

ACCENT

Antonio Bertali Sonatas

Le Concert Brisé William Dongois





www.concert-brise.eu

Le Concert Brisé présente ses vifs remerciements à Martin Erhardt et à la paroisse de l'église St Jean pour leur accueil chaleureux.

Un grand merci également à Massimo Cialfi pour sa disponibilité pour les accordages de l'orgue.

Sources

Antonio Bertali: Prothimia suavissima, Leipzig 1672 (Tr. 1, 5)

Herzog August Library / Wolfenbüttel:

Ms 34.7 Aug (Tr. 2, 3, 8, 9)

Uppsala University Library / Dueben Collection

(Tr. 2, 4, 7)

Bibliothèque nationale de France: Codex Rost, BN Res Vm7.673, Nr. 88 (Tr. 6)

Temperament

Pitch a: 465 Hz

Instruments

Violin: Naples 18th century, family Gagliano

Sackbut: Ewald Meinel (copy after Drewelwecz, 1595)

Dulcian: Guntram Wolf, 2009 (copy after an anonymous instrument from the collection of the Princely Castle in Merano)

Straight treble cornett: Henri Gohin, 2007 (copy after a German instrument from the beginning of the 18th century); *Cornettino*: Henri Gohin, 2008; *Mute cornett*: Henri Gohin, 2007

14-course archlute: Maurice Ottiger, 1987

Harpsichord: Bernhard von Tucher, 1995 (after Italian instruments from the 17th century)

Organ: Italian, five stops, Giorgio Carli, 2011

Antonio Bertali

(1605-1669)

Sonatas

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Sonata XII a quattro (<i>violin, cornett, sackbut, dulcian & bc</i>) | 5:29 |
| 2 | Sonata a due violini e gamba II (<i>violin, cornett, sackbut & bc</i>) | 7:12 |
| 3 | Ciaccona per violino solo (<i>violin & bc</i>) | 10:17 |
| 4 | Sonata a due violini e gamba III (<i>violin, cornett, sackbut & bc</i>) | 7:11 |
| 5 | Sonata II a quattro (<i>violin, cornett, sackbut, dulcian & bc</i>) | 6:39 |
| 6 | Sonata a due violini (<i>cornett, violin & bc</i>) | 6:54 |
| 7 | Sonata a due violini fagotto IV (<i>violin, cornett, sackbut & bc</i>) | 3:39 |
| 8 | Sonate I (<i>cornett & organ</i>) | 6:03 |
| 9 | Sonata in d a quattro (<i>violin, cornett, sackbut, dulcian & bc</i>) | 11:18 |

Le Concert Brisé

Anne Schumann *violin* · Stefan Legée *sackbut* · Monika Fischaleck *dulcian*

Hadrien Jourdan *harpsichord* (3) & *organ* (1, 2, 4-7, 9)

Carsten Lohff *harpsichord* (1, 2, 4-7, 9) & *organ* (8)

Matthias Spaeter *archlute* (1, 2, 4-7, 9)

William Dongois

cornett (1, 2, 6), *cornettino* (4, 5, 7-9)

mute cornett (9) & *direction*



ACCENT

Recorded 5-8 July 2012, Evangelische Johanneskirche, Halle (Saale), Germany

Recording producer: Manuel Dörr · Assistant engineer: Giacomo Papini

Executive Producer: Michael Sawall

Organ tuning: Massimo Cialfi (www.organipercontinuo.com)

Front illustration: Equestrian Portrait of Ferdinand III, Holy Roman Emperor
(Habsburg court painter, 17th century)

Artist pictures: Patrick Charbon

Layout: Joachim Berenbold · Booklet editor: Susanne Lowien

CD manufactured in The Netherlands

© & © 2013 note 1 music gmbh

Antonio Bertali (1605-1669)

The name of this composer appears in many different spellings (Bertalli, Berthali, Bartali, Barthali, Bertaldi), of which the version "Bertali" for his surname has ultimately prevailed. This musician was born in March 1605 in Verona, where he also received his education from Stefano Bernardi. In 1622 he entered the service of the imperial court orchestra in Vienna; he probably settled permanently in the Austrian capital in 1624. In the documents of St. Stephen's Cathedral, he is listed as an instrumentalist (violinist) of the imperial court orchestra. He succeeded Giovanni Valentini as court *kapellmeister* in October 1649. Bertali died in Vienna on 17 April 1669.

About the prominence of a composer and the use of sources

When a musician specialises in Early Music, he must inevitably be interested in musicological questions and different sources. Amongst other things, he must also investigate the repertoire. Today, this is found in collections compiled by musicologists and in new issues of editions made during the time of origin of the works. Moreover, one finds pieces worth considering in anthologies containing works of different composers; these exist in printed or manuscript form and are only rarely re-issued. Nonetheless, ever more frequently, there are performance materials or complete editions of a composer containing sonatas of the 17th century. In addition, numerous internet

sites of libraries and private persons offer further possibilities for conducting research.

When a programme is put together with the focus on an individual composer, therefore, one must bring together the traces of his oeuvre, even if – as in the case of Antonio Bertali – no complete edition of his works exists. Part of his vocal production has been lost, but a list of his works is preserved in the Vienna Court Library: *Distinta specificazione dell'archivio musicale per il servizio della cappella e camera cesarea* (the catalogue of the private collection of Leopold I).

Numerous Masses for large forces (frequently 8-part and with a double-choir instrumental ensemble of strings with violins and gambas as well as winds with cornetts, baroque trombones and sometimes trumpets) and several motets are preserved in the library in Kremsier, Bohemia (today Kroměříž, Czech Republic) and in the University of Uppsala Library (Düben Collection). Bertali's instrumental music is also distributed over various manuscripts (in the libraries of Kroměříž, Uppsala and Wolfenbüttel); there is also a printed edition of 1672 entitled *Prothimia suavissima*. If a musician wishes to perform works of Bertali, then, he or she must refer to these sources. In our case, works for large forces could not be considered, but there are so many sonatas (even for an ensemble as specific as ours) that it would be easy to exceed the temporal scope of a CD.

One element in the manuscript of the library in Wolfenbüttel was to engender a certain distrust in regard to what is called a "source" and to the attribution of a work to a given composer. In this manuscript, Sonata No. 25 is attributed to a certain "Berthaly", but this work is in fact the sonata *La Cesta* of Giovanni Pandolfi-Mealli. Such errors seem to occur quite frequently in manuscripts. Whether the mistake in this specific case was intentional – e.g. in order to lend greater prestige to the collection – or unintentional, we shall perhaps never know. The rather Northern German character of Sonata XII, too, makes one suspicious. It is also found under Number 76 in the Wolfenbüttel manuscript, but David Pohle is named there as composer. In addition, it appears in a collection issued by Samuel Capricornus in 1671.

We only became aware of the existence of this collection entitled *Continuation der neuen wohl angestimmten Taffel Lustmusik* shortly before making this recording. It also contains several sonatas attributed to Antonio Bertali in the manuscripts of Wolfenbüttel and Uppsala, but also, quite definitely, several works from his sonata collection *Prothimia suavisima* (Leipzig 1672).

When one examines the Wolfenbüttel version of the large *Chaconne* by Antonio Bertali, one discovers a virtuoso coda above a pedal point that does not appear in any of the known modern editions of this work – not even in those that are ostensibly based both on the Wolfenbüttel and the Kremsier manuscripts (this coda does not appear in the latter). We have decided, of course, to include this coda in our

recording. At the end of a vocal or instrumental chaconne there is usually a coda – especially if the work is of a certain length, in triple metre and in a major key. The coda is then written in duple metre and contains a brief modulation into a minor key which concludes the work. The presence of such a coda is one of the customary characteristics of a chaconne. At this point, our curiosity as musicians led us to a new discovery and to the question as to why this coda does not appear in modern editions of the piece. As a small historical "twinkle in the eye", the Wolfenbüttel manuscript contains a *Chaconne* for violin and viola by Samuel Capricornus which once more brings together the names of these two composers.

Thus our "Bertali project" soon turned into a panorama of German music from Austria and from Northern Germany. The lost unity (the concentration on a single composer) was found again at another level: not only are all the works by Bertali or attributed to him written in the "stylus fantasticus", but they reveal different facets of this style. Moreover, for today's listener, they are representative of the development of Italian music in its "migration phase" towards the North. This is proven by the wide distribution of their works and extreme mobility of the musicians, amongst other things. Sonata No IV, as we have named it in accordance with its designation in the Uppsala manuscript, is found in three sources: in Uppsala in three slightly different versions (!), in Wolfenbüttel and in Capricornus. The fact that certain sonatas are handed down in different manuscripts proves that there was a specific known, established instrumental repertoire at this time. The concept of repertoire in the sense of



Sonata in d a quattro, Passacaglia (MS Wolfenbüttel)

certain reference works is frequently obscured nowadays by the existence of monumental editions subdivided according to the individual composers. Musicians and music lovers, therefore, profit from the new compilation of works that were originally widely scattered in various collections (as found in the Rost Codex, in the Wolfenbüttel manuscript or in the Düben Collection, for example), but they miss the original context – the history, indeed sociology – in which they first appeared.

The existence of a variety of compositions in a single collection teaches us a great deal about the taste of the times. Some compilations are heterogeneous, and one poses the question as to who played and heard this music, and where it was played. The difference between printed music and that handed down in manuscript form is also obscured in modern anthologies, even when the editors refer to the sources. If a comparison between the printed and written version of a work is possible, this is usually very revealing. Very often, the manuscript is considerably more precise in the area of accidentals, even if it contains copying mistakes, for the handwritten notation is not subject to the constraints of a page layout. Petrucci's music printing method with movable type, invented around 1500, was still in use in the 17th century. This procedure bound publishers to designated page layouts, and the possible number of systems and characters per line of music meant

that some ornaments or accidentals could not be printed. This limitation, rarely taken into account today, can serve as an explanation for slight differences between two versions. By contrast, however, the notation in manuscripts is occasionally only an approximation. We were able to detect instances of both circumstances in the various versions of the Bertali sonatas.

The question of who composed these sonatas is a very "modern" approach; it is the predecessor of present-day copyright. The question of the composer of a sonata was perhaps posed differently during the period in question, for quotations very often appeared within works. The above-mentioned ambivalence regarding attribution (whether in printed or handwritten sources) also leads us to question our conception of a composer, for the etymological meaning of "to compose" is "to assemble, join together". A bouquet of flowers is also a composition in our linguistic usage. Compilations in their capacity as collections are, therefore, compositions by a certain Mr. Soandso. In this sense, then, Capricornus and Bertali are both compilers, as is Gustav Düben. The person who puts music together – especially if he writes some of it himself – has an only slightly different role from that of joining together musical figures above a structure containing main characteristics established by certain "commonplaces" in the construction of the discourse: music as rhetorical art.

Minor elements are gradually added to this "normal" structure of the musical discourse: figures that refer both to the established vocabulary (compiled from formulas of the epoch) and also to the "inventio".

Each composer has certain favourite figures that are his trademark. But a sonata always goes beyond the special characteristics of a composer; it is itself a compilation of the characteristics of the epoch in which it was created.

Is there a typical "Bertali style"?

It is difficult to establish a very specific Bertali style, but one can name all the stylistic devices that led to the creation of an Italian Austrian musical language known as *stylus fantasticus*. These elements can be detected in all sonatas. The art of musical composition is orientated, especially during the 17th century, on the structure of an oral discourse. The sonatas of this time tell a story and describe various affects. The stylistic devices used and continuously heard in the nine sonatas recorded here are described as follows.

The contrapuntal and imitative style generally represents the architecture of Early Music; this strict manner of composition, deriving from the counterpoint handed down to us, is contrasted in the music of the 17th century with the *stil moderno* with its different stylistic devices. The variety of the discourse is based on this duality.

The *stil moderno* is characterised by specific new compositional techniques:

- Themes with repeated notes reminiscent of the recitative style
- Slow sections (adagio, in an agreeable tempo) which also tell stories
- Chromatic themes

- Themes that are reminiscent of folkloristic songs (as with Marc-Antonio Ferro)
- Sections in slow note values above dissonant harmonies reminiscent of organ works for the offertory. We have decided to use a (non-notated) tremolo in order to imitate the organ stop voce humana that was on all organs during this period.
- Dialogues and echo effects
- Alternation of different soli as a discourse between two different persons. This gives the "eloquent" sonatas of the 17th century the effect of miniature operas.
- Echoes of dance movements, frequently allemande, courante or galliarde, but – in the slow passacaglia of the four-part sonata – the slow step ("le pas grave") of the French sarabande.
- Various forms of the basso ostinato: chaconnes and passacaglias, in major and minor, fast or slow.
- Alternation between couplet and refrain

Antonio Bertali's music thus represents a kind of compendium of instrumental music in the *stylus fantasticus* and features all its stylistic devices. Withal, it is an already perfected art form that was to be much imitated during the course of the entire second half of the 17th century up to the works of Dieterich Buxtehude.

The instrumentation of the sonatas of Bertali

As in all the music of the 17th century, the violin takes on the leading role as the melody instrument. The gamba (which must probably be a violone in some of the sonatas) is also preferred over the bassoon and trombone, which have a comparable range to that of the gamba. The cornett is not mentioned in the sonatas for small ensembles (for one, two, three, four or five instruments). Wind instruments – and especially the typically German combination of violin, cornett, trombone and bassoon – are, although a sounding "standard", no less characteristic of exceptional situations. The soloistic, virtuoso role of the wind instruments next to the strings corresponds to practices that were probably marginal, as has been accounted for in the statistic investigation of the of the 17th-century repertoire. Sonatas and sinfonias that were composed for this combination indeed represent a special case and serve as examples: the *Sonata a quattro* of Johann Joseph Fux, *La Carioletta* of Johann Heinrich Schmelzer, the sonatas of Matthias Weckmann, etc. In the present case, Antonio Bertali's frequently unidiomatic manner of writing and the works' required range have led us, in a completely natural way, to perform this wonderful repertoire with wind instruments, for which it seems ideally suited.

William Dongois
Translation: David Babcock

Antonio Bertali (1605-1669)

Le nom du compositeur apparaît sous de nombreuses orthographes, cette dernière se fixant tardivement surtout en ce qui concerne les noms propres : Bertalli, Berthali, Bartali, Barthali, Bertaldi. Il est né en mars 1605 à Vérone où il étudie avec Stefano Bernardi, puis entre en 1622 au service de la chapelle impériale de Vienne, et se fixe probablement dans la capitale autrichienne en 1624. Il apparaît sur les documents du « Stephansdom » comme musicien instrumentiste (violoniste) de la chapelle impériale. En octobre 1649, il remplace Giovanni Valentini en qualité de maître de chapelle de la cour. Il meurt à Vienne le 17 avril 1669.

De la notoriété d'un compositeur et de l'usage des sources

Le musicien spécialisé dans le répertoire ancien, par la force des choses, s'intéresse à la musicologie, aux sources diverses. Il lui faut, entre autres, aller à la recherche du répertoire. Ce dernier se trouve aujourd'hui dans des collections issues du travail de compilation des musicologues et dans des éditions d'époques rééditées. On le trouve également dans des anthologies diverses, éditées ou manuscrites (rarement rééditées) comportant des compositions d'auteurs variés. Des éditions pratiques ou des anthologies par auteur concernant ce répertoire de sonates du 17^{ième} siècle commencent néanmoins à exister. Et de nombreux sites internet, (de biblio-

thèques ou faites par des personnes privées) nous offrent beaucoup de possibilités d'investigation. Construire un programme autour d'un compositeur consiste donc à rechercher les traces de sa production en l'absence d'une édition complète de ses œuvres. C'est le cas pour Antonio Bertali. Ses compositions vocales [motets, messes] serait pour une part perdue mais la liste en est préservée dans un document conservé à la Bibliothèque Nationale de Vienne : *Distinta specificazione dell'archivio musicale per il servizio della cappella e camera cesarea* (le catalogue de la collection privée de Leopold Ier).

De nombreuses messes à très grands effectifs (souvent pour huit voix et un double chœur instrumental comportant un chœur instrumental d'instruments à cordes et un ensemble de cornets/saqueboutes et quelques fois des trompettes) et quelques motets sont conservés à la bibliothèque de Kromeriz en Bohême, ainsi qu'à la bibliothèque d'Uppsala (collection Dueben). Sa musique instrumentale est également dispersée dans différents manuscrits (dans les bibliothèques de Kromeriz, d'Uppsala et Wolfenbüttel) et dans une collection appelée *Prothimia suavissima* (1672). Le musicien désireux de jouer des compositions de Antonio Bertali constitue son programme sur ces données. En excluant les compositions à grands effectifs, la quantité de musique ainsi disponible dépasse rapi-

dement les besoins de réalisation d'un enregistrement de sonates, même pour une formation aussi spécifique que celle que nous avons envisagée.

Un élément du manuscrit de Wolfenbüttel aurait dû susciter quelque méfiance vis à vis de ce qu'on nomme « une source » et l'attribution d'une composition à une personne. La sonate n°25 du dit manuscrit, attribuée à « Berthaly » n'est autre que la sonate *La Cesta* de Giovanni Pandolfi-Mealli. Les erreurs d'attribution semblent courantes dans les manuscrits. Erreurs volontaires (donner du prestige à une collection ?) ou involontaires, nous ne le saurons peut-être jamais dans ce cas précis. C'est ainsi que le caractère plutôt nord-allemand de la sonate XII aurait dû nous troubler. Elle est présente (sous le n° 76) également dans le manuscrit de Wolfenbüttel sous le nom de David Pohle. On la trouve également dans une collection de Samuel Capricornus.

Peu avant l'enregistrement nous apprenons l'existence de cette collection de Samuel Capricornus : *Continuation der neuen wohl angestimmten Taffel Lustmusik*, éditée en 1671 dans laquelle figurent également quelques sonates attribuées à Antonio

Bertali dans les manuscrits de Wolfenbüttel et d'Uppsala mais aussi évidemment l'édition de sonates *Prothimia suavissima*, Leipzig 1672.

La consultation de la version « Wolfenbüttel » de la grande *Chaconne* de Antonio Bertali nous permet de découvrir également une coda virtuose, écrite sur un bourdon, qui n'a jamais été intégrée aux éditions modernes que nous connaissons, même dans celle prétendant se baser, à la fois sur la version de Wolfenbüttel et sur



Fin de la Chaconne pour violon solo (MS Wolfenbüttel)

le manuscrit de Kromeriz (où cette coda ne figure pas). Nous avons naturellement décidé d'intégrer cette coda. Dans la plupart des chaconnes vocales et

instrumentales surtout si elles sont longues, en mesure ternaire et de tonalité majeure, c'est une coda binaire, présentant une courte modulation mineure qui conclut l'œuvre. La présence de cette coda fait partie des codes qui constituent une chaconne. Sur ce point, notre curiosité de musicien fut l'occasion d'une découverte... pourquoi cette coda ne figure-t-elle pas dans les deux éditions modernes de cette sonate ? Petit clin d'œil de l'histoire, une chaconne pour violon et viole de Samuel Capricornus se trouve dans le manuscrit de Wolfenbuettel associant une fois de plus les noms de ces deux auteurs.

Notre projet « Antonio Bertali » devint rapidement, de fait, plutôt un panorama de la musique germanique, de l'Autriche au nord de l'Allemagne. L'unité perdue (un seul compositeur) se retrouve à un autre niveau : non seulement, toutes les compositions de ou attribuées à Antonio Bertali sont de style fantastique mais elles montrent les différentes facettes de ce style. Elles sont aussi pour l'auditeur d'aujourd'hui représentatives de l'évolution de la musique italienne dans sa phase migratoire vers le nord. Cela confirme en outre l'extrême mobilité des partitions comme des musiciens. Par exemple la sonate (appelée ici n°IV, nom donné d'après l'ordre du manuscrit d'Uppsala) se retrouve dans les 3 sources (Uppsala en trois exemplaires légèrement différents (1), Wolfenbuettel et Capricornus). Le fait que certaines sonates soient dans plusieurs manuscrits atteste de la présence, à cette époque, d'un répertoire instrumental connu et usuel. La notion de répertoire, au sens de compositions de

référence, est souvent masquée, de nos jours, par l'existence des éditions monumentales organisées par compositeur. Le mélomane ou le musicien profite alors de ce regroupement de pièces dispersées dans de nombreuses « *raccolte* » (compilations comme le sont les manuscrits « Rost », ce manuscrit de Wolfenbuettel ou la musique rassemblée par Gustav Dueben) mais ignore alors le contexte de leur apparition, leur histoire, leur sociologie même.

La présence de compositions diverses dans une même collection nous renseigne sur le goût d'une époque. Certaines compilations sont très hétérogènes. Qui écoutait, jouait quelle musique, où ? Dans ces éditions anthologiques modernes la différence entre musique éditée et musique manuscrite est aussi masquée quand bien même cela est mentionné par l'éditeur. Quand elle est possible, la confrontation entre un manuscrit et l'édition est riche d'enseignements : très souvent, le manuscrit, s'il recèle des fautes de copies, est souvent plus précis en matière d'altérations par exemple, car l'écriture manuscrite n'est pas contrainte par la mise en page. Avec le système d'imprimerie à caractères mobiles inventé par Petrucci en 1500 et toujours en usage au 17^{ième} siècle, si un éditeur veut soigner une mise en page, le nombre de lignes, le nombre de caractères par ligne peuvent amener à ne pas noter certaines formes ornementales ou des altérations implicites. Cette contrainte de fait, souvent oubliée, peut expliquer des différences minimales entre deux versions. À l'inverse, certains manuscrits peuvent être ap-

proximatifs. Les différentes versions des sonates de Antonio Bertali nous ont permis de constater ces différents cas de figure.

La question de savoir qui a composé ces sonates est d'essence assez « moderne » : elle est le préalable à ce qui deviendra le droit d'auteur. La question de la paternité d'une sonate se pose probablement en d'autres termes à cette époque, où, à l'intérieur des sonates, les emprunts sont courants. L'ambiguïté d'attribution mentionnée ci-dessus (soit des sources éditées ou manuscrites), nous permet aussi de remettre en cause notre idée du compositeur : composer, au sens étymologique français, c'est « mettre ensemble, assembler ». D'un bouquet de fleurs, nous disons qu'il est une composition. Ces compilations, en tant que collections, sont donc des compositions faites par Mr Untel ou untel. Samuel Capricornus ou Antonio Bertali sont aussi des compilateurs, comme Gustav Dueben du reste. Celui qui assemble la musique, surtout s'il écrit lui-même de la musique, se sent dans un rôle peu différent de celui qui est le sien quand il assemble des figures musicales sur une structure dont les grandes lignes sont constituées par des « lieux communs » de la construction du discours : un art rhétorique.

À cette organisation structurelle quasiment « normale » du discours musical, s'ajoutent peu à peu des petits éléments, assemblés entre eux : des figures, relevant à la fois d'un vocabulaire établi (fait de lieux communs d'une époque) et de « l'inventio ». Chaque compositeur a des figures « fétiches » qui sont sa marque. Une sonate est

toujours au-delà de la marque du compositeur, elle-même une compilation des caractéristiques de l'époque qui la voit naître.

Y-a-t-il un style « Bertali » ?

À la lecture de ce qui précède, il est difficile de définir avec assurance ce qu'est le style « Bertali » mais on peut faire une liste plus large des procédés qui conduisent à la construction du style italo-autrichien connu sous le nom de style fantastique que l'on retrouve en permanence dans l'ensemble des sonates.

L'art de la composition musicale se confond, surtout au 17^{ième} siècle, avec celui de la composition du discours oratoire. Les sonates du 17^{ième} siècle, avec leurs nombreuses sections nous racontent une histoire et décrivent des affects. Voici le catalogue de procédés que l'on peut entendre tout au long de ces 9 sonates enregistrées ici.

Le style contrapunctique et imitatif constitue l'architecture générale de la musique ancienne : à ce mode d'écriture stricte, issu du contrepoint ancien, le 17^{ième} siècle se juxtapose le *stil moderno* et ses procédés divers. C'est sur la base de cette alternance qui se construit la variété du discours.

Le « *stil moderno* » est alors caractérisé par des figures particulières, nouvelles telles que :

- des thèmes à notes répétées qui évoquent le style récitatif.
- des sections lentes (*adagio* qui veut dire « à l'aise ») qui sont aussi des récits.
- des thèmes chromatiques.

- des thèmes évoquant la chanson populaire (comme chez Marc-Antonio Ferro).
- des sections en valeurs longues à l'harmonie plutôt affectée et dissonante rappelant les pièces d'offertoire du répertoire d'orgue. Nous avons choisi d'utiliser le *tremolo* (non noté) pour évoquer le registre de « voce humana » présent dans tous les orgues de cette époque.
- des dialogues et des échos.
- l'alternance de « soli » comme discours de différents personnages. Les sonates « éloquentes » du 17^{ième} siècle sont ainsi comme des opéras miniatures.
- l'évocation de la danse (souvent l'allemande, la courante, la gaillarde mais aussi dans la passacaille lente de la sonata à quatre, le « pas grave » de la sarabande française.
- les différentes formes de basses obstinées : chaconnes et passacailles, majeures, mineures, vives ou lentes.
- l'alternance couplet/refrain

La musique de Antonio Bertali est ainsi une sorte de compendium de la musique instrumentale de style fantastique. Elle en présente tous les procédés. C'est un art déjà abouti qui sera imité pendant toute la deuxième moitié du 17^{ième} siècle jusqu'à Dieterich Buxtehude.

L'instrumentation des sonates de Bertali

Comme dans toute la musique du 17^{ième} siècle, le rôle prépondérant est attribué au violon comme instrument de dessus. La « viole » (qui dans certaines sonates semble devoir être un violone) est privilégiée, juste avant le basson puis le trombone (dont l'ambitus est proche de la viole). Le cornet n'est pas mentionné dans les sonates à petits effectifs (un, deux, trois, quatre et cinq instruments).

Les vents et notamment la formation germanique typique violon/cornet/trombone/basson tout en étant un « standard » sonore n'en est pas moins significatif de situations d'exceptions. Le rôle soliste et virtuose des instruments à vent, associés aux instruments à cordes correspond à des pratiques probablement marginales, ce que confirme l'étude statistique du répertoire du 17^{ième} siècle. Les sonates et sinfonies composées pour ce genre de formation prennent de fait un caractère emblématique et servent d'exemple : la « sonata a quattro » de Johann Fux, « La Carioletta » de Johann Schmelzer, les sonates de Matthias Weckmann etc. Dans le cas présent, l'écriture souvent non idiomatique de la musique de Antonio Bertali, les ambitus employés incitent naturellement les instrumentistes à vents à s'emparer de ce fabuleux répertoire qui leur semble être écrit pour eux.

William Dongois



Sonata a tre II (Uppsala, Düben collection)

Antonio Bertali (1605-1669)

Der Name dieses Komponisten taucht in vielen verschiedenen Schreibweisen auf (Bertalli, Berthali, Bartali, Barthali, Bertaldi), wobei sich die Schreibweise „Bertali“ für seinen Nachnamen schließlich durchsetzen sollte. Dieser Musiker kam im März 1605 in Verona zur Welt; dort wurde er auch bei Stefano Bernardi ausgebildet. Im Jahr 1622 trat er bei der kaiserlichen Hofkapelle in Wien in Dienst; wahrscheinlich ließ er sich 1624 endgültig in der österreichischen Hauptstadt nieder. In den Unterlagen des Stephansdoms wird er als Instrumentalist (Geiger) der kaiserlichen Hofkapelle aufgeführt. Im Oktober 1649 tritt er die Nachfolge von Giovanni Valentini als Hofkapellmeister an. Bertali stirbt am 17. April 1669 in Wien.

Über die Bekanntheit eines Komponisten und den Gebrauch von Quellen

Wenn ein Musiker sich auf Alte Musik spezialisiert, muss er sich zwangsläufig für musikwissenschaftliche Fragen und für verschiedene Quellen interessieren. Er muss unter anderem auch das Repertoire untersuchen. Dieses findet man heute in Sammlungen, die von Musikwissenschaftlern zusammengetragen wurden, und in Neuausgaben von Editionen aus der Entstehungszeit der Werke. Außerdem findet man in Frage kommende Stücke in Anthologien, die Werke verschiedener Komponisten enthalten, wobei diese in gedruckter oder

handschriftlicher Form vorliegen und nur selten neu herausgegeben wurden. Dennoch gibt es immer häufiger Aufführungsmaterialien oder Gesamtausgaben eines Komponisten, die Sonaten des 17. Jahrhunderts enthalten. Überdies bieten zahlreiche Internetseiten von Bibliotheken oder Privatpersonen weitere Recherchemöglichkeiten. Wenn man ein Programm zusammenstellt, bei dem ein bestimmter Komponist im Mittelpunkt steht, muss man also die Spuren seines Schaffens zusammentragen, auch wenn es – wie im Falle von Antonio Bertali – keine Gesamtausgabe seiner Werke gibt. Sein Vokalschaffen ist zum Teil verloren gegangen, aber eine Liste seiner Werke wird in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrt: *Distinta specificazione dell'archivio musicale per il servizio della cappella e camera cesarea* (der Katalog der privaten Sammlung Leopolds I.).

Zahlreiche sehr groß besetzte Messen (häufig achtschimmig und mit einem doppelchörigen Instrumentalensemble aus Streichern mit Violinen und Gamben sowie Bläsern mit Zinken, Barockposaunen und teilweise auch mit Trompeten) und einige Motetten werden in der Bibliothek im böhmischen Kremsier (heute Kroměříž in Tschechien) und in der Universitätsbibliothek von Uppsala (Dübensammlung) aufbewahrt. Auch Bertalis Instrumentalmusik ist über verschiedene Manuskripte (in den Bibliotheken von Kroměříž, Uppsala und Wolfenbüttel) verteilt; au-

Berdem existiert eine gedruckte Ausgabe mit dem Titel *Prothimia suavissima* von 1672. Wenn man als Musiker Werke von Bertali spielen will, muss man sich also auf diese Quellen beziehen. In unserem Fall schieden groß besetzte Werke aus, aber dennoch gibt es sehr viele Sonaten (selbst für eine so spezifische Besetzung wie in unserem Ensemble), dass der zeitliche Rahmen einer CD leicht zu überschreiten wäre.

Ein Element im Manuskript der Wolfenbütteler Bibliothek sollte ein gewisses Misstrauen im Hinblick auf das erregen, was man eine „Quelle“ nennt und was die Zuschreibung eines Werkes zu einem bestimmten Komponisten betrifft. Die Sonate Nr. 25 wird in diesem Manuskript einem gewissen „Bert-haly“ zugeschrieben, aber bei dem Stück handelt es sich um die Sonate *La Cesta* von Giovanni Pandolfi-Mealli. Derartige Fehler scheinen in Manuskripten sehr häufig vorzukommen. Ob der Irrtum in diesem konkreten Fall nun absichtlich – etwa um der Sammlung größeres Prestige zu verleihen – oder unabsichtlich unterlaufen ist, wird man wohl nie erfahren. Auch der eher norddeutsche Charakter der Sonate XII sollte stutzig machen. Sie findet sich unter der Nummer 76 auch im Wolfenbütteler Manuskript, dort wird allerdings David Pohle als Komponist genannt. Außerdem taucht sie in einer Sammlung auf, die Samuel Capricornus im Jahr 1671 herausgegeben hat.

Von der Existenz dieser Sammlung mit dem Titel *Continuation der neuen wohl angestimmten Taffel Lustmusik* haben wir erst kurz vor dieser Einspielung erfahren. Sie enthält ebenfalls einige Sona-

ten, die in den Manuskripten von Wolfenbüttel und Uppsala Antonio Bertali zugeschrieben werden, aber auch ganz offensichtlich einige Werke aus seiner Sonatensammlung *Prothimia suavissima* (Leipzig 1672).

Wenn man die Wolfenbütteler Fassung der großen *Chaconne* von Antonio Bertali untersucht, entdeckt man eine virtuose Coda über einem Orgelpunkt, die in keiner der bekannten modernen Ausgaben des Werkes auftaucht, auch nicht in derjenigen, die vorgeblich sowohl auf dem Wolfenbütteler als auch auf dem Kremsierer Manuskript beruht (im letzteren taucht diese Coda nicht auf). Wir haben uns natürlich dafür entschieden, diese Coda mit einzuspielen. Am Ende einer vokalen wie instrumentalen Chaconne steht meist eine Coda – vor allem wenn das Werk eine gewisse Länge hat, im Dreiertakt und in einer Durtonart steht. Diese ist dann in einem binären Metrum geschrieben und enthält eine kurze Modulation in eine Molltonart, die das Werk beschließt. Das Vorhandensein einer solchen Coda gehört zu den gängigen Charakteristika einer Chaconne. An dieser Stelle führte unsere Neugierde als Musiker also zu einer Neuentdeckung und zu der Frage, warum diese Coda in den modernen Ausgaben des Stückes nicht auftaucht. Als kleines Augenzwinkern der Geschichte enthält das Manuskript aus Wolfenbüttel eine *Chaconne* für Violine und Viola von Samuel Capricornus, wodurch die Namen dieser beiden Komponisten ein weiteres Mal in Verbindung zueinander stehen.

Unser „Bertali-Projekt“ wurde also bald eher zu einem Panaroma der deutschen Musik aus Österreich

und aus Norddeutschland. Die verlorene Einheitlichkeit (die Konzentration auf einen einzigen Komponisten) fand sich auf einer anderen Ebene wieder: Nicht nur stehen alle Werke, die tatsächlich von Bertali stammen oder ihm zugeschrieben werden, im „*stylus fantasticus*“, sondern sie zeigen unterschiedliche Facetten dieses Stils. Außerdem sind sie für den Zuhörer von heute repräsentativ für die Entwicklung der italienischen Musik in ihrer „Migrationsphase“ in Richtung Norden. Das wird unter anderem durch die weite Verbreitung der Werke und die extreme Mobilität der Musiker belegt. Die Sonate Nr. IV, wie wir sie nach ihrer Bezeichnung im Uppsala-Manuskript genannt haben, taucht in drei Quellen auf: in Uppsala in drei leicht unterschiedlichen Versionen (!), in Wolfenbüttel und bei Capricornus.

Die Tatsache, dass bestimmte Sonaten in verschiedenen Manuskripten überliefert sind, beweist, dass es zu dieser Zeit ein bestimmtes gängiges und bekanntes Instrumentalrepertoire gab. Der Begriff des Repertoires im Sinne von bestimmten Referenzwerken wird heute oft durch die Existenz monumenter Ausgaben verschleiert, die nach den einzelnen Komponisten gegliedert sind. Der Musikliebhaber oder der Musiker profitiert also einerseits von der Neuzusammenstellung ursprünglich in verschiedenen Sammlungen weitverstreuter Werke (wie sie sich etwa im Codex Rost, im Wolfenbütteler Manuskript oder in der Dübensammlung befinden), aber ihm entgeht der ursprüngliche Kontext, in dem sie erschienen sind, ihre Geschichte, ja sogar ihre Soziologie. Das Vorhandensein vielfältiger

Kompositionen in einer einzigen Sammlung lehrt uns viel über den Geschmack der Zeit. Einige Kompilationen sind sehr heterogen, und man stellt sich die Frage, wer diese Musik spielte und hörte und wo sie erklang.

In modernen Anthologien wird auch der Unterschied zwischen gedruckter und handschriftlich überlieferter Musik verschleiert, selbst wenn die Herausgeber auf die Quellen hinweisen. Wenn eine Gegenüberstellung der gedruckten und der geschriebenen Version eines Werkes möglich ist, ist diese meist sehr aufschlussreich. Sehr häufig ist das Manuskript, selbst wenn es Abschreibfehler enthält, wesentlich präziser auf dem Gebiet der Vorzeichen, denn die handschriftliche Notation unterliegt nicht den Zwängen eines Seitenlayouts. Im 17. Jahrhundert war Petruccis um 1500 erfundene Notendruckmethode mit beweglichen Typen noch immer im Gebrauch. Durch dieses Verfahren waren die Verleger an bestimmte Seitenlayouts gebunden, und die mögliche Anzahl der Systeme und der Typen pro Notenzeile führten dazu, dass bestimmte Verzierungen oder Vorzeichen nicht mitgedruckt wurden. Diese (heute häufig nicht bedachte) Einschränkung kann als Erklärung für geringfügige Unterschiede zwischen zwei Versionen dienen. Im Gegenzug ist aber auch die Notation in Manuskripten gelegentlich nur näherungsweise. Bei den unterschiedlichen Fassungen der Bertali-Sonaten konnten wir beide Fälle feststellen.

Die Frage danach, wer diese Sonaten komponiert hat, ist eine sehr „moderne“ Herangehensweise; sie ist der Vorläufer des heutigen Urheberrechts. Die

Frage nach dem Urheber einer Sonate stellte sich zur Entstehungszeit vielleicht auf andere Weise, denn auch innerhalb der Werke kamen sehr häufig Zitate vor. Die oben erwähnte Mehrdeutigkeit in der Zuschreibung (sei es in gedruckten oder in handschriftlichen Quellen) führt auch dazu, unsere Vorstellung von einem Komponisten zu hinterfragen, denn „komponieren“ steht etymologisch für „zusammenstellen, aneinanderfügen“. Auch ein Blumenstrauß ist in unserem Sprachgebrauch eine Komposition. Kompilationen in ihrer Eigenschaft als Sammlungen sind also ihrerseits Kompositionen, die von einem gewissen Herrn Sowieso stammen. In diesem Sinne kompilieren auch Capricornus und Bertali, nicht anders als Gustav Düben. Derjenige, der Musik zusammenstellt – vor allem wenn er selbst welche schreibt – hat also nur eine unwesentliche andere Rolle als beim Aneinanderfügen musikalischer Figuren über einer Struktur, deren große Züge durch bestimmte „Allgemeinplätze“ in der Konstruktion des Diskurses festgelegt sind: Musik als rhetorische Kunst.

Zu dieser „normalen“ Struktur des musikalischen Diskurses kommen nach und nach kleine Elemente, die angefügt werden: Figuren, die einerseits auf das etablierte Vokabular (zusammengesetzt aus den Formeln der Epoche) und andererseits auf die „*inventio*“ verweisen. Jeder Komponist hat bestimmte Lieblingsfiguren, die sein Markenzeichen sind. Aber eine Sonate geht immer über die Besonderheiten eines Komponisten hinaus, sie ist selbst eine Kompilation der Charakteristika der Epoche, in der sie entstanden ist.

Gibt es einen typischen „Bertali-Stil“?

Es ist schwierig, einen ganz bestimmten Bertali-Stil festzustellen, aber man kann all die Stilmittel aufzählen, die zur Entstehung einer italienisch-österreichischen Musiksprache führten, die als *stylus fantasticus* bekannt ist. Diese Elemente lassen sich in allen Sonaten feststellen. Die Kunst der musikalischen Komposition orientiert sich vor allem im 17. Jahrhundert am Aufbau eines mündlichen Diskurses. Die Sonaten aus dieser Zeit erzählen eine Geschichte und beschreiben unterschiedliche Affekte. Die benutzten Stilmittel, die in den neun hier eingespielten Sonaten durchgängig zu hören sind, sollen im Folgenden beschrieben werden.

Der kontrapunktische und imitatorische Stil stellt generell die Architektur der Alten Musik dar; dieser strengen Kompositionsweise, die aus dem überlieferten Kontrapunkt stammt, wird in der Musik des 17. Jahrhunderts der *stil moderno* mit seinen unterschiedlichen Stilmitteln gegenübergestellt. Auf der Grundlage dieser Dualität beruht die Vielfältigkeit des Diskurses.

Der *stil moderno* kennzeichnet sich durch bestimmte neue Kompositionstechniken:

- Themen mit repetierten Tönen, die an den Rezi-tativ-Stil erinnern
- langsame Abschnitte (im *adagio*, also in angenehmem Tempo), die ebenfalls Erzählungen darstellen
- chromatische Themen
- Themen, die an volkstümliche Lieder erinnern (wie bei Marc-Antonio Ferro)

- Abschnitte in langsamen Notenwerten über dissonanten Harmonien, die an Orgelwerke zum Offertorium denken lassen. Wir haben uns dafür entschieden, ein (nicht notiertes) Tremolo einzusetzen, um das Orgelregister Voce humana nachzuahmen, dass es zu dieser Zeit an allen Orgeln gab.
- Dialoge und Echoeffekte
- Wechsel verschiedener Soli als Diskurs zwischen unterschiedlichen Personen. Die „eloquenten“ Sonaten des 17. Jahrhunderts wirken dadurch wie Miniaturoperen.
- Anklänge an Tanzsätze, häufig Allemande, Courante oder Galliarde, aber in der langsamen Passacaglia der vierstimmigen Sonate das langsame Schreiten („le pas grave“) der französischen Sarabande.
- unterschiedliche Formen des Basso ostinato: Chaconnen und Passacaglien, in Dur oder Moll, schnell oder langsam.
- Wechsel zwischen Couplet und Refrain

Antonio Bertalis Musik stellt also eine Art Kompensium der Instrumentalmusik im *stylus fantasticus* dar und weist alle seine Stilmittel auf. Dabei handelt es sich um eine bereits vollendete Kunstform, die im Verlauf der gesamten zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis hin zu Dieterich Buxtehude imitiert werden sollte.

Die Instrumentierung der Sonaten von Bertali

Wie in der gesamten Musik des 17. Jahrhunderts übernimmt die Violine die Führungsrolle als Melodieinstrument. Auch die Gambe (die in einzelnen Sonaten wohl ein Violone sein muss) wird vor dem Fagott und der Posaune bevorzugt, die einen vergleichbaren Ambitus wie die Gambe hat. Der Zink wird bei klein besetzten Sonaten (für ein, zwei, vier oder fünf Instrumente) nicht erwähnt. Blasinstrumente und insbesondere die typisch deutsche Besetzung Violine, Zink, Posaune und Fagott ist, obwohl ein klanglicher „Standard“, nicht minder bezeichnend für Ausnahmesituationen. Die solistische Virtuosenrolle der Blasinstrumente an der Seite von Streichern entspricht Praktiken, die wahrscheinlich marginal waren, wie die statistische Untersuchung des Repertoires aus dem 17. Jahrhundert ergibt. Sonaten und Sinfonien, die für diese Besetzung komponiert wurden, nehmen in der Tat eine Sonderstellung ein und dienen als Beispiel: Die *Sonata a quattro* von Johann Joseph Fux, *La Carioletta* von Johann Heinrich Schmelzer, die Sonaten von Matthias Weckmann etc. Im vorliegenden Fall führen die häufig nicht idiomatische Schreibweise Antonio Bertalis und der verlangte Ambitus auf ganz natürliche Weise dazu, dieses wunderbare Repertoire mit Blasinstrumenten aufzuführen, für die es wie geschaffen scheint.

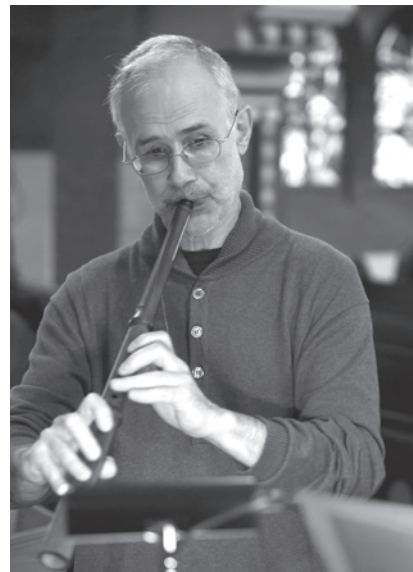
William Dongois

Übersetzung: Susanne Lowien

Le Concert Brisé or "Broken Consort", this name defines an ensemble of instruments from different families. This chamber music ensemble was created by William Dongois at the beginning of the 1990's. The various proposed programs are centered around the cornett and touch on virtually all the repertoire for this instrument. Using musicology to gain an understanding of the spirit of this music, the ensemble aims to create a framework as favorable as possible for a natural and lively performance.

With a variable number of instrumentalists and from two to ten singers, depending on the program, Le Concert Brisé gathers musicians who have a common musical approach and a similar rapport with historical sources. This common ground constitutes one of the two pillars of reference for their interpretations, the other one being the use of improvisation techniques based on jazz and traditional music. The musicians of Le Concert Brisé wish to communicate to the public the pleasure they have in playing this music while taking the risk of introducing improvisation whenever possible. In this way they favour eloquence in performance above a too strict adherence to the musical scores.

Born in Langres in Champagne-Ardenne **William Dongois** studied trumpet in Rheims and in Paris. Combining his skill as a trumpeter and his love for the early repertoire naturally led him to master the cornett. He pursued his education at the Schola Cantorum Basiliensis with Bruce Dickey until 1992. From that period onwards, he has played and recorded with numerous Ensembles.



William Dongois teaches cornett and improvisation in numerous courses and masterclasses for various institutions in France, as well as Music Academies in Germany and Austria. He is professor of the cornett class at the Centre for Early Music (HEM) in Geneva.

www.concert-brise.eu

Le nom **Concert Brisé** est la traduction littérale de « Broken Consort » qui désigne, au sens large, un ensemble d'instruments de familles différentes. Cet ensemble de musique de chambre a été créé par William Dongois au début des années 1990. Les différents programmes qu'il propose sont centrés autour du cornet à bouquin et couvrent pratiquement tout le répertoire de cet instrument. L'ensemble se sert de la musicologie pour comprendre l'esprit et les modes de restitution de cette musique, afin de créer un cadre aussi favorable et naturel que possible à une exécution vivante.

Ensemble à géométrie variable de deux à dix personnes selon les programmes, le Concert Brisé regroupe des musiciens ayant une vision commune dans leur démarche musicale générale et leur rapport aux sources historiques. Cette accointance constitue un des deux piliers de référence de leurs interprétations, l'autre étant l'utilisation de techniques d'improvisation étudiées dans le répertoire du jazz et des

musiques traditionnelles. Les musiciens du Concert Brisé ont le désir de communiquer au public le plaisir qu'ils ont à jouer cette musique tout en prenant des risques par l'introduction de l'improvisation à chaque fois que celle-ci y a sa place. Ils en privilégient ainsi l'éloquence et mettent en arrière-plan le souci de respecter formellement les données de la partition.

Né à Langres en Champagne-Ardenne **William Dongois** effectue des études de trompette à Reims et à Paris. Conjuguant son expérience de trompettiste et ses affinités pour la musique ancienne il s'intéresse alors au cornet à bouquin. Il poursuit sa spécialisation à la Schola Cantorum Basiliensis (Bruce Dickey). Détenteur du Diplôme d'Enseignement et du Certificat d'Aptitude d'Instruments anciens, William Dongois enseigne le cornet et l'improvisation lors de nombreux stages et «master classes» il est professeur titulaire de la classe de cornet du Centre de Musique Ancienne de Genève.

Der Name **Le Concert Brisé** leitet sich vom englischen „Broken Consort“ ab. Dieser Begriff bezeichnet im weitesten Sinn ein Ensemble, das aus verschiedenartigen Instrumenten besteht. In unserem Fall handelt es sich um ein Kammermusikensemble, bei der Zink im Mittelpunkt steht. Die Musik, mit der das Ensemble sich beschäftigt, stammt hauptsächlich aus dem goldenen Zeitalter des Zinks, der von 1580 bis 1630 in ganz Europa, besonders aber in Italien und in den deutschsprachigen Ländern seine Blütezeit erlebte. Das Ensemble versucht nicht etwa diese Musik „à l'ancienne“ wiederzugeben, sondern es stützt sich auf musikwissenschaftliche Erkenntnisse, um den Geist und die Spielarten dieser Musik zu verstehen. So soll ein Rahmen geschaffen werden, der eine möglichst lebendige Ausführung erlaubt. Gegründet von William Dongois am zu Beginn der 1990er Jahre, besteht das Ensemble aus Musikern, deren grundsätzliches Musikverständnis übereinstimmt, und die sich auf historische Quellen dieser

Musik stützen. Eine Ergänzung bildet die Aufführung aktueller Musikarten wie Jazz und volkstümliche Musik. Außerdem lädt das Ensemble Gesangssolisten ein, um ein noch breiteres Panorama des virtuos Repertoires darzustellen. So erlebt das Publikum von heute den Zusammenklang von Stimmen und Instrumenten, wie er so oft in den Quellen der Spätrenaissance erwähnt wird.

Geboren in Langres in der Region Champagne-Ardenne absolvierte **William Dongois** in Reims und Paris ein Trompetenstudium. Aufgrund seiner Liebe zur Alten Musik beschäftigte er sich mit dem Zink. An der Schola Cantorum Basiliensis setzte er seine Ausbildung fort und erhielt Instrumentalunterricht bei den Zinkenisten Jean-Pierre Canihac und Bruce Dickey. Seit dieser Zeit konzertiert er mit zahlreichen Ensembles. William Dongois gibt regelmäßig Meisterkurse im Zinkspiel und in Improvisation. Er unterrichtet die Zinkenklasse an der Musikhochschule Genf.



Le Concert Brisé & William Dongois on ACCENT



Dieterich Buxtehude
Cantatas & Sonatas

ACC 24240



Venetian Art 1600

The new instrumental
style by G. B. Fontana
& G. B. Buonamente

ACC 24253



*The Golden Age
of the Cornett*
(2 CDs)

ACC 24261



La Barca d'Amore ACC 10400

Cornett music of the
16th century



La Golferamma ACC 10402

Musica italiana
1600-1650