



MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 6
FRANÇAIS	P. 15
LYRICS	P. 24

This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)



Vocal and instrumental music:

Recording place and date: Leuven, Sint-Jan de Doperkerk, September 2024

Recording: Rainer Arndt

Artistic direction: Rainer Arndt & Lambert Colson

Organ music

Recording place and date: Manova, Chiesa di Santa Barbara, November 2024

Recording and artistic direction: Jérôme Lejeune

Editing & mastering: Lambert Colson

Cover illustration: Michelangelo Merisi, detto Il Caravaggio (1571-1610), *Madonna dei Pellegrini* (1604–1605). Roma, Basilica di Sant' Agostino. © akg-images / MPortfolio / Electa

Booklet cover: Lambert Colson, Alice Foccroulle, Bernard Foccroulle, © Tom Roelofs

This recording was made with the legendary Antegnati instrument from Mantua for the solo organ pieces; a modern instrument — a copy of an organ from the same period — was used for the ensemble pieces. The modern instrument was named Emiliano and was built by Nicola Ferroni in 2021-2022, based on a historical instrument preserved in Monte San Giovanni (Cipri 1580 — Traeri end 17th century) near Bologna. Most of the organ's voicing was carried out in the church itself, unusually and exceptionally close to its historical model and with the collaboration of Marco Fratti. It was designed to be transportable. Its stops: Principale (8'), Ottava (4'), Decima Quinta (2'), Decima Nona (1'1/3), Vigesima Seconda (1'). Secondo Principale (in wood), Flauto in VIII (4'), Flauto in Duodecima (2'2/3). These last three stops are divided between bass and treble.

TARQUINIO MERULA (1595-1665)

CONCERTI SPIRITUALI

IN ALTO

Alice Focroulle: *soprano*

Marie Rouquié: *violin*

Lambert Colson: *cornetts*

Guy Hanssen: *trombone*

Bart Vroomen: *trombone (BV)*

Christoph Sommer: *theorbo*

Bernard Focroulle: *organ*

1. <i>Intonazione cromatica del terzo tono</i> organ*	02:17
2. <i>La Lusignuola, Canzon seconda à 4</i> cornett, violin, 2 trombones, basso continuo (theorbo, organ)	03:52
3. <i>Hor ch'è tempo di dormire, Canzonetta Spirituale sopra alla nanna</i> soprano, basso continuo (theorbo, organ)	07:57
4. <i>Intonazione cromatica del quarto tono</i> organ*	03:33
5. <i>La Cavagliera</i> violin, cornett, trombone (BV), basso continuo (theorbo, organ)	03:20
6. <i>Canzon II</i> organ*	02:26
7. <i>Chi vuol ch'io m'innamori, Canzonetta Spirituale</i> soprano, basso continuo (theorbo, organ)	03:21
8. <i>Capriccio cromatico</i> organ*	04:02
9. <i>Ballo detto Pollicio</i> violin, cornett, trombone (BV), basso continuo (theorbo, organ)	02:29
10. <i>Sonata prima à 2</i> cornett, trombone (BV), basso continuo (theorbo, organ)	05:02
11. <i>Toccata del secondo tono</i> organ*	03:30
12. <i>Sonata seconda à 2</i> violin, trombone (BV), basso continuo (theorbo, organ)	05:02
13. <i>Canzon La Marca</i> organ*	03:18

14. <i>Gaudeamus omnes in Domino</i> soprano, violin, basso continuo (theorbo, organ)	03:27
15. <i>La Merula</i> cornett, violin, 2 trombones, basso continuo (theorbo, organ)	03:58
16. <i>Intonazione cromatica del nono tono</i> organ*	03:05
17. <i>Canzon V</i> organ*	04:45
18. <i>La Treccha</i> violin, cornett, basso continuo (theorbo, organ)	04:29
19. <i>Capriccio</i> organ*	03:04
20. <i>Favus distillans</i> soprano, cornett, 2 trombones, basso continuo (theorbo, organ)	04:11

* Organo Antegnati della Basilica di Santa Barbara in Mantova

Sources

D-B Ms. Lynar A 2 (1, 4, 8, 11, 16, 17)

Il primo libro delle canzoni a quattro voci, 1615 (2, 13, 15)

Curtio precipitato, 1638 (3, 7)

Il quarto libro delle canzoni da suonare, 1651 (5)

Canzoni overo sonate concertate, 1637 (9, 18)

Il primo libro de motetti e sonate concertati, 1624 (10, 12, 20)

Pegaso, 1640 (14)

D-Lem segn. II. 2. 51 (19)

DISTILLING WILD HONEY: THE CONCERTANTE INVENTIONS OF CAVALIERE TARQUINIO MERULA

Tarquinio Merula was born in Busseto, near Parma — the future hometown of Giuseppe Verdi — in 1595, but the primary centre of his career was the nearby Lombard city of Cremona. His father died prematurely in 1602, after which Merula probably received an education in matters musical, literary and religious from his much older half-brother Pellegrino. As is frequently the case with musicians from that period, very little is known about his musical training. Merula was first engaged as organist in Cremona and in Lodi, publishing *Il primo libro delle canzoni* — various works of which are recorded here — when he was twenty years old in Venice in 1615. His career took an international turn when he was employed as a court musician by Sigismund III Vasa, the king of Poland, from 1622-1625. Several other Italian musicians enjoyed royal patronage in Warsaw during those years, including the Roman maestro Giovanni Francesco Anerio (1569–1630); Merula was also *musico di camera* of Prince Władysław, the young hero of the Polish wars against the Turks who subsequently made a remarkable semi-incognito Grand Tour in Italy in 1624–1625. Merula's time in such an environment must have been stimulating and productive, as he published no less than six music collections during his stay. Merula nonetheless left the Warsaw court and returned to Northern Italy a few years later; he went first to Cremona. He survived the terrible plague in Bergamo in 1630 that sadly decimated his family, in which city he was *maestro di cappella* at the church of Santa Maria Maggiore — although his relationship with his employers was difficult to say the least — and then held the same position at the Duomo. He had returned to Cremona by 1633 and would remain there until his death in 1665, except for a period

in Padua from 1643 to 1645. Merula was a talented organist and a prolific composer, endowed with a fine literary taste and a sharp sense of humour who married three times; he also participated in the activities of various interdisciplinary *accademie*, and bore the title of *cavaliere* with pride.

Merula is often mentioned by music historians as one of the most progressive composers of his time, not only in terms of his musical style but also because of the diverse array of texts he set and of the scorings and formal layouts he adopted. Our programme highlights his versatility: he composed works for the organ which have survived in manuscript form and also published sacred music for a variety of combinations of voices and instruments as well as secular and purely instrumental music. The *Sonata prima a 2* from the *Primo libro de motetti e sonate concertati*, Op. 5 (1624) exemplifies how Merula often fashioned his instrumental music: it is a chain of short, sharply profiled and contrasting sections that are bound together to create an arch-shaped structure with a slow passage in the middle. The sonata starts with a twofold gesture from the first soloist — here a cornetto — followed by a hocket-like alternation and further sections in which virtuoso flourishes, abstract melodic patterns, protracted descending lines and sequences constantly animate the dialogue between the two instruments and engage the listener's attention. A central section follows that is slower and pensive before becoming pointedly chromatic, after which ironclad rhythmic patterns resume their former pace for the brief finale.

The canzona *La Merula* forms a part of Merula's first collection from 1615. It was customary at that time to name instrumental *canzone* after dedicatees, colleagues, and other people known to the composer: the same volume contained the canzona *La Monteverde*, possibly dedicated to his older contemporary Claudio Monteverdi (1567-1643), Cremona's most famous musical son. We may wonder, however, if this canzona bears the name of its older creator because Merula considered it to be particularly

representative of his own early style. The piece is for four instruments and is rooted in tradition. It opens with a solemn imitative passage that is followed by a more serene homorhythmic section in triple time; an initial fugue followed by a passage in triple time was, in fact, almost the norm in Northern Italian instrumental repertoire of the period. The last section returns to a busy imitative style with short note values predominating.

The canzona *La lusignuola*, again from the *Primo libro* of 1615, is strongly characterized by a stunning effect of short repeated notes, seventeen being played in succession at the start of the work before any other note is heard. Their repeated statement in the bass line of the four parts gives the first section an impressive sense of urgency and agitation. The second section is again imitative, but with a lighter texture. A short section in ternary metre then follows, a new idea in hammering homorhythm that precedes an unstoppable plummeting of interwoven descending lines and ends with the reprise of an imitative gesture that brings the piece to its conclusion.

A similar figuration of short repeated notes also occurs in a later piece: the canzona *a 2 La Treccha* from the *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera*, op. 12 (1637). Here, however, the formal context is different and somehow more incisive — and perhaps more modern. A nervous “A” section characterised by tense pathos is followed by a ternary “B” section built on a *ciaccona* ostinato bass and with the distinct flavour of a major key; the two soloists build an exhilarating and variously spaced dialogue over the unvarying rhythmic pattern in the bass line. The subsequent section then begins and we realise that we have elegantly come full circle: we hear “A” once more but in a more concise form, although still haunted by the return of the repeated notes. The opening gambit of the *Lusignuola* has thus become a perfect obsession that gives extra interest to a compelling musical device. It is not by chance that scholars of 17th-century instrumental music such as Peter Allsop consider Merula’s *canzone* to be a crucial link in the chain that reaches from the earlier *canzon francese* to the sonatas of Arcangelo Corelli (1653-1713).

The spirited *Ballo detto Pollicio*, again from the 1637 collection, is entirely in a lilting triple time: energetic homorhythmic blocks alternate with volleys of short notes that migrate, as if in perpetual motion, from one instrumental part to the other in its four brief but repeated sections. *La Cavagliera*, however, is taken from Merula's seventeenth and final work, the fourth book of *canzoni da suonare* published in Venice in 1651. We can regard it as a summation of his mastery in composition for instrumental ensemble. Written for two treble instruments, one bass and basso continuo, it affirms the contrapuntal equality between the parts at times but more often grants the upper parts (violin and cornetto in this performance) more rhythmic liberty and textural pregnancy. Merula once again organises his instrumental "discourse without words" by means of sharply characterized sections and micro-sections which contrast and recall each other with superb rhetorical force.

We shall now move to Merula's vocal works, focusing first on the motet *Gaudeamus omnes* for soprano and violin from his *Pegaso*, Op. 11, 1640, in which we can recognise some of the same structural procedures seen in his instrumental music. On the one hand, the music obviously 'reads' and interprets the text, but on the other there are binary repetitions of phrases that often occur in dialogues between voice and instrument as well as frequent contrasts of metre and tempo between sections; what is more, the repetition of the refrain *Gaudeamus in Domino* gives the piece a legible A-B-A-C structure, rounded off by an exuberant *Alleluia* in the finale.

Favus distillans, taken from the *Motetti e sonate concertati* of 1624, is set for soprano and three instruments. The text of this motet is based on a verse from the *Song of Songs*, the ardent love poem included in the Jewish and Christian Bibles. According to ancient exegetic tradition, the erotic images of the text were often interpreted as spiritual metaphors and referred to the Virgin Mary. Marian motets with such texts were popular in the 17th century and formed a tradition of their own. An instrumental prelude

launches the work, after which the voice begins with virtuoso gestures typical of early monody: long and elaborate melismas highlight words like *sponsa* (bride), or imitate their content in madrigalistic fashion, as can be heard with *distillans*: the lips of the beloved *distil* wild honey. Melismas alternate with ecstatic repetitions, while the instrumental trio echoes and intensifies ideas — *vestmentorum, odor thuris* — stated by the voice.

Merula adopts a completely different concept in the Italian *canzonetta spirituale* entitled *Chi vuol ch'io m'innamori* (from *Curtio precipitato et altri capricci*, op. 13, 1638). The text, set also by Monteverdi in his *Selva morale e spirituale*, is a bitter meditation on the vanity of earthly love and the transience of human life in three stanzas. Merula sets it as a simple song for accompanied voice: the threefold repetition of the strophic form imprints the syllabic but expressive melody and the elegant symmetry of this miniature gem onto our minds.

The other Italian sacred song included in the programme is *Or ch'è tempo di dormire* (published also in 1638), and is probably Merula's most famous work. The subtitle, with its reference to the *nanna* (beddy-byes), would cause us to expect a sweet lullaby for the infant Jesus as is frequently found in settings of Christmas texts from the period and beyond. The text, however, is imbued with a completely different atmosphere: an ominous foreboding looms over the Madonna as she sings her cradle song and foresees the dark days of Christ's passion. Merula sets Mary's words with stunning creative invention as a declamatory monody on an insistently anxious semitone ostinato. This hypnotic and disquieting music is alternated in the first section with the lullaby refrain "*deh ben mio, deh cor mi fa, fa la ninna ninna na*". Another bold melodic gesture, representative of Merula's forward-looking style is the ascent from a low C sharp to a high G on the final words of the lullaby, "*Dormi, dunque, figliol mio, dormi pur*"; it announces the conclusion of the main part of the song and in a certain sense constitutes a point of contact with Merula's instrumental works such as the *Capriccio cromatico*. The infant Jesus at last falls

asleep, the forebodings cease, as does the ostinato: Mary can now recover her serenity as she contemplates her sleeping child.

DANIELE V. FILIPPI

(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)

THE ORGAN WORKS OF TARQUINIO MERULA

Tarquino Merula's organ music has come down to us from Italian, German and Polish sources. This is most likely due not only to his reputation during his lifetime and the dissemination of his work outside Italy, but also to his position as organist at the court of King Sigismund of Poland from 1621 to 1626.

His highly innovative and creative body of work occupies a singular place in the organ literature of northern Italy. Merula called for notes such as A flat, D sharp and even A sharp that were rarely used on the organ in the 16th and 17th centuries; to make this physically possible, he wrote for an instrument that ideally has three split sharp keys per octave: G# / Ab should be split, as should Eb / D# and Bb / A#. This procedure allows the use of a quarter-comma mesotonic temperament that favours pure major thirds whilst also allowing modulations towards less common keys.

Chromaticism is particularly evident at the beginning of the *Capriccio cromatico del primo tono*, based on a long ascending chromatic motif that spans more than an octave. The piece is made up of several sections, each of which is more animated than the one before and allows for certain changes of registration.

The combination of virtuosity and surprising *passaggi* with harmonic and contrapuntal writing in the *Toccata del secondo tono* is particularly successful. Like the *Toccate* by Girolamo Frescobaldi — twelve years Merula's senior and also a native of northern Italy — it invites the performer to free himself from a regular pulse and to convey highly contrasting affects.

Both the *Intonazione cromatico del terzo tono* and the *Intonazione del nono tono* are in the Venetian tradition, although they differ from similar works by Andrea and Giovanni Gabrieli in that they belong to the Baroque rather than the Renaissance aesthetic. They

are intended for the brilliant sonorities of the Ripieno, which unites the Principale and all or part of the other ranks of the full organ.

The *Intonazione del quarto tono* is closer to the *Durezze e ligature* genre and seems to call for the delicate sonority of the Principale solo, following the direction given by the organ builder and composer Costanzo Antegnati and the son of Graziadio Antegnati, the builder of the organ (1565) in the Basilica Palatina di Santa Barbara in Mantua that is heard on this recording.

Merula's surviving organ works are best represented by his *Canzone*. They all possess not only a lively and joyful character but are also constructed from a succession of binary and ternary sections. They are intended primarily for the flute stops, in this case the Flauto in VIII and the Flauto in XIX, which can also be combined with other ranks of the Ripieno.

As very few Italian instruments have preserved the split sharp keys that allow Merula's chromaticism to be brought out to the full, we chose to use the Graziadio Antegnati organ in the Basilica of Santa Barbara in Mantua. Giorgio Carli had made a thorough examination of this uniquely precious instrument before carrying out a full restoration — split sharps included — that was completed in 2006. This large instrument is built around its Principale 16'; whilst it belongs fully to the Renaissance aesthetic, it also contains the resources needed to perform Merula's works. Merula's compositions, however, move away from the world of the Renaissance and explore the new and captivating universe of the early Baroque with great freedom and creativity.

The Graziadio Antegnati organ in the Basilica Palatina di Santa Barbara in Mantua

The organ was built by Graziadio Antegnati in 1565 in accordance with instructions given by Girolamo Cavazzoni, organist to the Duke of Gonzaga until 1577. Whilst the instrument had undergone various transformations from the 18th century onwards,

research carried out at the start of this century by a team that included Damiano Rossi, Flavio Dassenno and Umberto Forni revealed that many of its original elements (including half of Antegnati's pipework, the windchest, etc.) had not been lost.

A full restoration was therefore possible and was entrusted to the workshop of Giorgio Carli. This was completed in 2006 and included the restoration of the instrument's original pitch ($A3=465$ Hz, a semitone above modern pitch), quarter-comma mesotonic temperament, and the split sharp keys.

The compass of the keyboard is C1 to F5, with the first octave being short (C-D-E-F-G-A-B flat...); this makes it possible to play in the lower octave in 16' or in 8' in the higher octave. The pedalboard is coupled, with a range from C1 to A2.

Specification:

1. Principale 16
2. Fiffaro
3. Ottava
4. Decimaquinta
5. Decima nona
6. Vigesima seconda
7. Vigesima sesta
8. Vigesima nona
9. Trigesima terza
10. Trigesima sesta
11. Flauto in XIX
12. Flauto in VIII

BERNARD FOCCROULLE

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

DISTILLER LE MIEL SAUVAGE : LES INVENTIONS DU CHEVALIER TARQUINIO MERULA

Tarquino Merula est né à Busseto, près de Parme – la future ville natale de Giuseppe Verdi –, en 1595, mais c’est dans la ville lombarde voisine de Crémone que se situe le centre de gravité de sa carrière. Après la mort prématurée de son père en 1602, Merula reçoit probablement une éducation riche en stimuli musicaux, littéraires et religieux de son demi-frère Pellegrino, beaucoup plus âgé que lui. Comme c’est souvent le cas pour les musiciens des débuts de l’ère moderne, on ne sait pas grand-chose de sa formation musicale. Il est d’abord organiste à Crémone et à Lodi, et en 1615, Merula, âgé de 20 ans seulement, publie à Venise son premier recueil de musique, *Il primo libro delle canzoni* (dont sont extraites plusieurs pièces du programme de cet enregistrement). Entre 1622 et 1625, sa carrière prend une dimension internationale lorsqu’il est engagé comme musicien de cour par Sigismond III Vasa, roi de Pologne. Plusieurs autres musiciens italiens bénéficient alors du patronage de Vasa à Varsovie, et notamment le *maestro* romain Giovanni Francesco Anerio (1569-1630) ; Merula est également *musico di camera* auprès du prince Władysław, jeune héros des guerres polonaises contre les Turcs ayant fait presque *incognito* un remarquable Grand Tour en Italie en 1624-1625. Un tel environnement doit être particulièrement stimulant pour Merula, qui publie à cette époque pas moins de six recueils. Après quelques années à la cour de Varsovie, il rentre cependant en Italie du Nord, d’abord à Crémone puis, après avoir survécu à la terrible peste de 1630 qui a malheureusement décimé sa famille, à Bergame. Il y est *maestro di cappella* à l’église Santa Maria Maggiore (ses relations avec ses employeurs y sont pour le moins difficiles), puis au Duomo. En 1633, il est à nouveau à Crémone, où il passera

le reste de sa carrière jusqu'à sa mort en 1665, à l'exception d'une parenthèse à Padoue en 1643-1645. Organiste talentueux et compositeur prolifique, doté d'un goût littéraire raffiné et d'un sens de l'humour aiguisé, Merula s'est marié trois fois, a participé aux activités de diverses académies interdisciplinaires et a fièrement porté le titre de cavaliere (chevalier).

Merula est souvent cité par les historiens de la musique comme étant l'un des compositeurs les plus progressistes de son temps, notamment en raison de la diversité des textes qu'il a mis en musique et des mises en partition et dispositions formelles qu'il a adoptées. Notre programme montre sa polyvalence : outre ses compositions pour orgue, conservées en manuscrits, il a publié de la musique sacrée pour diverses combinaisons vocales et instrumentales ainsi que de la musique profane et instrumentale. La *Sonata prima a 2*, tirée du *Primo libro de motetti e sonate concertati*, opus 5 (1624), illustre la manière dont Merula façonne souvent sa musique instrumentale : elle présente un enchaînement de sections courtes, aux profils nets et contrastés, reliées entre elles de manière à décrire une structure en arc, avec un passage lent au milieu. La sonate commence par un double geste du premier soliste (ici un cornet à bouquin) suivi d'une alternance en forme de hoquets et de sections dans lesquelles des fioritures virtuoses, des motifs mélodiques abstraits, de longues lignes et séquences descendantes animent constamment le dialogue entre les deux instruments et captent l'attention de l'auditeur. Vient ensuite la section centrale, plus lente et pensive, puis résolument chromatique, après quoi la machine rythmique reprend pour le bref final.

La *canzona La Merula* est tirée du premier recueil du compositeur (1615). Il était d'usage, à l'époque, de nommer les canzonas instrumentales d'après leurs dédicataires, des collègues ou des personnes connues : ainsi, dans le même recueil, une canzona est intitulée *La Monteverde*, peut-être dédiée à Claudio Monteverdi (1567-1643), le musicien le plus célèbre de Crémone. On peut toutefois se demander si la présente canzona ne

porte pas le nom de son jeune créateur parce qu'il la considérait comme particulièrement représentative de son propre style (précoce). Il s'agit d'une pièce à quatre voix ancrée dans la tradition. Elle s'ouvre sur une texture imitative solennelle suivie d'une section homorythmique plus sereine en mètre ternaire. (Une fugue initiale suivie d'un passage ternaire était en fait presque la norme dans le répertoire instrumental contemporain de l'Italie du Nord.) La dernière section revient à une imitation chargée, avec des valeurs courtes prédominantes.

La *canzona La Lusignuola*, toujours tirée du *Primo libro* de 1615, se caractérise par l'effet saisissant produit par de courtes notes répétées (dix-sept d'affilée dès le début, avant de passer à une autre note). Leur récurrence, même à la basse, dans l'imitation à quatre voix confère à la première section un impressionnant sentiment d'urgence et d'agitation. La deuxième section est à nouveau en imitation, mais avec une texture plus légère. Suivent une courte section en mesure ternaire, une nouvelle idée martelée en homorythmie, puis une dégringolade inarrêtable de lignes descendantes entrelacées, et enfin la reprise d'un geste imitatif qui mène la pièce à sa conclusion.

Nous retrouvons une figuration similaire de notes courtes répétées dans une pièce ultérieure : la *canzona a 2 La Treccha* issue des *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera*, opus 12 (1637). Ici, le contexte formel est différent et d'une certaine manière plus incisif, peut-être plus moderne. À une section A nerveuse, caractérisée par un pathos tendu, succède une section B ternaire, construite sur un *ostinato* de chaconne et dotée d'une atmosphère caractéristique du majeur : sur les cellules rythmiques immuables de la basse, les deux solistes construisent un dialogue exaltant et diversement organisé. Enfin, lorsque la section suivante commence, on se rend compte que la boucle est élégamment bouclée : revoilà la section A, plus concise, mais toujours hantée par le retour des notes répétées. L'ouverture de *La Lusignuola* est désormais une parfaite obsession qui vient couronner un fascinant dispositif musical. Ce n'est pas par hasard que les spécialistes de

la musique instrumentale du XVII^e siècle, tel Peter Allsop, considèrent les canzonas de Merula comme un maillon essentiel de la chaîne qui va de l'ancienne *canzon francese* à la sonate d'Arcangelo Corelli (1653-1713).

Le fougueux *Ballo detto Pollicio*, lui aussi tiré du recueil de 1637, est entièrement en mètre ternaire : dans ses quatre sections brèves (mais répétées), des blocs homorythmiques énergiques alternent avec des volées de notes brèves qui migrent, comme en perpétuel mouvement, d'une partie instrumentale à l'autre. *La Cavagliera*, en revanche, provient du dix-septième et dernier opus de Merula, le quatrième livre de *canzoni da suonare* publié à Venise en 1651. C'est un condensé de sa maîtrise de la composition pour ensembles instrumentaux. Écrite pour deux instruments aigus, une basse et basse continue, la pièce affirme parfois l'égalité contrapuntique entre les parties, mais accorde le plus souvent aux parties aiguës (ici un violon et un cornet à bouquin) une plus grande liberté rythmique et une plus grande densité texturale. Une fois de plus, Merula organise son « discours sans paroles » au moyen de sections et de microsections nettement caractérisées, qui contrastent et se rappellent les unes les autres avec une superbe force rhétorique.

Si nous nous arrêtons à présent sur les pièces vocales de Merula reprises dans cet enregistrement, et en particulier sur le motet *Gaudeamus omnes* pour soprano et violon (extrait de *Pegaso*, opus 11, 1640), nous pouvons observer la présence de procédés constructifs similaires. D'une part, la musique « lit » et interprète manifestement le texte, mais d'autre part, on retrouve des répétitions binaires de phrases (souvent en dialogue entre la voix et l'instrument) et de fréquents contrastes de mètre et de tempo entre les sections ; en outre, la répétition du refrain « *Gaudeamus in Domino* » donne à la pièce une structure A-B-A-C claire, complétée par l'exubérant « *Alleluia* » final.

Favus distillans, extrait des *Motetti e sonate concertati* (1624), est écrit pour soprano et trois instruments. Le court texte de ce motet est basé sur un verset du Cantique des Cantiques, ardent poème d'amour tiré de la Bible juive et chrétienne. Dans une ancienne

tradition exégétique, les images érotiques du texte étaient souvent interprétées comme des métaphores spirituelles et se référaient à la Vierge Marie. Les motets mariaux portant de tels textes étaient donc très populaires au XVII^e siècle, constituant une tradition à part entière. Après un prélude instrumental, la voix entre avec des gestes virtuoses typiques de la monodie ancienne : des mélismes longs et élaborés mettent en valeur des mots tels que « *sponsa* » (« épouse ») ou en décrivent la signification à la manière d'un madrigal (comme sur « *distillans* » : les lèvres de la bien-aimée distillent du miel sauvage). Ces mélismes alternent avec des répétitions extatiques, tandis que le trio instrumental reprend et intensifie les idées proposées par la voix (« *vestmentorum* », « *odor thuris* »).

Dans la *canzonetta spirituale* italienne intitulée *Chi vuol ch'io m'innamori* (tirée de *Curtio precipitato et altri capriccii*, opus 13, 1638), Merula adopte une tout autre idée. Le texte, également utilisé par Monteverdi dans le recueil *Selva morale e spirituale*, est une méditation amère en trois strophes sur la vanité de l'amour terrestre et le caractère éphémère de la vie humaine. Merula l'entonne comme une simple chanson pour voix accompagnée : la mélodie syllabique mais expressive de ce joyau miniature, à la géométrie élégante, s'imprime dans notre esprit grâce à la forme strophique.

L'autre chanson spirituelle italienne du programme, *Or ch'è tempo di dormire* (également publiée en 1638), est probablement l'œuvre la plus célèbre de Merula. Le sous-titre, avec sa référence à la « *nanna* » (le « dodo »), pourrait faire penser à une douce berceuse pour l'enfant Jésus, comme on en trouve fréquemment dans les dévotions musicales de Noël depuis le début de l'ère moderne. Le texte est cependant imprégné d'une atmosphère totalement différente : tandis que la Madone chante sa berceuse, un sinistre pressentiment la gagne et elle entrevoit les jours sombres de la passion du Christ. Avec une étonnante invention créative, Merula met en musique les paroles de la Mère en une monodie déclamatoire sur un *ostinato* semitonal insistant et anxiogène. Cette musique hypnotique et inquiétante est entrecoupée, dans la première partie, par le

refrain de la berceuse, « *deh ben mio, deh cor mi fa, fa la ninna ninna na* ». Un autre geste mélodique audacieux, représentatif de la vision quasi moderniste de Merula (la montée du *do* dièse grave au sol aigu sur les derniers mots de la berceuse, « *Dormi, dunque, figliol mio, dormi pur* »), annonce la conclusion de la partie principale et constitue en un certain sens un point de contact avec la production instrumentale du compositeur (pensons au *Capriccio cromatico*). Puis, enfin, Jésus s'endort, le pressentiment se tait, ainsi que l'ostinato : la Mère peut désormais retrouver sa sérénité dans la contemplation de l'enfant endormi.

DANIELE V. FILIPPI

TRADUCTION : CATHERINE MEEÛS

L'ŒUVRE D'ORGUE DE TARQUINIO MERULA

La musique d'orgue de Tarquinio Merula nous est parvenue à travers des sources italiennes, mais également allemandes et polonaises. C'est probablement dû à sa réputation, à la diffusion de son œuvre hors de l'Italie, mais aussi à sa fonction d'organiste à la cour du roi Sigismond de Pologne de 1621 à 1626.

Cette œuvre occupe une place singulière dans la littérature organistique d'Italie du Nord en raison de sa dimension très innovante et créative. Le compositeur utilise des notes telles que la bémol, ré dièse et même la dièse, rarement utilisées à l'orgue durant les XVI^e et XVII^e siècles. Il écrit pour un instrument qui comporte idéalement trois feintes brisées par octave : sol dièse et la bémol doivent avoir ainsi chacun une feinte spécifique, de même que mi bémol et redièse ainsi que sibémol et la dièse. Ce procédé permet de conserver un tempérament mésotonique au quart de comma qui favorise les tierces majeures pures tout en autorisant des modulations dans des tonalités moins usitées.

Le chromatisme est particulièrement évident au début du *Capriccio cromatico del primo tono*, basé sur un long motif chromatique ascendant qui s'étend sur plus d'une octave. La pièce est composée de plusieurs sections successives dont l'animation va croissant et qui permettent certains changements de registrations.

La *Toccata del secondo tono*, particulièrement réussie, combine virtuosité et *passaggi* surprenants, écriture harmonique et écriture contrapuntique. À l'instar des *Toccate* de Girolamo Frescobaldi – de douze ans l'aîné de Merula, originaire comme lui de l'Italie du Nord – elle invite l'interprète à s'affranchir d'une pulsation régulière et à traduire des *affetti* (sentiments ou émotions...) très contrastés.

L'*Intonazione cromatico del terzo tono* ainsi que celle *del nono tono* se situent dans la tradition vénitienne, mais à la différence de celles d'Andrea et Giovanni Gabrieli,

elles appartiennent à l'esthétique baroque plutôt qu'à celle de la Renaissance. Elles sont destinées aux sonorités brillantes du *Ripieno*, qui réunit le *Principale* et tout ou partie des rangs séparés du « Plein Jeu ». *L'Intonazione del quarto tono* se révèle plus proche du genre *Durezza e legature* (« Dissonances et retards ») et semble appeler la sonorité délicate du *Principale solo*, suivant l'indication du facteur d'orgues et compositeur Costanzo Antegnati, fils de Graziadio Antegnati qui, en 1565, construit l'orgue de Santa Barbara à Mantoue, choisi pour cet enregistrement.

Les *Canzone* forment le groupe le mieux représenté parmi les œuvres d'orgue de Merula qui nous sont parvenues. Elles ont en commun un caractère vif et joyeux, ainsi qu'une succession de sections binaires et ternaires. Elles sont destinées principalement aux jeux flûtés, en l'occurrence le *Flauto in VIII* et le *Flauto in XIX*, qui peuvent se combiner éventuellement avec d'autres rangs du *Ripieno*.

Très peu d'instruments italiens ont conservé les feintes brisées permettant de mettre en valeur le chromatisme cher à Tarquinio Merula: nous avons choisi l'orgue de Graziadio Antegnati de la basilique Santa Barbara à Mantoue, instrument particulièrement précieux dont, après un examen approfondi, les feintes brisées ont été restaurées par Giorgio Carli lors de la restauration qui s'est conclue en 2006. Ce grand instrument basé sur le *Principale 16'* appartient pleinement à l'esthétique de la Renaissance, mais il contient les ressources nécessaires à l'exécution de l'œuvre de Merula. Celle-ci s'éloigne toutefois du monde de la Renaissance pour explorer avec beaucoup de liberté et de créativité un univers nouveau et captivant, celui du premier baroque.

L'orgue Graziadio Antegnati de la basilique Santa Barbara à Mantoue

L'orgue fut construit en 1565 par Graziadio Antegnati suivant les indications de Girolamo Cavazzoni, l'organiste du duc de Gonzague jusqu'en 1577. À partir du XVIII^e siècle, l'orgue subit différentes transformations. Au début du XIX^e siècle, une

équipe de chercheurs composée notamment, Damiano Rossi, Flavio Dassenno et Umberto Forni révéla qu'une bonne partie des éléments originaux (dont la moitié de la tuyauterie d'Antegnati, le sommier, etc.) n'avaient pas été perdus. Cela permit de mener une restauration qui fut confiée à l'atelier de Giorgio Carli. Celle-ci s'est terminée en 2006, reconstruisant notamment le diapason d'origine ($la_3=465$ Hz, soit un demi-ton au-dessus du diapason actuel), le tempérament mésotonique au quart de comma et les feintes brisées.

L'étendue du clavier va du do_1 au fa_5 avec la première octave courte (do-re-mi-fa-sol-la-sib...), ce qui permet de jouer à l'octave grave (en 16') ou à l'octave supérieure (en 8'). Le pédalier est en tirasse, du do_1 au la_2 .

Composition de l'instrument :

Principale 16

Fiffaro

Ottava

Decimaquinta

Decima nona

Vigesima seconda

Vigesima sesta

Vigesima nona

Trigesima terza

Trigesima sesta

Flauto in XIX

Flauto in VIII

Canzonette Spirituale sopra alla nanna

Hor ch'è tempo di dormire
 Dormi, dormi figlio e non vagire.
 Perchè tempo ancor verrà
 Che vagir bisognerà.
 Deh ben mio, deh cor mio fa,
 Fa la ninna ninna na.

Chiudi quei lumi divini,
 Come fan gl'altri bambini,
 Perchè tosto oscuro velo
 Priverà di lume il cielo
 Deh ben mio deh cor mio...

Ovver prendi questo latte
 Dalle mie mammelle intatte
 Perchè ministro crudele
 Ti prepara aceto e fiele.
 Deh ben mio deh cor mio...

Amor moi, sia questo petto
 Hor per te morbido letto
 Pria che rendi ad alta voce
 L'ama al Padre sulla croce
 Deh ben mio deh cor mio...

Posa hor queste membra belle
 Vezzose e tenerelle
 Perchè poi ferri e catene,
 Gli daran acerbe pene.
 Deh ben mio deh cor mio...

Queste mani e questi piedi
 Ch'hor con gusto e gaudio vedi,
 Ahimè ! com'in vari modi

Now it is time to sleep.
Sleep, my son, and do not cry,
For the time for weeping
Is still to come.
Oh, my love, oh, my heart,
Sing lullaby.

Close those divine eyes
As other children do,
For a dark veil will soon
Deprive the sky of light.
Oh, my love ...

Suck this milk
From my virgin breasts,
For a cruel envoy
Prepares vinegar and gall for Thee.
Oh, my love ...

Love, may this breast be a soft bed for
Thee before Thou commendeth
Thy soul on the Cross
aloud to Thy Father.
Oh, my love ...

Rest your fine limbs,
so charming and so delicate,
for irons and chains
will inflict bitter pain on them.
Oh, my love ...

These hands and feet
that we behold with pleasure and joy,
alas, in what different ways

Maintenant qu'il est temps de dormir,
dors mon fils et ne pleure pas,
car encore viendra le temps
où il faudra pleurer.
De grâce, mon amour, de grâce, mon cœur,
chante la ninna, ninna na.

Ferme ces yeux divins,
comme le font les autres enfants,
car bientôt un voile obscur
privera le ciel de sa lumière.
De grâce, mon cœur...

Tête encore ce lait
de mon sein immaculé,
car le ministre cruel
te prépare le vinaigre et le fiel.
De grâce, mon amour...

Mon amour, que cette poitrine
te soit maintenant un lit moelleux
avant que de rendre à haute voix
ton âme au Père sur la croix.
De grâce, mon amour...

Repose à présent ces beaux membres
charmants et tendres,
car les fers et les chaînes
leur infligeront d'âpres douleurs.
De grâce, mon amour...

Ces mains et ces pieds
qu'ores l'on voit avec plaisir et joie,
hélas, de bien d'autres manières

Passeran, acuti chiodi!

Questa faccia gratiosa
Rubiconda hor più che rosa,
Sputi e schiaffi sporcheranno
Con tormento e grand'affanno.

Ah con quanto dolore,
Sola speme del mio core,
Questo capo e questi crini
Passeran acuti spini.

Ah ch'in questo divin petto,
Amor mio dolce diletto,
Vi farà piaga mortale
Eempia lancia e disleale.

Dormi dunque figliol mio,
Dormi, dormi, pur redentor moi,
Perchè poi con lieto viso,
Ci vedrem in Paradiso.

Hor che dorme la mia vita,
Del mio cor gioia compita,
Taccia ognun con puro zelo,
Taccian sin la terra e'l Cielo.

E fra tanto io che farò?
Il mio ben comtemplerò
Ne starò col capo chino
Sin che dorme il mio Bambino.

the sharp nails shall pierce them.

This radiant face,
redder than the rose,
will be sullied by spitting and blows,
with torment and great suffering.

How much pain will be for thee,
sole hope of my love;
this head and these locks
will be pierced by sharp thorns.

Ah, my sweet and precious love,
in this divine breast
evil and villianous spears
will cause thee a mortal wound.

Sleep, then, my Son, sleep,
then, my Redeemer for later
with joyful faces
we shall meet again in Paradise.

Hor che dorme la mia vita
now that my life's love sleeps, my heart's entire joy,
let all fall silent in pure devotion, let earth and
Heaven also fall silent.

And I, meanwhile, what shall I do?
I shall watch my beloved
and stand with bowed head
for as long as my child sleeps.

les clous pointus vont les percer.

Ce visage radieux, rubicond
plus que la rose, sera souillé
de crachats et de gifles
avec torture et grande souffrance.

Ah, avec quelle douleur,
seul espoir de mon cœur,
cette tête et ces cheveux
seront percés d'épines pointues.

Ah, qu'en cette poitrine divine,
mon amour doux et précieux,
causera plaies mortelles
la lance impie et déloyale.

Dors donc, mon fils,
oui dors, mon Sauveur,
car après, avec des visages de liesse,
nous nous verrons au Paradis.

À présent que tu dors ma vie,
de mon cœur joie complète,
que se taise chacun d'un zèle pur,
que se taisent aussi la terre et le ciel.

Et entre-temps que ferai-je ?
Mon amour contemplerai
et resterai tête courbée
tant que dormira mon enfant.

Chi vuol ch'io m'innamori

Chi vuol ch'io m'innamori,
Mi dice' almen, di che?
Se d'animati fiori,
Un fior' e che cosè?
Se di begl'occhi ardenti,
Ah che sian tosto spenti?
La morte, ohimè, n'uccide,
Il tempo, il tutto frange:
Hoggi si ride
E poi diman si piange.

Se vuol ch'un auro crine
Mi legghi e che sarà?
Se di gelate brine
Quel or si spargerà?
La neve del bel seno
Qual neve ancor vien meno.
La morte ancor produce
Terror, ch'il seno ingombra,
Hoggi siam luce
E poi diman siam ombra.

Dovrò prezzar tesori
Se vedo io morirò?
E ricercar honori
Che presto io lascerò?
In che fondar mia speme
Se giongon l'hore estreme?
Ohimè che mal si pasce
Di vanitade il core,
Hoggi si nasce,
E poi diman si muore.
Gaudeamus omnes

Whoever wishes that I should love
Should at least tell me its object.
Whether it be fresh flowers —
What is a flower, then?
Whether it be beautiful ardent eyes
Which will soon lose their light?
Death, alas, kills;
Time shatters everything.
Today we laugh and tomorrow we weep.

If he should wish me to wear
Golden curls, what would happen
If that gold was lost
Amongst icy frost?
Snow on an alabaster breast
Will melt away.
Heart-stopping terror
Is also a cause of death.
Today we are light,
And tomorrow we are shadows.

Should I cherish these treasures
When I behold my death approaching?
And seek honours
That I will soon leave behind,
Or place my hope in them
When my last hour comes?
The heart is badly fed
With vanity.
Today we are born,
And tomorrow we die.

Qui veut que je m'éprenne
M'en dise au moins l'objet.
Si c'est de vivantes fleurs,
Une fleur qu'est-ce donc ?
Si c'est de beaux yeux ardents
Qui seront bientôt éteints ?
La mort, hélas, tue,
Le temps brise tout,
Aujourd'hui l'on rit, et puis demain l'on pleure.

S'il veut qu'une chevelure d'or
M'attache, qu'advient-il
Si de givre glacé
Cet or se perdait ?
La neige du sein d'albâtre,
Cette neige aussi va fondre.
La mort est aussi cause
De la terreur qui emplît le sein.
Aujourd'hui nous sommes lumière,
Et puis demain nous sommes ombres.

Je devrais chérir ces trésors
Quand je vois ma mort prochaine ?
Et chercher les honneurs
Que bientôt je laisserai.
Où placer mon espoir
Quand vient l'heure ultime ?
Hélas, bien mal se nourrit
De vanité le cœur.
Aujourd'hui l'on naît, et puis demain l'on meurt.

Gaudeamus omnes

Gaudeamus in Domino
Diem festum celebrantes
Sub honore Mariae Virginis.

Gaudeamus omnes,
Gaudeamus in Domino
De cuius solemnitate
Gaudent Angeli
Et collaudant filium Dei.
Alleluia.

Favus distillans

Favus distillans labia tua sponsa,
Mel et lac sub lingua tua,
et odor vestimentorum tuorum
sicut odor thuris.

Let us all rejoice,
Let us all rejoice in the Lord
And celebrate this feast day
In honour of the Virgin Mary.

Let us all rejoice,
Let us all rejoice in the Lord.
The joy of the angels
Has created this festal day.
Together they praise the Son of God.
Alleluia.

Sweet honey drops from your lips, my beloved,
There is honey and milk under your tongue,
And the perfume of your clothing
Is like the perfume of incense.

Réjouissons-nous tous,
Réjouissons-nous dans le Seigneur
En célébrant ce jour de fête
En l'honneur de la Vierge Marie.

Réjouissons-nous tous,
Réjouissons-nous dans le Seigneur,
Cette fête
Cause la joie des Anges,
Et ensemble, ils louent le Fils de Dieu.
Alleluia.

Tes lèvres distillent le miel, ma chérie.
Il y a sous ta langue du miel et du lait,
et l'odeur de tes habits est pareille
à l'odeur de l'encens.

RIC 474