

Paolo Pandolfo

TO THE WORLD

Alfonso Ferrabosco the Younger
The Lessons for Solo Lyra Viola (1609)



Paolo Pandolfo, *lyra viol*

with sympathetic strings

[built by Pierre Bohr, Milan 2021]

A production of the Schola Cantorum Basiliensis – Hochschule für Musik Basel FHNW

Recorded at Église Saint-Rémi de Franc-Warêt (Belgium), on 9-13 October 2023

Recording producer, editing and mastering: Manuel Mohino

Recording assistance: Amélie Chemin

Photos: aviaticfilms Basel – Editing of photos: Susanna Drescher

All texts and translations © 2024 Schola Cantorum Basiliensis FHNW

Executive producers & editorial directors: Martin Kirnbauer (SCB), Carlos Céster (Glossa)

© 2024 note 1 music gmbh

We would like to thank the Maja Sacher-Stiftung for supporting this production.

MAJA SACHER STIFTUNG

M. Sacher

Schola Cantorum Basiliensis – Hochschule für Musik Basel
University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland



University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland
Schola Cantorum Basiliensis | Basel Academy of Music

'To the World'

Alfonso Ferrabosco the Younger (c. 1575 - 1628)

The Lessons for Solo Lyra Viol

London, 1609

CD I [65:10]

The First Tuning [fefhf]

01	Almaine (no. 1)	3:23
02	Coranto (no. 2)	1:27
03	Galliard (no. 3)	1:30
04	Coranto (no. 4)	1:25
05	Almaine (no. 5)	2:12
06	Coranto (no. 6)	1:19
07	Galliard (no. 7)	2:21
08	Coranto (no. 8)	1:11
09	Almaine (no. 9)	1:56
10	Coranto (no. 10)	1:10
11	Almaine (no. 11)	2:19
12	Coranto (no. 12)	0:58
13	Almaine (no. 13)	3:15
14	Coranto (no. 14)	1:03

The Second Tuning [ffhfh]

15	Pauin (no. 15)	3:08
16	Coranto (no. 16)	1:20
17	Galliard (no. 17)	2:03
18	Coranto (no. 18)	1:14
19	Pauin (no. 19)	3:15
20	Coranto (no. 20)	1:05
21	Galliard (no. 21)	2:37
22	Coranto (no. 22)	1:33
23	Almaine (no. 23)	3:26
24	Coranto (no. 24)	1:34
25	Pauin [Dovehouse Pavan] (no. 25)	4:18
26	Coranto (no. 26)	1:39
27	Almaine (no. 27)	3:46
28	Coranto (no. 28)	1:11
29	Almaine (no. 29)	2:26
30	Coranto (no. 30)	1:07
31	Almaine (no. 31)	2:02
32	Coranto (no. 32)	1:35

CD II [36:40]

The Third Tuning [fhfhf]

01	Prelude (no. 65)	1:08
02	Almaine (no. 33)	1:49
03	Coranto (no. 34)	0:48
04	Almaine (no. 35)	2:17
05	Coranto (no. 36)	1:08
06	Prelude (no. 67)	1:12
07	Galliard (no. 37)	2:23
08	Coranto (no. 38)	1:08
09	Almaine (no. 39)	2:22
10	Coranto (no. 40)	1:04
11	Pauin (no. 41)	3:37
12	Coranto (no. 42)	0:43
13	Almaine (no. 43)	2:14
14	Coranto (no. 44)	1:20
15	Galliard (no. 45)	1:58
16	Coranto (no. 46)	1:21

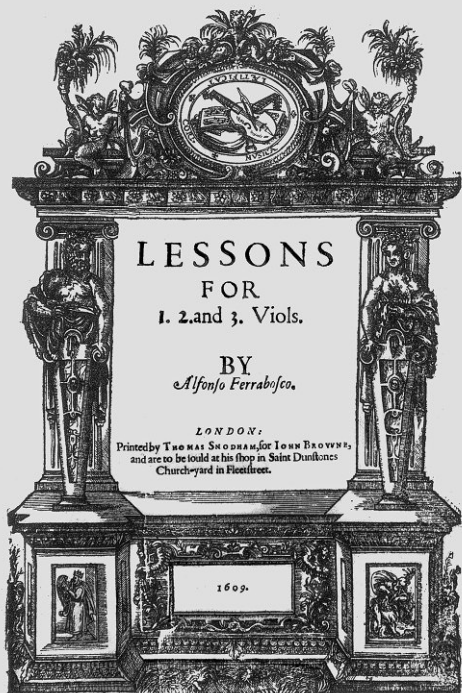
17	Prelude (no. 66)	1:02
18	Almaine (no. 47)	2:36
19	Coranto (no. 48)	1:38
20	Galliard (no. 49)	3:12
21	Coranto (no. 50)	1:27

Source:

Alfonso Ferrabosco, *Lessons for 1. 2. and 3. Viols*, London. Printed by Thomas Snodham, for Iohn Brovne, and are to be sould at his shop in Saint Dunstones Church-yard in Fleetstreet. 1609.

For concordances see:

Gordon Dodd & Andrew Ashbee (eds.), *Thematic Index of Music for Viols*, London: Viola da Gamba Society of Great Britain.
(<http://vdgs.org.uk/tab/Ferrabosco1609.pdf>).



TO THE WORLD.



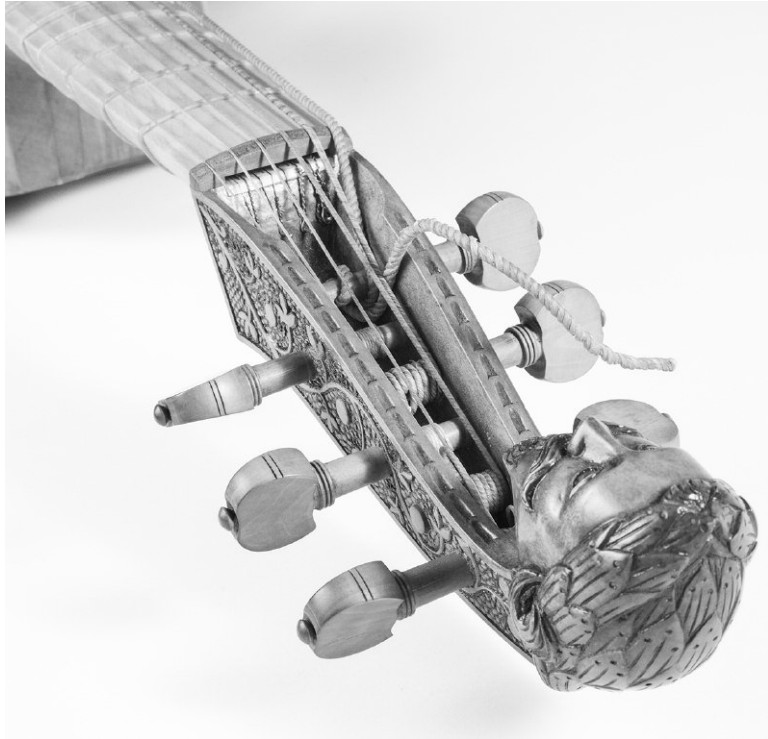
East I fall vnder the *Character* of the vaine-glorious *Man*, in some opinions, by thrusting
 so much of my industrie in Prints I would all knew, how little fame I hope for, that
 way: when beside his, for, and to whom they are, I am'd at no mans suffrage in the
 making; though I might presume, that could not but please others, which I was con-
 tented had pleased him. But, as it is the error, and misfortune of young Children, of-
 tentimes to stray, and loosing their dwellings be taken vp by strangers; and there loſt
 and own'd: So these, by running abroad having got them false Parents; and some, that, to my face, would
 challenge them; I had bene a most vnnatural Father, if I had not corrected such impudence, and by a
 publique declaration of them to be mine (when other meanes abandon'd me) acknowledg'd kind. This
 is all the glory I affected, to doe an act of Nature and Iustice. For their sake, they had it in the Mint, or not
 at all: Howsoeuer, if they want it, I will ease my selfe the vice of commendation.

Alfonso Ferrabosco.

TO MY EXCELLENT FRIEND, ALFONSO FERRABOSCO.

WHEN we doe giue, *Alfonso*, to the light
 A worke of ours, we part with our owne right.
 For then, all mouths will iudge; and their owne way:
 The Learn'd haue no more priuiledge, then the Lay.
 And, though we could all men, all censures heare,
 We ought not giue them taste, we had an care:
 For, if the humerous World will talke, at large,
 They should be fooles, for me, at their owne charge.
 Say, this, or that man they to thee preferre;
 Euen those, for whom they doe this, know they erre:
 And would (being ask'd the truth) ashamed say,
 They were not to be nam'd, on the same day.
 Then stand vnto thy selfe, nor seeke without
 For Fame, with breath soone kindled, soone blowne out.

Ben: Ionsen.



‘To the World’

I.

THE MUSIC

by Paolo Pandolfo

I would like to start with a short personal remark: during the Covid-19 lockdown (which was a very special situation for almost all of us), I spent a lot of time exploring – and losing myself in – Alfonso Ferrabosco’s extraordinary music for *lyra viol*. It was the perfect music to play when you were ‘locked up’ at home, when it was very complicated, maybe even impossible, to go out and meet friends or other musicians. It is music that was created for a single instrument to sound as many. Music that was designed for a single player to replace an entire ensemble, therefore music for the one playing and not for the ones listening... perfect for the time of lockdown – and for deep introspection, both musical and existential. It is also the perfect music to find relief and solace in moments like the present, when signs from the outside world, from environmental to geopolitical imbalances, could tempt us to envision a bleak

future. But music, in its constant search for harmony, helps us to hope that other paths are possible!



Alfonso Ferrabosco the Younger was the son of Alfonso Ferrabosco the Elder, a refined madrigal composer from Bologna, who was in the service of the English crown for many years and made an important contribution to the dissemination of Italian madrigals during the reign of Elizabeth I. Perhaps suspected of espionage (relations between the Pope and the English crown were complicated to say the least in those decades), Alfonso the Elder had to leave London in a hurry in 1578, leaving his three-year-old son in the care of one of the court musicians, Gomer van Osterwyk. Five years later, when he wrote to the Queen asking for his son to be allowed to join him in Italy, he received a cruel refusal, and so little Alfonso remained in London and grew up in foster care. The dramatic experience of abandonment and the lack of a ‘real father’ could be hinted at in the preface to the *Lessons for 1. 2. and 3. Viols* (London 1609), which Alfonso pompously

addresses ‘To the World’. Here, his persistent circling around the term ‘false parents’ can be read both on an explicit level as a fear of plagiarism or infringement of copyright, but also on an implicit level as an allusion to his own family background.

Despite these events, Alfonso received an excellent musical education, remained at court and became one of the most important and representative English composers of those years as well as an exceptional and much admired *viola da gamba* player. He served above all at the court of James I, was very active in the circle of court artists and was a good friend and colleague of the great playwright Ben Jonson, with whom he collaborated on numerous theatre productions. Ben Jonson is also the author of one of the two commending sonnets that head the 1609 print of the *Lessons*. This publication is dedicated to Henry Wriothesley, the third Earl of Southampton, who in turn was a great patron of poets such as Jonson and Shakespeare. English cultural life in those years was characterised by a great love for all things Italian: contemporary artists went so far as to Italianise their names (John Cooper, for example, became Giovanni Coperario) to

promote their own success. However, despite his Italian origins and undeniable recognition, Alfonso never achieved financial prosperity and, beset by creditors, he even tried his luck in unfortunate business ventures. He died in 1628, still relatively young, without ever having set foot in Italy.



In order to understand what music for *lyra viol* actually is, it is worth considering a few main elements. First of all, the combination of the terms *lyra* and *viol* brings to mind an instrument that combines the characteristics of the *viola* (*da gamba*) with those of the *lira* (*da braccio* and *da gamba*), widely used in Italy for the accompaniment of voices, on which up to four or five strings can be played simultaneously with the bow, producing the characteristic sound of a ‘bowed organ’. Also, it should not be forgotten that at that time the perfect mastery of polyphonic composition in all its complexity was the most important skill of any professional musician.

Alfonso Ferrabosco, the son of an excellent madrigal composer, whom he certainly

wanted to emulate and exceed, wrote many polyphonic instrumental works for the privy chamber of Prince Henry Frederick – heir of the throne –, which were mainly intended for a ‘chest of viols’, a viol consort. Prince Henry, a young man of many talents whose musical education was entrusted to Alfonso himself, was for his part an accomplished viol player. Incidentally, many of the pieces in the *Lessons* are nothing more than solo versions of existing 5- or 4-part pieces for viol consort that Alfonso himself had composed. The clear objective is to express, master and ultimately enjoy the refined complexity of the polyphonic composition on just one single viol. We can try to picture the excitement of the young prince who, after taking part in the performance of the extraordinary *Dovehouse Pavan* with the ‘chest of viols’, then tries to play it alone on the lyra viol under the guidance of his musical teacher Alfonso...

In the same years a similar goal was pursued by the Italian virtuosi on the viola bastarda (such as Rognoni, Bassani, Bonizzi, etc.) who improvised on the basis of pre-existing polyphonic structures, thus creating a ‘soloistic’ version of a polyphonic composition. Thanks to the broader perspective that we now have today, we can say

that the English lyra viol and the Italian viola bastarda were to a certain extent made for the same goal: to be able to take the complexity of a polyphonic composition and reproduce it on the six strings of a single viola da gamba.

While the Italians focused on dialogical aspects and the virtuosity of the diminutions, the English preferred using harmonies, chords and resonances, going as far as possible in their aim to make the voices sound at the same time (which explains the name of the instrument lyra viol). While the Italian viola bastarda players displayed an impressive level of instrumental virtuosity that certainly took the audience’s breath away, the English lyra viol players, and Ferrabosco in particular, decidedly tended towards a much more introspective approach, without ostentatious instrumental dexterity and thus without the aim of surprising their audiences. Instead, they seek personal satisfaction by immersing themselves as deeply as possible in polyphony and creating something unique that I would call ‘invisible virtuosity’. To this end, Ferrabosco and his contemporaries (such as Coperario, Laws, Corkines, Maynard etc.) used the trick of ‘scordatura’, the retuning of the strings. On the one hand, this allows the

instrument’s register to be extended and, on the other, results in a natural multiplication of the resonances, thereby letting notes continue even when they are no longer touched by the bow. On certain custom-made instruments, these resonance effects have been further enhanced by attaching a set of metal strings under the bridge, which resonate sympathetically and create a fascinating acoustic illusion.



Having had the privilege of playing such an instrument for this recording that was commissioned by the Schola Cantorum Basiliensis and built by Pierre Bohr, I can confirm that even in a small room (just like Henry and Alfonso in an intimate room in the Privy Chamber) one can sometimes have the illusion of being in a large hall, hearing the sound of a whole ensemble accompanied by rich and sustained resonances similar to those one might produce when playing in a cathedral – pure magic!

But even with the help of the scordatura and the magical resonances of the sympathetic strings, one has to admit that the challenge of performing polyphony in its entirety on a

single viol remains something of a ‘mission impossible’! This is mainly due to the curvature of the bridge, which is less than on a normal viol, but much more pronounced than on the Italian lira da gamba, and which prevents the bow from touching more than two adjacent strings simultaneously. In order to achieve the typical polyphonic effects, where several voices vibrate together or answer and echo each other, the player has to be very flexible, juggling with different bowing techniques, sometimes using the bow to produce long, vocal tones, but also treating it as a genuine plectrum that produces short but resonant tones, just like on a lute. In fact, the lute was the other instrument capable of producing polyphonic compositions with its strings. We can also consider Alfonso Ferrabosco’s music for lyra viol as the response of a great viol player to the great lute music of John Dowland, who had published his music only a few years earlier.

Music for lyra viol, which was invented at the beginning of the 17th century with the ambitious aims described above, continued in England throughout the century, but underwent progressive simplification and, paradox-

ically, reached its peak right at the onset with the music of Alfonso Ferrabosco. The challenges he set himself were so demanding that they perhaps did not permit going any further. The music of Ferrabosco represents one of the highlights of the entire repertoire for viola da gamba, but as it is written in tablature (an ingenious system, but one that limits its distribution to a few insiders), it has remained almost unknown to the general public to this day. Even among viol players, there are not many who can read these musical 'hieroglyphics' fluently. This simple fact was a further motivation for me to record the entire corpus of solo pieces of the *Lessons for the Lyra Violl* contained in the 1609 print, so that Alfonso Ferrabosco's genius can finally receive the recognition it deserves.



Our recording precisely follows the structure of Ferrabosco's 1609 print, which collates the solo pieces on the first 24 pages and groups them according to three different tunings. Each tuning favours certain tonal environments, so that at a pitch where the first string is a D, we have

pieces (both major and minor) respectively in F in the first tuning, in A in the second and in D in the third. The difference in sound that is perceptible when changing from one tuning to another is astounding: the instrument changes radically and seems like three different instruments, each with its own extraordinary qualities.

The collection contains 53 solo pieces, 3 of which are preludes, while 50 dance movements are grouped in pairs to form 25 small suites. Each begins with a longer piece, Pavan, Almair or Galiard, in which Alfonso demonstrates both his compositional mastery and refined instrumental realisation. This is always followed by a short Coranto, which is almost always based on the same thematic material as the first piece and whose faster pacing, simpler structure and generous use of empty strings sometimes reminds us of a certain type of English folk music. Some of the first movements contain long chord sequences that are so complex that at first glance they seem impossible to play or only possible on a lute. With a little practice, solutions gradually develop. In these moments, the 'invisible virtuosity' is at its highest.



A key factor when approaching this repertoire is, of course, the choice of instrument. It is not possible to answer all the questions conclusively: What is in fact a lyra viol? Can it be distinguished from a normal viola da gamba or is it perhaps only a certain way of playing? This is open to debate. The sources are often contradictory and interchange the terms 'lyra-viol', 'viol' and 'viol lyra-way' seemingly at random. This also applies to Ferrabosco's *Lessons*, whose title is *Lessons for 1. 2. and 3. Viols*, while the heading above each solo piece reads *Lessons for the Lyra Violl*. This suggests that the solo pieces are intended for the specific instrument lyra viol, while the pieces for two and three viols could also be played on 'normal' viols.

By comparing the sources for lyra viol (Playford's three subsequent editions are among the most interesting in this respect), it is possible to come to the conclusion that at the beginning of the century, precisely in the years when Alfonso was Prince Henry's musical teacher, instruments were made that were specifically designed as lyra viols, i.e. equipped with sympathetic strings. However, later viol players (whose numbers increased considerably in England in the following decades) continued

to perform music for lyra viol by also using 'normal' bass viols, which were easier to find and certainly cheaper, and playing them 'lyra-way'.

The strings are also an essential element: it is now well documented that in the first half of the 17th century, only bare gut bass strings were used and not metal-wound ones (such as on baroque viols). This radically changed both the sound experience and the bowing technique. Given the wide range of the instrument, a significant part of our research also focused on the choice of strings, on the difficult quest for the right balance between tension and resonance in the various registers and tunings.

It is exciting to finally rediscover this highly refined music, which represents a fundamental milestone in the entire repertoire for viola da gamba and, in my opinion, the culmination of the endeavour to realise the fullest possible polyphony on the viola da gamba. It is possible to state that the fascinating challenge of polyphonic writing for a single instrument here sets out on a path that, in other contexts and with inevitable deviations and stylistic transformations, will end more than a century later with Johann Sebastian Bach's suites for solo cello and his sonatas and partitas for solo

violin, and that the interweaving of harmonic and monodic writing will be the real hallmark of the viola da gamba's vocabulary throughout its later repertoire.

It is indeed moving and exciting to perform this almost forgotten repertoire today, trying to get as close as possible to what might have been heard in the intimacy of the royal family's privy chamber, to finally present this precious musical jewel of the late English Renaissance to and let it be appreciated by a wider audience.

(Translation: Brigitte Schaffner)

II.
THE INSTRUMENT
by Pierre Bobr

Many of the sources that we have on the English lyra viol with sympathetically resonant metal strings were not written by English contemporary witnesses but by foreign or later authors. What they all have in common, however, is their expression of wonder concerning this strange musical instrument.

In Germany in 1619 for example, Michael Praetorius describes an English lyra viol with sympathetic strings in his treatise *De Organographia*, i.e. a viola da gamba with additional metal strings that resonate when the gut strings are played:

'Jetzo ist in Engelland etwas sonderbares darzu erfunden / daß vnter den rechten gemeinen sechs Saitten / noch acht andere Stälene gedrehte Messings-Saitten / vff eim Messingen Steige (gleich die vff den Pandorren gebraucht werden) liegen / welche mit den Obersten gleich vnd gar rein eingestimmt werden müssen. Wenn nun der obersten dermern Saitten eine mit dem Finger oder Bogen gerühret wird / so resonirt die vnterste

Messings= oder Stälene Saitten per consensum zugleich mit zittern vnd tremuliren, also / daß die Liebligheit der Harmony hierdurch gleichsam vermehret vnd erweitert wird.' ['Recently in England the instrument has been fitted with a peculiar addition. / Under the six ordinary strings / lie eight other steel twisted brass strings / on a brass bridge (like those used on a pandora). / These need to be tuned to accord exactly with the upper strings; then, when one of these upper gut strings is struck by the finger or the bow, / the lower string of steel or brass resounds in sympathy at the same time, vibrating and thrumming, / thus increasing and enhancing the beauty of the harmony.'] (*De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, p. 47.)



A good 15 years later, the Frenchman Marin Mersenne also mentions the enhancement of the sound of viols through the addition of metal sympathetic strings:

'Pluribus autem industriis Violarum concentus ornari possunt; [...] si fides aeneæ, vel ex altero metallo confectæ, & ad eandem cum neruis harmoniam redactæ subiiciantur, vt vi

neruorum illis vnisonorum suauissimè absque pulsu resonent.' ['The harmony of the viols can be enhanced by several techniques however; [...] when copper strings or strings made of another metal are formed and tuned to the same pitch as the gut strings, so that thanks to the power of the like sounding gut strings, they sound very sweet without being struck themselves.'] (*Harmonicorum Instrumentorum libri IV*, Paris 1636, p. 47.)



In a later publication he refers to this invention under the heading 'De novis instrumentis harmonicis', i.e. of 'new harmonious (or pleasant-sounding) instruments', and reports that 'I hear that the English have built a viola or lyre which was admired by King James and which, in addition to the six gut strings [...] has other metal strings under the bridge or fingerboard which can be played by the left thumb so that they resonate with the gut strings.' ['Audio etiam Anglos Violam, seu Lyræ construxisse, quam Iacobus Rex miraretur, quòd præter 6 neruos [...] alias chordas aeneas ponè iugum, seu manubrium habeat, quas læuæ pollex tangat, vt

cum neruis consonent.]} (*Cogitata physico-matbemica*, Paris 1644, p. 365.) This already alludes to an instrument that later became known as the baryton.



Among the English sources from the first half of the 17th century that mention the instrument, there is a patent application by the violin maker George Gill and the instrument dealer Peter Edney from 1609: 'for the sole making of violins and Lutes with an addiction of wyer stringes besides the ordinary stringes for the bettering of the sound, being an invention of theirs not formerly practiced or known'. (Half a century later, however, John Playford attributed the invention to a certain Daniel Farrant, who was court viola player to James I from 1607).

In 1661, John Playford published the second edition of his *Musicks Recreation on the Viol, Lyra-way*, in which there is an illustrative description of the 'Lyra Viol, to be strung with Lute Strings and Wire Strings, the one above the other': '... the Wire Strings were conveyed through a hollow passage made in the Neck of the Viol, and so brought to the Tail thereof, and

raised a little above the belly of the Viol, by a Bridge of about 1/2 an Inch: These were so laid that they were Equivalent to those above, and were Tun'd unisons to those above, so that by the striking of those Strings above with the Bow, a Sound was drawn from those of Wire underneath, which made it very Harmonious.' (*Musicks Recreation on the Viol, Lyra-way*, London 1661, fol. A2r.) But then he remarks: 'Of these sort of Viols I have seen many; but Time and Disuse has set them aside.' In Playford's description of 1661, it is striking that he speaks of this instrument in the past tense, as if about a bygone golden age. In the meantime, English society had been divided by the Civil War, and the Puritanism that came to power with Cromwell brought down many art forms along with the monarchy. The Restoration that began in Playford's time gave this art a place that included the aspiring middle classes but lost some of the extreme sophistication of the resonant stringed instrument that had previously been the preserve of the royal court and a few other noble houses.



Although we can form a clear picture of these instruments based on the descriptions mentioned, there is no iconographic evidence, and on the surviving instruments from this period there is hardly any evidence of the presence of sympathetic strings. However, there are a few instruments (such as an instrument by William Turner from 1652, now in the Musée Palais Lascaris in Nice) that have later plugged holes (usually eight to twelve holes, to the right and left of the peg for the tailpiece) next to the lower block, which were probably used for tuning pegs or fixing pins for sympathetic strings.

There are different opinions about the size of the lyra viol. We have decided to follow the advice of Christopher Simpson in his *The Division-Violist* (London 1659, p. 2), according to which the lyra viol should be somewhat smaller than the division viol, for which he suggests a body length of 30" (76cm). Finally, we followed the chart in James Talbot's manuscript from the late 17th century, in which a measurement of 28" is given for the lyra viol, i.e. about 71cm. This became our choice for the body length, and also for the string measurement.

The model for the body of the instrument was a viol by Henry Smith (now privately

owned in England), which measures exactly 28", and for the head a carved sculpture of an orpharion by Francis Palmer, London 1617 (now in Copenhagen), which shows the head of a man with a moustache and a laurel wreath similar to those on some instruments by Henry Jaye. The orpharion is also an instrument with metal strings, which was used in so-called broken consorts and was perhaps one of the inspirations for the addition of metal strings to the lyra viol.

There is no doubt that resonance is of the utmost importance for a repertoire with chordal playing. For this reason, the instrument was constructed with a slightly inclined neck so that the string tension exerts less pressure on the bridge which in turn does not transfer excessive pressure on the soundboard. It is worth remembering that English viols were built with a lower 'renversement' (this refers to the angle of inclination of the neck) and later remodelled in France, increasing the angle of inclination of the neck (and adding the 7th string), which was a practice often cited in historical sources. The lower neck angle of old English viols allows for long sympathetic strings of the same length as the upper playing strings.

Concerning the attachment of the strings, at the top end we decided to hang them on four brass pins inside the pegbox, which are tuned by means of pegs (and a harpsichord tuning key) attached to the lower block. This method of attaching the sympathetic strings in an inverted tuning system in relation to the upper strings was adopted from the oldest surviving barytons (also an instrument with sympathetic strings, which is undoubtedly closely related to the *lyra viol*). The tuning pegs are exactly where the aforementioned vestiges can be found on some English viols of this period.

The great ingenuity of this kind of playing 'lyra-way', i.e. with an instrument with sympathetic strings, is coupled with listening in an intimate space, where those enchanting, slightly delayed tones become perceptible too, like the soft swish of a long gown's delicate train as the music progresses.

(Translation: Brigitte Schaffner)

For the past thirty years, **Paolo Pandolfo** has been one of the leading viola da gambists of his generation, researching and promoting the repertoire of his instrument in all directions. After studying with Jordi Savall in the early 1980s, he gained intensive experience in the concert hall and the recording studio, initially above all as a member of the ensemble *Hespèrion XX*. Since 1990 his own concert activities have taken him mainly as a soloist to venues throughout the world. In 1989 he was appointed successor to Jordi Savall as professor of viola da gamba at his alma mater, the *Schola Cantorum Basiliensis*, a position he holds to the present day. His thorough knowledge of all aspects of the viola da gamba repertoire is evident in his extensive discography. He has recorded the most important works of the viola da gamba literature, integrating both historical and modern improvisational practice and composition. Pandolfo's adaptation of Johann Sebastian Bach's *Suites for Violoncello solo* for the viola da gamba, which was released in 2001 as a CD (*Glossa*) and later as a sheet music edition (*Walhall*), received great attention. With *Regina Bastarda* (also a project of the SCB) he presented an early milestone in the early Italian viola da gamba literature, in which the exuberant virtuosity serves to portray enchantingly beautiful music. His most recent important projects include the album *A Sentimental Journey*, which is dedicated to the recent-

ly discovered pre-classical sonatas for viol and basso continuo by Carl Friedrich Abel. Paolo Pandolfo strives to build bridges between the past and present by always also bringing spontaneous and authentic life to his performances alongside a rigorous philological interpretation. He is convinced that the tradition of early music combined with active improvisational skills can be a powerful inspiration for the future of the Western musical tradition.

Since its creation in 1933, the **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) and its working philosophy have lost nothing of their topicality. Founded by Paul Sacher and close colleagues in Basel, Switzerland, this School of Early Music (since 2008 part of the University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland) remains to this day unique in numerous respects. From the very beginning, musicians gathered here who decisively influenced the course of historical music practice. The scope of activities at the SCB ranges from the early Middle Ages to the 19th century. And as a result of the close co-operation between performers and scholars, a dynamic interaction exists between research, professional training, concerts, and publications. In all of this, the SCB operates with a broad definition of music. This arises from a particular approach which explores the historical context of past musical production to create

musical interpretations that inspire the listener today – often combined with a fascination for the previously unknown. The CD productions play their part in bringing important projects and performers at the SCB to a wider audience. Around 90 such recordings have been produced on different labels since 1980.

[www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch]

'To the World'

I.

LA MUSIQUE

par Paolo Pandolfo

Une brève remarque personnelle préliminaire : pendant le confinement dû au Covid-19 (une situation très particulière pour presque tout le monde), j'ai passé beaucoup de temps à explorer l'extraordinaire musique d'Alfonso Ferrabosco pour *lyra-viol*, jusqu'à m'y perdre. C'était la musique idéale pour quand on était « enfermé » chez soi, quand il était très compliqué, voire impossible, de sortir et de rencontrer des amis ou d'autres musiciens et musiciennes. Il s'agit d'une musique créée pour un seul instrument, mais qui sonne comme s'il y en avait plusieurs. Une musique conçue pour qu'un seul interprète remplace tout un ensemble. De la musique pour celui qui joue, et non pour ceux qui écoutent... idéale pour les périodes de confinement – ainsi que pour une introspection profonde, tant musicale qu'existentielle. Enfin, une musique idéale dans laquelle trouver refuge et réconfort dans des périodes comme aujourd'hui, où les

signaux du monde extérieur – des déséquilibres environnementaux aux tensions géopolitiques – pourraient nous entraîner vers des visions sombres de l'avenir. Mais la musique, dans sa quête incessante d'harmonie, nous aide à espérer que d'autres voies sont possibles !



Alfonso Ferrabosco II était le fils d'Alfonso Ferrabosco l'Ancien, un compositeur originaire de Bologne, madrigaliste raffiné, qui servit la couronne d'Angleterre pendant de longues années et contribua largement à la diffusion des madrigaux italiens sous le règne d'Elisabeth I^{re}. Peut-être en raison de soupçons d'espionnage (les relations entre la papauté et la couronne d'Angleterre étaient pour le moins compliquées au cours de ces décennies), Alfonso l'Ancien dut quitter Londres précipitamment en 1578, confiant la garde de son fils de trois ans à l'un des musiciens de la cour, Gomer van Osterwyk. Cinq ans plus tard, lorsqu'il pria la reine d'autoriser son fils à le rejoindre en Italie, il essuya un cruel refus. Le petit Alfonso resta à Londres, où il grandit dans sa famille d'accueil. La préface des *Lessons for 1. 2. and 3. Viols* (Londres 1609), qu'Alfonso adresse

pompeusement « au monde », pourrait faire écho à cette expérience dramatique d'abandon et à l'absence d'un vrai père. La récurrence de l'expression « false parents » peut être lue soit comme la crainte explicite d'un plagiat ou d'une violation du droit d'auteur, soit comme une allusion implicite à son histoire familiale.

Malgré ces péripéties, Alfonso reçut une excellente formation musicale, resta à la cour et devint l'un des compositeurs anglais les plus importants et les plus représentatifs de cette époque, ainsi qu'un violiste exceptionnel et très admiré. Il servit notamment à la cour de James I, fut très actif dans le cercle des artistes de la cour et bon ami et collègue du grand dramaturge Ben Jonson, avec lequel il collabora pour de nombreuses productions théâtrales. Ben Jonson est également l'auteur de l'un des deux sonnets élogieux qui ouvrent le volume imprimé des *Lessons* de 1609. Cette publication est dédiée à Henry Wriothesley, troisième comte de Southampton, lui-même grand mécène de poètes comme Jonson et Shakespeare. La vie culturelle anglaise de ces années était particulièrement italophile : les artistes allaient jusqu'à italianiser leurs noms afin de promouvoir leur propre succès (John Cooper, par exemple, se faisait appeler Giovanni

Coperario). Malgré ses origines italiennes et un renom indéniable, Alfonso ne fut cependant jamais à l'aise financièrement, et, pressé par ses créanciers, il tenta même sa chance dans des entreprises commerciales malheureuses. Il mourut en 1628, encore relativement jeune, sans avoir jamais mis les pieds en Italie.



Pour comprendre ce qu'est réellement la musique pour *lyra-viol*, il convient de rappeler quelques éléments clés. Tout d'abord, l'association des termes *lyra* et *viol* évoque un instrument combinant les caractéristiques de la viole de gambe et celles d'un instrument largement répandu en Italie pour l'accompagnement des voix, la *lyra* (*da braccio* ou *da gamba*) : sur cet instrument, il était possible de jouer simultanément quatre ou cinq cordes en produisant un son caractéristique d'« orgue à archet ». Par ailleurs, il ne faut pas oublier qu'à cette époque, l'art complexe de la composition polyphonique était la compétence première de tout musicien professionnel.

Fils d'un madrigaliste de premier ordre, Alfonso Ferrabosco désirait probablement

être l'émule de son père, voire le dépasser ; il écrivit de nombreuses œuvres polyphoniques instrumentales pour la *Privy Chamber* du prince Henry Frederick, héritier du trône, principalement destinées à un *chest of viols*, un consort de violes. Jeune homme aux talents multiples, dont la formation musicale avait été confiée à Alfonso, Henry était un violiste doué. De nombreuses pièces des *Lessons* ne sont rien d'autre que des versions solistes de pièces à 4 ou 5 violes composées par Alfonso lui-même. L'objectif était clair : exprimer, maîtriser et finalement apprécier la subtile complexité de la composition polyphonique, mais avec une seule viole de gambe. On peut imaginer l'excitation du jeune prince qui, après avoir participé à l'exécution de l'extraordinaire *Dovehouse Pavan* au sein du consort de violes, tenta ensuite de la jouer tout seul sur la *lyra-viol*, sous la direction d'Alfonso, son professeur de musique...

À la même époque, les virtuoses italiens de la *viola bastarda* (comme Rognoni, Bassani, Bonizzi, etc.) improvisaient sur des structures polyphoniques préexistantes, créant ainsi une version « soliste » d'une composition à plusieurs voix. Grâce à la perspective élargie qu'offre le

recul historique, il est permis de dire que la *lyra-viol* anglaise et la *viola bastarda* italienne poursuivaient un même objectif : résumer la complexité d'une composition polyphonique et la synthétiser sur les six cordes d'un même viole de gambe.

Ce faisant, les Italiens privilégiaient l'aspect dialogué et la virtuosité des diminutions, tandis que les Anglais, dans leur volonté de faire entendre les voix simultanément, allaient aussi loin que possible en privilégiant les harmonies, les accords et les résonances (ce qui explique le nom de l'instrument, *lyra-viol*). Alors que les Italiens affichaient, à la *viola bastarda*, une virtuosité instrumentale à couper le souffle, les Anglais, en particulier Ferrabosco, cultivaient à la *lyra-viol* une approche beaucoup plus intériorisée, où l'habileté instrumentale, dépourvue d'ostentation, ne cherchait pas forcément à surprendre le public ; ils trouvaient davantage de satisfaction à s'immerger le plus profondément possible dans la polyphonie et à créer quelque chose d'unique, que j'aurais envie d'appeler une « virtuosité invisible ». Pour ce faire, Ferrabosco et ses contemporains (comme Coperario, Lawes, Corkine, Maynard, etc.) utilisaient l'astuce de la *scordatura*, une modifica-

tion de l'accord de la viole (« tunings »). Cela permettait d'une part d'élargir le registre de l'instrument et d'autre part d'en multiplier naturellement les résonances : ainsi les sons continuaient à résonner même lorsqu'ils n'étaient plus produits par l'archet. Sur certains instruments de facture spéciale particulièrement raffinés, ces effets de résonance étaient renforcés par l'ajout, sous le chevalet, d'un jeu de cordes métalliques qui résonnaient et, par sympathie, créant une fascinante illusion acoustique.



Ayant eu le privilège, pour cet enregistrement, de jouer sur un instrument de ce type, commandé par la Schola Cantorum Basiliensis à Pierre Bohr, je peux confirmer que même dans une petite pièce (à l'instar de celles dont Henry et Alfonso disposaient dans l'intimité de la *Privy Chamber*), on a parfois l'impression de se trouver dans une grande salle, d'entendre le son de tout un ensemble, accompagné de longues et riches résonances, semblables à celles que l'on pourrait produire en jouant dans une cathédrale – de la magie pure !

Même avec l'aide des *scordature* et des résonances magiques des cordes sympathiques, il faut cependant admettre qu'exécuter l'intégralité de la polyphonie sur une seule viole de gambe reste un défi, une sorte de « mission impossible » ! Cela est dû avant tout à la courbure du chevalet, moins importante que sur une viole de gambe « normale », mais beaucoup plus prononcée que sur la *lira da gamba* italienne : cette courbure empêche l'archet de passer simultanément sur plus de deux cordes adjacentes. Pour obtenir les effets polyphoniques typiques, lorsque plusieurs voix vibrent ensemble ou se répondent et se font écho, l'interprète doit faire preuve d'une grande souplesse, jonglant avec différentes techniques d'archet, l'utilisant tantôt pour produire des sons « longs » et vocaux, tantôt comme un véritable « plectre » produisant des sons courts mais résonnants, exactement comme on le ferait sur un luth. Le luth était en effet l'autre instrument dont les cordes étaient à même de s'emparer de l'écriture polyphonique. La musique d'Alfonso Ferrabosco pour *lyra-viol* peut donc aussi être considérée comme la réponse d'un extraordinaire gambiste à la musique merveilleuse de luth de John Dowland, publiée quelques années auparavant seulement.

La musique pour *lyra-viol*, inventée au début du XVII^e siècle avec les objectifs ambitieux décrits plus haut, s'est maintenue tout au long du siècle en Angleterre, mais elle s'est progressivement simplifiée ; paradoxalement, c'est à ses débuts, avec l'œuvre d'Alfonso Ferrabosco, qu'elle a connu son apogée. Le compositeur avait placé la barre si haut qu'il n'était peut-être pas possible d'aller encore plus loin. Bien que la musique de Ferrabosco représente l'un des sommets du répertoire pour viole de gambe, elle est restée jusqu'ici presque inconnue du grand public du fait de sa notation en tablature : un système génial, mais dont l'accès n'est possible qu'à quelques initiés. Même parmi les violistes, rares sont ceux ou celles qui savent lire couramment ces « hiéroglyphes » musicaux. C'était à mes yeux une raison de plus pour enregistrer le corpus complet des pièces solistes parues dans le volume de *Lessons for the Lyra Violl* imprimées en 1609 et faire en sorte que le génie d'Alfonso Ferrabosco obtienne enfin la reconnaissance qu'il mérite.



Notre enregistrement suit exactement la structure du volume publié par Ferrabosco en 1609. Les pièces solistes occupent les 24 premières pages et sont regroupées en fonction de trois « tunings » (accords). Chaque « tuning » favorise un environnement sonore ou une tonalité particulière, de sorte qu'à une hauteur de son où la première corde est un *ré*, nous avons respectivement en majeur et en mineur des pièces en *fa* dans le « first tuning », en *la* dans le « second tuning » et en *ré* dans le « third tuning ». La différence de sonorité perçue lors du passage d'une « tuning » à l'autre est frappante : l'instrument change radicalement et semble se transformer en trois instruments différents et exceptionnels, chacun avec ses qualités propres.

Le recueil contient 53 pièces solistes, dont 3 préludes et 50 mouvements de danse regroupés par paires en 25 petites suites. Chaque suite débute par une pièce plus longue, *Pavan*, *Almain* ou *Galiard*, dans laquelle Alfonso montre à la fois sa maîtrise de la composition et le raffinement de l'exécution instrumentale. Vient ensuite un bref *Coranto*, presque toujours basé sur le même matériau thématique que le premier morceau, et dont le mouvement plus

rapide, la structure plus simple et l'utilisation généreuse des cordes à vide rappellent parfois la musique populaire anglaise. Certains premiers mouvements contiennent de longues suites d'accords si complexes qu'on les croirait à première vue presque injouables, ou bien seulement sur un luth. Avec un peu de pratique, des solutions apparaissent peu à peu. La « virtuosité invisible » atteint son apogée dans ces moments-là.



Le choix de l'instrument constitue bien sûr un point essentiel pour l'approche de ce répertoire. À cet égard, de nombreuses questions restent sans réponse. Qu'est-ce vraiment qu'une *lyra-viol* ? Dans quelle mesure se distingue-t-elle d'une viole de gambe « normale » ? S'agit-il simplement d'une façon de jouer ? Le débat reste ouvert et les avis peuvent diverger. Les sources sont souvent contradictoires et mélangent les termes « lyra-viol », « viol », « viol lyra-way », sans distinction apparente. C'est le cas dans certaines *Lessons* de Ferrabosco dont le titre est *Lessons for 1. 2. and 3. Viols*, alors que l'on peut lire au-dessus de chaque pièce solo

« Lessons for the Lyra Violl ». Cela suggère que les pièces solistes sont destinées à un instrument spécifique nommé *lyra-viol*, tandis que les pièces pour deux et trois violes pourraient également être jouées par des violes « normales ».

En comparant les sources à notre disposition (les trois éditions successives de Playford comptent parmi les plus intéressantes), on en déduit qu'au début du XVII^e siècle, à l'époque même où Alfonso enseignait la musique au prince Henry, des instruments ont été spécialement conçus et fabriqués comme des *lyra-viol*s, probablement munis de cordes sympathiques. Plus tard, cependant, les violistes (dont le nombre augmenta considérablement en Angleterre au cours des décennies suivantes) n'hésitèrent pas à jouer de la musique pour *lyra-viol* sur des basses de viole « normales », plus faciles à trouver et certainement moins chères, mais en les jouant « lyra-way », c'est-à-dire en imitant les *lyra-viol*s.

Les cordes constituent un autre élément essentiel : il est désormais bien établi que dans la première moitié du XVII^e siècle, on n'utilisait pas encore de cordes basses filées de métal (comme sur les violes baroques), mais unique-

ment des cordes en boyau nu. Cela change radicalement tant la perception sonore que la technique d'archet. Compte tenu de l'ampleur du registre de l'instrument, nos investigations se sont aussi concentrées tout particulièrement sur le choix des cordes ainsi que sur la difficile recherche du juste équilibre entre tension et résonance dans les différents registres et « tunings ».

Il est passionnant de redécouvrir enfin cette musique extrêmement raffinée, qui constitue un jalon fondamental au sein du répertoire pour viole de gambe, et représente à mon avis le point culminant de cette quête visant à réaliser une polyphonie aussi complète que possible sur la viole. Le défi fascinant de l'écriture à plusieurs voix pour un seul instrument prend ici un chemin qui, dans d'autres contextes et avec d'inévitables écarts et transformations stylistiques, s'achèvera plus d'un siècle plus tard avec les Suites pour violoncelle seul et les Sonates et partitas pour violon seul de Jean-Sébastien Bach ; cette manière d'entrelacer écriture harmonique et monodique sera la véritable marque de fabrique du vocabulaire de la viole de gambe dans tout le répertoire postérieur.

Il est vraiment émouvant et passionnant de jouer, aujourd'hui, ce répertoire presque oublié, en essayant de se rapprocher le plus possible de ce que l'on aurait pu entendre dans l'intimité de la *Privy Chamber* de la famille royale, et de permettre à un plus large public de goûter et d'apprécier ce précieux joyau musical de la fin de la Renaissance anglaise.

(Traduction : Christelle Cazaux)

II.
L'INSTRUMENT
par Pierre Bobr

De nombreuses sources sur la *lyra-viol* anglaise à cordes métalliques vibrant de manière sympathique ne proviennent pas de témoins anglais de l'époque, mais d'auteurs étrangers ou postérieurs. Elles ont cependant en commun l'émerveillement que suscite cet étrange instrument de musique.

Ainsi, en 1619, Michael Praetorius décrit en Allemagne dans son traité *De Organographia* une *lyra-viol* anglaise avec des cordes sympathiques, c'est-à-dire une viole de gambe avec des cordes supplémentaires en métal, qui résonnent lorsque l'on joue les cordes en boyau :

« Ces temps-ci, on a inventé quelque chose d'étrange en Angleterre : sous les six cordes ordinaires se trouvent huit autres cordes tournées en acier et laiton qui reposent sur un chevalet en laiton (comme pour les pandores). Ces cordes sont accordées de façon à correspondre exactement aux cordes supérieures en boyau ; ainsi, lorsque l'une de ces dernières est touchée par l'archet ou le doigt, les cordes en laiton ou en acier tremblent et vibrent par sympathie, de

sorte que la douceur de l'harmonie est comme multipliée et élargie. » (*De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, p. 47.)



Une bonne quinzaine d'années plus tard, le Français Marin Mersenne mentionne lui aussi la possibilité d'embellir le son des violes par l'ajout de cordes sympathiques en métal :

« Pluribus autem industriis Violarum concentus ornari possunt ; [...] si fides æneæ, vel ex altero metallo confectæ, & ad eandem cum neruis harmoniam redactæ subiiciantur, vt vi neruorum illis vnisonorum suauissimè absque pulsu resonent. » [« Plusieurs techniques permettent d'embellir la sonorité des violons. [...] Si l'on accorde des cordes faites de cuivre ou d'un autre métal à la même hauteur que les cordes en boyau, ces dernières, par leur force, font résonner les cordes en métal avec douceur et sans qu'on les touche. »] (*Harmonicorum Instrumentorum libri IV*, Paris 1636, p. 47.)



Dans une publication ultérieure, il cite cette invention dans un passage intitulé « De novis instrumentis harmonicis » (« À propos des nouveaux instruments harmoniques (ou harmonieux »), et rapporte que « les Anglais ont construit une viole ou lyre qui a suscité l'admiration du roi Jacques et qui, outre les six cordes en boyau [...] possède d'autres cordes métalliques sous le chevalet ou la touche, qui peuvent être jouées par le pouce gauche, afin de vibrer avec les cordes en boyau. » [« Audio etiam Anglos Violam, seu Lyram construxisse, quam Iacobus Rex miraretur, quòd præter 6 neruos [...] alias chordas æneas ponè iugum, seu manubrium habeat, quas læuæ pollex tangat, vt cum neruis consonent. »] (*Cogitata physico-mathematica*, Paris 1644, p. 365.) Ce passage fait déjà référence à un instrument qui sera plus tard connu sous le nom de baryton.



Parmi les sources anglaises de la première moitié du XVII^e siècle qui mentionnent l'instrument, on trouve une demande de brevet déposée en 1609 par le luthier George Gill et le marchand d'instruments Peter Edney « for the sole

making of violls violins and Lutes with an addiction of wyer strings besides the ordinary strings for the bettering of the sound, being an invention of their not formerly practiced or known » [« ... pour la seule fabrication de violons, violes et luths, avec l'ajout de cordes métalliques à côté des cordes habituelles, pour améliorer le son, une invention qui n'a jamais été mise en pratique ni connue »]. (Un demi siècle plus tard, cependant, John Playford attribue l'invention à un certain Daniel Farrant, qui fut gambiste à la cour de James I à partir de 1607).

En 1661, John Playford publie à Londres la deuxième édition de son *Musicks Recreation on the Viol, Lyra-way*, dans laquelle on trouve une présentation claire de la « Lyra Viol, to be strung with Lute Strings and Wire Strings, the one above the other » : « The Wire Strings were conveyed through a hollow passage made in the Neck of the Viol, and so brought to the Tail thereof, and raised a little above the belly of the Viol, by a Bridge of about 1/2 an Inch: These were so laid that they were Equivolent to those above, and were Tun'd unisons to those above, so that by the striking of those Strings above with the Bow, a Sound was drawn from those of

Wire underneath, which made it very Harmonious.» [« Les cordes métalliques passaient par un passage creux dans le manche de la viole jusqu'au cordier et étaient légèrement soulevées de la table par un chevalet d'environ un demi-pouce de hauteur. Elles étaient placées en correspondance avec les cordes supérieures (en boyau) et accordées à l'unisson, de sorte qu'en frottant ces cordes supérieures avec l'archet, on obtenait également un son à partir des cordes inférieures en métal, ce qui rendait le son très harmonieux. » (*Musicks Recreation on the Viol, Lira-way*, London 1661, fol. A2r.) Mais il constate ensuite : « Of these sort of Viols I have seen many, but Time and Disuse has set them aside. » [« J'ai vu beaucoup de ces instruments, mais ils ont disparu avec le temps et la désaffection. »] Dans sa description de 1661, on note que Playford parle de cet instrument au passé et comme d'un âge d'or révolu. Entre-temps, la guerre civile avait divisé la société anglaise et l'arrivée au pouvoir de Cromwell et du puritanisme avait entraîné la chute de nombreuses formes d'art en même temps que celle de la monarchie. Avec la restauration, qui commença à l'époque de Playford, l'art conquiert les cercles de la bourgeoisie émergente, mais perdit un peu

de l'extrême raffinement de la musique pour violes à cordes sympathiques, auparavant réservée à la cour royale et à quelques familles nobles.



Bien que les descriptions ci-dessus nous permettent d'avoir une idée claire de ces instruments, il n'existe aucune preuve iconographique, et les instruments de cette époque qui ont survécu jusqu'à nous ne font guère état de la présence de cordes sympathiques. Il existe toutefois quelques rares spécimens (par exemple un instrument de William Turner de 1652, aujourd'hui au musée Palais Lascaris à Nice) qui présentent, à côté du tasseur inférieur du corps de l'instrument, des trous aujourd'hui bouchés (généralement huit à douze trous, à droite et à gauche du piquet du cordier), probablement destinés aux chevilles d'accord ou de fixation des cordes sympathiques.

Les avis sur les dimensions de la *lira-viol* divergent. Nous avons décidé de suivre le conseil de Christopher Simpson dans *The Division-Violist* (Londres 1659, p. 2), selon qui la

lira-viol devrait être légèrement plus petite que la *division viol*, pour laquelle il propose une longueur de corps de 30" (76cm). Enfin, nous nous sommes fondés sur la table manuscrite de James Talbot (fin du XVII^e siècle), qui fait état d'une longueur de 28" pour la *lira-viol*, soit environ 71cm. C'est la longueur qui a été retenue pour le corps et par conséquent pour la longueur de la corde vibrante.

Le corps de l'instrument s'inspire d'une viole de gambe d'Henry Smith (aujourd'hui en Angleterre, dans une collection privée) mesurant exactement 28" ; la tête a pour modèle une sculpture d'orpharion de Francis Palmer (Londres, 1617, aujourd'hui conservée à Copenhague) figurant une tête d'homme moustachu portant une couronne de laurier, similaire à celle de certains instruments d'Henry Jaye. L'orpharion, un instrument à cordes métalliques en usage dans ce que l'on appelle les *broken consorts*, a peut-être contribué à inspirer l'ajout de cordes métalliques à la *lira-viol*.

La résonance est d'une importance capitale pour le répertoire faisant appel au jeu polyphonique. C'est pourquoi l'instrument a été conçu avec un manche légèrement incliné, afin que la tension des cordes exerce moins de pres-

sion sur le chevalet et que celui-ci ne pèse pas trop sur la table d'harmonie. Il convient de rappeler que les violes anglaises ont été construites avec un « *renversement* » (terme désignant l'angle d'inclinaison du manche) plus faible et que par la suite, en France, cette inclinaison est devenue plus marquée (avec l'ajout d'une 7^e corde), ce dont les sources historiques témoignent abondamment. Une plus faible inclinaison du manche, comme dans les anciennes violes anglaises, permet d'avoir des cordes sympathiques de même longueur que les cordes en boyau situées au-dessus.

Nous avons choisi de fixer les cordes en haut, à l'intérieur du chevillier, grâce à quatre tiges en laiton que l'on peut faire tourner au moyen de chevilles (et d'une clé d'accord de clavecin) fixées au tasseur inférieur du corps de l'instrument. Ce mode de fixation, qui consiste en un système d'accordage inverse de celui des cordes supérieures, a été repris pour les premiers barytons, des instruments à cordes sympathiques sans doute étroitement apparentés à la *lira-viol* : leurs chevilles d'accord se trouvent en effet exactement au même endroit que les traces de trous retrouvées sur certaines violes anglaises de cette époque et mentionnées plus haut.

La grande sophistication du jeu « lyra-way », c'est-à-dire sur un instrument à cordes sympathiques, s'écoute dans un espace intime, où ces résonances enchanteresses se font entendre avec un léger décalage, à mesure que la musique avance, comme le bruissement léger d'une longue robe à traîne.

(Traduction : Christelle Cazaux)

Depuis 30 ans, **Paolo Pandolfo** est l'un des gambistes les plus importants de sa génération. Il a exploré en profondeur le répertoire de son instrument et l'a ouvert à de nouveaux horizons. Élève de Jordi Savall au début des années 80, il a mené une intense activité de concerts et d'enregistrements, tout d'abord comme membre de l'ensemble Hespèrion XX. Depuis 1990, ses propres activités de concerts, avant tout comme soliste, l'ont conduit sur les scènes du monde entier. En 1989, il a succédé à Jordi Savall comme professeur de viole de gambe à la Schola Cantorum Basiliensis, son *alma mater*, un poste qu'il occupe toujours aujourd'hui. Son abondante discographie témoigne d'une connaissance approfondie des multiples facettes du répertoire pour viole de gambe. Il a enregistré les œuvres les plus

importantes du répertoire de cet instrument, tout en y intégrant des éléments d'improvisation historique et moderne et ses propres compositions. Son adaptation pour viole des suites pour violoncelle seul de Johann Sebastian Bach a été particulièrement remarquée lors de sa sortie au disque (Glossa, 2001), ainsi que lors de sa parution sous forme d'édition musicale (Walhall, 2017). Avec *Regina Bastarda* (un projet de la Schola Cantorum Basiliensis), il a fait connaître un jalon essentiel du plus ancien répertoire italien pour viole, dont la musique, d'une beauté envoûtante, est servie par une virtuosité débordante. Parmi les projets récents d'importance, on peut aussi citer le CD *A Sentimental Journey*, consacré à la redécouverte récente des sonates préclassiques pour viole et basse continue de Carl Friedrich Abel. Paolo Pandolfo a pour ambition de jeter des ponts entre le passé et le présent, en apportant, en plus d'une interprétation philologique rigoureuse, spontanéité et immédiateté aux œuvres qu'il propose. Il est convaincu que l'héritage de la musique ancienne et l'art vivant de l'improvisation constituent une puissante source d'inspiration pour l'avenir de la tradition musicale occidentale.

Depuis sa création en 1933, la **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) et sa conception du travail n'ont jamais perdu de leur actualité. Fondée à Bâle par Paul Sacher et quelques autres collègues, cette Haute École

de Musique Ancienne, qui fait partie depuis 2008 de la Haute École Spécialisée de la Suisse du Nord-Ouest, demeure jusqu'à nos jours singulière à bien des égards. Dès ses débuts, elle a attiré des musiciens qui ont donné le ton dans l'histoire de la pratique d'exécution historique. Ses domaines de compétence s'étendent du début du Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle. Grâce à l'étroite collaboration entre musiciens et musicologues, la recherche, la formation pratique, les concerts et les publications y sont toujours intimement liés. La SCB s'attache à une définition large de la musique. Elle appréhende la musique du passé dans son contexte historique et l'interprète en lien avec l'époque actuelle, tout en montrant une grande curiosité à l'égard de ce qui reste encore à découvrir. Les CD contribuent à faire connaître au grand public les projets ou les membres de la SCB. Depuis 1980, environ 90 enregistrements ont été réalisés sous différents labels.

[www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch]



TO THE PERFECTION OF HONOUR,

My Lord

H E N R Y,

EARLE of South-hampton.



Hilft other men study your *Titles* (Honourable Lord) I doe your *Honours*; and finde it a nearer way to giue actions, then words: for the talking man commonly goes about; and meetes the iustice at his errors end, not to be beleu'd. Yet, if in modest actions, the circumstances of singularitye, and profelion hurt not, it is true, that I made these *Compositions* solely for your Lordship, and doe here professe it. By which time, I haue done all that I had in purpose, and returne to my filence:

Where you are most honor'd

by

Alfonso Ferrabasco.

'To the World'

I.

DIE MUSIK

von Paolo Pandolfo

Eine kurze persönliche Vorbemerkung: Während des Covid-19 Lockdowns (eine sehr spezielle Situation für fast alle von uns) verbrachte ich viel Zeit damit, Alfonso Ferrabascos außergewöhnliche Musik für Lyra viol zu erforschen – und mich darin zu verlieren. Es war die perfekte Musik, die man spielen konnte, wenn man zu Hause »eingesperrt« war, wenn es sehr kompliziert, vielleicht sogar unmöglich war, auszugehen und Freunde oder andere Musiker und Musikerinnen zu treffen. Es handelt sich um Musik, die zwar für ein einzelnes Instrument geschaffen wurde, das aber wie mehrere klingt. Musik, die konzipiert wurde, damit ein einzelner Spieler ein ganzes Ensemble ersetzt. Musik also für denjenigen, der spielt, und nicht für diejenigen, die zuhören... perfekt für die Zeit des Lockdowns – und für eine tiefe Introspektion, ebenso musikalisch wie auch existenziell. Und schließlich: die perfekte

Musik, um Zuflucht und Trost zu finden in Momenten wie die heutigen, in denen die Signale aus der Außenwelt, von ökologischen bis hin zu geopolitischen Ungleichgewichten, uns zu düsteren Zukunftsvisionen verleiten könnten. Die Musik aber, in ihrer unaufhörlichen Suche nach Harmonie, hilft uns zu hoffen, dass andere Wege möglich sind!



Alfonso Ferrabasco II (ca. 1575-1628) war der Sohn von Alfonso Ferrabasco dem Älteren, einem raffinierten Madrigalkomponisten aus Bologna, der viele Jahre lang im Dienst der englischen Krone stand und einen wichtigen Beitrag zur Verbreitung italienischer Madrigale während der Herrschaft von Elisabeth I. leistete. Vielleicht aufgrund eines Verdachts der Spionage (die Beziehungen zwischen dem Papsttum und der englischen Krone waren in jenen Jahrzehnten gelinde gesagt kompliziert) musste Alfonso der Ältere 1578 London überstürzt verlassen und seinen dreijährigen Sohn in der Obhut eines der Hofmusiker, Gomer van Osterwyk, zurücklassen. Als er fünf Jahre später die Königin schriftlich darum bat, dass sein

Sohn zu ihm nach Italien kommen dürfe, erhielt er eine grausame Absage, und so blieb der kleine Alfonso in London und wuchs in der Pflegefamilie auf. Die dramatische Erfahrung des Verlassenseins und das Fehlen eines »wirklichen Vaters« könnten im Vorwort der *Lessons for 1. 2. and 3. Viols* (London 1609) nachklingen, das Alfonso pompös »An die Welt« richtet. Hier kann sein beharrliches Kreisen um den Ausdruck »false parents« sowohl auf einer expliziten Ebene als Angst vor Plagiat oder Verletzung des Urheberrechts gelesen werden, aber auch auf einer impliziten Ebene als Anspielung auf seinen eigenen familiären Hintergrund.

Trotz dieser Begebenheiten erhielt Alfonso eine ausgezeichnete musikalische Ausbildung, blieb am Hof und wurde zu einem der bedeutendsten und repräsentativsten englischen Komponisten jener Jahre sowie zu einem außergewöhnlichen und viel bewunderten Gambenspieler. Er diente vor allem am Hof von James I., war im Kreis der Hofkünstler sehr aktiv und war ein guter Freund und Kollege des großen Dramatikers Ben Jonson, mit dem er bei zahlreichen Theaterproduktionen zusammenarbeitete. Ben Jonson ist auch der Autor eines der beiden lobenden Sonette, mit denen

der Druck der *Lessons* von 1609 eröffnet wird. Gewidmet ist diese Publikation Henry Wriothesley, dem dritten Earl of Southampton, seinerseits ein großer Mäzen von Dichtern wie Jonson und Shakespeare. Das englische Kulturleben jener Jahre war von einer großen Italophilie geprägt: Zeitgenössische Künstler gingen so weit, ihre Namen zu italianisieren (John Cooper etwa wurde zu Giovanni Coperario), um ihren eigenen Erfolg zu fördern. Doch trotz seiner italienischen Herkunft und seiner unbestreitbaren Anerkennung gelangte Alfonso nie zu finanziellem Wohlstand, und von Gläubigern bedrängt, versuchte er sein Glück sogar in unglücklichen Geschäftsunternehmungen. Er starb 1628, noch relativ jung, ohne jemals einen Fuß auf italienischen Boden gesetzt zu haben.



Um zu verstehen, was Musik für Lyra viol eigentlich ist, sollte man einige Schlüsselemente in Erinnerung rufen. Zunächst einmal erinnert die Verbindung der Begriffe Lyra und Gambe (engl.: viol) an ein Instrument, das die Eigenschaften der Viola (da gamba) mit denen

der in Italien weit verbreiteten Lira (da braccio und da gamba) für die Begleitung von Stimmen verbindet, auf der man mit dem Bogen bis zu vier oder fünf Saiten gleichzeitig spielen kann, wodurch der charakteristische Klang einer »gestrichenen Orgel« entsteht. Auch darf man nicht vergessen, dass zu jener Zeit die perfekte Beherrschung der mehrstimmigen Komposition in all ihrer Komplexität die wichtigste Fähigkeit eines jeden professionellen Musikers war.

Alfonso Ferrabosco, der Sohn eines ausgezeichneten Madrigalkomponisten, dessen Beispiel er sicherlich nacheifern und den er überstreuen wollte, schrieb viele mehrstimmige Instrumentalwerke für die *Privy Chamber* von Prinz Henry, die hauptsächlich für ein »chest of viols«, ein Gamben-Consort, bestimmt waren. Der Thronfolger Prinz Henry Frederick, ein junger Mann mit vielen Talenten, dessen musikalische Ausbildung Alfonso selbst anvertraut wurde, war selbst ein begabter Gambenspieler. Übrigens sind viele der Stücke in den *Lessons* nichts anderes als Soloversionen bereits existierender 5- oder 4-stimmiger Stücke für Gamben-Consort, die Alfonso selbst komponiert hatte. Das offensichtliche Ziel ist es, die

raffinierte Komplexität der polyphonen Komposition auch auf einer einzigen Gambe auszu drücken, zu meistern und schließlich zu genießen. Wir können versuchen, uns die Aufregung des jungen Prinzen vorzustellen, der, nachdem er an der Aufführung der außergewöhnlichen *Dovehouse Pavan* mit dem »chest of viols« (dem Gamben-Consort) teilgenommen hat, anschließend versucht, sie unter der Anleitung seines musikalischen Lehrers Alfonso allein auf der Lyra viol zu spielen.

Ein ähnliches Ziel hatten in denselben Jahren die italienischen Virtuosen auf der Viola bastarda (wie Rognoni, Bassani, Bonizzi usw.) im Sinn, die auf der Grundlage bereits bestehender polyphoner Strukturen improvisierten und so eine »solistische« Version einer mehrstimmigen Komposition schufen. Dank der erweiterten Perspektive, die uns der zeitliche Abstand bietet, sehen wir heute, dass die englische Lyra viol und die italienische Viola bastarda in gewisser Weise ein gemeinsames Ziel verfolgten: Es gelang ihnen, die Komplexität einer Komposition mit mehreren Stimmen zusammenzufassen und sie auf den sechs Saiten einer einzigen Viola da gamba zu synthetisieren.

Dabei bevorzugten die Italiener den dialogischen Aspekt und die Virtuosität der Diminutionen, während die Engländer in ihrem Bestreben, die Stimmen gleichzeitig erklingen zu lassen, so weit wie möglich gingen und Harmonien, Akkorde und Resonanzen bevorzugten (und so erklärt sich auch der Name des Instruments: Lyra viol). Während die italienischen Viola bastarda-Spielerinnen und -Spieler ein beeindruckendes Niveau an instrumentaler Virtuosität zeigten, das den Zuhörern gewiss den Atem raubte, tendieren die englischen Lyra viol-Spieler und insbesondere Ferrabosco entschieden zu einer viel innerlicheren Herangehensweise, ohne ostentative instrumentale Geschicklichkeit und somit ohne das Ziel, ihr Publikum zu überraschen, sondern sie suchten ihre persönliche Befriedigung darin, so tief wie möglich in die Polyphonie einzutauchen und etwas Einzigartiges zu schaffen, das ich »unsichtbare Virtuosität« nennen möchte. Zu diesem Zweck bedienten sich Ferrabosco und seine Zeitgenossen (wie Coperario, Lawes, Corkine, Maynard usw.) der List der »scordatura«, dem Umstimmen der Saiten (»Tunings«). Dies ermöglicht einerseits eine Erweiterung des Registers des Instruments und andererseits eine

natürliche Vervielfachung der Resonanzen, die dazu beitragen, dass die Töne auch dann noch erklingen, wenn die Saiten nicht mehr vom Bogen berührt werden. Bei einigen speziell angefertigten und raffinierten Instrumenten wurden diese Resonanzeffekte noch dadurch verstärkt, dass unter dem Steg ein Satz Metallsaiten angebracht wurde, die mitschwingen und eine faszinierende akustische Illusion erzeugen.



Da ich für diese Aufnahme das Privileg hatte, ein im Auftrag der Schola Cantorum Basiliensis von Pierre Bohr so gebautes Instrument zu spielen, kann ich bestätigen, dass man selbst in einem kleinen Raum (wie etwa Henry und Alfonso im intimen Raum der *Privy Chamber*) manchmal die Illusion haben kann, sich in einem großen Saal zu befinden, den Klang eines ganzen Ensembles zu hören, begleitet von reichen und anhaltenden Resonanzen, die denen ähneln, die man beim Spielen in einer Kathedrale erzeugen könnte – reine Zauberei!

Aber selbst mit Hilfe der Skordaturen und der magischen Resonanzen der sympathetischen Saiten muss man zugeben, dass die

Herausforderung, Polyphonie in ihrer Gesamtheit auf einer einzigen Gambe aufzuführen, so etwas wie eine »mission impossible« bleibt! Das liegt vor allem an der Wölbung des Steges, die zwar geringer ist als bei einer normalen Gambe, aber viel ausgeprägter als bei der italienischen Lira da gamba, und die verhindert, dass der Bogen gleichzeitig über mehr als zwei Saiten geführt werden kann, die immer nebeneinander liegen müssen. Um die typischen polyphonen Effekte zu erzielen, bei denen mehrere Stimmen zusammen schwingen oder einander antworten und widerhallen, muss der Spieler sehr flexibel sein und mit verschiedenen Bogentechniken jonglieren, wobei der Bogen manchmal zur Erzeugung langer, vokaler Töne eingesetzt, aber auch als echtes Plektrum behandelt wird und kurze, aber resonante Töne erzeugt, genau wie bei einer Laute. In der Tat war die Laute das andere Instrument, das in der Lage war, mehrstimmige Kompositionen mit seinen Saiten zu erzeugen. Wir können Alfonso Ferraboscós Musik für Lyra viol auch als die Antwort eines großartigen Gambenspielers auf die wunderbare Lautenmusik von John Dowland betrachten, der seine Musik nur wenige Jahre zuvor veröffentlicht hatte.

Die Musik für Lyra viol, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit den beschriebenen ehrgeizigen Zielen erfunden wurde, setzte sich in England während des ganzen Jahrhunderts hindurch fort, erfuhr aber eine zunehmende Vereinfachung, und hatte paradoxerweise ihren Zenit gleich zu Beginn mit der Musik von Alfonso Ferrabosco erreicht. Die Herausforderungen, die er sich gestellt hatte, waren so anspruchsvoll, dass sie es vielleicht nicht erlaubten, noch weiter zu gehen. Ferraboscós Musik stellt zwar einen der Höhepunkte des gesamten Repertoires für Viola da gamba dar, aber da sie in Tabulatur geschrieben ist (ein geniales System, aber eines, das ihre Verbreitung auf einige wenige Insider beschränkt), ist sie der breiten Öffentlichkeit bis heute fast unbekannt geblieben. Selbst unter den Gambenspielerinnen und -spielern gibt es nur wenige, die diese musikalischen »Hieroglyphen« fließend lesen können. Diese einfache Tatsache war eine weitere Motivation für mich, das gesamte solistische Korpus der *Lessons for the Lyra Violl*, die in dem Druck von 1609 enthalten sind, aufzunehmen, damit Ferraboscós Genie endlich die Anerkennung erhält, die es verdient.



Unsere Aufnahme folgt genau der Struktur von Ferraboscós Druck von 1609, der die Solostücke auf den ersten 24 Seiten zusammenfasst und sie nach drei verschiedenen Skordaturen (genannt »Tunings«) gruppiert. Jede »Tuning« begünstigt bestimmte klangliche Umgebungen, so dass wir bei einer Tonhöhe, bei der die erste Saite ein D ist, jeweils in Dur und Moll Stücke in F in der ersten Stimmung, in A in der zweiten und in D in der dritten Stimmung haben. Der Unterschied im Klang, der beim Wechsel von einer Stimmung zur anderen wahrgenommen wird, ist frappierend: Das Instrument verändert sich radikal und scheint drei verschiedene Instrumente zu sein, jedes mit seinen eigenen, außergewöhnlichen Qualitäten.

Die Sammlung enthält 53 Solostücke, von denen 3 Präludien sind, während 50 Tanzsätze paarweise zu 25 kleinen Suiten zusammengefasst sind. Am Anfang steht jeweils ein längeres Stück, *Pavan*, *Almain* oder *Galiard*, in dem Alfonso sowohl seine kompositorische Meisterschaft als auch eine raffinierte instrumentale Ausführung zeigen kann. Darauf folgt stets ein kurzer *Coranto*, der fast immer auf demselben thematischen Material wie das erste Stück basiert und dessen schnellere Bewegung, einfa-

chere Struktur und großzügige Verwendung von leeren Saiten manchmal an bestimmte englische Volksmusik erinnert. Einige der ersten Sätze enthalten lange Akkordfolgen, die so komplex sind, dass man sie auf den ersten Blick für unausführbar oder nur auf einer Laute für möglich halten würde. Mit etwas Übung ergeben sich nach und nach Lösungen. Die »unsichtbare Virtuosität« erreicht in diesen Momenten ihren Höhepunkt.



Ein wesentlicher Punkt bei der Annäherung an dieses Repertoire ist natürlich die Wahl des Instruments. Viele Fragen sind dabei nicht eindeutig zu beantworten. Was eine Lyra viol eigentlich ist, inwieweit sie sich von einer normalen Gambe unterscheidet, oder ob es sich gar nur um eine Spielweise handelt, darüber kann man streiten und unterschiedlicher Meinung sein. Die Quellen sind oft widersprüchlich und vermischen die Begriffe »lyra-viol«, »viol«, »viol lyra-way« scheinbar wahllos. Dies gilt auch für Ferraboscós *Lessons*, deren Titel *Lessons for 1. 2. and 3. Viols* lautet, während man über jedem Solostück die Bezeichnung

»Lessons for the Lyra Violl« liest. Dies legt den Gedanken nahe, dass die Solostücke für das spezifische Instrument Lyra viol gedacht sind, während die Stücke für zwei und drei Gamben auch von »normalen« Gamben gespielt werden könnten.

Aus einem Vergleich der Quellen für Lyra viol (Playfords drei nachfolgende Ausgaben gehören in dieser Hinsicht zu den interessantesten) lässt sich ableiten, dass zu Beginn des Jahrhunderts, genau in den Jahren, in denen Alfonso der musikalische Lehrer von Prinz Henry war, Instrumente gebaut wurden, die speziell als Lyra viol konzipiert waren, also mit Resonanzsaiten ausgestattet waren. Spätere Gambenspielerinnen und -spieler (deren Zahl in England in den folgenden Jahrzehnten beträchtlich zunahm) führten jedoch weiterhin Musik für Lyra viol auf, indem sie auch »normale« Bassgamben verwendeten, die leichter zu finden und sicherlich billiger waren, und sie dann »lyra-way« spielten.

Auch die Saiten sind ein wesentliches Element: Es ist inzwischen gut belegt, dass in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch keine metallumspinnenen Basssaiten (wie bei den barocken Gamben) verwendet wurden,

sondern nur blanke Darmsaiten. Dies verändert sowohl das Klangerlebnis als auch die Bogentechnik radikal. Angesichts des großen Ambitus des Instruments konzentrierte sich ein wesentlicher Teil unserer Forschung auch auf die Wahl der Saiten, auf die schwierige Suche nach dem richtigen Gleichgewicht zwischen Spannung und Resonanz in den verschiedenen Registern und »Tunings«.

Es ist aufregend, diese höchst raffinierte Musik endlich wiederzuentdecken, die einen grundlegenden Meilenstein im gesamten Repertoire für Viola da gamba darstellt und meiner Meinung nach den Höhepunkt des Bestrebens darstellt, eine möglichst vollständige Polyphonie auf der Gambe zu realisieren. Es kann gesagt werden, dass die faszinierende Herausforderung der polyphonen Schreibweise für nur ein Instrument hier einen Weg beginnt, der, in anderen Zusammenhängen und mit unvermeidlichen Abweichungen und stilistischen Transformationen, mehr als ein Jahrhundert später mit Johann Sebastian Bachs Suiten für Solo-Cello und seinen Sonaten und Partiten für Solo-Violine enden wird, und dass die Verflechtung von harmonischem und monodischem Schreiben das

eigentliche Markenzeichen des Vokabulars der Viola da gamba in ihres gesamten späteren Repertoires sein wird.

Es ist in der Tat bewegend und aufregend, dieses fast vergessene Repertoire heute zu spielen und dabei zu versuchen, so nah wie möglich an das heranzukommen, was in der Intimität der *Privy Chamber* der königlichen Familie erklingen sein könnte, um dieses kostbare musikalische Juwel der englischen Spätrenaissance endlich einem breiteren Publikum zugänglich zu machen und zu schätzen.

(Übersetzung: Martin Kirnbauer)

II. DAS INSTRUMENT von Pierre Bobr

Viele Quellen zur englischen Lyra viol mit sympathetisch mitschwingenden Metallsaiten stammen nicht von englischen Zeitzeugen, sondern von auswärtigen oder späteren Autoren. Gemeinsam ist ihnen aber das Staunen über dieses sonderbare Musikinstrument.

So beschreibt Michael Praetorius 1619 in Deutschland in seinem Traktat *De Organographia* eine englische Lyra viol mit Resonanzsaiten, also eine Viola da gamba mit zusätzlichen Metallsaiten, die beim Spielen der Darmsaiten mitschwingen:

»Jetzo ist in Engelland etwas sonderbares darzu erfunden / daß vnter den rechten gemeinen sechs Saitten / noch acht andere Stälene gedrehte Messings-Saitten / vff eim Messingen Steige (gleich die vff den Pandorren gebraucht werden) liegen / welche mit den Obersten gleich vnd gar rein eingestimmt werden müssen. Wenn nun der obersten dermern Saitten eine mit dem Finger oder Bogen gerühret wird / so resonirt die vnterste Messings- oder Stälene Saitten per consensum zugleich mit zittern vnd

tremuliren, also / daß die Liebligkeit der Harmony hierdurch gleichsam vermehret vnd erweitert wird.« (*De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, p. 47.)



Gut 15 Jahre später erwähnt auch der Franzose Marin Mersenne die Verschönerung des Klangs von Gamben durch den Zusatz von metallenen Resonanzsaiten: »Pluribus autem industriis Violarum concentus ornari possunt; [...] si fides aeneæ, vel ex altero metallo confectæ, & ad eandem cum neruis harmoniam redactæ subiiciantur, vt vi neruorum illis vnisonorum suauissimè absque pulsu resonent.« [»Aber durch mehrere Techniken kann der Zusammenklang der Violen verschönert werden. [...] Wenn kupferne oder aus einem anderen Metall geschaffene Saiten gebildet und auf die gleiche Tonhöhe der Darmsaiten gestimmt werden, so dass sie dank der Kraft der ihnen gleichtönenden Darmsaiten sehr süß und ohne gestrichen zu werden klingen.«] (*Harmonicorum Instrumentorum libri IV*, Paris 1636, p. 47.)



In einer späteren Publikation nennt er diese Erfindung unter der Überschrift »De novis instrumentis harmonicis«, also von »Neuen harmoniefähigen (oder wohlklingenden) Instrumenten«, und berichtet, dass »die Engländer eine Viola oder Lyra gebaut haben, die von König James bewundert wurde und die ausser den sechs Darmsaiten [...] weitere metallene Saiten unter dem Steg oder Griffbrett hat, die vom linken Daumen gespielt werden können, damit sie mit den Darmsaiten mitschwingen« [»Audio etiam Anglos Violam, seu Lyram construxisse, quam Iacobus Rex miraretur, quòd præter 6 neruos [...] alias chordas aeneas ponè iugum, seu manubrium habeat, quas læuæ pollex tangat, vt cum neruis consonent.«] (*Cogitata physico-mathematica*, Paris 1644, p. 365.) Dies weist bereits auf ein Instrument hin, das später als Baryton bekannt werden sollte.



Unter den englischen Quellen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die das Instrument nennen, gibt es einen Patentantrag des Geigenbauers George Gill und des Instrumentenhändlers Peter Edney aus dem Jahr 1609 »for

the sole making of violls violins and Lutes with an addiction of wyer stringes besides the ordinary stringes for the bettering of the sound, being an invention of theirs not formerly practiced or known.« [...] für die alleinige Herstellung von Geigen, Gamben und Lauten mit der Hinzufügung von Metallsaiten neben den üblichen Saiten, um den Klang zu verbessern, als eine Erfindung, die noch niemals umgesetzt wurde.«.] (Ein halbes Jahrhundert später allerdings, schreibt John Playford die Erfindung einem gewissen Daniel Farrant zu, der ab 1607 Hofgambist von James I. war.)

1661 publiziert John Playford in London die zweite Auflage seiner *Musicks Recreation on the Viol, Lyra-way*, worin sich eine anschauliche Darstellung der »Lyra Viol, to be strung with Lute Strings and Wire Strings, the one above the other« findet: »... the Wire Strings were conveyed through a hollow passage made in the Neck of the Viol, and so brought to the Tail thereof, and raised a little above the belly of the Viol, by a Bridge of about 1/2 an Inch: These were so laid that they were Equivalent to those above, and were Tun'd unisons to those above, so that by the striking of those Strings above with the Bow, a Sound was drawn from those of

Wire underneath, which made it very Harmonious.« [...] Die Metallsaiten wurden durch einen hohlen Durchgang im Hals der Gambe bis zum Saitenhalter geführt und von einem etwa ½ Zoll hohen Steg etwas von der Decke angehoben. Sie waren entsprechend den oberen (Darmsaiten) gelegt und im Unisono gestimmt, sodass beim Streichen jener oberen Saiten mit dem Bogen auch ein Klang aus den unteren aus Metall gewonnen wurde, was es sehr harmonisch klingen ließ.«.] (*Musicks Recreation on the Viol, Lyra-way*, London 1661, fol. A2r.) Dann stellt er aber fest: »Of these sort of Viols I have seen many, but Time and Disuse has set them aside.« [...] Ich habe viele dieser Instrumente gesehen, aber mit der Zeit und durch Nichtgebrauch sind sie verschwunden.«.] In Playfords Beschreibung 1661 fällt auf, dass er von diesem Instrument in der Vergangenheitsform spricht, wie von einem vergangenen goldenen Zeitalter. In der Zwischenzeit war es zur Spaltung der englischen Gesellschaft durch den Bürgerkrieg gekommen, der mit Cromwell an die Macht gekommene Puritanismus brachte zusammen mit der Monarchie auch viele Kunstformen zu Fall. Die zu Playfords Zeit einsetzende Restauration gab der Kunst einen

Raum, der sich auf das aufstrebende Bürgertum ausdehnte, verlor aber etwas von der extremen Raffinesse des Streichinstruments mit Resonanzsaiten, das zuvor dem königlichen Hof und einigen wenigen anderen Adelshäusern vorbehalten war.



Obwohl wir uns anhand der genannten Beschreibungen ein klares Bild von diesen Instrumenten machen können, gibt es keine ikonographischen Belege und auch bei den erhaltenen Instrumenten aus dieser Zeit finden sich kaum Hinweise auf das Vorhandensein von Resonanzsaiten. Allerdings gibt es einige wenige Instrumente (etwa ein Instrument von William Turner von 1652, heute im Musée Palais Lascaris in Nizza), die neben dem Unterklotz heute verschlossene Löcher aufweisen (meist acht bis zwölf Löcher, rechts und links von dem Pflock für den Saitenhalter), die wahrscheinlich für Stimmwirbel oder Befestigungsstifte von Resonanzsaiten dienten.

Über die Größe der Lyra viol gibt es unterschiedliche Meinungen. Wir haben uns entschieden, dem Rat von Christopher Simpson in

seinem *The Division-Violist* (London 1659, p. 2) zu folgen, demnach die Lyra viol etwas kleiner als die Division viol sein soll, für die er eine Korpuslänge von 30" (76cm) vorschlägt. Schließlich orientierten wir uns an der Tabelle in James Talbots Manuskript aus dem späten 17. Jahrhundert, in dem ein Maß von 28" für die Lyra viol genannt wird, also etwa 71cm. Dies wurde unsere Wahl für die Korpuslänge und auch für die Saitenmensur.

Als Vorlage für den Korpus des Instruments diente eine Gambe von Henry Smith (heute in englischem Privatbesitz), die genau 28" misst, für den Kopf eine geschnitzte Skulptur eines Orpharion von Francis Palmer, London 1617 (heute in Kopenhagen), die den Kopf eines schnurrbärtigen Mannes mit Lorbeerkranz darstellt, ähnlich wie auf einigen Instrumenten von Henry Jaye. Auch das Orpharion ist ein Instrument mit Metallsaiten, das in sogenannten Broken Consorts verwendet wurde und vielleicht eine der Inspirationen für die Hinzufügung von Metallsaiten bei der Lyra viol war.

Unbestritten ist die Resonanz für das Repertoire mit akkordischem Spiel von größter Bedeutung. Das Instrument wurde deswegen

mit einem nur leicht geneigten Hals konstruiert, damit die Saitenspannung weniger Druck auf den Steg ausübt und dieser nicht übermäßig auf dem Resonanzboden lastet. Es ist daran zu erinnern, dass englische Gamben mit einem geringeren »Renversement« (damit wird der Neigungswinkel des Halses bezeichnet) gebaut und später in Frankreich umgebaut wurden, wobei man den Neigungswinkel des Halses vergrößerte (und die 7. Saite hinzuzufügte), was eine in historischen Quellen oft zitierte Praxis war. Die geringere Halsneigung alter englischer Gamben ermöglicht Resonanzsaiten mit gleicher Länge wie die der oberen Spielsaiten.

Für die Befestigung der Saiten haben wir uns entschieden, sie oben im Inneren des Wirbelkastens an vier Messingstiften einzuhängen, die mittels Wirbeln (und einem Cembalo-Stimmenschlüssel) gestimmt werden, die am Unterklötz befestigt sind. Diese Art der Befestigung der Resonanzsaiten in einem umgekehrten Stimmungssystem im Verhältnis zu den oberen Saiten wurde von den ältesten erhaltenen Barytons übernommen (ebenfalls ein Instrument mit Resonanzsaiten, das zweifellos eng mit der Lyra viol verwandt ist). Die Stimmwirbel sind dabei genau dort, wo sich die

genannten Spuren an einigen englischen Gamben dieser Zeit finden.

Die große Raffinesse dieser Art des Spiels »Lyra-Way«, nämlich mit einem Instrument mit sympathetischen Resonanzsaiten, ist mit dem Zuhören in einem intimen Raum verbunden, wo auch jene bezaubernden, leicht verzögert erklingenden Töne wahrnehmbar sind, wie das Nachschwingen einer leichten Schleppe eines langen Kleids beim Voranschreiten der Musik.

(Übersetzung: Martin Kirnbauer)

Seit 30 Jahren ist **Paolo Pandolfo** einer der führenden Gambisten weltweit, der das Repertoire seines Instruments in alle Richtungen erforscht und vorangetrieben hat. In den frühen 1980er Jahren studierte er bei Jordi Savall, worauf intensive Erfahrungen in der Konzertpraxis und in Aufnahmen folgten, zunächst vor allem als Mitglied des Ensembles Hespèrion XX. Seit 1990 führen ihn eigene Konzertaktivitäten vor allem als Solist auf Podien in aller Welt. 1989 wurde er Nachfolger von Jordi Savall als Professor für Viola da gamba an seiner Alma Mater, der Schola Cantorum Basiliensis, eine Position, die er bis heute innehat. Die gründliche

Kenntnis aller Aspekte des Repertoires für Viola da gamba wird in seiner extensiven Diskographie deutlich. Er spielte die wichtigsten Werke der Gambenliteratur ein, wobei er auch historische wie moderne Improvisationspraxis und Komposition integriert. Große Aufmerksamkeit erhielt Pandolfos Bearbeitung der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach für die Viola da gamba, die im Jahr 2001 als CD (Glossa) und später als Notenausgabe (Walhall) erschienen ist. Mit *Regina Bastarda* (ebenfalls ein Projekt der SCB) legte er einen frühen Meilenstein der frühen Italienischen Gambenliteratur vor, in dem die überschießende Virtuosität zur Darstellung einer berückend schönen Musik dient. Zu den letzten wichtigen Projekten gehört das Album *A Sentimental Journey*, die den kürzlich entdeckten vorklassischen Sonaten für Viola da gamba und Basso Continuo von Carl Friedrich Abel gewidmet ist. Paolo Pandolfos Bestreben ist es, Brücken zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart zu schlagen, indem er in seinen Darbietungen neben einer strengen philologischen Interpretation immer auch spontanes und unmittelbares Leben einbringt. Er ist überzeugt, dass das Erbe der alten Musik in Verbindung mit lebendigen Improvisationsfähigkeiten eine starke Inspiration für die Zukunft der westlichen Musiktradition ist.

Seit ihren Anfängen im Jahr 1933 haben die **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) und ihr Arbeitskonzept nichts an Aktualität eingebüßt. Gegründet von Paul Sacher und einigen Mitstreitern, ist dieses Basler Hochschulinstitut für Alte Musik (seit 2008 Teil der Fachhochschule Nordwestschweiz) bis heute in vielfacher Hinsicht singulär geblieben. Seit den Anfängen finden sich an ihr Musiker zusammen, die in der Geschichte der historischen Musikpraxis starke Akzente setzen. Das Arbeitsgebiet reicht vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Aufgrund der engen Zusammenarbeit von Musikern und Wissenschaftlern sind Forschung, praktische Ausbildung, Konzerte und Publikationen stets eng aufeinander bezogen. Die SCB hält an einem weit definierten Musikbegriff fest. Entscheidend ist dafür die Art des Zugangs, Musik in ihrem historischen Kontext zu begreifen und sie gegenwartsbezogen zu interpretieren, verbunden mit der Neugier auf bisher Unentdecktes. Die CD-Produktionen sollen dazu beitragen, wesentliche SCB-Projekte oder Mitglieder der Hochschule einem größeren Publikum bekannt zu machen. Seit 1980 sind ca. 90 Einspielungen bei verschiedenen Labels entstanden. [www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch]



