

Diminutions & Intabulations

Instrumental music from the Italian Renaissance

Leif Henrikson
Tenor & bass viol

Peter Söderberg
Lute



Diminutions & Intabulations

Instrumental music from the Italian Renaissance

- 1. Fantasia quinta** Lute solo. Giovanni Antonio Terzi (1593) 02'35"
- 2. Vestiva i colli** Madrigal: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1566) 03'30"
Intabulation: Giovanni Antonio Terzi (1593)
Diminution: Giovanni Bassano (1591)
- 3. Così le chiome mie** Madrigal: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1566) 04'33"
Intabulation & Diminution: Giovanni Antonio Terzi (1593)
- 4. Toccata seconda** Lute solo. Giovanni Antonio Terzi (1599) 02'53"
- 5. Anchor che col partire** Madrigal: Cipriano de Rore (1547) 02'45"
Intabulation: Peter Söderberg
Diminution: Giovanni Bassano (1591)
- 6. Anchor che col partire** Madrigal: Cipriano de Rore (1547) 03'16"
Intabulation: Peter Söderberg
Diminution: Girolamo Dalla Casa (1584)
- 7. Fantasia seconda** Lute solo. Giovanni Antonio Terzi (1593) 03'19"

8. **Susanne un jour** Chanson: Orlande de Lassus (1560) 05'20"
Intabulation & Diminution: Giovanni Antonio Terzi (1593)
9. **Toccata [prima]** Lute solo. Giovanni Antonio Terzi (1599) 00'57"
10. **Susanne un jour** Chanson: Orlande de Lassus (1560) 04'15"
Intabulation: Peter Söderberg
Diminution: Giovanni Bassano (1591)
11. **Chi farà fede al ciel** Madrigal: Alessandro Striggio (1566) 07'17"
Intabulation: Giovanni Antonio Terzi (1599)
12. **Vestiva i colli** Madrigal: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1566) 05'22"
Intabulation & Diminution: Giovanni Antonio Terzi (1593)
13. **Così le chiome mie** Madrigal: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1566) 03'08"
Intabulation: Giovanni Antonio Terzi (1593)
Diminution: Giovanni Bassano (1591)
14. **Fantasia sesta** Lute solo. Giovanni Antonio Terzi (1593) 02'45"

Leif Henrikson

Tenor & bass viol

Peter Söderberg

Lute

Recorded september-november 2022 at Petruskyrkan, Stocksund, Sweden

Recording, mixing, mastering: Erik Peters

Liner notes: Peter Söderberg

English translation: Malcolm Lewitt

Italian translation: Elena Martelli Àllebrand

Photos: Catharina Biesèrt

Front cover design: Leif Henrikson

Instruments:

8-course Lute by Lars Jönsson, Stockholm, 1992

Tenor Viol by Richard Earle, Basel, 1999

Bass Viol by Philippe Dormond, Stockholm, 2007

Main musical source for diminutions: Italienische Diminutionen

Richard Erig/Veronika Gutmann, Amadeus, 1979

Diminuzioni e Intavolature

La musica strumentale del Rinascimento italiano

In Europa, la musica strumentale iniziò ad affermarsi nel XVI secolo. Precedentemente, la musica vocale aveva una posizione dominante e gli strumenti erano impiegati principalmente come accompagnamento. La musica strumentale che si sviluppò nel XVI secolo si basava in gran parte sul modello della musica vocale. L'influenza della musica vocale che permane nella musica strumentale è particolarmente evidente nella tecnica nota come *diminuzione*, che fiorì per alcuni decenni verso la fine del XVI secolo, principalmente in Italia.

La diminuzione consiste nella suddivisione di valori lunghi delle note di un modello vocale in valori brevi in una parte strumentale solistica, ponendo le basi per l'ornamentazione virtuosistica. Le diminuzioni su uno strumento solista venivano spesso eseguite insieme al brano vocale, interpretato da un ensemble di cantori o strumentisti (*colla parte*). Ma il modello vocale – solitamente una chanson, un madrigale o un mottetto – poteva anche essere adattato per uno strumento solo che permettesse il gioco polifonico, di solito uno strumento a tastiera o, come in questa registrazione, un liuto.

Le diminuzioni per strumenti solisti erano nella maggior parte dei casi limitate ad abbellimenti sulla parte superiore (*superius*) di un brano vocale. Potevano essere eseguite da qualsiasi strumento melodico con un'estensione simile a quella della parte vocale (a meno che la musica non fosse trasposta). Esistono anche fonti con diminuzioni in cui il testo della canzone è suddiviso nella parte solista, il che suggerisce che anche i cantanti eseguivano diminuzioni.

Nel caso della viola da gamba, lo stile noto come *viola bastarda* comprendeva abbellimenti virtuosistici su tutta l'estensione dello strumento. Tuttavia, il termine *viola bastarda* veniva usato anche per indicare uno strumento specifico, concepito per permettere rapidi cambi di registro e passaggi veloci. Purtroppo, non è sopravvissuto alcun tipico strumento di questo tipo, ma le descrizioni suggeriscono che fosse di dimensioni intermedie tra una viola tenore e una viola bassa.

Questo genere aveva spesso tre autori distinti: uno per le parti vocali, uno per l'elaborazione strumentale e uno per le diminuzioni. Questo repertorio può dunque essere visto come una forma di creazione collettiva, anche se i diversi autori raramente avevano contatti diretti tra loro, operando spesso in tempi e luoghi differenti. Il fatto che l'arrangiamento strumentale del brano vocale e le diminuzioni non fossero legati in anticipo a strumenti specifici rafforza l'idea che questa musica potesse essere realizzata in vari modi molto diversi tra loro.

I brani vocali eseguiti qui dal liuto, insieme alle diminuzioni sulla viola da gamba, hanno subito un processo noto come *intavolatura*, che significa trasferire le parti di un brano vocale al liuto. Poiché un movimento vocale a quattro o cinque parti, che spesso era l'originale, raramente poteva essere interamente trascritto per il liuto, l'originale doveva subire una certa riduzione per essere eseguibile. Il liutista doveva quindi dare priorità alle parti vocali che avevano le funzioni più importanti, ad esempio nell'imitazione tematica, in combinazione con ciò che era effettivamente sullo strumento. Allo stesso tempo, però, un'intavolatura doveva anche contenere aggiunte sotto forma di abbellimenti sul modello vocale, ad esempio nelle cadenze. Pertanto, alla base di un'intavolatura per liuto c'erano sia una riduzione che un'espansione. Si trattava di un'arte particolarmente sviluppata e molto apprezzata durante il Rinascimento.

Giovanni Antonio Terzi appartenne all'ultima generazione di musicisti che crearono musica per liuto basata sulla densa polifonia rinascimentale. I suoi brani per liuto sono conservati in due edizioni del 1593 e del 1599. In una *Fantasia* [tracce 1, 7, 14], Terzi ha usato spesso brevi motivi che ricorrevano in voci diverse e con differenti trasposizioni, in modo simile alla tecnica compositiva di molta musica vocale rinascimentale. Una *Toccata* [tracce 4, 9], invece, è composta in uno stile puramente strumentale con bruschi cambiamenti di carattere, cosa che si ritrova anche in molta musica per strumenti a tastiera dell'epoca. Un esempio delle diminuzioni di Terzi per liuto solo è *Chi farà fede dal ciel* [traccia 11]. Qui il modello vocale è stato ampiamente ridotto a favore di un'ornamentazione virtuosistica su tutta l'estensione del liuto. L'idiomaticità è quindi vicina al modo di suonare della viola bastarda, come emerge chiaramente anche dalle indicazioni di Terzi per l'esecuzione del brano: "...accomodato à modo di Viola bastarda". Solo nelle prime battute dell'intavolatura del madrigale di Striggio sono stati mantenuti i valori lunghi originali, forse per consentire all'ascoltatore di identificare il brano vocale originale; dopo subentrano i passaggi veloci.

Le diminuzioni in stile viola bastarda di Terzi sui madrigali di Palestrina *Vestiva i colli* [tracce 2, 12] e *Così le chio mie* [tracce 3, 13] furono originariamente composte per due liuti, accordati a una quarta di distanza. Questa differenza di accordatura è la stessa che intercorre tra il liuto rinascimentale (in Sol) e la viola bassa (in Re), il che ci ha portato a registrare una versione con questi due strumenti. Sebbene la strumentazione sia per l'intavolatura che per la diminuzione sia esplicita nel duetto per due liuti di Terzi, la versione per liuto e viola da gamba sfrutta la flessibilità dell'idiomaticità nella scelta degli strumenti.

All'inizio del XVII secolo, le fonti di diminuzione scompaiono gradualmente. L'esecuzione virtuosistica di una parte solistica trovò nuove idiomaticità strumentali nelle sonate e suites

barocche, e la musica vocale mantenne la sua posizione forte, sebbene con maggiore enfasi sulla monodia. Ma una sintesi diretta tra le due, come nell'idiomaticità particolare della diminuzione strumentale sulla polifonia vocale, appare come un fenomeno isolato e limitato a un breve periodo del tardo Rinascimento.

Peter Söderberg



Diminutions & Intabulations

Instrumental music from the Italian Renaissance

In Europe, instrumental music first came into prominence during the 16th century. Previously, vocal music held a dominant position, with instruments mainly used as an accompaniment. The instrumental music that developed in the 16th century was primarily based on vocal music as a model. The lasting influence of vocal music on instrumental music is particularly evident in the style known as diminution, which flourished for a few decades towards the end of the 16th century, mainly in Italy.

Diminution refers to the subdivision of long note values in a vocal model into short note values in a solo instrumental part, laying the foundations for virtuoso ornamentation. Diminutions on a solo instrument were often played together with the vocal piece, performed by an ensemble of singers or instrumentalists (playing *colla parte*). But the vocal model – usually a chanson, madrigal, or motet – could also be arranged for a single instrument that allows polyphonic playing, usually a keyboard instrument or, as in this recording, a lute.

Diminutions for solo instruments were in most cases limited to embellishments over the top part (*superius*) of a vocal piece. They could be performed on any melody instrument with a similar range to the vocal part (unless the music was transposed). There are also sources with diminutions in which the song lyrics are subdivided into the solo part, which suggests that singers also performed diminutions.

In the case of the viola da gamba, the style known as *viola da bastarda* involved virtuoso embellishments over the entire range of the instrument. However, the term *viola da bas-*

tarda was also used for a specific instrument, designed to enable quick changes of register and fast runs. Unfortunately, no typical viola da bastarda instrument has survived, but descriptions suggest that it was an instrument between the size of a tenor and a bass viol.

This genre often has three separate authors; one for the vocal parts, one for the instrumental treatment, and one for the diminutions. This repertoire could thus be seen as a form of collective creation, even though the different authors rarely had any direct contact with each other, and often operated at different times, and in different places.

The fact that the instrumental arrangement of the vocal piece and also the diminutions were not linked in advance to specific instruments reinforces the impression that this music could be realised in a variety of different ways.

The vocal pieces played here on the lute, together with the diminutions on the gamba, have undergone a process known as *intabulation*, which means transferring the parts of a vocal work to the lute. Since a four- or five-part vocal movement, which often comprised the original, could rarely be transferred in its entirety to the lute, the original had to undergo a certain reduction in order to be playable. The lutenist therefore had to prioritise which of the vocal parts had the most important function, for example in thematic imitation, in combination with what was possible to perform on the instrument. At the same time, however, an intabulation was also expected to contain additions in the form of embellishments over the vocal model, for example in cadenzas. Hence, both a reduction and an expansion underlie a lute intabulation. This was a particularly developed art and was highly valued during the Renaissance.

Giovanni Antonio Terzi belonged to the last generation to create lute music based on the dense polyphony of the Renaissance. His lute pieces are preserved in two editions from 1593 and 1599. In a *Fantasia* [track 1, 7, 14], Terzi often used short motifs that recurred in

different voices and with different transpositions, not unlike the compositional technique of much Renaissance vocal music. A *Toccata* [track 4, 9] on the other hand, is composed in a purely instrumental style with abrupt changes between different characters, something that also occurs in much music for keyboard instruments from this period. An example of Terzi's diminutions for solo lute is *Chi farà fede dal ciel* [track 11]. Here the vocal model has been thoroughly reduced in favour of virtuoso ornamentation over the entire register of the lute. The idiom is thus close to viola bastarda playing, as is also clear from Terzi's playing instructions for the piece: '...accomodato à modo di Viola bastarda'. Only in the first few bars of the intabulation of Striggio's madrigal have the original long note values been preserved, perhaps to enable a listener to identify the original vocal piece; fast runs then take over.

Terzi's viola bastarda-style diminutions of Palestrina's madrigals *Vestiva i colli* [track 2, 12] and *Così le chiome mie* [track 3, 13] were originally composed for two lutes, tuned a fourth apart. This difference in tuning is the same as that between the renaissance lute (in G) and the bass viol (in D), which led to a version using these two instruments in the recording. Although the instrumentation for both intabulation and diminution is explicit in Terzi's lute duet, the version for lute and gamba takes advantage of the flexibility of the idiom in the choice of instruments.

At the beginning of the 17th century, the sources of diminution gradually disappear. The virtuoso playing of a solo part would find new instrumental idioms in the Baroque sonatas and suites, and the position of vocal music remained strong, although with more emphasis on monody. But a direct synthesis between the two, as in the particular idiom of instrumental diminution over vocal polyphony, appears as an isolated phenomenon for a short period in the late Renaissance.

Peter Söderberg



Leif Henrikson, viola da gamba, ha studiato con Jordi Savall presso la Schola Cantorum Basiliensis in Svizzera. Leif suona come musicista freelance e ha fatto tournée in Scandinavia, nel resto d'Europa e in Australia, con gruppi come Akantus, Kairos, Bourrasque ed Ensemble Mélero. Oltre alla musica antica, esegue anche musica contemporanea. Diverse opere sono state composte appositamente per Kairos e Bourrasque. Leif ha registrato numerosi CD e ha partecipato a trasmissioni televisive e radiofoniche. Per l'etichetta Daphne Records ha inciso 3 suite dal *Quinto libro per viola da gamba bassa e basso continuo* di Marin Marais (DAPHNE 1050), oltre a musica per viola da gamba sola di Tobias Hume (DAPHNE 1071) e sonate a tre di Dietrich Buxtehude (DAPHNE 1083).

Leif Henrikson, viol, studied under Jordi Savall at Schola Cantorum Basiliensis in Switzerland. Leif is active as a freelance musician and has toured in Scandinavia, as well as the rest of Europe and Australia, with groups as Akantus, Kairos, Bourrasque and Ensemble Mélero. In addition to early music, he also performs contemporary music. Several works have been composed directly for Kairos and Bourrasque. Leif has recorded a number of CDs, and has also performed on television and radio. For Daphne records he has recorded 3 suites from the *5th book for bass viol and basso continuo* by Marin Marais (DAPHNE 1050) as well as music for solo viol by Tobias Hume (DAPHNE 1071) and trio sonatas by Dietrich Buxtehude (DAPHNE 1083).



Peter Söderberg, liuto, ha studiato presso l'Accademia di Musica di Stoccolma e la Schola Cantorum Basiliensis. Dagli anni '80 suona come musicista freelance nei campi dell'improvvisazione libera, della musica antica e della composizione contemporanea. Come liutista specializzato in musica antica, Peter si è distinto nell'esecuzione di opere solistiche di Vallet, de Rippe, Terzi e Kapsberger, oltre a collaborare con numerosi ensemble. Peter ha avuto un ruolo fondamentale nella creazione di nuove opere per liuti storici e ha collaborato con molti compositori che hanno scritto brani solistici per lui. Dal 2008 è membro dell'ensemble Lipparella, con cui esegue nuova musica per strumenti barocchi. In duo con Erik Peters ha realizzato progetti che uniscono liuto ed elettronica dal vivo. La sua discografia comprende oltre 30 registrazioni come solista e come musicista in ensemble.

Peter Söderberg, lute, studied at the Music Academy in Stockholm and Schola Cantorum Basiliensis. Since the 1980s he has been active as a freelance musician in the fields of free improvisation, early music and contemporary composition.

As an early music lutenist, Peter has made a name for himself playing solo works by Vallet, de Rippe, Terzi, Kapsberger, as well as performing in many ensembles.

Peter has been instrumental in the creation of new works for historical lutes and has collaborated with many composers who have written solo works for him.

Since 2008 he has been a member of the ensemble Lipparella, performing new music for baroque instruments. In the duo with Erik Peters he has undertaken projects combining lute and live electronics. Peter has a discography of more than 30 recordings as a soloist and ensemble musician.

STR 37356

