

S E L V A
DE V A R I I P A S A G G I
P A R T E S E C O N D A ,

O V E S I T R A T T A
D E I P A S A G G I D I F I C I L I ,
P E R G L ' I N S T R O M E N T I
D E L D A R L ' A R C H A T A , P O R T A R D E L L A L I N G V A ,
D I M I N V I R E D I G R A D O I N G R A D O :

Cadentie finali; Esempi, Canti diminuiti,

Con la maniera di suonar la Viola bastarda.

D I F R A N C E S C O R O G N O N I ,

Capo Musico de Instrumenti. della Regia e Ducal Corte,

Maestro di Capella di Sante Ambrosio Maggiore di Milano.



I N M I L A N O ,

Appresso Filippo Lemazzo. M. DC. XX.

MENU

| | |
|-----------|-------|
| TRACKLIST | P. 4 |
| ENGLISH | P. 7 |
| FRANÇAIS | P. 16 |

Recording place: Romenay, studio Des Terres, December 2024

Artistic direction, recording & editing: Camille Frachet

Photos: © Dorine Lepeltier-Kovács

Cover illustration: Giovanni Francesco Barbieri detto Il Guercino, *A woman seated, writing, near a musical instrument: the Muse Euterpe*, Paris, Musée du Louvre, © GrandPalaisRmn (Musée du Louvre / Thierry Le Mage)

Our grateful thanks to:

Guillaume Prieur for the use of his positive organ and François Guerrier for the use of his harpsichord;

Thibault Cohade for his receiving us at the Studio Des Terres;

Myriam Rignol, for her valuable support.

PER LA VIOLA BASTARDA

Manon Papasergio: *bass viol*

Angélique Mauillon: *harp*

Yoann Moulin: *harpsichord & organ*

Clémence Niclas: *soprano*

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 1. <i>Recerchar secondo</i> viol | Sylvestro Ganassi | 1:27 |
| 2. <i>Recercada Tercera sobre O felici occhi miei</i> (J. Arcadelt) viol, harp | Diego Ortiz | 2:18 |
| 3. <i>Recercada Ottava sobre tenore La Gamba</i> viol, harpsichord | Diego Ortiz | 1:41 |
| 4. <i>Qui la dira</i> (A. Willaert) voice, viol, harp, organ | Antonio de Cabezon | 2:56 |
| 5. <i>Ancor che col partire</i> (C. de Rore) harpsichord | Antonio de Cabezon | 3:19 |
| 6. <i>Ancor che col patire</i> (C. de Rore) viol, organ | Richardo Rogniono | 4:22 |
| 7. <i>Toccata</i> viol, organ, harp | Orazio Bassani | 1:25 |
| 8. <i>Nasce la gioia mia</i> (H. da Reggio) viol, harpsichord | Orazio Bassani | 5:16 |
| 9. <i>Qui la dira la peine de mon cueur</i> voice, viol | Adrien Willaert | 2:11 |
| 10. <i>Cara la vita mia</i> (G. de Wert) viol, harpsichord, harp | Orazio Bassani | 7:04 |
| 11. <i>Fantasia a quattro sopra Ave Maris Stella</i> harp | Luzzasco Luzzaschi | 2:17 |
| 12. <i>Ch'io no t'ami cor mio</i> voice, viol, harp, harpsichord | Luzzasco Luzzaschi | 3:24 |
| 13. <i>Nasce la pena mia</i> (A. Striggio) viol, organ, harp | Aurelio Virgiliano | 5:05 |

| | | |
|---|-------------------|------|
| 14. <i>Partite sopra la Bergamasca</i> viol, harpsichord, harp | Manon Papasergio | 2:00 |
| 15. <i>Pulchra es amica mea</i> (G. P. da Palestrina) viol, harp | Francesco Rognoni | 4:41 |
| 16. <i>Suzanne un jour</i> voice, harp | Roland de Lassus | 2:55 |
| 17. <i>Susanna un giorno</i> (R. de Lassus) viol, harpsichord | Orazio Bassani | 6:03 |
| 18. <i>Partite sopra La Monica</i> viol | Manon Papasergio | 5:48 |

The instruments

Bass viol after Gasparo da Salò: Roman Cedron, Paris, 2014

Triple harp: Simon Capp

Harpsichord in the Italian style: Philippe Humeau, Barbaste, 2012

Positive organ: Thomas Belaman



Cremonese Artist, *Portrait of a musician* (Claudio Monteverdi?) c. 1570-1590

© Ashmolean Museum, University of Oxford

THE ENIGMA OF THE VIOLA BASTARDA

Mantua, 1590

It was in 1590 that Claudio Monteverdi — he was 23 at the time — was hired as a “*viuola*” player at the Mantua court. Given that he was born in Cremona, one of the birthplaces of the violin as we know it, it is not surprising that he was particularly interested in these instruments during his training. Cremona at that time had to share its title of the capital of the luthier’s art with the town of Brescia, where Gasparo da Salò (1542-1609) and then Giovanni Paolo Maggini (1581-1632) were both active. In Cremona, some fifty kilometres distant, Andrea Amati (1505-1577) founded a veritable dynasty of luthiers. There is no doubt that Monteverdi witnessed these craftsmen at work, with their ceaseless efforts to develop their instruments into the violin that was soon to become such an important part of musical life. These luthiers, however, also built violas da gamba, so the young Claudio was introduced to these instruments as well. It is quite possible that he sought work as an instrumentalist during his stay in Milan in 1589, as there were several instrumentalist / composers living in Milan at the time who could well have served as models or even potential teachers for the young Monteverdi. The *maestro di cappella* Giovanni Battista Bovicelli was the author of a seminal work on the art of diminution (*Regole, passaggi di musica*, Milan, 1593; the Milan-born violist Francesco Rognoni was not in his native city at that time, but his reputation was well established there, and there were other viola da gamba virtuosos resident in the Lombard capital during the same period. Monteverdi arrived at the court of Mantua as a violist in 1590, and he did not fail to mention this in the dedication of the *Terzo Libro* that he addressed to the Duke, referring not only to “the truly noble practice of the viol” but

also to the fact that he hoped his patron would place his trust in him for his work as a composer, as he had also done “with due consideration for his talent in playing the viol”.

Another example of Claudio Monteverdi’s skill as an instrumentalist is a painting by a Cremonese artist from the late 16th century that shows a young musician holding a viola da gamba; it was long thought to be a portrait of Monteverdi, but this claim is now disputed.

To return to the use of the viola da gamba at the court of Mantua, we know that the Duke had made several attempts to secure the services of Orazio Bassani, a famous violist known as “*Orazio della viola*” between 1580 and 1590. Bassani was renowned for his talent for improvising diminutions based on madrigals and motets on the viol “*alla bastarda*”. Could Bassani have spent time at the Mantuan court? In any case, Giulio Cesare Monteverdi (Claudio’s brother) states in the preface to Monteverdi’s *Scherzi Musicali* (1607), that he had to “*concertar le due viole bastarde*”; might we imagine that this account refers to a meeting between Orazio Bassani and Claudio Monteverdi? In any case, this is clear proof that Monteverdi played the viola bastarda.

This brief evocation of Claudio Monteverdi’s early career finally removes the uncertainty that veiled the history of the *viola bastarda*, the instrument that was played by one of the most illustrious composers of the late Renaissance and who also prepared the ground for the later Baroque; it is in this context that we can place the repertoire and practice of the viola bastarda. Our story begins in the middle of the 16th century, a period when instrumental music was developing rapidly. Within the stringed instruments, the violin and viol families vied for dominance; the viols seemed to dominate the more refined musical forms, while violins were primarily used for music for dancing. The violins would take the upper hand at the beginning of the 17th century, but the violas da gamba maintained their position as the primary stringed instruments for serious music until then.

Venice, 1542

A certain Sylvestro Ganassi published the first two genuine methods of instrumental practice in Venice at a time when works that dealt with the qualities and properties of musical instruments had begun to appear all over Europe. Ganassi's *Opera intitulata Fontegara* for recorder (1535) was followed by *Regola Rubertina*, a two-part work devoted to the viola da gamba, *Regola che insegna Sonar de uiola darcho* (1542) and *Letitione Seconda [...] della prattica di sonare il violone d'arco [...]* (1543). These works are extremely comprehensive and cover everything from playing the instrument to ideas concerning interpretation and even composition, with an attention to detail that goes as far as the consideration of how to choose the correct strings! There are a number of examples of music for the viol, these including *Ricercari* that explore the full range of the instrument as well as double-stringing. The viola da gamba was therefore originally intended as an instrument to be played alone although, like all the instruments that developed during the 16th century, it came in a range of sizes from soprano to bass to cover all the registers required by the polyphonic style.

Naples & Rome, 1553

Diego Ortiz, a Spaniard living in Naples, published a work that dealt with the playing of the viola da gamba — *Trattado de Glosas* — some ten years later. He did not concern himself with technical mastery of the instrument in particular but rather focused mainly on how to ornament melodic formulas and cadenzas in particular; this was a technique that all good instrumentalists of the time were required to master. He gives numerous examples of variations on the ornamentation of cadenzas and intervals in the first part of the book and pays particular attention to the specificities of this practice for lower-pitched instruments. The second part of the book contains a whole collection of *Recercadas*, four for solo viol in the tradition of Ganassi and four on Gregorian *canti*

firmi. There are also four ornamented versions of Jacques Arcadelt's madrigal *O felici occhi miei* and Pierre Sandrin's chanson *Doulce Mémoire*, as well as eight *Recercadas* set to the bass lines of dances that were very popular at the time such as the *Passamezzo antico*, the *Passamezzo moderno*, the *Gamba* and the *Romanesca*. Ortiz also recommended playing all of the pieces based on vocal compositions and dances on the harpsichord.

This art of ornamentation of vocal or dance pieces — later to be termed diminution — subsequently became a fundamental practice towards the end of the 16th century. It was practised by all instruments, whether melodic (these were accompanied by instrumental polyphony) or polyphonic, such as the lute, harp, and keyboards. This practice was also the prerogative of singers, who could shine and impress their listeners in the same ways as instrumentalists. These ornamentation techniques would also be the subject of several treatises that appeared in Italy and Spain in the second half of the 16th century.

Venice, 1584-1626

Venice was the capital of Italian music publishing at that time and therefore produced the greatest number of the works that explained the techniques of diminution. The principal collections that then appeared were by Girolamo Dalla Casa (1584), Giovanni Bassano (1585 and 1591), Richardo Rogniono (1592), Giovanni Battista Bovicelli (1594), Francesco Rognoni (1620, although published in Milan), and Vincenzo Bonizzi (1626). Other works in the genre have only survived in manuscript form; the best known is by Aurelio Virgiliano (1626) and is also almost the final example of the genre. These works and the examples they contain are most often intended for “*ogni sorte di stromenti*” (all kinds of instruments) and also for the voice. Particular mention of the *viola bastarda* appears more specifically in the treatises of Dalla Casa, Rognoni, Bonizzi, and finally Virgiliano.

Paradoxically, it seems that it was Orazio Bassani himself who took the mastery of the viola bastarda to the highest level — and this with only a handful of scores that have survived in manuscript form.

Orazio della Viola...

Unfortunately we know very little of his life. Bassani was born in Cento in Emilia Romagna and entered the court of Duke Ottavio Farnese in Parma as a violinist in 1574. After the death of his patron he subsequently entered the service of Alessandro Farnese, then Governor of the Low Countries in Brussels in 1586. In the introduction to this notice, Farnese also mentioned that Bassani had been approached by the Duke of Mantua. The man to whom Monteverdi referred as “*Orazio della viola*” in a letter to the Duke of Mantua was a truly exceptional virtuoso; his own scores give irrefutable proof of this.

We should now attempt to identify the instrument known as the viola bastarda, as it is increasingly clear that this is not a viol of any particular construction, but rather a performance practice; this *alla bastarda* style indicates that the diminutions are not made on the soprano or bass voice, but on the basis of the harmonic structure of the original work. What is remarkable about the viola bastarda is that these scores explore the entire range of the instrument from the lowest to the highest register, covering the range of every polyphonic voice from bass to soprano. That said, Bassani could also develop diminutions on the bass line; what is remarkable about his mastery of the instrument is the fact that he could also play well beyond the frets on the chanterelle — the highest string of the instrument — well into the instrument’s uppermost register.

And yet...

This art of diminution swept across the whole of Europe and was practised by all instrumentalists; in addition to gamba players who played the viola bastarda, the “*ogni*

stromenti” mentioned in the Italian works included violins, cornetts, recorders and flutes, bassoons, and trombones. Players of polyphonic instruments also naturally adopted the practice. What is indeed remarkable in this field is that their use of diminution would in fact be almost automatically assimilated to that of the *alla bastarda* style because they could play the entire polyphonic structure. One example of this exists in the collection published by the Spaniard Antonio de Cabezón in 1578 entitled *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela*. We can in fact reconstitute a real viola bastarda part by bringing together the diminutions that run through all the voices of the polyphony, as Manon Papasergio does here in Adrien Willaert’s song *Qui la dira*. Neither should we forget that these famous Italian methods mentioned above were also intended for singers. Luzzasco Luzzaschi wrote a whole repertoire of pieces for one, two, and three voices for the *tre donne di Ferrara*, the three splendid female virtuoses in the service of Alfonso d’Este, for whom he wrote diminutions of exceptional virtuosity.

Madrigali, canzone, motetti...

Every genre was grist to their mill. This practice of diminution could be applied to anything, to madrigals, songs and motets. What is even more remarkable is that some of these pieces have become what we might now call ‘standards’, to use the jazz term; a few of them had been provided with several ornamented versions and, among the ‘hits’ we might mention Lassus’ *Suzanne un jour*, de Rore’s *Ancor che col partire*, and Palestrina’s *Vestiva i colli* and motet *Pulchra es amica mea*.

Wolfenbüttel, 1619

Michael Praetorius’s treatise *Syntagma Musicum* is a kind of late memory of the Renaissance, a painstaking compilation by a German musician who was insatiably curious and gleaned all the information he could find concerning the musical life and practice of

his time; it also seems that he was very well informed about what was happening in other European countries. His article on the viola bastarda is particularly detailed; the instrument's Italian name is the only one mentioned.

He gives an idea of how the instrument may have been constructed in relation to the viola da gamba. It was tuned like a tenor viol although its body is longer and higher; should we then deduce from this that it is an intermediate size between a tenor viol and a bass viol? For Praetorius, however, this so-called “tenor” tuning is what has since become commonly known as bass viol tuning, D, A, E, C, G, D from above to below. He nonetheless also mentions that the viola bastarda can be tuned in various ways, which he specifies in the tables that give the ranges of all the instruments; we do indeed find *scordature* that descend to low A (D, A, E, A, E, A), as this note is required in certain Italian viola bastarda scores. Praetorius also seems well informed about how Italians played the viola bastarda, since he mentions that they could play madrigals by taking all the parts of the polyphony and embellishing the whole with diminutions. Surprisingly enough, he also links the viola bastarda to a recent practice he had observed in England in which makers added a row of metal strings below the main strings that resonated in sympathy with them. This is also mentioned in connection with a certain Daniel Farrant, an English violist from the early 17th century, who is said to have devised this practice for playing the ‘lyra viol’, a viol played mostly solo and which made extensive use of the instrument’s polyphonic possibilities. But that is yet another story!

JÉRÔME LEJEUNE

Per la viola bastarda is an impassioned portrait of the viola da gamba that shows how it found its solo voice in late Renaissance Italy. Instruments were gradually developing their independence through increasingly ornate ornamentation of songs and madrigals and moving towards what would be known as the sonata by the end of the 16th century; the viol was not to be outdone and virtuosos of the instrument composed some remarkable works for it. They used a way of making diminutions *alla bastarda* that moved between the different voices of the polyphony with an inventiveness and sensitivity that paved the way for the *seconda prattica*.

From the earliest pieces for solo viol by Ganassi and Ortiz, vocal works accompanied by the viol, and the as yet unheard works by *Orazio della viola* Bassani, this programme presents the full range of colours available to the viola bastarda in this repertoire. This instrument breaks out of its box to transform and transcend Renaissance jewels: the instrument and its music combine to surprise, move and amaze the listener.

Although this album mainly features pieces that have come down to us through manuscripts or published editions, all diminution was largely improvised at that time; virtuosi favoured the viol for demonstrations of their ability to ornament and vary not only madrigals and motets but also what Ortiz calls *tenor*, the well-known basic works on which musicians tested their talent for improvisation.

As the art of playing the viola bastarda is intimately linked to that of improvisation, I wanted to include two pieces of my own on this disc, one on the tenor of the *Bergamasca* for viol and continuo in the manner of Ortiz), and the other on the popular melody of the *Monica*, this time inspired more by pieces for polyphonic instruments such as Piccinini's works for theorbo and Frescobaldi's for harpsichord. I have also provided a completion for Aureliano Virgiliano's *Nasce la pena mia*.



L'ÉNIGME DE LA VIOLA BASTARDA

Mantoue, 1590

C'est en 1590 que Claudio Monteverdi – il a alors 23 ans – est engagé comme joueur de « *viuola* » à la cour de Mantoue. Il n'est pas étonnant que, natif de Crémone, l'une des villes ayant vu naître la lutherie « moderne », il est durant sa formation particulièrement intéressé par les instruments. À cette époque, Crémone doit partager le statut de capitale de la lutherie avec Brescia, où Gasparo da Salò (1542-1609) puis Giovanni Paolo Maggini (1581-1632) sont actifs. À Crémone, située à une cinquantaine de kilomètres de là, Andrea Amati (1505-1577) fonde une véritable dynastie de luthiers. Il est certain que Monteverdi est le témoin de l'activité de ces artisans, de leur travail incessant pour faire du violon cet instrument qui s'imposera d'une façon si prégnante dans la vie musicale. Mais ces luthiers construisent aussi des violes de gambe et il n'est donc pas étonnant que le jeune Claudio s'initie également à son jeu. Lors de son séjour à Milan en 1589, il est bien possible qu'il sollicite un emploi comme instrumentiste. À cette époque vivent à Milan plusieurs compositeurs-instrumentistes qui pourraient bien être des modèles, voire des maîtres pour le jeune musicien. Le maître de chapelle Giovanni Battista Bovicelli est l'auteur d'un ouvrage capital sur l'art des diminutions (*Regole, passaggi di musica*, Milan, 1593). Bien que le violiste d'origine milanaise Francesco Rognoni ne se trouve pas dans sa ville natale à cette époque, il est probable que sa réputation y soit bien installée et qu'il y ait d'autres virtuoses de la viole de gambe dans la capitale lombarde. Quoi qu'il en soit, c'est bien comme violiste que Monteverdi arrive à la cour de Mantoue en 1590. Il ne manque pas de le rappeler dans la dédicace du *Terzo Libro* qu'il adresse au duc, évoquant « la fort noble pratique de la viole », mais aussi le fait qu'il espère que son

patron lui accordera sa confiance pour son travail de compositeur ainsi qu'il l'a fait « avec bienveillance pour son talent dans le jeu de la viole ».

Un autre témoignage met en lumière le métier d'instrumentiste de Claudio Monteverdi : il s'agit d'un tableau, œuvre d'un artiste crémonais de la fin du XVI^e siècle, qui représente un jeune musicien tenant une viole de gambe. On l'a longtemps identifié comme étant Claudio Monteverdi, mais cette affirmation est aujourd'hui contestée.

En ce qui concerne l'usage de la viole de gambe à la cour de Mantoue, on sait que, dans les années 1580-1590, le duc essaye à plusieurs reprises de s'attacher les services d'Orazio Bassani, célèbre violiste (connu d'ailleurs sous le nom d'« *Orazio della viola* »). Il est réputé pour son talent d'improvisateur de diminutions sur la viole alla bastarda, ce qu'il fait au départ de madrigaux ou de motets. Bassani séjourne-t-il à la cour de Mantoue ? En tout cas, dans la préface des *Scherzi Musicali* de Monteverdi (1607), Giulio Cesare Monteverdi (le frère de Claudio) évoque l'activité de ce dernier, écrivant qu'il a dû « *concertar le due viole bastarde* » ; peut-on imaginer que ce témoignage évoque une rencontre entre Orazio Bassani et Claudio Monteverdi ? En tout cas, voici un témoignage qui nous indique bien que Monteverdi joue de la *viola bastarda*.

Avec cette petite évocation des débuts de Claudio Monteverdi, le voile se lève sur l'histoire de cet instrument joué par l'un des plus illustres compositeurs de la fin de la Renaissance, porteur des germes de la musique baroque. Et c'est bien dans ce contexte que se placent le répertoire et la pratique de la *viola bastarda*. Notre histoire commence au milieu du XVI^e siècle, époque où la musique instrumentale prend un essor considérable. Dans le domaine des instruments à cordes, deux familles se disputent la première place : celle des violons et celle des violes. Cette dernière semble s'imposer dans les formes les plus raffinées, tandis que les violons sont d'abord les instruments de la danse ; on le sait, ils prendront leur revanche au début du XVII^e siècle. Mais en attendant, les « cordes » de la musique savante sont bien les violes de gambe.

Venise, 1542

Alors que l'on voit paraître un peu partout en Europe les premiers ouvrages « musicologiques » sur les instruments, c'est à Venise qu'un certain Sylvestro Ganassi publie les deux véritables premières méthodes de pratique instrumentale : *Opera intitulata Fontegara*, destinée à la flûte bec (1535), suivie d'un ouvrage en deux parties consacré à la viole de gambe, *Regola Rubertina. Regola che insegna Sonar de uiola darcho* (1542) et *Letitione Seconda... della prattica di sonare il violone d'arco...* (1543). Les ouvrages sont très complets, abordant de très nombreux aspects, tant le jeu de l'instrument que des notions d'interprétation, voire même de composition, le souci du détail allant jusqu'à envisager la façon de choisir les bonnes cordes ! On y trouve quelques exemples de musique pour la viole, des *ricercari* qui explorent toute la tessiture de l'instrument et le jeu en doubles cordes. La viole de gambe est ainsi portée sur les fonts baptismaux et on la découvre, dès sa naissance, comme étant un instrument qui se joue seul. Néanmoins, comme tous les instruments qui se développent durant le XVI^e siècle, elle sera déclinée en différentes tailles qui permettront de couvrir toutes les tessitures de la polyphonie, du soprano à la basse.

Naples & Rome, 1553

Une dizaine d'années plus tard, c'est un Espagnol installé à Naples, Diego Ortiz, qui publie un deuxième ouvrage consacré au jeu de la viole de gambe : *Trattado de Glosas*. Ici, l'auteur ne se préoccupe pas de la maîtrise technique de l'instrument, mais se focalise sur la façon d'ornementer les formules mélodiques, principalement les cadences, technique que tous les bons instrumentistes de l'époque doivent maîtriser. Dans la première partie, il donne ainsi de nombreux exemples de variantes d'ornementation de cadences ou d'intervalles, étant également attentif aux spécificités de cette pratique pour les instruments graves. Quant à la deuxième partie de l'ouvrage, elle contient toute une collection de *recercadas*, quatre pour la viole seule, dans la lignée de ceux de Ganassi,

quatre sur des canti firmi grégoriens, mais aussi quatre versions ornementées du madrigal *O felici occhi miei* de Jacques Arcadelt et de la chanson *Doulce Mémoire* de Pierre Sandrin et, enfin, huit *recercadas* sur des basses de danse très célèbres à l'époque, le *Passamezzo antico*, le *Passamezzo moderno*, la *Gamba* et la *Romanesca*. Pour toutes ces pièces basées sur des compositions vocales comme pour les danses, il préconise de jouer cela avec le clavecin.

Par la suite, cet art de l'ornementation de pièces d'origine vocale ou de danse (le terme de « diminutions » va dès lors s'imposer) devient une pratique fondamentale dans le développement de la musique de la fin du XVI^e siècle ; il se pratique à tous les instruments, qu'ils soient mélodiques (et dès lors accompagnés par un soutien polyphonique instrumental) ou polyphoniques (luth, harpe ou claviers). Mais cette pratique est également l'apanage des chanteurs qui, tout autant que les instrumentistes, peuvent briller et impressionner leurs auditeurs. Ces techniques d'ornementation font également l'objet de plusieurs traités qui voient le jour en Italie et en Espagne dans la deuxième moitié du XVI^e siècle.

Venise, 1584-1626

C'est principalement à Venise, capitale de l'édition musicale italienne de l'époque, que sont éditées les méthodes de diminutions. Les principales sont celles de Girolamo Dalla Casa (1584), Giovanni Bassano (1585 et 1591), Richardo Rogniono (1592), Giovanni Battista Bovicelli (1594), Francesco Rognoni (1620, le seul à ne pas être édité à Venise, mais à Milan), Vincenzo Bonizzi (1626). D'autres ouvrages du genre sont conservés en manuscrit uniquement, le plus connu étant en quelque sorte le chant du cygne du genre, celui d'Aurelio Virgiliano (1626). Dans l'immense majorité des cas, ces ouvrages et les exemples qu'ils contiennent sont destinés à « *ogni sorte di stromenti* » (toutes sortes d'instruments), mais aussi à la voix. La mention de la viola bastarda apparaît plus spécifiquement dans ceux de Dalla Casa, Rognoni, Bonizzi et enfin Virgiliano.

Paradoxalement, celui qui semble avoir porté au plus haut la maîtrise de la pratique de la viola bastarda n'est connu que par quelques partitions conservées en manuscrit : il s'agit d'Orazio Bassani.

Orazio della viola

Hélas, on ne sait pas grand-chose de sa vie. Natif de Cento, en Émilie-Romagne, il entre comme violiste à la cour du duc Ottavio Farnèse à Parme en 1574. À la mort de son patron en 1586, il rejoint le service d'Alexandre Farnèse, alors gouverneur des Pays-Bas à Bruxelles. Nous avons évoqué, plus tôt dans cette notice, le fait que Bassani a été sollicité par le duc de Mantoue. Celui que Monteverdi, dans une lettre adressée au même duc, surnomme « *Orazio della viola* » est un virtuose tout à fait exceptionnel – ses partitions en sont la preuve irréfutable. Il convient ici d'identifier cet instrument que l'on nomme « *viola bastarda* ». Il apparaît de plus en plus évident qu'il ne s'agit pas d'une viole de facture particulière, mais plutôt d'une pratique ; cette façon « *alla bastarda* » consiste en fait à ne pas réaliser les diminutions à la voix de soprano ou à celle de basse, mais bien sur la base de la structure harmonique de la composition. Ces partitions explorent ainsi l'entièreté de la tessiture de l'instrument, du plus grave à l'aigu, couvrant les tessitures de toutes les voix de la polyphonie de la basse au soprano. Ceci dit, si Bassani peut développer les diminutions sur la basse, il monte aussi très haut sur la chanterelle, bien au-delà des frettes.

Et encore...

Cet art des diminutions embrase en fait toute l'Europe et est pratiqué par tous les instrumentistes ; outre les violistes (jouant donc la viola bastarda), les fameux « *ogni stromenti* » mentionnés dans les ouvrages italiens sont des violonistes, des cornettistes, des flûtistes (à bec ou traversière), des bassonistes ou des trombonistes. Et évidemment,

les joueurs d'instruments polyphoniques s'emparent de cette pratique. Eux sont en mesure de jouer toute la polyphonie ; leur pratique des diminutions va dès lors être quasi automatiquement assimilée à la pratique « *a la bastarda* ». C'est ce que l'on rencontre par exemple dans le recueil que l'Espagnol Antonio de Cabezon édite en 1578 sous le titre d'Obras de musica para tecla, arpa y vihuela. En réunissant les diminutions qui parcourent toutes les voix de la polyphonie, on arrive en fait à reconstituer une véritable partie de viola bastarda, ce que propose ici Manon Papasergio dans la chanson *Qui la dira* d'Adrien Willaert. Et n'oublions pas non plus que ces méthodes italiennes évoquées plus haut s'adressent aux chanteurs. C'est pour les trois « *donne di Ferrara* », hallucinantes virtuoses au service d'Alfonse d'Este, que Luzzasco Luzzaschi compose tout un répertoire de pièces à une, deux ou trois voix dans lesquelles il ne manque pas d'écrire des diminutions d'une rare virtuosité.

Madrigali, chansons, motetti...

Tout fait farine au bon moulin ! Cette pratique des diminutions peut se faire au départ de tout ce que l'on veut, comme on le voit ici sur la base de madrigaux, de chansons, de motets. Et ce qui est remarquable, c'est que quelques pièces sont devenues des « standards », comme on les désigne aujourd'hui dans le domaine du jazz ; certaines d'entre elles ont pu bénéficier de plusieurs versions diminuées et, parmi les « tubes », notons par exemple *Suzanne un jour* de Lassus, *Ancor che col partire* de de Rore, *Vestiva i colli* ou le motet *Pulchra es amica mea* de Palestrina.

Wolfenbütel, 1619 Le traité *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius est en quelque sorte une « mémoire tardive » de la Renaissance, compilée avec soin par ce musicien allemand qui a glané avec une curiosité insatiable tout ce qu'il pouvait trouver comme

informations sur la vie et la pratique musicale de son temps ; il semble qu'il était aussi très informé sur ce qui se passait dans les autres pays européens. La notice qu'il consacre à la *viola bastarda* est particulièrement développée.

L'instrument n'est mentionné que sous son appellation italienne. Il donne une piste sur d'éventuelles caractéristiques de la facture de l'instrument par rapport aux violes de gambe ; elle serait accordée comme une viole ténor, mais sa caisse serait plus longue et plus haute. Peut-on en déduire qu'elle épouse une taille intermédiaire entre la viole ténor et la basse ? En fait, l'accord dit « de ténor » est pour Praetorius celui de la basse de viole, de l'aigu au grave (ré, la, mi, do, sol, ré) ; par contre, il évoque le fait que cette *viola bastarda* peut être accordée de diverses façons, ce que précisent les tableaux qui donnent les tessitures de tous les instruments ; et on y trouve effectivement des « scordatura » qui descendent au la grave, note requise dans certaines partitions pour *viola bastarda* italiennes (ré, la mi, la, mi, la). Praetorius semble aussi bien informé sur la façon dont les Italiens jouent la *viola bastarda*, puisqu'il mentionne que ceux-ci peuvent jouer des madrigaux en couvrant toutes les parties de la polyphonie et en agrémentant l'ensemble de diminutions. Fait étonnant, il rapproche la *viola bastarda* d'une pratique récente qu'il a observée en Angleterre dans laquelle les facteurs ont ajouté sous les cordes principales un rang de cordes en métal qui résonnent par sympathie avec les cordes principales. C'est effectivement ce qui est évoqué à propos d'un violiste anglais du début du XVII^e siècle, un certain Daniel Farrant, qui aurait imaginé cette pratique pour le jeu de la *lyra viol*, une viole aux nombreuses possibilités polyphoniques jouée généralement en solo. Mais c'est une autre histoire !

Per la viola bastarda, c'est un portrait enflammé de la viole de gambe qui donne à entendre la manière dont elle trouve sa voix soliste dans l'Italie de la fin de la Renaissance. En cette fin de XVI^e siècle, quand les instruments trouvent peu à peu leur indépendance par le biais de chansons et de madrigaux de plus en plus ornés et se dirigent vers ce qu'on appellera bientôt la sonate, la viole n'est pas en reste et les virtuoses de cet instrument lui dédient des pièces remarquables. D'une inventivité et d'une sensibilité qui ouvrent la voie à la *seconda pratica*, elles usent d'une manière de diminuer « *alla bastarda* », c'est-à-dire en cheminant entre les différentes voix de la polyphonie.

En partant des premières pièces pour viole soliste de Ganassi et d'Ortiz pour aller jusqu'aux pages inouïes d'Orazio *della viola* Bassani en passant par des pièces chantées accompagnées par la viole, ce programme présente toute la palette de couleurs qu'offre ce répertoire à la *viola bastarda*, un instrument qui sort des cases pour transformer et transcender des bijoux de la Renaissance : l'instrument et sa musique s'allient pour surprendre, émouvoir et émerveiller l'auditeur.

Si cet album comporte principalement des pièces qui nous sont parvenues en manuscrits ou en éditions, la pratique des diminutions était alors en grande partie improvisée et la viole était un biais prisé par les virtuoses pour démontrer leur capacité à orner et à varier non seulement des madrigaux et des motets, mais aussi ce qu'Ortiz appelle le *tenor*, ce canevas bien connu sur lequel les musiciens rivalisaient d'invention.

L'art du jeu de la *viola bastarda* étant donc intimement lié à celui de l'improvisation, j'ai souhaité inclure deux pièces de ma main dans cet enregistrement, l'une sur le *tenor* de la *Bergamasca* pour viole et basse continue (à la manière d'Ortiz), l'autre sur la mélodie populaire de la *Monica*, cette fois-ci plutôt inspirée de pièces pour instrument polyphonique comme celle de Piccinini pour le théorbe ou celle de Frescobaldi pour le clavecin. J'ai également terminé la version inachevée de *Nasce la pena mia* d'Aurelio Virgiliano.

RIC 480