toccate e partite d'intavolatura. Libro secondo (1627)

11. Toccata decima (F 3.10) 5'27

MARCO UCCELLINI

Sinfonie Boscarecie Op. 8 (1660)

12. Symphonia decima terza (A Perdiera) 1'45

MAURIZIO CAZZATI

Sonate a due violini e basso continuo Op. 18 (1659)

13. Sonata duodecima (A Strozza) 3'17



ENSEMBLE TUMBLEWEEDS

Claire-Ombeline Muhlmeyer musical direction

Claire-Ombeline Muhlmeyer sackbut & recorder

Valentin Seignez-Bacquet violin

Pernelle Marzorati triple harp

Jeremy Nastasi theorbo & guitar

Venetian Ballad

Claire-Ombeline Muhlmeyer, Hélyette Marzorati

Since time immemorial, musicians have been conduits who transmit and reinterpret works, adding their own knowledge to them. Anchored in the present, music will never ‘re-exist’, but each interpretation will give it new life. This paradox resonates perfectly with the tumbleweed, a part of a plant that represents its maturity. It is death, detaching itself and rolling inexorably with the wind, but it is also the resumption of life, sowing seeds as it passes. Thus, seeds are to the tumbleweed what performers are to music – a reminder of the incessant wheel of time which allows Men, who shape the future throughout their lives, to be born and to die. Like the tumbleweed roaming over the immensity of the desert, performers offer a vision of these works from the past, enriching them with their current knowledge drawn from the vastness of the musical repertoire.

In the words of Massimiliano Neri (1623–1673), “each sonata is assigned its own instrumentation”. It is this idea that led the Tumbleweeds Ensemble to choose a two-stringed plucked *basso continuo* and two treble instruments, with the violin dialoguing

either with the flute or, rather more unusually, with the sackbut. *Ballade vénitienne* (Venetian Ballad) reflects certain musical colours from the palette represented by 17th-century Venice between 1604 and 1660. Defined as the centre of Renaissance and Baroque art, *La Serenissima* boasted a wealth of important composers such as Dario Castello (1602–1631), Johannes Hieronymus Kapsberger (1580-1651) and Biagio Marini (1594-1663). The abundance of musical activity in Venice necessitated a large number of printers. Their renown attracted composers from all over Italy, such as Girolamo Frescobaldi (1583-1643), an organist based in Rome.

A popular instrument at various European courts, such as those of Henry VII in England or Charles the Bold in France, the sackbut experienced its true golden age in the 17thth century, particularly in Venice. Among the composers who contributed to this boom, Dario Castello endowed the sackbut with a highly virtuosic and soloistic character, pitting it against the violin in musical and technical rivalry. Here, it notably features in the *Sonata Quarta*

from the *Sonate concertate in stil moderno*. (*Libro secondo*, 1629). A member of the clergy, but above all a violinist, Castello's life was extremely short. In 1624, he was appointed to St Mark's Basilica in Venice, where his brother was already working as a trombonist.

At the time, the ensemble was conducted by Alessandro Grandi (1586-1630), among others, who began his career in the choirs of the basilica. He left a remarkable catalogue of vocal works, including *O quam tu pulchra es*, featured on this recording on the sackbut, which showcases the instrument in all its sensitivity. Indeed, the sackbut's timbre, described as close to the human voice, was used to double the choirs (*Col a parte*) or replace certain voices. It was particularly children who, once their voices had broken, would play the sackbut so that they could continue their musical careers.

The recorder, meanwhile, had been a very common instrument in Venice since the 16th century, largely thanks to Silvestro Ganassi (c. 1492-1550). Author of two treatises on instrumental technique, he devoted the first, *Opera intitulata Fontegara* (1535), to the recorder. Often made in different sizes and played in consort (a family of flutes) during the Renaissance, the recorder gradually took on the role of a solo instrument up until the Baroque period.

Renaissance Italy also played a pioneering role in making stringed instruments, with the violins of the Amati family – Andrea (1505-1577) and later Antonio (c. 1540-1605) in Cremona, whose tradition would later be taken up by their famous heir, Antonio Stradivari (1644-1737). The 17th century was a period of innovation for the violin, both in terms of construction and playing style. It is impossible to speak of this instrument without mentioning Biagio Marini. A violinist at St Mark's Basilica shortly before Castello, he left behind numerous compositions, of which only a fraction have come down to us. He is known for having been one of the first to use *scordatura* technique, which involves modifying the violin's original tuning, increasing or reducing the range of the instrument. This alters the tension of the strings, creating new sonorities. The first to use this technique in Italy was none other than Marco Uccellini (1603-1680). However, on this recording, the pieces we have chosen by this composer give the violin a somewhat unusual role, using *pizzicato* technique to create a dialogue between the violin and the two plucked string instruments of the *basso continuo*.

The continuo with neither keyboard nor bowed bass fits naturally into music from the early 17th century, particularly rapidly developing instrumental forms such as *ciacone* or *sinfonie*. Each instrument has

its specific role: “The ornamenting instruments make the harmony more pleasant through their entertaining and contrapuntal manner: the lute, theorbo, harp and similar instruments.” (Agostino Agazzari (1578-1640), *Del sonare sopra il basso*, 1607) Unlike sacred music, which was mostly accompanied by the organ at the time, the rise of instrumental music gave these instruments a central and technical role in continuo realization. Thus, in this programme, doing without keyboard and bowed bass instruments was a natural choice. The pieces alternate between a continuo focused on the interplay of timbres and the roles of each instrument, and more soloistic works, such as J.H. Kapsberger’s *Toccata arpeggiata* or G. Frescobaldi’s *Toccata* for harp, which make full use of the new solo repertoire of the Italian *Seicento*. Using plucked string instruments allows each melodic line and every improvised harmony in the accompaniment to be heard distinctly. Their complexity lies in the ability to divide the melodic and harmonic lines across a wide range, whilst respecting the place of each. As Giulio Caccini (1551–1618) emphasizes in *Le nuove musiche* (1602): “This art tolerates no mediocrity. The more refined its excellence, the more the teacher must seek it with diligence and love, so as to show the extent to which it is essential for the player who sings a solo over the harmony of the chitarrone or another stringed instrument

– and who is already versed in music theory – to play competently.”

This approach, highly innovative for its time, points to a previously unknown way of thinking about and playing music, placing the solo instrumentalist on the same level as the singer and stressing the role of music theory as the foundation of performance. For this first recording, the Tumbleweeds Ensemble above all wishes to share and popularize this music, which is both light-hearted and full of emotion. The programme brings together little-known works from the repertoire, around which the musicians have gathered since the ensemble’s inception. This is particularly true of Maurizio Cazzati’s (1616-1678) *A Strozza*, which closes the album but which, when the ensemble first met, opened up an inexhaustible wealth of ideas for putting together this ‘Venetian Ballad’.

English translation by Peter Bannister



Ballade vénitienne

Claire-Ombeline Muhlmeyer, Hélyette Marzorati

Depuis la nuit des temps, le musicien est un passeur qui transmet et réinterprète les œuvres en y ajoutant ses propres connaissances. Ancrée dans le présent, la musique ne « ré-existera » plus jamais, mais chaque interprétation lui donnera de nouveau la vie. Ce paradoxe résonne en tout point avec le *tumbleweed*. Partie d'une plante représentant son stade de maturité, c'est la mort qui se détache pour rouler inexorablement au gré du vent, mais c'est aussi la vie qui reprend en semant des graines sur son passage. Ainsi, les graines sont au *tumbleweed* ce que les interprètes sont à la musique. Un rappel de la roue du temps qui, sans jamais s'arrêter, laisse naître et mourir les Hommes qui forgent l'avenir tout au long de leur vie. À l'image du *tumbleweed* se baladant dans l'immensité du désert, les interprètes proposent une vision de ces œuvres du passé, en les nourrissant de leurs connaissances actuelles puisées dans l'immensité du répertoire musical.

Comme le disait Massimiliano Neri (1623-1673) « chaque sonate se voit attribuer son instrumentation ». C'est cette idée qui a poussé l'Ensemble Tumbleweeds à faire le choix d'une

basse continue à deux cordes pincées et de deux instruments de dessus avec le violon dialoguant soit avec la flûte, soit, plus original, avec la sacqueboute. *Ballade vénitienne* reflète certaines couleurs musicales de la palette que représentait Venise au XVII^e siècle, entre 1604 et 1660. Définie comme le centre des arts renaissances et baroques, la Sérénissime possède un vivier de compositeurs incontournables tels que Dario Castello (1602-1631), Johannes Hieronymus Kapsberger (1580-1651), ou encore Biagio Marini (1594-1663). La profusion de l'activité musicale à Venise requiert un grand nombre d'imprimeurs. Leur notoriété attire des compositeurs de toute l'Italie, tel que Girolamo Frescobaldi (1583-1643), organiste basé à Rome.

Instrument populaire auprès des différentes cours d'Europe comme celle d'Henri VII en Angleterre ou Charles le Téméraire en France, la sacqueboute connaît véritablement son âge d'or au XVII^e siècle, en particulier à Venise. Parmi les compositeurs qui ont contribué à cet essor, Dario Castello va donner à la sacqueboute un côté extrêmement virtuose et soliste en la mettant en rivalité musicale et technique avec le

violon. Ici, on le retrouve notamment dans la *Sonata Quarta*, issue des *Sonate concertate in stil moderno*. (Libro secondo, 1629). Ecclésiastique, mais avant tout violoniste, Castello aura une vie extrêmement courte. Il est nommé en 1624 à la Basilique Saint-Marc de Venise où son frère travaille déjà en tant que tromboniste.

À l'époque, l'ensemble est dirigé entre autres par Alessandro Grandi (1586-1630) qui commence sa carrière dans les chœurs de la basilique. Il laisse un catalogue d'œuvres pour voix remarquable, dont *O quam tu pulchra es*, repris dans ce disque à la sacqueboute, qui met en valeur toute la sensibilité de l'instrument. En effet, le timbre de la sacqueboute, décrit comme proche de la voix humaine était utilisé pour doubler les chœurs (*Col a parte*) ou remplacer certaines voix. C'étaient notamment les enfants qui, après avoir mué, jouaient de la sacqueboute pour pouvoir continuer leur carrière de musicien.

La flûte à bec, de son côté, est un instrument très présent à Venise depuis le XVI^e siècle, notamment grâce à Silvestro Ganassi (~1492~1550). Auteur de deux traités sur la technique instrumentale, il consacre le premier, *Opera intitulata Fontegara* (1535) à la flûte à bec. Souvent fabriquées en différentes tailles et jouées en consort (famille de flûtes) à la Renaissance, elles gagnent peu à peu le

rôle d'instrument soliste jusqu'à l'époque baroque.

L'Italie de la Renaissance est également pionnière en matière de lutherie avec les violons de la famille Amati, avec Andrea (1505-1577), puis Antonio (~1540-1605) à Crémone, qui seront plus tard repris par le célèbre héritier Antonio Stradivari (1644-1737). Le XVII^e est pour le violon une période de nouveautés dans la facture comme dans le style de jeu. Impossible de parler de cet instrument sans évoquer Biagio Marini. Violoniste à la basilique Saint-Marc peu de temps avant Castello, il laisse de nombreuses compositions dont seule une petite partie nous est parvenue. Il est connu pour avoir été l'un des premiers à utiliser la technique de la *scordatura* qui vise à modifier l'accord original du violon en augmentant ou réduisant l'ambitus de l'instrument. La tension des cordes est ainsi modifiée, créant de nouvelles sonorités. Le premier à utiliser cette technique en Italie n'est autre que Marco Uccellini (1603-1680). Cependant, dans ce disque, les pièces que nous avons choisies de ce compositeur donnent une place peu habituelle au violon, en utilisant la technique des *pizzicati* qui permet de créer un dialogue entre le violon et les deux instruments à cordes pincées de la basse continue.

Le continuo sans clavier ni basse d'archet s'intègre naturellement aux musiques du début du XVII^e

siècle, notamment aux pièces instrumentales en plein essor comme les *ciacone* ou les *sinfonie*. Chaque instrument y trouve son rôle spécifique : « Les instruments qui ornent rendent l'harmonie plus agréable par leur manière divertissante et contrapuntique : luth, théorbe, harpe et instruments similaires. » (Agostino Agazzari (1578-1640), *Del sonare sopra il basso*, 1607). Contrairement à la musique sacrée, principalement accompagnée à l'orgue à cette époque, l'essor de la musique instrumentale offre à ces instruments un rôle central et technique dans la réalisation du continuo. Ainsi, dans ce programme, l'absence de clavier et de basse d'archet s'est imposée naturellement. Les pièces alternent entre un continuo travaillé sur le jeu des timbres et des rôles de chaque instrument, et des œuvres plus solistes, comme la *Toccata arpeggiata* de J.H. Kapsberger ou la *Toccata* de G. Frescobaldi à la harpe, qui exploitent pleinement le nouveau répertoire soliste du *Seicento* italien. L'emploi d'instruments à cordes pincées permet d'entendre distinctement chaque ligne mélodique et chaque harmonie improvisée lors de l'accompagnement. Leur complexité réside dans la capacité à se répartir les lignes mélodiques et harmoniques sur un large ambitus, tout en respectant la place de chacun. Comme le souligne Giulio Caccini (1551-1618) dans *Le nuove musiche* (1602) : « Cet art ne tolère pas la médiocrité. Plus son excellence est raffinée,

plus le professeur doit la rechercher avec diligence et amour, afin de montrer combien il incombe à celui qui chante en solo sur l'harmonie du chitarrone ou d'un autre instrument à cordes, déjà initié à la théorie musicale, de jouer avec compétence. »

Cette approche, très novatrice pour l'époque, indique une manière de penser et de pratiquer la musique encore jamais entendue auparavant, plaçant l'instrumentiste soliste sur un même plan que le chanteur, et valorisant la théorie musicale comme fondement de l'interprétation. Pour ce premier enregistrement, l'*Ensemble Tumbleweeds* souhaite avant tout transmettre et démocratiser cette musique, à la fois très légère et pleine d'émotions. Le programme regroupe des pièces peu connues du répertoire, autour desquelles les musiciens se sont retrouvés dès la création de l'ensemble. C'est notamment le cas de *A Strozza* de Maurizio Cazzati (1616-1678) qui clôture le disque mais qui a ouvert, lors de leur rencontre, un champ inépuisable d'idées pour construire cette « ballade vénitienne ».





Enregistré du 27 au 29 août 2025 dans l'église Saint-Laurent, Dampvalley-lès-Colombe, France

Avec l'aimable participation de la Fondation Safran et du Festival Musique et Mémoire.

Avec le soutien de la Ville de Dampvalley-lès-Colombe et Didier Cléau (maire de la commune), le Fonds de Développement de la Vie Associative de Haute-Saône, la Ville de Luxeuil-les-Bains, le Département de la Haute-Saône et l'Association Contre Vent

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Caroline Christiaens

Photos : Jean-Elie Eftekhari – Noé Michaud, Arche Production

[LC] 83778

EVCD154 Little Tribeca © 2026 Claire-Ombeline Muhlmeyer © 2026 Evidence, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

evidenceclassics.com

Claire-Ombeline Muhlmeyer joue une sacqueboute ténor d'après Hainlein, modèle MDC, Egger, 2005, et une flûte à bec Ganassi de Monika Musch, 2021.

Valentin Seignez-Bacquet joue un violon de Bogidar Vermand, 2017 copie de Stradivarius Kurse 1721.

Pernelle Marzorati joue une harpe triple italienne de Simon Capp, 2023.

Jeremy Nastasi joue une guitare José Miguel Morebo, 2023 et un théorbe Lourdes Uncilla, 2023.

Merci à nos généreux donateurs :

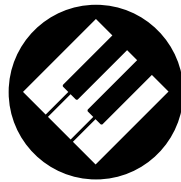
Christian Caruana ;

Yvonnick Clémence, Antoine Ganaye, Michèle Larrère, Eric Mertzweiller, Elisabeth et Cécile Muhlmeyer, Manuel Solans ;

Martin Arndt, Jean-François Bourgeois, Anne-Dominique Caruana, Fabrice Creux, Cécile Devaurs,

Sylvie Fontana, Pierre et Isabelle Lansu, Jean-Pierre et Marie-Claire Lesage, Blandine Marignier,

Angélique Mauillon, Christine et Denis Martinez, Marlène Urban



evidence

evidenceclassics.com