

ACCENT





www.concert-brise.eu



Recorded at the church of Waly/Meuse (France),
27 June – 1 July 2005 (CD 1), 27–29 September 2003 (CD2)
Recording producer: Manuel Dörr (CD 1), Thomas Görne & Manuel Dörr (CD 2)
Executive Producer: Philippe Leclercq
Front illustration: Gerard van Honthorst *Singender Zinkspieler* (c. 1623, Staatliches Museum Schwerin)
Artist photos: Thomas Görne (p. 19, 20), Patrick Charbon (p. 21)
Layout: Joachim Berenbold
Booklet editor: Susanne Lowien
CD manufactured in The Netherlands

© 2006 © 2013 note 1 music gmbh

The Golden Age of the Cornett

CD 1

Music for cornett in 17th century Italy

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Giovanni Pierluigi da Palestrina (1514–1594)
& Riccardo Rognoni (c. 1550–1620) <i>Domine, quando veneris</i> | 4:25 |
| 2 | traditional <i>L'aria di Firenze (Pavane, gaillarde et saltarello)</i> | 7:52 |
| 3 | Giovanni Battista Bovicelli (c. 1550–1594)
& Tomás Luis de Victoria (c. 1548–1611) <i>Vadam et circuibo</i> | 12:17 |
| 4 | traditional <i>Gaillarde napolitaine</i> | 3:52 |
| 5 | Giovanni Antonio Pandolfi-Mealli (c. 1620–1669) <i>Sonata La Clemente</i> | 10:42 |
| 6 | traditional (after Cipriano de Rore) <i>Anchor che col partir</i> | 3:54 |
| 7 | Dario Castello (c. 1590–c. 1630) <i>Sonata seconda per canto solo</i> | 5:18 |
| 8 | Francesco Rognoni (c. 1570–1626)
& Giovanni Pierluigi da Palestrina <i>Io son ferito</i> | 6:29 |
| 9 | traditional <i>La Monica (Aria e saltarello)</i> | 10:09 |

Le Concert Brisé

Carsten Lohff *harpsichords & organ*
Freddy Eichelberger *organ & clavictherium*
Benjamin Perrot *lute & theorbo*
William Dongois *cornett, straight cornett,
mute cornett & direction*

CD 2

Music in San Marco at the time of Monteverdi

1	Alessandro Grandi (c. 1577–1630) <i>Salve Regina</i>	4:29
2	Dario Castello (c. 1590–c. 1630) <i>Sonata terza in stil moderno</i>	5:29
3	Alessandro Grandi <i>Tota pulchra es</i>	4:55
4	Giovanni Battista Fontana (c. 1571–1630) <i>Sonata seconda</i>	6:47
5	Dario Castello <i>Exultate jubilate</i>	3:23
6	Dario Castello <i>Sonata seconda per canto solo</i>	5:06
7	Alessandro Grandi <i>Gaudete</i>	2:40
8	Giuseppe Scarani (fl. 1628–1641) <i>Sonata sesta a due canti</i>	5:01
9	Claudio Monteverdi (1567–1643) <i>Pianto della Madonna</i>	9:21
10	Giovanni Battista Fontana <i>Sonata settima per corneto e violino</i>	6:13
11	Alessandro Grandi <i>O quam tu pulchra es</i>	3:11
12	Giovanni Battista Fontana <i>Sonata undecima per corneto e violino</i>	8:24
13	Alessandro Grandi <i>Regina Coeli</i>	3:13

Le Concert Brisé

Julie Hassler *soprano* [1, 3, 5, 7, 9, 11, 13]

Christine Moran *violin*

Benjamin Perrot *theorbo*

Anne-Catherine Bucher *organ*

Carsten Lohff *harpsichord & organ*

William Dongois *cornett & direction*



Sources CD I

Giovanni Battista Bovicelli: *Regole, Passaggi Di Musica* (Venice 1594)

Giovanni Antonio Pandolfi-Mealli: *Sonate a Violino solo, per chiesa e camera, opera III* (Innsbruck 1660)

Riccardo Rognoni: *Selva de varii passaggi* (Milan 1620)

Benedetto Ferrari: *Musiche varie a voce sola, libro secondo & libro terzo* (Venice 1637, 1641)

Sources CD II

Dario Castello: *Sonate concertate* (1629) & *Ghirlanda Sacra* (Venice 1625)

Giovanni Battista Fontana: *Sonate a 1. 2. 3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino o simile altro istromento* (Venice 1641)

Giuseppe Scarani: *Sonate concertate* (Venice 1630)

Alessandro Grandi: *Ghirlanda Sacra* (Venice 1625) & *Motetti, libro primo & libro terzo* (Venice 1637)

Claudio Monteverdi: *Selva Morale e Spirituale* (Venice 1641)

Filippo Lomazzo: *Flores praestantissimorum virorum* (Milan 1626)

Instruments

Straight treble cornett (465 Hz) by Christoph Schuler (2004) [CD I 1,2,7,8], *curved cornett* (465 Hz)

by Serge Delmas (1998) [CD I 4], *mute cornett in F/G* by Serge Delmas (1992) [CD I 3,9], *mute cornett in G/F*

by Henry Gohin (1993) [CD I 5,9], *mute cornett* (465 Hz) by Serge Delmas (1998) [CD II 1,2,4,7,8,10,12,13],

mute cornett (465 Hz) in G by Henry Gohin (1995) [CD II 3]

Violin attributed to the family Groblicz (Warsaw, c. 1732) [CD II]

Seven-course lute by Maurice Ottiger (Les Paccots/Suisse, 2003) after Jakob Hes (end of the 16th century) [CD I & II]

Theorbo by Maurice Ottiger (Les Paccots/Suisse, 1994) after Tieffenbrücker (17th century) [CD I & II]

Renaissance Harpsichord by Mathias Griewisch (after Italian instruments from the 16th century) [CD I 2,3,5]

Clavicytherium by David Boinnard (after a plate by Michael Praetorius, 1615) [CD I 4,5]

Italian harpsichord by Emile Jobin, after an Italian instrument from the end of the 17th century [CD I 4; CD II 4]

Italian harpsichord by Bernhard von Tucher (Leitheim 1995) after an instrument from the 17th century [CD II]

Positive organ by Denis Londe 1992 (single 8-foot wooden principal, after Italian instruments from the end of the 16th century) [CD I]

Organ by Alexandre Jaquet, church of Waly/France, built around 1865, restored in 1988 by David Boinnard (24 wooden stops) [CD II]

The cornett, yesterday and today

"It resembles a bright ray of sunlight appearing in shadows or darkness when one hears it among the voices in churches, cathedrals or chapels" – what finer definition of the cornett could there be than that given by Marin Mersenne in his *Harmonie universelle* (Paris, 1636), Mersenne was writing at a time when this instrument (which has enjoyed a surprising revival over the last forty years or so) was at the peak of its popularity.

Like all the instruments of the brass family, to which it belongs by dint of its method of sound production, the cornett's origins go back to the animal horns once used for purposes of signalling or in rituals (like the shofar of Jewish priests). For instance, in Sweden, a traditional instrument still in use today is made from a hollowed-out horn with three or four holes pierced in it, and can play extremely simple melodies. One may surmise that this anachronistic survivor more or less resembles its ancestors from the Middle Ages. But this crude horn was gradually transformed until, during the second half of the fifteenth century, it became the musical instrument that fascinated listeners for the next two centuries, as it fascinates us anew today.

The cornett will always astonish us: first and foremost with its bright, refined sound which can never be produced by any trumpet – an instrument to which it is often mistakenly compared. Its shape, too, is surprising. It is generally curved, an effect

achieved by taking two pieces of wood (generally from fruit trees) in each of which a conical half-bore is hollowed out with a gouge; the two pieces are then glued together. After this, the instrument is carved into shape – with an octagonal or sometimes rounded cross-section – and covered in leather or parchment dyed black. However, one also comes across instruments made of ivory. Finally, a mouthpiece similar to that of a trumpet (but often smaller) is added to pick up the vibration of the player's lips, since the instrument itself is only a resonator. Like recorders (or indeed viols), cornetts exist in several sizes, corresponding to the ranges of the soprano, alto, tenor and bass voices. There are also straight cornetts, consisting of a single conical piece of wood with seven holes, featuring a detachable mouthpiece, or in some cases no mouthpiece at all. In the latter case the instrument is known as a 'mute cornett' since it has no 'mouth'.

Although the cornett appeared in the course of the fifteenth century, as is attested by numerous visual depictions of the instrument, it is not until the beginning of the following century that mention of players is found. Francis I brought cornettists back from his Italian campaigns, and this was the period when use of the instrument spread throughout Europe, in music both sacred and secular. In the former case, the cornett doubled or replaced vocal parts in polyphonic works; in the latter, combined

with the 'hauts-bois' (bombards, shawms, and trombones) it played an important role in music for the dance and for civil ceremonies. It also featured, along with the 'bas instruments' (flutes and strings), in music played in private, more intimate surroundings.

This omnipresence of the cornett in the musical landscape of the sixteenth century suffices to explain why, by the following century, it had become in both Italy and the German-speaking countries the great rival to the violin in performance of the virtuoso instrumental music which at that time was enjoying an extraordinary flowering: sonatas, sinfonias and canzonas.

The golden age of the cornett can be situated between 1580 and 1630 in northern Italy, and between 1600 and 1700 in Austria and Germany. Every substantial parish, princely cappella or

court orchestra of the period was duty bound to possess an instrumental ensemble numbering fine cornettists in its ranks. The most famous were undoubtedly Girolamo Dalla Casa and Giovanni Bassano, the successive directors of the instrumental ensemble at St Mark's Basilica in Venice when Andrea, then Giovanni Gabrieli occupied the post of maestro di cappella there. Both men left posterity a trace of their art in the form of a method of diminution.

In France and Italy, the decline of the cornett set in as early as 1630, but its fall from grace was delayed until around 1700 in the northern lands. A dozen Bach cantatas or so still prescribe its use; but from 1750 onwards the cornett became wholly obsolete and disappeared from view, replaced by the violin for virtuosity, the oboe for church and chamber music, and the trumpet for ceremonial occasions.

Diminution, improvisation and interpretation (CD1)

'Diminuir': to diminish. This was the term that designated the art of ornamentation and certain forms of improvisation in the sixteenth and seventeenth centuries: the musician, whether singer or instrumentalist, 'diminished', or more accurately divided (the standard English term was in fact 'division') the value of certain notes in the original melody and therefore performed additional notes to fill up the musical time thus made available. This practice recurs in all traditional music which involves virtuosity. In the sixteenth century, very few

sources discussing diminutions fail to mention the cornett as one of the options for performing them. In the Renaissance period, diminution affected every musical form, whether it be the madrigal, the motet, the chanson, or the dance repertoire. It was probably the 'normal' mode of musical practice. Moreover, it should not be forgotten that in many types of traditional music ornaments and diminutions are an integral part of the process of sound production, not additions to it but a means of achieving it.

The treatises on diminution such as those written by the cornettists Giovanni Dalla Casa and Giovanni Bassano clearly show that there existed at this time a repertory of 'standards' well enough known for a mere mention of the title to suffice. This repertory served as the basis for virtuoso performance in which instrumentalists and singers were capable of departing freely from the 'original'. The professional activity of such musicians, as members of a 'band of instruments' or vocal group attached to a cappella, consisted in playing, singing and improvising on this repertory. In this context of functional music, group improvisation was taken for granted and was not divorced from normal musical practice. Whereas, in the sixteenth century, the composer wrote down the basic structure of the work and not the precise way it was to be performed, this situation gradually changed from the early seventeenth century onwards. Little by little, the equivalence between notation and performance gained ground. It may be considered that, until around

1650, the score is merely the setting down in writing of an earlier interpretative approach integrated with the language of 'new music'. The virtuoso sonata is the natural continuation of the world of improvisation.



To play this repertory today implies, at the very least, the need to relearn these 'standards' of the period and to exercise the creative liberties that go with them. In our improvisations, we have let ourselves be guided by the written diminutions of Girolamo Dalla Casa (cornettist), Giovanni Battista Bovicelli (singer), and Francesco Rognoni (violinist), while performing literally (without additions of our own devising) the examples of diminutions set down in their treatises intended to teach this vocal and instrumental skill (such as the motets of Victoria and Palestrina embellished by Bovicelli, Rognoni, and others). We have also drawn on the repertory of standards (La Monica, Ballo del Gran Duca) in order to give free rein to our imagination.

The cornett and 'new music' in the time of Monteverdi (CD2)

In 1689, Angelo Berardi wrote: 'The old masters [of the Renaissance] had only one style and one practice. The modern masters have three styles – that of the church, the chamber, and the theatre – and two manners, the first and second practices [prima and seconda pratica]! The seventeenth century, which marked the beginning of the period now called 'Baroque', was fully aware of the break with the past which occurred around 1600.

While these stylistic changes began to mature in the 'Neoplatonic' salon of Count Bardi in Florence from the 1580s onwards, the centre of diffusion of the new style was Venice, thanks to the prestige of 'La Serenissima' where many foreign musicians including Heinrich Schütz and Johann Rosenmüller came to study. Such travellers as the Englishman Thomas Coryat and the Frenchman André Maugars brought their impressions back to their homelands, making the city the European benchmark for music. ... *for mine owne part I can say this, that I was for the time even rapt up with Saint Paul into the third heaven ... Sometimes ... [there played] a Cornett and a treble violl. I never heard the like before ... Of the singers [there was] one, who had such a peerelesse and (as I may in a manner say) such a supernaturall voice for sweetnesse, that I think there was never a better singer in the world ...*' (Coryat's Crudities, London 1611).

The use of contrafacta was frequent: one of the best-known is the Pianto de la Madonna (the Virgin's lament at the foot of the Cross), Monteverdi's own adaptation of the Lamento d'Arianna from one of his operas.

Alessandro Grandi, for his part, was to develop another style, inspired by the guidelines of the Counter-Reformation: he wrote a large number of motets, which are distinguished from the *concerti ecclesiastici* of his contemporaries by a more frequent use of instruments. The simple melodic lines are beautifully sculpted, following the rhythm and outlines of the prosody.

In the early seventeenth century, alongside the great composers who occupied the post of *maestro di cappella* (Gabrieli, Monteverdi, Cavalli), there were many instrumentalists who took advantage of the development of instrumental music (and of music publishing, which was concentrated in Venice) to affirm their personal talents by issuing printed collections of sonatas and canzonas. It was at this time of musical renewal that the rising curve of the violin and the declining one of the cornett met. For the space of a few decades, the two instruments together formed the key performance media for this burgeoning instrumental repertory. As a result, numerous instrumentalist-composers (Dario Castello, Giovanni Batista Fontana, Giuseppe Scarani, Giovanni Pandolfi Mealli) left us their compositions in printed editions. It was probably in the course of their activities under Monteverdi's direction that Castello and Fontana wrote sonatas explicitly intended for performance on cornett and violin.

William Dongois
Translation: Charles Johnston

Le cornet à bouquin, hier et aujourd'hui

« Il est semblable à l'éclat d'un rayon de soleil qui paroist dans l'ombre ou dans les ténèbres lorsqu'on l'entend parmi les voix dans les Églises, Cathédrales ou dans les Chapelles. » - Quelle plus belle définition du cornet à bouquin que celle donnée par Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, Paris, 1636), alors que cet instrument, qui connaît une renaissance surprenante depuis une quarantaine d'années, atteignait alors à son apogée?

Comme tous les instruments de la famille des cuivres à laquelle le rattache son mode de production sonore, son origine remonte à l'usage de la corne animale utilisée jadis comme instrument de signal ou dévolu au rituel (le shofar des prêtres hébreux). Ainsi, en Suède, un instrument traditionnel (toujours en usage aujourd'hui) consiste en une corne évidée et percée de trois ou quatre trous, avec laquelle on joue des mélodies très simples. On peut penser que ce témoin anachronique ressemble peu ou prou à ses ancêtres de la fin du Moyen Âge. Mais peu à peu il s'est transformé, devenant, au cours de la deuxième moitié du xv^e siècle, cet instrument de musique qui fascina les auditeurs des deux siècles suivants, comme il nous fascine de nouveau aujourd'hui.

Le cornet à bouquin étonne toujours ; d'abord par ce son clair et raffiné auquel n'atteindra jamais aucune trompette, instrument duquel on a souvent tendance – à tort – à le rapprocher. Sa forme

surprend également. Généralement courbe, cette forme est obtenue à partir de deux planches de bois (provenant le plus souvent d'arbres fruitiers) dans chacune desquelles une demie perce conique est creusée au moyen d'une gouge, et qui sont assemblées, puis collées. La forme extérieure – octogonale mais parfois ronde – lui est alors donnée, avant que l'instrument ne trouve son aspect définitif, avec un revêtement de cuir ou de parchemin teinté en noir. Cependant, certains instruments sont en ivoire. Enfin, une embouchure semblable à celle d'une trompette (souvent plus petite) recueille la vibration des lèvres du joueur, l'instrument n'étant qu'un résonateur. À l'instar des flûtes à bec (ou des violes de gambe), les cornets existent dans plusieurs tailles, correspondant aux tessitures de soprano, d'alto, de ténor et de basse. Parfois, le cornet peut se présenter sous la forme d'un instrument droit. Il est alors constitué d'une seule pièce de bois conique, percée de sept trous, comportant une embouchure amovible, voire aucune embouchure. Dans ce dernier cas, il s'agit du « cornet muet » parce que démuné de « bouche » (l'embouchure).

Si le cornet à bouquin apparaît au 15^e siècle, comme en témoignent maintes représentations, il faut cependant attendre le début du siècle suivant pour que soit évoqué son interprète : le cornettiste. François I en ramène de ses campagnes italiennes

et c'est l'époque où, dans toute l'Europe, l'usage du cornet se répand aussi bien dans l'interprétation de la musique sacrée (où il sert à doubler ou à se substituer aux parties vocales des œuvres polyphoniques) que de la musique profane. Dans ce cas, associé aux « hauts-bois » – bombardes, chalemies et trombones –, le cornet est largement présent dans la musique de danse ou destinée aux cérémonies civiles. Il est alors également associé aux « bas instruments » (flûtes et cordes) pour la musique interprétée dans des cadres privés et plus intimes. Cette omniprésence du cornet dans le paysage musical du 16^e siècle suffit à expliquer que, dès le siècle suivant, en Italie comme dans les pays germaniques, il devienne le grand rival du violon pour l'exécution de la musique instrumentale virtuose qui engendre alors une extraordinaire floraison de sonates, sinfonie et canzone. L'âge d'or du cornet à bouquin se situe en Italie du Nord, entre 1580 et 1630, mais également en Au-

triche et en Allemagne entre 1600 et 1700. Chaque paroisse importante, chapelle princière ou orchestre de cour, se devait alors de posséder un ensemble instrumental comportant de bons cornettistes. Les plus célèbres furent sans nul doute Giovanni Bassano et Girolamo Dalla Casa, tour à tour responsables de l'ensemble instrumental de la Basilique Saint Marc de Venise, alors qu'Andrea, puis Giovanni Gabrieli, en étaient les maîtres de chapelle. Chacun d'entre eux laissa à la postérité une trace de son art, sous la forme d'une méthode de diminution.

En France et en Italie, le déclin du cornet survint dès 1630, mais seulement à partir de 1700 dans les pays nordiques. Quoique plus d'une dizaine de cantates de Bach mentionnent encore son usage, le cornet à bouquin tombera complètement en désuétude à partir de 1750 et disparaîtra, remplacé par le violon pour la virtuosité, par le hautbois pour la musique d'église et de chambre, et par la trompette pour la musique de cérémonies.

Diminution, improvisation et interprétation (CD1)

« Diminuir » : diminuer. Tel est le terme qui qualifie l'art de l'ornementation et de certaines formes de l'improvisation aux 17^e et 18^e siècles : le musicien, chanteur ou instrumentiste, diminuait, mais en fait plutôt divisait (le terme anglais est « divisions ») la valeur de certaines notes de la mélodie originelle et en jouait donc d'autres pour compléter. Cette pratique se retrouve dans toutes les musiques traditionnelles dès qu'il s'agit de virtuosité. Au 16^e

siècle, rares sont les sources évoquant la diminution qui ne mentionnent pas le cornet pour l'exécution de celles-ci.

À la Renaissance, la diminution affecte toute forme musicale, que ce soit le madrigal, le motet, la chanson ou les danses. Elle est probablement la manière habituelle de pratiquer la musique. Il ne faut pas oublier par ailleurs que dans de nombreuses musiques traditionnelles les ornements et les diminutions font partie



intégrante du processus de production sonore. Ils ne sont pas des ajouts mais une manière de faire. Les traités de diminution comme ceux écrits par les cornettistes Giovanni Dalla Casa et Giovanni Bassano montrent à l'évidence qu'il y avait alors un répertoire de standards suffisamment connus pour que, dans presque tous ces traités, seul le

titre du support soit mentionné. Ce répertoire servait de base à une pratique musicale virtuose où instrumentistes et chanteurs savaient s'affranchir de « l'original ». L'activité professionnelle de ces musiciens consistait, au sein de leur « bande d'instruments » ou du groupe vocal attaché à une chapelle, à jouer, chanter et improviser sur le répertoire. Dans ce contexte de musiques fonctionnelles, l'improvisation de groupe va de soi et elle n'est pas séparée de la pratique musicale habituelle.

Si au 16^e siècle le compositeur écrit le canevas de la composition et non sa restitution, la situation change peu à peu dès le début du 17^e siècle. Peu à peu la notation/restitution gagnera du terrain. On peut considérer que jusque 1650 environ, la partition n'est que la fixation d'une manière de faire plus ancienne intégrée au langage de la « nouvelle musique ». La sonate virtuose est le prolongement naturel du monde de l'improvisation.

Rejouer aujourd'hui ce répertoire implique, pour le moins, de réapprendre les « standards » de l'époque et à user des libertés de restitution qui vont avec. Dans nos improvisations, nous nous sommes laissés guider par les diminutions déjà écrites par G. Dalla Casa (cornettiste), G. Bovicelli (chanteur), F. Rognoni (violoniste), tout en interprétant « à l'identique » (sans ajouts de notre part) les exemples de diminutions qu'ils ont fixées dans leurs traités d'apprentissage de l'art vocal et instrumental (les motets de Victoria ou de Palestrina diminués par Bovicelli, Rognoni ...). Par ailleurs, nous nous sommes servis du répertoire de standards (La Monica, Le Ballet du Grand Duc) pour laisser libre cours à notre fantaisie.

Le cornet et la « nouvelle musique » au temps de Monteverdi (CD2)

En 1689, Berardi écrit : « les anciens maîtres (de la Renaissance) n'avaient qu'un style et qu'une pratique. Les maîtres modernes ont trois styles : d'église, de chambre et de théâtre, et deux manières : la prima et la seconda pratica ». Le 17^e siècle, début d'une époque qualifiée de « baroque », a pleinement conscience de la rupture qui s'effectue vers 1600.

Si les changements stylistiques ont mûri dans les salons « néoplatoniciens » du comte Bardi à Florence et ce dès les années 1580, c'est de Venise que se développera le nouveau style, grâce au prestige de la « sérénissime », où viendront étudier de nombreux musiciens étrangers comme Heinrich Schütz et Johann Rosenmüller. Des voyageurs comme l'Anglais Thomas Coryat et le Français André Maugars rapporteront respectivement en Angleterre et en France leurs impressions, faisant de Venise la référence en matière de musique.

« ... mais pour ma part, je puis vous dire que je fus pendant ce temps transporté avec St Paul au troisième ciel ... tantôt un cornet et une viole soprano ... Je n'avois jamais rien entendu de tel. Parmi les chanteurs, l'un avait une voix si incomparable et si surnaturelle dans sa douceur que je pense qu'il n'y a jamais eu de meilleur chanteur au monde ... » [Coryat's Crudities, Londres 1611].

L'utilisation de contrafacta était fréquente : une des plus connues est ce « Pianto de la Madonna » (la plainte de la Vierge au pied de la croix), adaptation par Monteverdi lui-même du « Lamento d'Arianna » extrait d'un de ses opéras.

De son côté, Alessandro Grandi, va développer un autre style, inspiré des directions prises par la Contre-Réforme : il va écrire de nombreux motets, qui se différencieront des « Concerti Ecclesiastici » de ses contemporains, par un usage plus fréquent des instruments. Les lignes mélodiques, simples, sont très belles et très soignées, elles suivent le rythme et les contours de la prosodie.

Au début du 17^e siècle, à côté des grands compositeurs maîtres de chapelles (Gabrieli, Monteverdi, Cavalli), de nombreux instrumentistes profitent du développement de la musique instrumentale (et de celui de l'édition concentrée à Venise), pour affirmer leur talent en faisant imprimer des recueils de sonates et de canzones. C'est à cette époque de renouveau de la musique que se croisent les courbes d'ascension du violon et de déclin du cornet. Quelques décennies durant ces deux instruments seront ensemble la clé de voûte de l'exécution du répertoire instrumental naissant grâce au développement de l'édition qui permet à de nombreux instrumentistes/compositeurs (Dario Castello, Giovanni Batista Fontana, Giuseppe Scarani, Giovanni Pandolfi Mealli) de faire éditer leurs sonates dans lesquelles ils consignent probablement aussi leur manière de jouer. C'est probablement dans le cadre de leur activité au service de Monteverdi que D. Castello, G-B. Fontana écrivirent des sonates, dont certaines sont explicitement destinées à une exécution pour cornet et violon.

William Dongois

Der Zink – gestern und heute

„Er gleicht dem Leuchten eines Sonnenstrahls, der im Schatten oder in der Dunkelheit aufscheint, wenn man ihn unter den Stimmen in Kirchen, Kathedralen oder Kapellen erklingen hört.“ Könnte es eine schönere Beschreibung des Zinkenklanges geben als diese aus der Feder von Marin Mersenne? Sie stammt aus seiner *Harmonie universelle* (Paris, 1636) und wurde in der Blütezeit dieses Instrumentes verfasst, das nun seit ungefähr 40 Jahren eine überraschende Renaissance erlebt.

Wie alle Blechblasinstrumente, mit denen er die Art und Weise der Klangerzeugung gemeinsam hat, geht auch der Zink auf den Gebrauch von Tierhörnern zurück, die einst als Signalinstrument oder im rituellen Kontext verwendet wurden (z. B. der Schofar in der jüdischen Tradition). Auch in Schweden gibt es ein traditionelles Instrument, das bis heute in Gebrauch ist. Es besteht aus einem ausgehöhlten Horn, in das drei oder vier Grifflöcher gebohrt wurden und auf dem man sehr einfache Melodien spielt. Man nimmt an, dass diese archaischen Instrumente mehr oder weniger ihren Vorgängern aus der Zeit des ausgehenden Mittelalters ähneln. Aber danach hat sich das Instrument allmählich gewandelt, um in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu dem Musikinstrument zu werden, das in den folgenden zwei Jahrhunderten die Zuhörer in seinen Bann schlug und auch heute von Neuem fasziniert.

Der Zink versetzt seine Zuhörer noch immer in Erstaunen, vor allem aufgrund seines klaren und raffinierten Klangs, wie er von einer Trompete niemals erzeugt werden könnte, jenem Instrument, mit dem er oft (zu Unrecht) verglichen wird. Auch seine Form ist bemerkenswert: Im Allgemeinen haben Zinken eine gekrümmte Form und bestehen aus zwei Holzstücken (die meist von Obstbäumen stammen), die mit Hilfe eines Beitel mit einer halbrunden konischen Bohrung versehen wurden. Diese beiden Hälften werden zusammengesetzt und miteinander verleimt. Anschließend erhält das Instrument seine äußere Form (oft oktagonale, aber manchmal auch runde), ehe es mit schwarzgefärbtem Leder oder Pergament überzogen wird und so sein endgültiges Aussehen erhält. Es gibt allerdings auch Exemplare aus Elfenbein. Schließlich wird ein trompetenähnliches, wenn auch meist kleineres Mundstück hinzugefügt, das die Vibrationen der Lippen des Spielers überträgt; das Instrument selbst ist lediglich ein Resonator. Ebenso wie in der Blockflöten- oder Gambaufamilie gibt es Zinken in verschiedenen Größen, die den Stimmlagen Sopran, Alt, Tenor und Bass entsprechen. Es gibt auch Zinken in gerader Form, die aus einem einzigen konischen Holzstück bestehen. Sie haben sieben Griffflächen und ein eingefrästes, nicht abnehmbares Mundstück. Letztere nennt man „Stille Zinken“, weil ihnen der Mund bzw. das Mundstück fehlt.

Obwohl der Zink im 15. Jahrhundert auftauchte, wie zahlreiche bildliche Darstellungen bezeugen, wurden Zinkenisten erst zu Beginn des darauffolgenden Jahrhunderts erwähnt. Franz I. von Frankreich brachte Zinkenisten von seinen Italienfeldzügen mit. Zu dieser Zeit wurde es in ganz Europa gebräuchlich, in geistlicher Musik Zinken einzusetzen, wo sie häufig Vokalstimmen verdoppelten oder ersetzten. Auch auf dem Gebiet der weltlichen Musik wurden Zinken verwendet, häufig gemeinsam mit den „hauts-bois“, sprich: Pommern, Schalmeyen und Posaunen. Der Zink spielte in der Tanzmusik und bei öffentlichen Zeremonien eine bedeutende Rolle. Er wurde aber auch zusammen mit den „bas instruments“ (Flöten und Streicher) bei jener Musik eingesetzt, die im privaten und eher intimen Rahmen erklang.

Die Omnipräsenz des Zinken in der musikalischen Landschaft des 16. Jahrhunderts erklärt zur Genüge, warum dieses Instrument im darauffolgenden Jahrhundert sowohl in Italien als auch in den deutschen Gebieten der Violine große Konkurrenz bei der Ausführung virtuoser Instrumentalmusik machte – eine Gattung, die in Form von Sonaten, Sinfonien und Kanzonen eine außerordentliche Blütezeit erlebte.

Der Zink erlebte sein Goldenes Zeitalter in Norditalien zwischen 1580 und 1630, und in Österreich und Deutschland zwischen 1600 und 1700. Jede größere Gemeinde, jede fürstliche Kapelle und jedes Hoforchester musste über ein Instrumentalensemble verfügen, zu dem auch herausragende Zinkenisten

gehörten. Die berühmtesten waren zweifellos Giovanni Bassano und Girolamo Dalla Casa, die nacheinander für die Instrumentalmusik am venezianischen Markusdom verantwortlich waren – zu der Zeit, als dort erst Andrea und anschließend Giovanni Gabrieli als *maestro di cappella* wirkten. Jeder der beiden hinterließ der Nachwelt Spuren seiner Kunst in Form einer Diminutionslehre.

In Frankreich und Italien setzte der Niedergang des Zinken ab 1630 ein, während diese Entwicklung weiter im Norden bis 1700 auf einem Dutzend Bachkantatenendung eines Zinken gefordert, dieses Instrument völlig ungeschwindet. Seine virtuose Rolle, während die Oboe in der Kammermusik seine Nachfolgerin, während die Trompete ihn im zeremoniel-



Diminution, Improvisation und Interpretation (CD1)

„Diminuir“: diminuieren, verkleinern – so lautet der Begriff, der die Kunst der Verzierung und bestimmten Formen der Improvisation im 17. und 18. Jahrhundert bezeichnet. Die Musiker, seien es Sänger oder Instrumentalisten, diminuieren einzelne Notenwerte der originalen Melodie, wobei sie sie eigentlich eher teilen (der englische Fachbegriff lautet auch „division“) und daher zur Vervollständigung weitere Töne spielten. Diese Praxis findet sich überall dort in der traditionellen Musik, wo Virtuosität gefordert ist. Es gibt nur wenige Quellen aus dem 16. Jahrhundert, die sich mit Diminutionen beschäftigen und den Zink nicht als mögliches Instrument zu ihrer Ausführung nennen.

In der Renaissance betraf die Diminutionspraxis alle musikalischen Formen, Madrigale, Motetten, Chansons oder auch Tänze. Sie war vermutlich die „normale“ Art und Weise, Musik auszuführen. Man darf auch nicht vergessen, dass in der traditionellen Musik Verzierungen und Diminutionen ein wesentlicher Bestandteil des Prozesses der Klangerzeugung waren. Sie waren keine Hinzufügungen, sondern eine Spielweise.

Aus Diminutions-Traktaten wie etwa jenen von Girolamo Dalla Casa und Giovanni Bassano geht ganz eindeutig hervor, dass es damals ein gewisses Repertoire von Standard-Diminutionen gab, die allgemein so bekannt waren, dass die bloße Nennung ihres Namens genügte. Dieses Repertoire bildete die Grundlage für eine virtuose Musizierpraxis, bei

der Sänger und Instrumentalisten gegenüber dem „Original“ große Freiheiten hatten. Es gehörte zur professionellen Arbeitsweise von Musikern, innerhalb der vokalen oder instrumentalen Ensembles ihrer Kapellen das Repertoire zu singen, zu spielen und darüber zu improvisieren. Im Kontext von Gebrauchsmusik waren Gruppenimprovisationen eine Selbstverständlichkeit und wurden nicht von der üblichen Musizierpraxis getrennt. Hatten die Komponisten im 16. Jahrhundert mit ihren Kompositionen lediglich den Rahmen und nicht die genaue Ausführungsweise vorgegeben, so änderte sich die Situation

nach dem Beginn des 17. Jahrhunderts allmählich. Nach und nach wurde die Notation zur verbindlichen Grundlage der Ausführung. Man kann davon



ausgehen, dass die Partitur bis etwa 1650 nur die schriftliche Version einer früheren Interpretationsweise ist, die in die Sprache der „neuen Musik“ integriert wurde. Die virtuose Sonate ist die natürliche Fortsetzung der Welt der Improvisation. Wenn man heute dieses Repertoire spielt, ist es eine Grundvoraussetzung, die Standards der Epoche zu beherrschen und jene Gestaltungsfreiheiten anzuwenden, die mit ihnen einher gehen. In unseren Improvisationen haben wir uns von den schriftlich festgehaltenen Diminutionen des Zinkenisten Gi-

rolamo Dalla Casa, des Sängers Giovanni Battista Bovicelli und des Geigers Francesco Rognoni leiten lassen. Dabei haben wir Diminutions-Beispiele ohne weitere Hinzufügungen von unserer Seite so übernommen, wie sie in diesen Lehrwerken der Gesangkunst und des Instrumentalspiels notiert sind (Motetten von Victoria oder Palestrina diminuiert von Bovicelli oder Rognoni). Ansonsten haben wir das Standardrepertoire (La Monica, Ballo del Granduca) als Ausgangspunkt für unsere Fantasie verwendet.

Der Zink und die „neue Musik“ zu Monteverdis Zeit (CD2)

Im Jahr 1689 schrieb Angelo Berardi: „Die alten Meister [der Renaissance] hatten nur einen Stil und nur eine Praxis. Die modernen Meister haben drei Stile, den Kirchen-, den Kammer- und den Theaterstil, und zwei Praktiken, die *prima* und die *seconda pratica*.“ Im 17. Jahrhundert, zu Beginn der Epoche, die man heute als „Barock“ bezeichnet, war man sich also sehr bewusst, dass ungefähr 1600 ein Bruch mit der Vergangenheit stattgefunden hatte. Während diese stilistischen Veränderungen im „neoplatonischen“ Salon des Grafen Bardi in Florenz ab 1580 allmählich ausreifen, wurde Venedig zum Zentrum der Verbreitung dieses neuen Stils. Der Ruhm der Serenissima zog zahlreiche Musiker aus dem Ausland wie etwa Heinrich Schütz und Johann Rosenmüller an, die sich dort ausbilden ließen. Reisende wie der Engländer Thomas Coryat und der Franzose André Maugars verbreiteten ihre

Eindrücke in ihren Heimatländern und stellten die Vorreiterrolle Venedigs auf dem Gebiet der Musik dar.

„Ich für meinen Teil kann sagen, dass ich zu dieser Zeit mit dem Heiligen Paul in den dritten Himmel erhoben wurde ... Manchmal spielte ein Zink und manchmal eine Diskantgambe ... Niemals habe ich etwas Vergleichbares gehört. Einer der Sänger hatte eine derart makellose und (wie ich wohl sagen darf) übernatürlich süße Stimme, dass ich denke, es gab noch nie einen besseren Sänger auf Erden“ (Coryat's Crudities, London 1611)

Sehr häufig wurden Kontrafakturen eingesetzt: Eine der bekanntesten ist der „Pianto de la Madonna“ (die Klage der Jungfrau Maria am Fuße des Kreuzes), den Monteverdi aus seinem „Lamento d'Arianna“, einem Abschnitt seiner gleichnamigen Oper, adaptiert hat.

Alessandro Grandi seinerseits entwickelte einen anderen Stil, inspiriert von den Vorgaben der Gegenreformation: Er schrieb zahlreiche Motetten, die sich von den *concerti ecclesiastici* seiner Zeitgenossen durch den häufigeren Einsatz von Instrumenten unterscheiden. Die einfachen Melodielinien sind sehr schön und sorgfältig ausgearbeitet, sie folgen dem Rhythmus und den Linien der Prosodie. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts profitierten neben den großen Komponisten wie Gabrieli, Monteverdi und Cavalli, die als *maestri di cappella* wirkten, auch zahlreiche weitere Musiker von der Entwicklung der Instrumentalmusik (und von derjenigen des Verlagswesens, das sich ebenfalls auf Venedig konzentrierte). Um ihr Talent unter Beweis zu stellen, ließen diese Musiker Sammlungen mit Sonaten

und Kanzonen drucken. In dieser Phase der musikalischen Erneuerung kreuzten sich die aufsteigende Entwicklungslinie der Violine und die Abstiegskurve des Zinken. Einige Jahrzehnte lang waren beide die Instrumente der Wahl für die Ausführung dieses florierenden Instrumentalrepertoires. Dank des aufstrebenden Musikverlagswesens konnten zahlreiche komponierende Instrumentalisten wie etwa Dario Castello, Giovanni Batista Fontana, Giuseppe Scarani und Giovanni Pandolfi Mealli ihre Sonaten drucken lassen und damit auch ihre Art zu spielen überliefern.

Vermutlich schrieben Castello und Fontana ihre Sonaten im Rahmen ihres Wirkens unter Monteverdi; in einigen ist explizit eine Besetzung mit Zink und Violine vorgeschrieben.

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.



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 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 Gesangsolisten ein, um ein noch breiteres Panorama des virtuosens 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.

Sung texts (CD2)

1 Alessandro Grandi: Salve Regina

Salve, regina, mater misericordiae,
Vita dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exules, filii Evae.
Ad te suspiramus, gementes
et flentes in lacrimarum valle.
Eja ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos tuos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui
nobis post hoc exilium astende.
o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

3 Alessandro Grandi: Tota pulchra es

Tota pulchra es, amica mea,
Et macula non est in te.
Veni de libano, sponsa mea,
Veni de libano, veni, coronaberis:
De Capite Amana, de vertice Sanir et Hermon,
De cubilibus leonum, de montibus pardarum.

Oculi tui columbarum
Capilli tui sicut greges caprarum
et dentes tui sicut greges tonsarum
Sicut vitta coccinea labia tua
et eloquium tuum dulce
sicut turris David collum tuum

Duo ubera tua sicut duo hinuli capreae gemelli
Veni de libano, sponsa mea
Veni, veni, sponsa mea
Veni de libano, sponsa mea,
Veni, veni, sponsa mea,
Veni, coronaberis.

5 Dario Castello: Exultate Deo

Exultate Deo adiutori nostro.
Jubilare Deo Jacob.
Sumite psalmum et date timpanum,
Psalterium jucundum cum Cythara.
Bucinate in neo menia tuba
In insigni die solemnitatis Mariae,
Ob cuius festivitatem omnes letantur. Alleluia

7 Alessandro Grandi: Gaudete

Gaudete mecum et gratulamini,
Quia Dominus, tamquam sponsus,
Decoravit me corona, alleluia.
Gaudete mecum et gratulamini,
Quia video quod cupivi,
Quod speravi iam teneo, alleluia.
Gaudete mecum et gratulamini,
Quia sum ipsi, iuncta in caelis
quem in terris dilexi, alleluia.

9 Claudio Monteverdi: Pianto della Madonna

Iam moriar mi filli,
quis nam posterit mater consolari
in hoc fero dolore
in hoc tam duro tormento.

Iam moriar mi filli.

Mi Jesu, o Jesu mi sponde,
sponde mi, dilecte mi,
mea spes, mea vita,
me deferis heu vulnus cordis mei.

Respice Jesu mi, respice Jesu precor,
respice matrem, matrem respice tuam,

que gemendo pro te pallidas
languet atque in morte funesto
in hac tam dura et tam immani
Cruce tecum petit affigi.

Mi Jesu, o Jesu mi, o potens homo,
o Deus cujus pectores
heu tanti doloris quo torquetur Maria.
Miserere gementis, tecum quae extinta sit,
quae per te vixit.
Sed promptus ex hac vita discendis,
o mi filli, et ego hic ploro.
Tu confringes infernum,
hoste victo superbo.
Et ego relinquo preda doloris,
solitaria et mesta.

Te Pater almus, teque fons amoris suscipiant laeti.
Et ego te non videbo.
O Pater, o mi sponse.
Haec sunt promissa Archangeli Gabrielis,
haec illa excelsa sedes antiqui Patris David,
sunt haec regalia septra
quae tibi cingant crines?
Haec ne sunt aurea sceptrum
et sine fine regnum, affigi duro ligno
et clavis laniari atque corona?

Ah Jesu, ah Jesu mi!
En mihi dulce mori!
Ecce plorando, ecce clamando rogat
te misera Maria.
Nam tecum mori
est illi gloria et vita.

Hei filli non respondes,
heu surdus es ad flectus atque quærellas?
O mors, o culpa, o inferni!

Esse sponsus meus mersus in undis.
Velox, o terrae centrum aperite profundum
et cum dilecto meo me quoque absconde.
Quid loquor, heu quid spero misera,
heu iam quid quero?
O Jesu mi, non sit quid volo,
sed fiat quod tibi placet.
Vivat mestum cor meum pleno dolore,
pascere, filli mi, matris amore.

11 Alessandro Grandi: O quam tu pulchra es

Quam pulchra es amica mea,
Quam pulchra es Colomba mea,
Quam pulchra es Formosa mea,
Oculi tui Columbarum,
Capilli tui greges Caprarum,
Dentes tui greges tonsarum.

Veni, veni de libano, veni amica mea;
Columba mea, Formosa mea;
Veni coronaberis.

Surge surge, propera surge;
Sponsa mea, surge dilecta mea;
Surge immaculata mea.

Quia amore langueo, amore langueo,
Surge, veni, veni, veni
Quia amore langueo,
Amore langueo amica mea

13 Alessandro Grandi: Regina Caeli

Regina caeli, laetare, laetare, alleluia.
Quia quem meruisti portare, alleluia.
Resurrexit, sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia.



Other ACCENT recordings
with Le Concert Brisé



ACC 24240
Dieterich Buxtehude
Cantatas & Sonatas



ACC 24253
Venetian Art 1600
The new instrumental style by
G. B. Fontana & G. B. Buonamente



ACC 10400
La Barca d'Amore
Cornett music of the 16th century



ACC 10402
La Golferamma
Musica italiana 1600-1650