

Amori & Sospiri

Passions in
Early Baroque Music

Anthonello



Recording: June 2002,
Church of San Giorgio, Pisa (Italy)
Recording producer & digital editing:
Roberto Meo & Sigrid Lee
Booklet editor: Susanne Lowien
Layout: Joachim Berenbold
Translations: Sigrid Lee (English) /
Susanne Lowien (deutsch)
Cover photo: Michael Baumgartner
www.michaelbaumgartner.de
© 2002 © 2011 MusiContact GmbH,
Heidelberg, Germany
CD is manufactured by Sony DADC
Made in Austria

Amori & Sospiri

Passions in Early Baroque Music

Anthonello

Midori Suzuki · soprano

Kaori Ishikawa · viola da gamba

Marie Nishiyama · harpsichord, double harp

Rafael Bonavita · baroque guitar, theorbo

Junichi Furuhashi · recorder

Yoshimichi Hamada

Cantada à voce sola sopra il Passacaglie. 3

Surpator tiranno della tua

libertà sia Lilla sia Lilla al tuo i che

da gl'impei fui non riceue il mio amor non riceue il mio z'

mor perduto dan no Faccia'l ge lofo amante

Arie Del Sig. Gio: Felice Sanci à voce Sola A 3.

Amori & Sospiri

Passions in Early Baroque Music

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | Giovanni Felice Sances (c. 1600-1679): Usurpator tiranno
<i>Cantada à voce sola sopra il Passacaglie</i> | 6'53 |
| 2 | Mauritio Cazzati (1616-1678): Passacaglio | 3'35 |
| 3 | Giulio Caccini (c. 1550-1618): Al fonte, al prato | 3'43 |
| 4 | Giovanni G. Kapsberger (1580-1651): Toccata I | 6'49 |
| 5 | Marco Uccellini (c. 1603-1680): Aria V sopra la Bergamasca | 5'55 |
| 6 | Girolamo Dalla Casa (?-1601): Ancor che col partire
<i>diminuzioni da Cipriano de Rore</i> | 3'48 |
| 7 | Giovanni Picchi (1571?-1643): Pass'e mezzo | 5'58 |
| 8 | Barbara Strozzi (1619-1664?): Lagrime mie (<i>Lamento a voce sola</i>)
<i>Parole del Ill.mo Sig. Pietro Delfino</i> | 8'07 |
| 9 | Anonymous (16 th century): Spagnoletta
<i>arr: Anthonello</i> | 2'37 |
| 10 | Giovanni Battista Riccio (c. 1570-1621): Canzon a una Flautin ov. Cornetto | 5'14 |
| 11 | Andrea Falconieri (1585-1656): O bellissimi capelli | 5'39 |
| 12 | Giovanni Battista Fontana (1571?-1630?): Sonata prima | 4'03 |
| 13 | Alessandro Piccinini (1566-c.1638): Chacona in partite variate | 1'42 |

Amori & Sospiri

Die außergewöhnliche Vielseitigkeit des Programms, das das Ensemble Anthonello mit dieser Einspielung präsentiert, spiegelt auf wunderbare Weise einen der wesentlichen Aspekte der Musik des Frühbarock wider: Der bizarre oder extravagante Charakter des Barockstils im Allgemeinen ist sehr häufig betont worden, aber eine der grundlegenden Zielsetzungen dieser „Neuen Musik“ (Giulio Caccini veröffentlichte eine Sammlung unter dem Titel *Le Nuove Musiche*) war es, „die Leidenschaften der Seele zu mitzureißen“, sprich: das Publikum zu bewegen. Um heute zu begreifen, wie das psychologische (oder eher das psychologisch-physische) System funktionierte, wie es die Maler, Schriftsteller und Musiker des 17. Jahrhunderts zu ihrer Zeit auffassten, muss man auf René Descartes' berühmtes Traktat *Passions de l'âme* zurückgreifen, das im Jahr 1648 veröffentlicht wurde.

Mit seiner mechanischen und rationalen Herangehensweise („die Art und Weise, in der die Maschine unseres Körpers zusammengesetzt ist“) an das Universum und folglich auch an den menschlichen Körper siedelt Descartes die Wiege der Leidenschaften irgendwo im Gehirn an. Im Artikel 13 seines Traktats schreibt er: „Aber wenn man die Sache mit Sorgfalt untersucht, so scheint es mir, dass ich zur Genüge erkannt habe, dass jener Teil des Körpers, in dem die Seele un-

mittelbar ihre Funktionen ausübt, mitnichten das Herz ist, genauso wenig wie das gesamte Gehirn. Es handelt sich dabei vielmehr um den innersten eines seiner Teile, und zwar um eine recht kleine Drüse, die sich inmitten seiner Substanz befindet und die oberhalb der Verbindung aufgehängt ist, mit der die Regungen des Geistes aus den vorderen mit jenem aus den hinteren Hohlräumen kommunizieren, sodass die geringste Bewegung jener Drüse den Lauf der Geistesregungen sehr stark verändern kann, und umgekehrt können auch die geringsten Veränderungen im Lauf der Geistesregungen die Bewegungen dieser Drüse sehr stark beeinflussen.“ Als Sitz der Seele leitet diese Drüse die Leidenschaften, die ihr von den Nerven übermittelt werden, die Descartes als kleine Leitungen beschreibt, die „einige sehr feine Teile des Blutes“ transportieren, die er als „animalische Geistesregungen“ bezeichnet.

Außerdem orientierte sich Descartes an den medizinischen Lehren des griechischen Arztes Galen. Nach dessen Theorien setzte sich der menschliche Körper aus vier Säften zusammen: Blut, gelbe und schwarze Galle sowie Schleim (auch als Lymphe oder Phlegma bezeichnet). Wie eine Saite mitvibriert, wenn sie von einem anderen Klang dazu angeregt wird (Resonanz), so können musikalische Klänge die Seele in der beschriebenen Weise zum Schwingen bringen. Dies wieder-

um erzeugt ein Ungleichgewicht oder zumindest eine Veränderung in der Zusammensetzung der Körpersäfte. Das Ergebnis dieser „Bewegung“ ist schließlich eine Emotion, die sich des Zuhörers bemächtigt. Natürlich besitzt jedes Individuum seine ganz persönliche „Disposition“. Ein menschliches Wesen, bei dem das Blut die anderen Körpersäfte beherrscht, wird einen sanguinischen, also fröhlichen Charakter haben. Ein Mensch, bei dem die gelbe Galle vorherrscht, gehört zum cholerischen Typus und wird jähzornig sein und zur Gewalttätigkeit neigen. Die schwarze Galle ruft ein melancholisches Temperament hervor und der Schleim (auch Phlegma genannt) führt zu einer phlegmatischen oder gleichmütigen Persönlichkeit. Da die Musik dazu in der Lage ist, diese „Bewegungen der Seele“ hervorzurufen und dadurch eine ganz besondere affektive Reaktion beim Zuhörer hervorzurufen, genügt es herauszufinden, was die entsprechenden musikalischen Elemente sind, die man braucht, um solche Affekte hervorzurufen.

Bestimmte Tonarten, gewisse Rhythmen und Intervalle entsprechen einzelnen Bewegungen der Säfte. Die Gesamtheit der musikalischen Techniken wurde vor allem von deutschen Musiktheoretikern in gewisser Weise kodifiziert, zum Beispiel in den Abhandlungen über die *Musica Poetica* (Joachim Burmeister) und in der *Affektenlehre* (Johann Mattheson und viele andere). Die Italiener ihrerseits haben sich nie besonders mit dieser Sorte theoretischer Fragen beschäftigt, sondern sich vielmehr für den ganz praktischen rhetorischen Wert des musikalischen Ausdrucks

interessiert, ohne nach dessen Begründung oder nach philosophischen Auswirkungen zu suchen. Die Musik diente wie jeder öffentliche Vortrag (Grabrede, Lobrede, Predigt, Ansprache, politische Rede, Plädoyer) dazu, dem Hörer eine bestimmte Botschaft oder gewisse Affekte zu übermitteln (aber nicht die persönlichen Gefühle des Komponisten), mithilfe einer stark konventionalisierten Musiksprache. So konnten die Zuhörer, obwohl sie jeweils über unterschiedliche „Dispositionen“ verfügten, beim Hören eines musikalischen Werkes gleiche Affekte empfinden. Ein Komponist konnte sich folglich recht sicher sein, dass es ihm gelingen würde, sein Publikum zu Tränen zu rühren, es aufzuwühlen oder zum Seufzen zu bringen, wenn er die entsprechenden musikalischen Techniken anwendete.

Für Musiker des 21. Jahrhunderts ist es also extrem schwierig, zunächst einmal herauszufinden, welche Affekte die Komponisten im 17. Jahrhundert in ihre Musik hineinlegten, und diese zu verstehen. Auch müssen sie herausfinden, wie jede dieser emotionalen Konventionen musikalisch umgesetzt wurde. Außerdem ist der moderne Hörer nicht notwendigerweise auf der Höhe dieser Konventionen und könnte bestimmte musikalische Figuren „missverstehen“. Das macht die reine „Übermittlung“ einer Botschaft oder die „Übersetzung“ einer musikalischen Konvention in einen bestimmten Affekt beim Zuhörer zu einer recht zufälligen und kaum vorhersehbaren Angelegenheit. Es scheint zwar unmöglich – aber es funktioniert dennoch! Es wäre höchst unwahrscheinlich, dass

Lagrimie mie (von Barbara Strozzi für Sopran und Basso continuo vertont) oder Giovanni Felice Sances' *Usurpator tiranno* abweichend von ihrem Text verstanden würden, selbst wenn der Zuhörer nicht dazu in der Lage wäre, diesen zu begreifen.

Die Musiker waren zu Anfang des 17. Jahrhunderts geradezu besessen von der Vorstellung, eine Botschaft oder einen Affekt auf ihr Publikum zu übertragen, ein Publikum, das sich ausschließlich aus gebildeten Adligen und Geistlichen zusammensetzte, denen die literarischen und künstlerischen Konventionen geläufig waren. Aus diesem Grund wendeten die Komponisten sich (zumindest zeitweise) von der Komplexität der polyphonen Musik ab und konzentrierten sich auf die begleitete Monodie mit ihrem deklamatorischen Stil. Dieser orientierte sich an der gesprochenen oder rezitierten Sprache (selbstverständlich in Theatermanier) und wurde *recitar cantando* („gesungenes Rezitieren“) genannt. Es ist dieser Stil, den Giulio Caccini und Andrea Falconieri in ihren von einem dezenten Basso continuo begleiteten Liedern verwenden.

Es ist klar, dass es wesentlich einfacher ist, die in der Musik enthaltenen Affekte richtig zu erkennen und auf das Publikum zu übertragen, wenn ein Text vorhanden ist, aus dem diese hervorgehen. Bei Kompositionen ohne Text ist das natürlich wesentlich schwieriger. Aber glücklicherweise ist die instrumentale Schreibweise zu Beginn des 17. Jahrhunderts immer noch sehr fest in vokalen Modellen verankert, seien sie polyphon (wie in der

LE N V O V E
M V S I C H E
D I G I V L I O C A C C I N I
D E T T O R O M A N O .



I N F I R E N Z E
A P P R E S S O I M A R E S C O T T I
M D C I .

Prima prattica) oder aus dem neuen deklamatorischen Stil entstanden (der von Monteverdi so genannten *Seconda prattica*). Zu diesen beiden Charakteristiken gesellt sich bei der Instrumentalmusik noch eine dritte: Bestimmte Instrumente verfügten über einen idiomatischen Stil, wie etwa die Violine und der Zink, die zu Beginn des Jahr-

hunderts völlig austauschbar waren. Die *Sonata prima* Giovanni Battista Fontanas liefert hierfür ein perfektes Beispiel. An anderer Stelle, etwa in Stücken Carlo Farinas oder Biagio Marinis (die auf der vorliegenden Aufnahme nicht eingespielt sind) erlaubt die sehr eng an die Violintechnik angelehnte Schreibweise es nicht, sich bei der Besetzung der Instrumentalparts dieser Freiheit zu erlauben. Sie findet sich aber wieder in der *Canzon a un Flautin overo Cornetto* des Giovanni Battista Riccio. Diese für bestimmte Instrumente wenig charakteristische Schreibweise wendeten die Komponisten des 17. Jahrhunderts selten bei Stücken an, die auf Tänzen (z.B. *Passamezzo* oder *Chaconne*), Basslinien oder berühmten Arien (z.B. die *Bergamasca*) beruhten, über die sie Variationen komponierten. Diese waren häufig das Ergebnis nachträglich notierter Improvisationen, und daher ist diese Art von Stücken sehr repräsentativ für die technischen und expressiven Möglichkeiten eines bestimmten Instruments. Die *Ciaccona in partite variate* von Alessandro Piccini oder die *Toccata* von Kapsberger zum Beispiel sind ebenso sehr für die Theorbe ausgelegt, wie der *Pass'e mezzo* von Giovanni Picchi an das Cembalo angepasst ist. Im Gegensatz dazu wird das vom Komponisten angegebene Instrument in einigen seltenen Fällen nicht mit allen seinen technischen Möglichkeiten ausgeschöpft, eventuell da dieser sich dazu entschieden hatte, sich intensiver mit dem Kontrast der gewählten Affekte auseinanderzusetzen, die in jeder der Variationen zum Ausdruck kommen. In diesen Fällen kann das Instrument durch ein anderes ersetzt werden, wie

etwa in der *Aria sopra la Bergamasca* des aus Modena stammenden Marco Uccellini oder im *Passacaglio* von Maurizio Cazzati, dem *maestro di cappella* von San Petronino in Bologna. Die einzige Dimension, die ohne jede Ausnahme respektiert werden muss, ist der Ausdruck der vom Komponisten in seiner Partitur ausgewählten Affekte, die die Musiker ihrem Publikum mit welchem Instrument auch immer übermitteln.

Marc Vanscheeuwijck
University of Oregon

Amori & Sospiri

The extraordinary variety of the program offered by Anthonello on this recording, represents in a marvelous way, one of the essential aspects of the music of the beginning of the Baroque period. Emphasis has often been given to the bizarre or extravagant character of the Baroque style in general but in fact, one of the fundamental reasons for this new music, as Giulio Caccini endeavored to present it, was to propel the passions of the spirit, in a word, to move the audience. In order for us to understand the workings of the psychological system—or, rather, the psycho-physical system—the way in which painters, writers and musicians of the seventeenth century conceived it at the time, it is necessary for us to go back to the famous discourse on the *Passions of the Soul* by René Descartes, published in 1648.

In his mechanical and rational approach to the universe and, therefore, to the human body “how the machine of our body is composed”, Descartes situates the cradle of the passions somewhere in the brain: in article 31 of his discourse, he writes, “But, while examining the thing with care, I seem to have clearly recognized that the part of the body through which the soul immediately exercises its functions is not the heart at all; nor the whole brain, but only the most interior of its parts, which is a certain very small gland, situated in the middle of its substance, and suspended above the duct by

which the spirits of its frontal cavities communicate with those of the posterior—that the smallest movements in it are quite capable of changing the course of these spirits, and reciprocally that even the smallest changes that arrive during the flow of the spirits are capable of changing the movements of this gland.” Being the seat of the soul, this gland manages the passions transmitted to it by the nerves, described by Descartes as small ducts that transport “some very subtle parts” of blood and that are called the animal spirits.

Furthermore, Descartes utilizes the medical doctrines of the Greek physician Galenus. According to these theories, the human body was composed, among others, of four humours: blood, bile (yellow), black bile and lymph. In the way that a rope vibrates by sympathy (resonance), when excited by another sound, musical sounds are able to make the soul vibrate in the way described above. This in turn, will cause an unbalance, or at least a change, in the proportion of the humours of the body. The result of this “movement” finally determines the emotion that will seize the listener. Every individual evidently possesses a totally personal “disposition”: a human being whose blood dominates the other humours will have a sanguine character; and be joyful. If yellow bile prevails, the person will be the choleric type, either peppery or violent; the black bile provokes

a melancholic temperament and the lymph (or phlegm) will drive a personality to be phlegmatic or impassive. Since music is capable of creating these “movements of the soul” thereby causing a very particular emotional reaction in the listener; it is sufficient to discover what musical elements relate to the provocation of such emotions.

Some keys, rhythms and intervals correspond to some of the movements of these humours. These musical techniques were codified on a theoretical level primarily by the Germans, in the treatises of *Musica Poetica* (Joachim Burmeister) and *Affektenlehre* (Johann Mattheson) and many others. As for the Italians, they were never very fond of this kind of theoretical question. They were more interested in the purely practical rhetorical value of musical expression, without looking for the philosophical cause or effect of it. Music served, like all public speech (funeral prayer, eulogy, harangue, sermon, political speech, advocacy, etc.), to transmit a message. Music communicated emotions (not the personal emotions of the composer) to the listener by way of highly conventional musical speech. This is how the listeners, though possessing different “dispositions”, could have similar feelings in listening to a musical work. A composer could therefore be certain enough to lead his audience to sob, to get excited or to sigh, if he used the adequate musical techniques.

For the musicians of the twenty-first century, it is therefore extremely difficult, first of all, to discover and to understand the passions that the com-

posers inserted in their music in the seventeenth century as well as how each of these emotional conventions would have been rendered musically. Secondly, the modern listener is not necessarily able to grasp these conventions and could “mis-understand” some of the musical figures. This renders the pure “transmission” of a message or the “translation” of a musical convention into a particular passion to provoke the listener rather arbitrary and hardly predictable. It does not seem possible, but it works! It would be highly unlikely for the poem *Lagrima mie*, set to music by Barbara Strozzi for soprano and continuo, or the *Usurpator tiranno* of Giovanni Felice Sances to be understood differently from what the words say even if the listener cannot understand the text.

Musicians at the dawn of the seventeenth century were rather obsessed by this quest to transmit a message or an emotion to their audience, an elite audience composed solely of nobles and cultivated clergymen, well versed in literary and artistic conventions. This is why composers abandoned, for a time, the complexities of polyphonic music, and concentrated on accompanied monody in a declamatory style, nearly spoken or recited (but in a theatrical way, of course!), that was baptized *recitar cantando* (sung recitation). It is this style that Giulio Caccini and Andrea Falconieri also adopt in their songs accompanied by a discreet *basso continuo*.

It is obvious that in the presence of a text, seeking out its passions and that of the music to

transmit to the audience is not so complicated. It becomes more difficult on the other hand, when there is no text in the composition to refer to. Fortunately, the instrumental writing of the early seventeenth century was still well anchored in vocal models, whether they were polyphonic (belonging to the *prima pratica*) or belonging to the new declamatory style (*seconda pratica*, as described by Monteverdi). A third characteristic joins the first two in instrumental writing: a more idiomatic style for some instruments like the violin or the cornetto which, at the beginning of the century were perfectly interchangeable: the posthumous *Sonata prima* of Giovanni Battista Fontana offers a perfect example. Elsewhere, as in some pieces of Carlo Farina or Biagio Marini (purposely absent from the present recording), the writing is so specific for the particular technique of the violin, that it does not permit this kind of free instrumentation. Once again, however in the *Canzon a un Flautin overo Cornetto* of Giovanni Battista Riccio, instruments are interchangeable. Occasionally, composers of the seventeenth century adopted this kind of non-specific writing to solo pieces whose subject was a dance (for example, the *Passamezzo* or the *Passacaglia*), a bass or a popular song (for example, the *Bergamasca*) with variations: often coming from improvisations that were written down afterwards, this kind of piece is very representative of the technical and expressive possibilities of a specific instrument. The *Chiaccona in partite variate* of Alessandro Piccinini, or the *Toccata* of Kapsberger are adapted for the theorbo, as the *Pass'e mezzo* of Giovanni Picchi is for

the harpsichord. On the other hand, in some rare cases, the instrument indicated by the composer is not necessarily exploited in all its technical possibilities. Here the composer might have chosen to concentrate more intensely on the contrast of the passions expressed in each of the variations. So one instrument could well be replaced by another, as in *l'Aria sopra la Bergamasca* of the Marco Uccellini of Modena or the *Passacaglio* of the *maestro di cappella* of San Petronio in Bologna, Maurizio Cazzati. The only dimension that must absolutely be respected, is the expression of the emotions that the composer prepared in his score, to be transmitted to the audience by the musicians, on whatever instrument.

Marc Vanscheeuwijck
University of Oregon

Amori & Sospiri

L'extraordinaire variété du programme qu'offre Anthonello dans cet enregistrement, représente merveilleusement l'un des aspects essentiels de la musique du début de l'époque baroque. On a souvent mis en évidence le caractère bizarre ou extravagant du style baroque en général, mais l'une des finalités fondamentales de ces "Nouvelles Musiques"—comme Giulio Caccini s'efforçait de les présenter—était de "mouvoir les passions de l'âme", en un mot, d'émouvoir le public. Pour comprendre le fonctionnement du système psychologique—ou plutôt, psychophysique—de la façon dont les peintres, écrivains et musiciens du XVII^e siècle le concevaient à l'époque, il nous faut remonter au fameux discours des *Passions de l'âme* de René Descartes, publié en 1648.

Dans son approche mécanique et rationnelle ("*la façon dont la machine de notre corps est composée*") de l'univers et, par conséquent, du corps humain, Descartes situe le berceau des passions quelque part dans le cerveau : dans l'article 31 de son discours, il écrit "*Mais, en examinant la chose avec soin, il me semble avoir évidemment reconnu que la partie du corps en laquelle l'âme exerce immédiatement ses fonctions n'est nullement le cœur ; ni aussi tout le cerveau, mais seulement la plus intérieure de ses parties, qui est une certaine glande fort petite, située dans le milieu de sa substance, et tellement suspendue*

au-dessus du conduit par lequel les esprits de ses cavités antérieures ont communication avec ceux de la postérieure que les moindres mouvements qui sont en elle peuvent beaucoup pour changer le cours de ces esprits, et réciproquement que les moindres changements qui arrivent au cours des esprits peuvent beaucoup pour changer les mouvements de cette glande". Etant le siège de l'âme, cette glande gère donc les passions que lui transmettent les nerfs, décrits par Descartes comme de petits conduits qui transportent "*des parties du sang très subtiles*" et qu'il appelle les *esprits animaux*.

En outre, Descartes se sert également des doctrines médicales du médecin grec Galien. D'après leurs théories, le corps humain se composait, entre autres, de quatre humeurs : le sang, la bile (jaune), la bile noire et la lymphe. A la façon d'une corde qui vibre par sympathie (résonance), lorsqu'elle est excitée par un autre son, les sons musicaux sont en mesure de faire vibrer l'âme de la façon décrite plus haut. Celle-ci, à son tour, causera un déséquilibre, ou tout au moins une altération, dans la proportion des humeurs du corps. Le résultat de ce "mouvement" détermine enfin l'émotion qui s'emparera de l'auditeur. Chaque individu possède évidemment une "disposition" toute personnelle : un être humain dont le sang domine sur les autres humeurs aura un carac-

tère sanguin, soit joyeux. Si la bile (jaune) prévaut, la personne sera du type colérique, soit irascible ou violente ; la bile noire provoque un tempérament mélancolique et la lymphé (ou flegme) conduira une personnalité au flegmatisme ou à l'impassibilité. Puisque la musique est capable de créer ces "mouvements de l'âme" et donc de causer une réaction affective très particulière chez l'auditeur, il suffit de découvrir quels sont les éléments musicaux qui se rapportent à la provocation de telles émotions.

Certaines tonalités, certains rythmes et intervalles correspondent à certains mouvements de ces humeurs. L'ensemble de ces techniques musicales fut en quelque sorte codifié au niveau théorique surtout par des Allemands, dans leurs traités de *Musica Poetica* (Joachim Burmeister) ou d'*Affektenlehre* (Johann Mattheson et beaucoup d'autres). Les Italiens, quant à eux, ne se sont jamais trop penchés sur ce genre de questions théoriques, mais ils se sont plutôt intéressés à la valeur rhétorique purement pratique de l'expression musicale, sans en chercher les causes ou les effets philosophiques. La musique servait, comme toute allocution publique (raison funèbre, panégyrique, harangue, sermon, discours politique, plaidoyer, etc.), à transmettre un message, des émotions—mais non les émotions personnelles du compositeur—à l'auditeur, à travers un discours musical hautement conventionnel. C'est ainsi que les auditeurs, malgré qu'il fussent tous doués de "dispositions" différentes, pouvaient éprouver des sentiments similaires à l'écoute d'une œuvre mu-

sicale. Un compositeur pouvait donc être assez certain qu'il pourrait mener son public à sangloter, à s'exalter ou à soupirer, s'il utilisait les techniques musicales adéquates.

Pour les musiciens du XXI^e siècle, il est donc extrêmement difficile, tout d'abord, de décoder et de comprendre les passions que les compositeurs ont insérées dans leur musique au XVII^e siècle et donc de trouver comment chacune de ces conventions émotionnelles fut rendue musicalement. Ensuite, l'auditeur moderne n'est pas nécessairement à la hauteur de ces conventions et pourrait "comprendre autrement" certaines figures musicales, ce qui rend assez arbitraire et peu prévisible la fonction de pure "transmission" d'un message ou la "traduction" d'une convention musicale en une passion particulière provoquée chez l'auditeur. Cela semble presque impossible, mais ça marche ! Il serait étonnant que le poème *Lagrima mie*, mis en musique par Barbara Strozzi pour soprano et basse continue, ou l'*Usurpator tiranno* de Giovanni Felice Sances ne soient compris autrement que le contenu de leur message ne le présume, même si l'auditeur n'est pas en mesure de comprendre le texte.

Les musiciens de l'aube du XVII^e siècle étaient presque obsédés par cette recherche de transmettre un message ou une émotion à leur public, un public d'élite composé uniquement de nobles et d'ecclésiastiques cultivés et bien à la hauteur des conventions littéraires et artistiques. C'est pour cela que ces compositeurs abandonèrent—à titre

temporaire—les complexités de la musique polyphonique et se concentrèrent sur la monodie accompagnée dans un style déclamatoire, presque parlé ou récité (mais de façon théâtrale, bien entendu !), qu'il baptisèrent le *recitar cantando* (la récitation chantée). C'est le style qu'adoptent également Giulio Caccini et Andrea Falconieri dans leurs airs accompagnés d'une basse continue discrète. Il est évident que lorsque nous disposons d'un texte, il est bien moins compliqué de trouver et de transmettre au public les passions incluses dans celui-ci et dans la musique. D'autre part, cela devient plus difficile lorsque, dans la composition, le texte est absent. Heureusement, l'écriture instrumentale du début du XVII^e siècle est encore bien ancrée dans les modèles vocaux, qu'ils soient polyphoniques (appartenant à la *prima pratica*) ou issus du nouveau style déclamé (la *seconda pratica*, comme la décrivait Monteverdi). Une troisième caractéristique se joint aux deux premières dans la musique instrumentale : un style plus idiomatique à certains instruments, comme le violon ou le cornet à bouquin qui, au début du siècle étaient parfaitement interchangeables : la *Sonata prima*, posthume, de Giovanni Battista Fontana en offre un parfait exemple. Ailleurs, comme dans certaines pièces de Carlo Farina ou de Biagio Marini (justement absentes du présent enregistrement), l'écriture très adaptée à la technique particulière du violon, ne permet plus cette liberté d'instrumentation, que l'on retrouve par contre encore dans la *Canzon a un Flautin overo Cornetto* du Giovanni Battista Riccio. Rarement, les compositeurs du XVII^e siècle adoptent ce type d'écri-

ture moins particulier à certains instruments dans leurs pièces dont l'objet est une danse (p. ex. le *Passamezzo* ou la *Passacaglia*), une basse ou une chanson connue (p. ex. la *Bergamasca*) sur lesquelles ils écrivirent des variations : étant issu d'improvisations souvent notées postérieurement, ce genre de pièces est très représentatif des possibilités techniques et expressives d'un instrument spécifique. La *Chiaccona in partite variate* d'Alessandro Piccinini, ou la *Toccata* de Kapsberger par exemple sont aussi adaptées au théorbe, que le *Pass'e mezzo* de Giovanni Picchi l'est au clavecin. Par contre, dans certains rares cas, l'instrument indiqué par le compositeur n'est pas nécessairement exploité dans toutes ces possibilités techniques—l'auteur ayant peut-être choisi de se concentrer avec plus d'intensité sur le contraste des passions exprimées dans chacune des variations—et peut donc être remplacé par des autres, comme l'on peut le faire dans l'*Aria sopra la Bergamasca* du modénais Marco Uccellini ou le *Passacaglio* du maître de chapelle de San Petronio à Bologna, Maurizio Cazzati. La seule dimension qu'il faut absolument respecter, est l'expression des émotions que le compositeur a préparées dans sa partition, pour être transmises au public par les musiciens, quelque soit leur instrument.

Marc Vanscheeuwijck
University of Oregon

1 Usurpator tiranno

della tua libertà sia Lilla altrui
che da gl'imperi sui non riceve
il mio amor perdita o danno.

Faccia'l geloso amante
che non t'oda ben mio che non ti miri.
Saranno i miei sospiri
a suo dispetto d'amator costante.

Procuri pur ch'io sia
esule dal tuo affetto e dal tuo core,
che non farà d'amore
abandoni già mai l'anima mia.

Di sdegno in frà gl'ardori
armi la voce a strati miei rivolto;
non potrà far il stolto,
che se ben tù non m'ami, io non t'adori.

Ma che val ch'il rival
non mi possa impedir ch'io non ti brami,
se per far ch'io non ami
l'adorar giova poco amar non vale.

Meta de tuoi diletti
fatto e novo amator vago e felice
a cui concede e lice
il tuo voler del cor gl'ultimi acenti.

Seguane ciò che vuole;
adorerò com'adorai'l tuo nome,
le luci tue, le chiome
saranno del mio cor catena e sole.

Si pur Lilla crudele;
tenti per tormentarmi angosce e affanni;
non mi daranno gl'anni
altro titolo mai che di fedele.

The tyrannical usurper
of your freedom, Lilla, is someone else
and my love for you
suffers no loss or damage from his power .

The jealous lover - Does not allow me to hear
your voice, or to see you, my dear;
but my sighs will,
in spite of him, be those of a faithful lover.

Let him banish me
from your affections and from your heart,
but he cannot make me
abandon my love for you.

His voice armed with passion
speaks to me with disdain.
He cannot think I do not adore you
even if you do not love me.

What is the use if my rival
cannot prevent me from desiring you
or from loving you? - Adoring you doesn't help,
and loving you is worth nothing.

The object of your desire
is a new lover, charming and happy,
to whom your final words
concede the desires of your heart.

Whatever happens
I will continue to love your name,
Your radiance, your hair
They will be the sun and the chains of my heart.

So, Lilla, be cruel,
Try and torment me with anguish and pain;
The years will not give me
Any other title than "faithful lover"

2 Passacaglio (instrumental)

3 Al fonte, al prato,

Al bosco, a l'ombra,
Al fresco fiato
Ch'il caldo sgombra,
Pastor correte;
Ciascun ch'a sete,
Ciascun ch'è stanco
Ripos' il fianco.

Fugga la noia,
Fugga il dolore,
Sol riso e gioia,
Sol caro amore.
Nosco soggiorni
Ne' lieti giorni.

Nè s'odan mai
Querele o lai.
Ma dolce canto
Di vaghi uccelli
Pe 'l verde manto
Degli arboscelli
Risuoni sempre
Con nuovi tempere,
Mentre ch'a l'onde
Ecco risponde.

E mentre alletta
Quanto più puote
La giovinetta
Con rozze note
Il sonno dolce,
Ch'il caldo molce,
E noi pian piano
Con lei cantiano.

To the brook, to the meadow,
To the woods, to the shade
To the fresh breeze
That banishes the heat
Run, shepherds.
We are all thirsty
We are all tired
We shall rest our flanks.

Flee from boredom
Flee from pain
Only laughing and joy
Only dear love.
Abide with us
In the happy days.

Never to hear
fighting or arguing
But the sweet song
Of lovely birds
Over the green mantle
Of the shrubs
Ever resonating
With new sounds
While in waves,
Comes the answer:

And the young girl
entices
As well as she can
With rustic notes
Sweet sleep
That the heat softens
And we, very softly
Sing with her:

4 Toccata I (instrumental)

5 Aria V sopra la Bergamasca (instrumental)

6 Ancor che col partire (instrumental)

7 Pass'e mezzo (instrumental)

8 Lagrime mie, à che vi trattenete?
Perchè non isfogate il fier dolore
che mi toglie 'l respiro e opprime il core?

Lidia che tant'adoro,
perch'un guardo pietoso, ahi, mi donò
il paterno rigor l'imprigionò.
Tra due mura rinchiusa
stà la bella innocente
dove giunger non può raggio di sole;
e quel che più mi duole
ed accresc'al mio mal tormenti e pene,
è che per mia cagione
provi male il mio bene.

E voi, luni dolenti, non piangete?
Lagrime mie, à che vi trattenete?

Lidia, ahimè, vedo mancarmi
l'idol mio che tanto adoro;
sta colei tra duri marmi,
per cui spiro e pur non moro.

Se la morte m'è gradita,
hor che son privo di speme,
deh, toglietemi la vita,
ve ne prego, aspre mie pene.

Ma ben m'accorgo
che per tormentarmi maggiormente

My tears, what is holding you back?
Why not let out the fierce pain - that takes my
breath away and oppresses my heart?

Lydia whom I adore so much,
For the compassionate glances, she gave me
fatherly severity has imprisoned her:
confined by two walls
the beautiful innocent one is in a place
where the sun cannot shine;
and what hurts me most
and adds torments and punishments to my ach-
ing heart, it is that for my cause
the one I love is suffering.

And you, sorrowful eyes, don't you cry?
My tears, what is holding you back?

Lydia, alas, leaves me lonely
The one I adore so much; she,
for whom I sigh, is within hard marble walls
but still I do not die.

If death is pleasing to me,
Now that I am deprived of hope,
I beg you, my bitter sorrows,
take my life now.

But well I realize
That to torment me even more,

la sorte mi nega anco la morte.
Se dunque è vero, o Dio,
che sol del pianto mio
il rio destino ha sete;
Lagrime mie, à che vi trattenete?

fate denies me even death.
So, oh God, if it is true,
That cruel fate is thirsty
only for my weeping,
Tears of mine, what is holding you back?

9 Spagnoletta (instrumental)

10 Canzon a una Flautin ov. Cornetto
(instrumental)

11 O bellissimi capelli,
miei dolcissimi dilette,
amorosi serpentelli
che ritorti in anelletti
discendete in fra le rose
delle guance rugiadosi...

Vive fiamme ond'il cor arse,
belle chiome pellegrine
ch'ondeggiate all'aura sparse
su le guance porporine,
allacciate il petto mio:
libertade a Dio a Dio

Trecce ombrose, ove s'asconde
per ferir l'alato arciero,
cedin pur le chiome bionde,
belle trecce al vostro nero
che scherzando al viso intorno
notte siete e gli occhi giorno...

Oh, beautiful tresses
My sweet pleasure
Loving curls
Forming ringlets
Come among the roses
Of her dewy cheeks.

The flames are high where the heart burns
Beautiful tresses in motion
dancing, in waves
on flushed cheeks
you are binding my heart,
Freedom—adieu.

Tresses giving shade
In which to hide
To wound the winged archer
Whose blond curls yield, lovely tresses,
to your black, playing round the face
You are night, and the eyes are day.

12 Sonata prima (instrumental)

13 Chaccona in partite variate (instrumental)

Booklet PC 10242
(Klebeseite)