

English / Français / Italiano / Tracklist



## Love and Mars: the sounds of war

Marco Bizzarini

There is perhaps no starker contradiction than that between the horrors of war and the marvels of the fine arts. And yet, in spite of everything, certain periods of history when this same tension was particularly marked have bequeathed to us great works of the human spirit. The first half of the 17th century coincided with both an incredible renewal of musical language and the outbreak of the terrible Thirty Years' War that embroiled the major powers of Europe. In Claudio Monteverdi's *Eighth Book* we find both components. Published in 1638, this celebrated collection of the "madrigals of war and love" was dedicated to the Emperor Ferdinand III of Habsburg, one of the monarchs involved in the pan-European conflict.

■ 2

With a touch of word-play the Italian title "Amore e Marte" (Love and Mars) merely substitutes a vowel in the classic "Amore e Morte" (Eros and Thanatos) indicating the life force and its opposite – as Sigmund Freud was to explain in the early 20th century (but as literature, the arts and philosophy had grasped since time immemorial). Besides, in Classical mythology, according to the Eighth Book of the *Odyssey* (another Book 8!), Aphrodite and Ares or, if one prefers, Venus and Mars, were involved in an adulterous relationship. Monteverdi, therefore, published his most mature collection of madrigals under the banner of the two divine lovers, who metaphorically sanctioned a "war of love" through their illicit union. Moreover, it was the very idea of war that prompted him to accomplish a profound stylistic innovation. If, as Monteverdi writes, it is true that the main human passions are three (anger, temperance and humility), then music would seem to have hitherto neglected the first, i.e. that associated with the warlike spirit. It was necessary, therefore, to follow

**Marco Bizzarini** is Professor of Musicology at the University of Naples "Federico II". Author of internationally published studies on Marenzio and Monteverdi, he has amongst other things published the monograph *Federico Borromeo e la musica, scritti e carteggi* (Rome, 2012). He is one of the consultants for the reconstruction project of the *Teatro San Cassiano* in Venice.

Plato's exhortation to write notes that imitate "the voices and rhythms of those who go into battle". But Monteverdi was not the only 17th-century composer to heed the venerable philosopher's appeal, as is illustrated by some of the instrumental works included in the present anthology, which includes Marco Uccellini's *A gran battaglia*, Samuel Scheidt's reworking of the French Chanson *Est-ce Mars*, Salomone Rossi's *Ruggiero* and the Sonata by Marco Antonio Ferro.

Leaving aside the metaphor, genuine winds of war were indeed raging across Europe at the time, with the increasing tensions between Catholics and Protestants being one of the triggering factors. At the start, the problem principally concerned the Holy Roman Empire. On the one hand, what today we might call the German area was broken up into over two hundred states, the religion of each of which could be determined by its prince (this was a rule sanctioned by the Peace of Augsburg of 1555). On the other hand, there were the territories over which the emperors of the Habsburg dynasty governed: the Archduchy of Austria, the Kingdom of Hungary and the Kingdom of Bohemia. In Bohemia, in particular, the presence of Protestants was strong, but here the Catholic Emperor Ferdinand II, father of the dedicatee of Monteverdi's *Eighth Book*, denied his subjects freedom of worship after he assumed the Bohemian throne. This immediately led to the violent reaction of 23 May 1618, when three representatives of the imperial power were "defenestrated" from the Royal Palace in Prague.

Very soon the Bohemian spark spread throughout almost the whole of Europe. At the start, the two contending sides were fairly clearly drawn. The Catholic camp, championed by the Holy Roman Empire, was supported by, among others, Spain and the Polish-Lithuanian Confederation. Instead, the anti-Habsburg coalition, which was prevalently Lutheran, could count on a number of German states that were allied with Sweden and Denmark. The apparent disparity of the competing powers, however, was redressed first by Dutch funding of the struggle against the Spanish and, subsequently, by the addition of France to the anti-Imperial forces.

There were repercussions even in Italy. With the death, at the end of 1627, of Vincenzo II Gonzaga, the last duke of that illustrious dynasty (which had employed not only Monteverdi, but also Salomone Rossi, Ottavio Bargnani, Andrea Falconieri and many other musicians), the War of the Mantuan Succession broke out. This small duchy also comprised the Monferrat region, an area of great strategic importance because it protected

the road that enabled Spain to move its soldiers and supplies from its Italian dominions up to Flanders in the war against the Dutch. There were two claimants to the Gonzaga duchy: the Duke of Nevers, supported by France and the Republic of Venice; and the Duke of Guastalla, backed instead by Spain, the Empire, Savoy and Tuscany. The successful candidate was the French one, who was also preferred by the pope, Urban VIII. And in fact it was precisely this division within the Catholic party over the Mantuan succession that helped decide the subsequent policy of Cardinal Richelieu, the chief minister of King Louis XIII of France, and prompted him to oppose the apparently invincible Austro-Spanish coalition.

From the Peace of Westphalia of 1648 there emerged a profoundly changed balance of power in Europe, in which the decline of Spain and its allies was countered by the spectacular rise of France. All of which came at a huge cost, since Europe (and central Europe above all) had been ravaged by the war for decades and subjected to both a series of terrible epidemics (including the plague immortalised in Manzoni's great novel) and severe economic crises.

It was a perfect storm that even the composers of the time had to deal with. So it is a pity we have so little detailed information, for example, on the life of the Neapolitan Andrea Falconeri, for in the midst of the conflict he lived in both Spain and France with apparent ease before returning to Italy. Whatever the case, many musicians, especially in the German lands, experienced the drama of the war first-hand. Samuel Scheidt, like Handel a native of Halle in Saxony, found himself from one day to the next in 1625 without a salary, when his master, Christian Wilhelm, the margrave of Brandenburg, entered into an alliance with King Christian IV of Denmark in support of the Protestant coalition. And that was not all: when in 1636 the plague hit the city of Halle, Scheidt witnessed the death of his four surviving children within the space of a month, but in spite of everything found the moral strength to continue composing music.

At a macro-historical level the first twenty years of the 17th century, above all in Italy, could be described as a formidable laboratory of musical experimentation and revolution, to which the instrumental repertoire featured in the present recording, with its wealth of impressive "songs without words", clearly bears witness. Subsequently the economic crisis caused by the war made itself felt even at a distance from the frontlines. It is no surprise, therefore, that such a fundamental work as Monteverdi's *Eighth Book* should fail to be reprinted in its day. Besides, as noted above, we can even say that the work's poetics

was moulded by the harsh reality of warfare, at least in part; and that was no accident, if we consider the dedication to the emperor.

In this period Italian musicians were everywhere in demand, but for the most part they worked in the employ of Catholic sovereigns. For a time Biagio Marini was in the service of the duke of the Palatinate-Neuburg, while Tarquinio Merula spent a significant period at the court of the Polish kings. A little later, on the other hand, in the mid 17th century, we find the mysterious lutenist Marco Antonio Ferro (about whom information is very scant) working in Vienna. Even if the Empire suffered much hardship from the Thirty Years' War, its capital, thanks also to the artistic propensities of many of its monarchs (who indeed were often accomplished composers), was set to play an increasingly important role in musical Europe.

Naples, April 2024

## Musical Europe in the 17th century: in poetry and images

5 ■

Giulia Genini

The term *Lied*, today routinely associated with Romanticism, literally means a ballad or song and is synonymous with a narrative, poetic, descriptive style. In the musical sphere it is closely identified with the 19th-century genre for voice and accompaniment. From 1832 onwards Mendelssohn published his *Lieder ohne Worte*, entrusting to the piano alone the burden of narrating images, conveying a poetic text or describing a state of mind. In actual fact the composer was resuming a practice that predated Romanticism and that had its roots already in the period when instrumental music first flourished: in other words, at the end of the 16th century and during the 17th, when not only sinfonias, canzonas, and dances, but also fantasias and diminution pieces all emerged from the desire to find an instrumental voice capable of moving the affects in the manner of singers. There where words were lacking, composers and performers used rhetoric to stir hearts and elicit delight. "Just as the worthy and skilled painter imitates all things created in nature by varying the colours, in the same way you can imitate the expression made by the human voice on

a wind and stringed instrument". So already in the *Fontegara* of 1535 the Venetian flautist, viol player and treatise writer Silvestro Ganassi dal Fontego speaks of imitation as a key to interpretation: music reflects the wonders of nature and the works of man, evoking images in the absence of a text.

In this recording we have wished to focus entirely on that instrumental 'voice' of 17th-century Europe, so full of virtuosity and rhetorical marvels, and so profoundly connected to all of the arts: music, to be sure, but also poetry, narrative literature and the visual arts. For example, Maurizio Cazzati's *Ballo delle Ombre* [track 15] evokes, in its simplicity, the intimacy and peace of a landscape at dusk. In opposition to such calm there is naturally war. In fact one of the genres most frequently used to astonish is the imitation of a battle, finding expression in both vocal and purely instrumental variants and generating a compositional tradition that extends from Jannequin right down to Biber. The *Symphonia 'A gran battaglia'* by Marco Uccellini [track 6] conjures up the trumpet fanfares announcing the start of hostilities and the blows inflicted on the enemy – indeed we are almost expected to hear the clashing of swords. The *Sonata Quarta* by Salomone Rossi [track 14] consists of a series of variations on the *Ruggiero* bass (according to an unfounded hypothesis, this bass pattern was used to accompany the singing of the stanza from Ariosto's *Orlando Furioso* that began "Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio"). Towards the middle of the piece the composer makes use of a specific effect of *piano* followed by an "ecco forte" (i.e. a resounding echo). In this work Rossi stresses the contrast between the two solo instruments, which, instead of engaging in dialogue, appear to challenge one another. Marco Antonio Ferro in his *Sonata Quinta* [track 10], after a skilful alternation of *Adagio* and *Allegro* sections, resorts to a repeated F-E-F-C bass pattern: the almost comic crescendo effect generates a warlike fanfare between the trombones and violin before their eventual repacification at the final cadence. In Tarquinio Merula's *Canzon detta "La Fontana"* [track 1] instead it is the bass that introduces a martial affect with a pulsating series of repeated Cs. And again, Samuel Scheidt also resorts to the imitation of combat in his *Canzon super Cationem Gallicam a 5* [track 2] in a kaleidoscope of variations that spawn some fiery virtuoso passagework based on the tune of "Est-ce Mars", a song from a *ballet de cour* performed for the sister of King Louis XIII at the beginning of the 17th century, which had the following text:

<i>Est-ce Mars, le grand dieu des alarmes</i>	<i>/ Is it Mars, the great god of alarms</i>
<i>Que je voy?</i>	<i>/ that I see?</i>
<i>Si l'on doit le juger par ses armes</i>	<i>/ If one is to judge from his weapons,</i>
<i>Je le croy:</i>	<i>/ I do believe it:</i>
<i>Toutesfois j'apprends en ses regards</i>	<i>/ Yet I detect in his looks</i>
<i>Que c'est plus tost Amour que Mars.</i>	<i>/ that it is rather Love than Mars.</i>

The opposition of war and love (or of Mars and Venus) was a common topos in the poetry and paintings of the 16th and 17th centuries and one that duly influenced the music as well. In the instrumental repertoire we find, alongside pieces of a bellicose nature, works based on love poetry. A case in point is Marco Uccellini's *Aria sopra "Questa bella sirena"* [track 11], which features an ostinato theme, most likely that of a popular song whose text is unfortunately lost. The composer embellishes the tune with a succession of melodic and metrical variations, thereby evoking a story with a beguiling affect which we have highlighted here by entrusting the continuo part to pizzicato only. Pizzicato is again foregrounded in Giovanni Antonio Terzi's diminutions on Marenzio's madrigal "*Liquide perle*" [track 3], in which the virtuosity of the lute part combines with the affect full of amorous trepidation and sweetness expressed in the text.

<i>Liquide perle, Amor dagli occhi sparse,</i>	<i>/ Liquid pearls from Love's eyes scattered</i>
<i>In premio del mio ardore,</i>	<i>/ as a reward for my ardor;</i>
<i>Ma, lasso, ohimè! Che 'l core</i>	<i>/ but, O me, alas! my heart</i>
<i>Di maggior foco m'arse;</i>	<i>/ burns from a greater flame;</i>
<i>Ahi, che bastava solo</i>	<i>/ Ah, that first ardent pain alone</i>
<i>A darmi morte il primo ardente duolo.</i>	<i>/ suffices to bring me death.</i>

Behind both the *Canzon sopra "La Monica"* by Ottavio Bargnani [track 7] and the diminutions by Philipp Friedrich Bøddecker for solo bassoon [track 4], on the other hand, we find the popular verses of *Une jeune fillette*, known in Italy as "*Madre non mi far monaca*".

<i>Madre non mi far monaca</i>	<i>/ Mother, don't make me a nun</i>
<i>che non mi voglio far;</i>	<i>/ because I don't want to be one.</i>
<i>Non mi tagliar la tonaca</i>	<i>/ Don't make me the habit,</i>
<i>che no la vuo' portar.</i>	<i>/ because I won't wear it.</i>

<i>Tutt'il dì in coro</i>	<i>/ All day in the choir</i>
<i>al vespr'et alla messa,</i>	<i>/ at Vespers and Mass,</i>
<i>e la madr'abadessa</i>	<i>/ while mother superior</i>
<i>non fa se non gridar,</i>	<i>/ does nothing but shout;</i>
<i>Che poss'ella crepar.</i>	<i>/ may she croak!</i>

While the Italian text displays a certain irreverence and irony, the corresponding French verses are permeated by sadness and melancholy. In the second part of his canzona, Bargnani resorts to a long section in tremolo in all the parts that emphasises the doleful affect. In the present rendering of Böddecker's pyrotechnic diminutions for solo bass instrument, a tempo has been chosen that makes it possible to convey all the intimate and profound affects at the heart of the text. Variation form as a means of highlighting the instrument's "narrative" and virtuosic qualities is very much in evidence not only in Böddecker's diminutions, but also in Johann Heinrich Schmelzer's variations on the *Ciaccona* [track 16] for solo violin.

## ■ 8

Developing as it did in parallel with other fundamental vocal genres such as opera, the instrumental music of the 17th century genuinely succeeds in making the instruments speak as if they were stage characters, at times drawing on patterns already adopted in the vocal repertoire. A case in point is the *Canzon a 3* by Francesco Cavalli [track 9], which unquestionably alludes to Monteverdi's *Lamento della Ninfa* in the final Passacaglia. The great diversity and the alluring elegance of the 17th-century instrumental styles are represented in various forms, examples being Andrea Falconieri's *Fantasia detta "La Portia"* [track 13] and Tarquinio Merula's *Canzon "La Cavagliera"* [track 5]. These are pieces that could be defined as kinds of trio sonata in an embryonic state, with interaction between the upper voices and a strongly featured continuo part that always engages in dialogue. The scope of the dialogue can also become broader, as in the division between opposing choirs in the triple-time section of Biagio Marini's *Canzon a 6* [track 12]. Finally, the beauty of the so-called *stile moderno*, as a style tending towards new, and more intense, forms of harmonic expression, is most clearly apparent in Salomone Rossi's *Sonata* [track 8], a work appropriately entitled "*La Moderna*".



## Amour et Mars : bruits de guerre

Marco Bizzarini

Il n'y a peut-être pas de contraste plus flagrant qu'entre les horreurs de la guerre et les merveilles des beaux-arts. Pourtant, certaines périodes historiques ont été marquées par cette tension et nous ont légué, malgré tout, de grandes œuvres du génie humain. La première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle coïncide à la fois avec un incroyable renouvellement des langages musicaux et avec le déclenchement de la terrible guerre de Trente Ans qui oppose les grandes puissances européennes. Dans le *Huitième Livre* de Claudio Monteverdi, nous retrouvons ces deux composantes. Publié en 1638, ce célèbre recueil de « madrigaux guerriers et amoureux » était dédié à l'empereur Ferdinand III de Habsbourg, l'un des monarques engagés dans le conflit paneuropéen.

« *Amore e Marte* », Amour et Mars, constitue en italien un jeu de mots avec « *Amore e Morte* », Amour et Mort (Eros et Thanatos), la pulsion de vie et son contraire, comme l'expliquait Sigmund Freud au début du XX<sup>e</sup> siècle, et comme la littérature, les arts et la philosophie l'avaient également compris depuis des temps immémoriaux. En effet, dans la mythologie classique, selon le huitième livre de *l'Odyssée* (encore un huitième livre !), Aphrodite et Arès, ou, si l'on préfère, Vénus et Mars, entretenaient une relation adultère. Monteverdi a donc imprimé son recueil de madrigaux le plus abouti sous la bannière des deux amants divins qui, par leur union illégitime, ont métaphoriquement entériné une « guerre d'amour ». Et c'est l'idée même de guerre qui a suggéré au compositeur un profond renouvellement stylistique. S'il est vrai, comme l'écrit Monteverdi, qu'il existe trois grandes passions humaines – la colère, la tempérance, l'humilité –, la musique, du moins jusqu'à cette époque, semblait avoir négligé la première, c'est-à-dire celle liée à l'esprit de guerre : il fallait donc suivre l'exhortation de Platon à écrire de la musique de manière

9 ■

**Marco Bizzarini** est professeur de musicologie à l'université de Naples Federico II. Il est l'auteur de nombreuses études, diffusées à l'international, sur Marenzio et Monteverdi, dont la monographie *Federico Borromeo e la musica, scritti e carteggi* (Rome, 2012). Il est l'un des consultants du projet de reconstruction du Teatro San Cassiano à Venise.

à imiter « les voix et les rythmes de ceux qui partent au combat ». Au XVII<sup>e</sup> siècle, le divin Claudio n'a pas été le seul à répondre à l'invitation du philosophe antique, comme en témoignent certaines des pages instrumentales incluses dans cette anthologie : *A gran battaglia* de Marco Uccellini, la reprise par Samuel Scheidt de l'air français *Est-ce Mars*, le *Ruggiero* de Salomone Rossi et la *Sonata* de Marco Antonio Ferro.

Hors de toute métaphore, d'impétueux vents de guerre soufflaient alors sur l'Europe. Les tensions croissantes entre catholiques et luthériens furent l'un des facteurs déclencheurs. Au départ, le problème concernait principalement le Saint Empire romain germanique. D'une part, ce que nous appelons aujourd'hui l'aire allemande était fragmenté en plus de deux cents États, dont les princes pouvaient choisir leur propre religion, comme le prévoyait la paix d'Augsbourg de 1555. De l'autre côté, il y avait les territoires sur lesquels régnaient les empereurs de la maison de Habsbourg : l'archiduché d'Autriche, le royaume de Hongrie et le royaume de Bohême. Dans ce dernier, il y avait une forte présence de protestants, mais l'empereur catholique Ferdinand II, père du dédicataire du *Huitième Livre* de Monteverdi, renonça à la liberté de culte après son accession au trône de Bohême. Il y eut immédiatement une réaction violente le 23 mai 1618 : trois représentants du pouvoir impérial furent défenestrés du palais royal de Prague.

■ 10

Bientôt, l'étincelle bohémienne se répandit dans la majeure partie de l'Europe. Au début, les partis étaient assez clairs. Le front catholique voit le Saint-Empire romain germanique au premier plan, flanqué, entre autres, de l'Espagne et de la Confédération polono-lituanienne. En revanche, la coalition anti-Habsbourg, majoritairement luthérienne, peut compter sur quelques États allemands alliés à la Suède et au Danemark. Cependant, la disproportion apparente des forces en présence trouve un nouvel équilibre dans le financement néerlandais anti-espagnol et, plus tard, dans la surprenante adhésion de la France à la coalition anti-impériale.

Même en Italie, il y eut des répercussions. Lorsque Vincent II de Gonzague, dernier duc de l'illustre lignée qui avait eu à son service Monteverdi (mais aussi Salomone Rossi, Ottavio Bargnani, Andrea Falconieri et bien d'autres musiciens) mourut à la fin de l'année 1627, la guerre de succession de Mantoue éclata. Ce petit duché avait une importance stratégique car il comprenait également le Montferrat, un territoire utile pour protéger la route qui permettait à l'Espagne d'acheminer des recrues et des fournitures des possessions italiennes vers les Flandres dans le cadre de la guerre contre les Hollandais. Deux

prétendants se disputaient l'héritage des Gonzague : d'une part le duc de Nevers, soutenu par la France et la République de Venise, et d'autre part le duc de Guastalla, soutenu par l'Espagne, l'Empire, la Savoie et la Toscane. Le premier candidat, le Français, également préféré par le pape Urbain VIII, s'impose. Et c'est précisément la division du front catholique concernant la succession à Mantoue qui fut l'une des raisons qui favorisa la politique ultérieure du cardinal de Richelieu, Premier ministre du roi de France Louis XIII, déterminé à s'opposer à la coalition austro-espagnole apparemment invincible.

La paix de Westphalie de 1648 engendra un ordre européen profondément renouvelé, dans lequel le déclin de l'Espagne et de ses alliés était contrebalancé par la montée en puissance de la France. Tout cela fut payé au prix fort, car au cours des décennies précédentes, surtout en Europe centrale, de terribles épidémies (dont la peste immortalisée par Manzoni) et de graves crises économiques avaient éclaté à cause de la guerre.

Les compositeurs de l'époque ont également dû faire face à cette tempête exceptionnelle. Il est dommage que nous ne disposions pas d'informations biographiques détaillées, par exemple sur le Napolitain Andrea Falconieri qui, au plus fort du conflit, a vécu en toute décontraction entre l'Espagne et la France avant de revenir dans la Péninsule. Quoi qu'il en soit, plus d'un musicien, surtout dans l'aire allemande, a vécu de près le drame du conflit. Samuel Scheidt, originaire comme Händel de la ville saxonne de Halle, se retrouve du jour au lendemain sans salaire en 1625 lorsque son suzerain, le margrave de Brandebourg Christian Wilhelm, se joint au roi Christian IV du Danemark pour soutenir la coalition protestante. Il y eut plus : lorsque la peste frappe Halle en 1636, Scheidt voit ses quatre enfants qui avaient survécu mourir en l'espace d'un mois ; malgré tout, il a la force morale de continuer à écrire de la musique.

D'un point de vue macro-historique, on peut dire que les vingt premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, surtout en Italie, ont constitué un formidable laboratoire d'expérimentations et de révolutions musicales, dont le répertoire instrumental présenté dans cet enregistrement, particulièrement riche en « chansons sans paroles » évocatrices, est un témoignage éloquent. Par ailleurs, la crise économique provoquée par la guerre s'est fait sentir même loin du front : il n'est pas étonnant qu'une œuvre fondamentale comme le *Huitième Livre* de Monteverdi soit restée sans réimpression à l'époque. D'autre part, la triste actualité des batailles, comme nous l'avons déjà observé, a déterminé au moins en partie sa poésie ; et ce n'est pas un hasard si l'on considère la dédicace à l'empereur.

À l'époque, les musiciens italiens étaient demandés partout, mais ils travaillaient surtout au service des souverains catholiques. Biagio Marini est pendant un certain temps au service du duc du Palatinat-Neubourg, tandis que Tarquinio Merula fait un passage important à la cour des rois de Pologne. Un peu plus tard, d'autre part, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, nous trouvons employé à Vienne le mystérieux luthiste Marco Antonio Ferro (sur lequel on sait très peu de choses). Bien que l'Empire ait été durement touché par la guerre de Trente Ans, sa capitale, grâce à la fibre artistique de plusieurs de ses monarques (qui étaient souvent aussi des compositeurs accomplis), était en passe de jouer un rôle de plus en plus important dans l'Europe musicale.

Naples, avril 2024

## Le XVII<sup>e</sup> siècle musical en Europe : entre poésie et images

Giulia Genini

### ■ 12

Le terme *Lied*, aujourd'hui automatiquement associé au romantisme, signifie littéralement chant, romance, et est synonyme de style narratif, poétique et descriptif. En musique, il s'identifie au genre du XIX<sup>e</sup> siècle pour voix et accompagnement. Mendelssohn a publié ses *Lieder ohne Worte* à partir de 1832, confiant au seul piano le soin d'évoquer des images, de narrer un texte poétique, de décrire un état d'âme. En réalité, le compositeur reprend une pratique antérieure au romantisme, qui prend racine dans une période de grande floraison des genres instrumentaux : la fin du XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, où *sinfonie*, *canzoni*, danses, mais aussi fantaisies et diminutions naissent de la nécessité de créer une voix instrumentale capable d'émouvoir au même titre que les chanteurs. Là où les mots étaient absents, les compositeurs et les interprètes utilisaient la rhétorique pour émouvoir et enchanter. « De même que le peintre digne et parfait imite chaque chose créée dans la nature par la variation des couleurs, de même avec un instrument à vent ou à cordes on peut imiter l'énoncé que fait la voix humaine. » Dès 1535, le flûtiste, gambiste et théoricien vénitien Silvestro Ganassi dal Fontego, dans sa *Fontegara*, parle de l'imitation comme clef de l'interprétation : la musique reflète les merveilles de la nature et le travail de l'homme, évoquant des images en l'absence de texte. Dans cet enregistrement, nous avons voulu donner toute la place à la voix instru-

mentale du XVII<sup>e</sup> siècle européen, si pleine de virtuosité et de merveilles rhétoriques, profondément liée à tous les arts : la musique, certes, mais aussi la poésie, la fiction romanesque et les arts visuels. Le *Ballo delle Ombre* de Maurizio Cazzati [plage 15], par exemple, évoque, par sa simplicité, l'intimité et la paix d'un paysage au crépuscule.

En opposition à la paix, il y a bien sûr la guerre. L'imitation de la bataille est l'un des genres les plus utilisés pour frapper d'étonnement, une tradition compositionnelle qui s'étend de Janequin à Biber et qui s'exprime aussi bien dans les genres vocaux que purement instrumentaux. La *Symphonia "A gran battaglia"* de Marco Uccellini [plage 6] évoque les sonneries de trompette annonçant le début de la bataille, les coups portés à l'ennemi – on peut presque entendre le cliquetis des épées ! Salomone Rossi, dans sa *Sonata Quarta* [plage 14] qui consiste en une série de variations sur la basse du *Ruggiero* (une hypothèse peu fondée veut que cette basse accompagnât la strophe « *Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio* » dans le *Roland furieux* de l'Arioste) utilise, vers le milieu de la pièce, un effet spécifique : un *piano* suivi d'un « *eco forte* », un écho tonitruant. Rossi renforce ainsi le contraste entre les deux chansons qui, au lieu de dialoguer, semblent se défier l'une l'autre. Marco Antonio Ferro, dans sa *Sonata Quinta* [plage 10], après une habile alternance de parties *Adagio* et *Allegro*, s'insiste sur une basse *fa-mi-fa-do*, créant un effet de crescendo presque comique qui débouche sur une fanfare belliqueuse entre les trombones et le violon, réunis à la cadence finale. À l'inverse, dans la *Canzon detta "La Fontana"* de Tarquinio Merula [plage 1], c'est la basse qui instaure une atmosphère guerrière avec une pulsation de *do* répétés. Samuel Scheidt recourt également à l'imitation de la bataille dans sa *Canzon super Cantionem Gallicam a 5* [plage 2] dans un kaléidoscope de variations qui aboutissent à des parties virtuoses enflammées, reprenant le thème de « *Est-ce Mars* » : un air tiré d'un ballet de cour exécuté pour la sœur du roi Louis XIII au début du XVII<sup>e</sup> siècle, dans lequel figure le texte suivant :

*Est-ce Mars, le grand dieu des alarmes  
Que je voy ?  
Si l'on doit le juger par ses armes  
Je le croy :  
Toutefois j'apprends en ses regards  
Que c'est plus tost Amour que Mars.*

La confrontation de la guerre et de l'amour, Mars et Vénus, était un thème central dans la poésie et de la peinture des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, qui a également influencé la musique. Dans le répertoire instrumental, on trouve, à côté de pièces à caractère guerrier, des compositions inspirées par la poésie amoureuse. C'est le cas de l'*Aria sopra "Questa bella sirena"* de Marco Uccellini **[plage 11]** : on y entend un thème ostinato, probablement une chanson folklorique dont les paroles sont malheureusement inconnues. Le compositeur enrichit l'aria d'une succession de variations mélodiques et métriques, évoquant une histoire passionnante que nous avons soulignée en confiant la basse continue aux seuls instruments à cordes pincées. Les cordes pincées sont aussi les protagonistes des diminutions de Giovanni Antonio Terzi sur le madrigal de Marenzio « *Liquide perle* » **[plage 3]**, où la virtuosité du luth se mêle à une atmosphère pleine de tension amoureuse et de douceur qu'évoque le texte :

■ 14

<i>Liquide perle, Amor dagli occhi sparse,</i>	<i>/ L'Amour verse par mes yeux des perles liquides</i>
<i>In premio del mio ardore,</i>	<i>/ Pour prix de mon ardeur,</i>
<i>Ma, lasso, ohimè! Che 'l core</i>	<i>/ Mais, hélas, comme le cœur</i>
<i>Di maggior foco m'arse;</i>	<i>/ D'un plus grand feu me brûle !</i>
<i>Ahi, che bastava solo</i>	<i>/ Ah, la première douleur ardente suffisait</i>
<i>A darmi morte il primo ardente duolo.</i>	<i>/ Pour me donner la mort.</i>

Le point de départ de la *Canzon sopra "La Monica"* d'Ottavio Bargnami **[plage 7]** et des diminutions de Philipp Friedrich Böddecker pour basson seul **[plage 4]** est une chanson populaire, *Une jeune fillette*, connue en Italie comme *Madre non mi far monaca*.

<i>Madre non mi far monaca</i>	<i>/ Mère, ne me faites pas nonne,</i>
<i>che non mi voglio far;</i>	<i>/ Car je ne le veux pas.</i>
<i>Non mi tagliar la tonaca</i>	<i>/ Ne me faites pas faire une soutane</i>
<i>che no la vuò portar.</i>	<i>/ Car je ne veux pas la porter.</i>
<i>Tutt'il dì in coro</i>	<i>/ Tout le jour, en chœur,</i>
<i>al vespr'et alla messa,</i>	<i>/ Aux vêpres et à la messe,</i>
<i>e la madr'abadessa</i>	<i>/ Même la mère abbesse</i>
<i>non fa se non gridar,</i>	<i>/ Ne fait que crier</i>
<i>Che poss'ella crepar</i>	<i>/ Qu'elle pourrait crever.</i>

Si l'on perçoit une certaine irrévérence et ironie dans les vers italiens, la tristesse et la mé-

lancolie règnent dans le poème français. Dans la deuxième partie de sa *canzon*, Bargnani utilise une longue section de trémolos, portée par toutes les voix, pour accentuer l'expression de la douleur. Dans l'interprétation des diminutions pyrotechniques pour basse seule de Böddecker, nous avons choisi un tempo qui permet d'évoquer tous les sentiments profonds et intimes qui sous-tendent le texte. La variation comme moyen de renforcer les qualités « parlantes » et virtuoses de l'instrument prend une ampleur considérable dans les diminutions de Böddecker, mais aussi dans les variations sur la *Ciaccona* de Johann Heinrich Schmelzer [plage 16], pour violon seul.

Se développant parallèlement à d'autres grands genres vocaux comme l'opéra, la musique instrumentale du XVII<sup>e</sup> siècle réussit véritablement à faire parler les instruments comme des personnages, reprenant parfois des motifs déjà utilisés dans le répertoire vocal. C'est le cas de la *Canzon a 3* de Francesco Cavalli [plage 9] qui, dans sa *Passacaglia* finale, fait indubitablement allusion au *Lamento della Ninfa* de Monteverdi. La grande diversité et l'élégance agréable des styles instrumentaux du XVII<sup>e</sup> siècle s'incarnent dans des formes variées, comme par exemple la *Fantasia detta "La Portia"* d'Andrea Falconieri [plage 13] et la *Canzon "La Cavagliera"* de Tarquinio Merula [plage 5] : nous pourrions voir dans ces pièces une sorte de sonate en trio à l'état embryonnaire, dans laquelle les voix supérieures interagissent, dialoguent avec une basse toujours intéressante. Le dialogue prend ensuite une dimension plus large en se divisant en chœurs opposés dans le tempo ternaire de la *Canzon a 6* de Biagio Marini [plage 12]. Enfin, la beauté du style dit *moderne*, orienté vers une expressivité harmonique nouvelle et intense, se perçoit clairement dans la *Sonata* intitulée précisément "*La Moderna*" de Salomone Rossi [plage 8].









Concerto Scirocco during the recording sessions.

## Amore e Marte: suoni della guerra

Marco Bizzarini

Non c'è forse contraddizione più stridente tra gli orrori della guerra e le meraviglie delle belle arti. Eppure, alcuni periodi storici sono stati segnati da questa tensione e, nonostante tutto, ci hanno lasciato in eredità grandi opere dell'ingegno umano. La prima metà del Seicento coincide sia con un incredibile rinnovamento dei linguaggi musicali, sia con il divampare della terribile guerra dei trent'anni che coinvolse le maggiori potenze d'Europa. Nell'*Ottavo libro* di Claudio Monteverdi ritroviamo entrambe le componenti. Pubblicata nel 1638, questa celebre raccolta di "madrigali guerrieri e amorosi" fu dedicata all'imperatore Ferdinando III d'Asburgo, uno dei monarchi impegnati nel conflitto pan-europeo.

■ 18

"Amore e Marte" è un gioco di parole della lingua italiana che introduce una variante vocalica al classico "Amore e Morte" (Eros e Thanatos), pulsione di vita e il suo opposto, come avrebbe spiegato Sigmund Freud nel primo Novecento, ma come anche la letteratura, le arti e la filosofia già da tempo immemorabile avevano intuito. Del resto, nella mitologia classica, secondo l'ottavo libro dell'*Odissea* (un altro ottavo libro!), Afrodite e Ares o, se si preferisce, Venere e Marte, ebbero una relazione adulterina. Monteverdi, dunque, dava alle stampe la sua più matura raccolta di madrigali all'insegna dei due divini amanti che con la loro illegittima unione sancivano, metaforicamente, una "guerra d'amore". Ed era la stessa idea di guerra a suggerire al compositore un profondo rinnovamento stilistico. Se è vero, come scrive Monteverdi, che le principali passioni umane sono tre – ira, temperanza, umiltà – la musica, almeno fino a quell'epoca, sembrava aver trascurato la prima, quella cioè legata allo spirito bellicoso: bisognava quindi seguire l'esortazione di Platone a scrivere note tali da imitare "le voci e i ritmi di chi va in battaglia". Nel corso del Seicento il divino Claudio non fu l'unico ad accogliere l'invito dell'antico filosofo, come dimostrano

**Marco Bizzarini** è ordinario di Musicologia all'Università di Napoli "Federico II". Autore di studi diffusi a livello internazionale su Marenzio e Monteverdi, ha fra l'altro pubblicato la monografia *Federico Borromeo e la musica, scritti e carteggi* (Roma 2012). È tra i consulenti del progetto di ricostruzione del Teatro San Cassiano di Venezia.

alcune delle pagine strumentali incluse nella presente antologia, tra cui *A gran battaglia* di Marco Uccellini, la rielaborazione della canzon francese *Est-ce Mars* di Samuel Scheidt, il *Ruggiero* di Salomone Rossi e la Sonata di Marco Antonio Ferro.

Fuor di metafora, impetuosi venti di guerra soffiavano nell'Europa del tempo. Le crescenti tensioni fra cattolici e luterani costituivano uno dei fattori scatenanti. All'inizio il problema riguardò soprattutto il Sacro Romano Impero. Da un lato, quella che noi oggi chiamiamo area tedesca era frammentata in oltre duecento stati, i cui principi – come sancito dalla pace di Augusta del 1555 – potevano scegliere la propria religione. Dall'altro versante, c'erano i territori su cui governavano gli imperatori della casa d'Asburgo: l'Arciducato d'Austria, il Regno d'Ungheria e il Regno di Boemia. In quest'ultimo era forte la presenza di protestanti, ma l'imperatore cattolico Ferdinando II, padre del dedicatario dell'*Ottavo libro* di Monteverdi, dopo essersi insediato sul trono boemo, rinnegò la libertà di culto. Vi fu immediatamente la violenta reazione del 23 maggio 1618, allorché tre rappresentanti del potere imperiale vennero defenestrati dal palazzo reale di Praga.

Ben presto la scintilla boema si propagò in quasi tutta Europa. All'inizio furono abbastanza chiari gli schieramenti in campo. Il fronte cattolico vedeva in prima linea il Sacro Romano Impero fiancheggiato, tra gli altri, dalla Spagna e dalla Confederazione polacco-lituana. Invece, la coalizione anti-asburgica, prevalentemente luterana, poteva contare su alcuni stati tedeschi alleati con Svezia e Danimarca. Tuttavia, l'apparente sproporzione delle forze in campo trovò un nuovo equilibrio nei finanziamenti olandesi in funzione antispagnola e, in seguito, nella sorprendente adesione della Francia allo schieramento anti-imperiale.

Perfino in Italia si ebbero ripercussioni. Quando alla fine del 1627 morì Vincenzo II Gonzaga, ultimo duca dell'illustre casata che aveva avuto Monteverdi alle sue dipendenze (ma anche Salomone Rossi, Ottavio Bargnani, Andrea Falconieri e molti altri musicisti), scoppiò la guerra di successione di Mantova. Quel piccolo ducato aveva un'importanza strategica perché comprendeva anche il Monferrato, territorio utile per proteggere la strada che consentiva alla Spagna di spostare reclute e rifornimenti dai possedimenti italiani sino alle Fiandre nella guerra contro gli olandesi. Due pretendenti si contendevano l'eredità dei Gonzaga: da un lato il duca di Nevers, sostenuto dalla Francia e dalla Repubblica di Venezia, dall'altro il duca di Guastalla, appoggiato invece da Spagna, Impero, Savoia e Toscana. S'impose il primo candidato, quello francese, preferito anche dal pontefice Urbano

VIII. E proprio la divisione del fronte cattolico in merito alla successione mantovana fu uno dei motivi che incoraggiò la successiva politica del cardinal Richelieu, primo ministro del re di Francia Luigi XIII, deciso a opporsi alla coalizione austro-spagnola, apparentemente invincibile.

Dalla pace di Westfalia del 1648 uscì un assetto europeo profondamente rinnovato, in cui al declino della Spagna e dei suoi alleati si contrapponeva la prepotente ascesa francese. Il tutto pagato a carissimo prezzo, poiché nei decenni precedenti, soprattutto nell'Europa centrale, avevano dominato, a causa della guerra, terribili epidemie (inclusa la peste immortalata da Manzoni) e gravi crisi economiche.

Anche i compositori del tempo dovettero affrontare questa tempesta perfetta. È un peccato non avere informazioni biografiche dettagliate, per esempio, sul napoletano Andrea Falconieri che, in pieno conflitto, visse disinvoltamente tra Spagna e Francia prima di rientrare nella Penisola. In ogni caso, più d'un musicista, soprattutto in area tedesca, visse sulla propria pelle il dramma del conflitto. Samuel Scheidt, come Händel originario della città sassone di Halle, nel 1625 si trovò dall'oggi al domani senza stipendio, quando il suo signore, il margravio di Brandeburgo Cristiano Guglielmo, si unì al re Cristiano IV di Danimarca per sostenere la coalizione dei protestanti. Non basta: quando nel 1636 la peste si abbatté su Halle, Scheidt vide morire nel giro di un mese i suoi quattro figli superstiti, ma nonostante tutto ebbe la forza morale di continuare a scrivere musica.

A livello macro-storico si può dire che i primi vent'anni del Seicento, soprattutto in Italia, costituirono un formidabile laboratorio di sperimentazioni e rivoluzioni musicali di cui il repertorio strumentale oggetto della presente registrazione, particolarmente ricco di suggestive "canzoni senza parole", è una chiara testimonianza. Poi la crisi economica determinata dalla guerra si fece sentire anche lontano dal fronte: non sorprende se un'opera fondamentale come l'*Ottavo libro* di Monteverdi sia rimasta all'epoca priva di ristampe. D'altronde, la triste attualità delle battaglie, come s'è già osservato, ne determinò almeno in parte la poetica; e non per caso, considerando la dedica all'imperatore.

All'epoca i musicisti italiani erano richiesti ovunque, ma per lo più lavoravano alle dipendenze di sovrani cattolici. Per qualche tempo Biagio Marini fu al servizio del duca del Palatinato-Neuburg, mentre Tarquinio Merula ebbe una significativa parentesi alla corte dei re polacchi. Più tardi, nel medio Seicento, Vienna ospitò invece il misterioso liutista Marco Antonio Ferro, su cui scarseggiano le notizie. Anche se l'Impero aveva subito duri

colpi dalla guerra dei trent'anni, la sua capitale, forte dell'inclinazione artistica di molti dei suoi monarchi (che spesso erano anche provetti compositori), si avviava a svolgere un ruolo sempre più importante nell'Europa della musica.

Napoli, aprile 2024

## Il Seicento musicale europeo: tra poesia e immagini

Giulia Genini

Il termine *Lied*, oggi automaticamente associato al Romanticismo, significa letteralmente romanza, canzone ed è sinonimo di stile narrativo, poetico, descrittivo. In ambito musicale, si identifica nel genere ottocentesco per voce e accompagnamento. Mendelssohn pubblica a partire dal 1832 i suoi *Lieder ohne Worte*, affidando al solo pianoforte l'onere di narrare immagini, raccontare un testo poetico, descrivere uno stato d'animo. In realtà, il compositore riprende una pratica antecedente al Romanticismo, che trova radici già nel periodo di grande fioritura dei generi strumentali: la fine del Cinquecento e il Seicento, in cui sinfonie, canzoni, balli, ma anche fantasie, diminuzioni nascono dall'urgenza di trovare una voce strumentale capace di muovere gli affetti alla stregua dei cantanti. Là dove mancavano le parole, i compositori e gli interpreti utilizzavano la retorica per commuovere e deliziare. "Così come il degno e perfetto dipintor imita ogni cosa creata a la natura con la variation di colori, così con tale instrumento di fiato e corde si potrà imitare el proferire che fa la humana voce". Già nel 1535 il flautista, violista da gamba e trattatista veneziano Silvestro Ganassi dal Fontego, nella sua *Fontegara*, parla dell'imitazione come chiave interpretativa: la musica rispecchia le meraviglie della natura e l'opera dell'uomo, evocando immagini in mancanza di un testo. In questo disco abbiamo voluto dare interamente spazio alla voce strumentale del Seicento europeo, così piena di virtuosismo e meraviglie retoriche, profondamente collegata a tutte le arti: musica, certo, ma anche poesia, narrativa e arte visiva. Ad esempio, il *Ballo delle Ombre* di Maurizio Cazzati [traccia 15] evoca, nella sua semplicità, l'intimità e la pace di un paesaggio all'imbrunire. In contrapposizione alla pace c'è però, naturalmente, la guerra. L'imitazione della battaglia è tra i generi più utilizzati per

stupire, una tradizione compositiva che da Jannequin prosegue fino a Biber e che trova sfogo in generi sia vocali che puramente strumentali. La *Symphonia "A gran battaglia"* di Marco Uccellini [traccia 6] evoca gli squilli di tromba che annunciano l'inizio della tenzone, i colpi inferti al nemico – possiamo quasi sentire gli schiocchi delle spade. Salomone Rossi, nella sua *Sonata* [traccia 14] che consiste in una serie di variazioni sul basso di *Ruggiero* (un'ipotesi infondata vuole che questo basso accompagnasse la stanza "Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio" dell'*Orlando Furioso* di Ariosto) si avvale, verso la metà del brano, di un effetto specifico di piano seguito da un "ecco forte", ovvero un'eco fragorosa: Rossi esalta il contrasto tra i due canti che, al posto di dialogare, sembrano sfidarsi. Marco Antonio Ferro nella sua *Sonata Quinta* [traccia 10], dopo un sapiente alternarsi di parti *Adagio* e *Allegro*, si ostina su un basso *fa-mi-fa-do*, creando un effetto quasi comico in crescendo che sfocia in una fanfara bellicosa tra tromboni e violino, riappacificati dalla cadenza finale. Nella *Canzon detta "La Fontana"* di Tarquinio Merula [traccia 1] è invece il basso ad introdurre un affetto guerresco con una pulsante serie di *do* ribattuti. Samuel Scheidt utilizza ugualmente l'imitazione della battaglia nella sua *Canzon super Cantionem Gallicam a 5* [traccia 2] in un caleidoscopio di variazioni che sfociano in focosi virtuosismi, riprendendo il tema di "Est-ce Mars": un'aria da un *ballet de cour* eseguito per la sorella del Re Luigi XIII agli inizi del Seicento, in cui appare il seguente testo:

<i>Est-ce Mars, le grand dieu des alarmes</i>	/ È Marte, il grande dio degli allarmi
<i>Que je voy?</i>	/ che vedo?
<i>Si l'on doit le juger par ses armes</i>	/ Se dobbiamo giudicarlo dalle sue armi
<i>Je le croy:</i>	/ ci credo:
<i>Toutesfois j'apprends en ses regards</i>	/ Tuttavia, scopro dai suoi sguardi
<i>Que c'est plus tost Amour que Mars.</i>	/ che non è Marte ma piuttosto Amore.

La contrapposizione tra la guerra e l'amore, tra Marte e Venere, era un *topos* della poesia e della pittura del Cinque-Seicento che influenzò di conseguenza anche la musica. Nel repertorio strumentale troviamo, accanto a brani di natura guerresca, composizioni che derivano da versi amorosi. È il caso dell'*Aria sopra "Questa bella sirena"* di Marco Uccellini [traccia 11]: si percepisce un tema ostinato, probabilmente una canzone popolare di cui purtroppo il testo è sconosciuto. Il compositore fiorisce l'aria con un susseguirsi di variazioni melodiche e metriche, evocando una storia dall'affetto affascinante che abbiamo

sottolineato affidando il basso continuo ai soli pizzichi. Sempre i pizzichi sono protagonisti nella diminuzione di Giovanni Antonio Terzi sopra il madrigale di Marenzio “*Liquide perle*” [traccia 3], dove il virtuosismo liutistico si unisce ad un affetto pieno di tensione amorosa e di dolcezza dato dal testo.

*Liquide perle, Amor dagli occhi sparse,  
In premio del mio ardore,  
Ma, lasso, ohimè! Che 'l core  
Di maggior foco m'arse;  
Ahi, che bastava solo  
A darmi morte il primo ardente duolo.*

Alla base della *Canzon sopra “La Monica”* di Ottavio Bargnani [traccia 7] e della diminuzione di Philipp Friedrich Böhdecker per fagotto solo [traccia 4], vi sono invece i versi popolari de *Une jeune fillette*, conosciuto in Italia come “Madre non mi far monaca”.

*Madre non mi far monaca  
che non mi voglio far;  
Non mi tagliar la tonaca  
che no la vuo' portar.*

*Tutt'il dì in coro  
al vespr'et alla messa,  
e la madr'abadessa  
non fa se non gridar,  
Che poss'ella crepar.*

Se nei versi italiani si percepisce una certa irriverenza ed ironia, in quelli francesi imperano tristezza e malinconia. Nella seconda parte della sua canzone, Bargnani si avvale di una lunga sezione in tremolo, riportato in tutte le voci, per accentuare l'affetto addolorato. Nell'interpretazione della pirotecnica diminuzione a basso solo di Böhdecker, è stato scelto un tempo che permetta di evocare tutti gli affetti intimi e profondi alla base del testo.

La variazione come mezzo per esaltare le qualità “parlanti” e virtuosistiche dello strumento prende un'ampiezza considerevole nelle diminuzioni di Böhdecker ma anche nelle

variazioni sulla *Ciaccona* di Johann Heinrich Schmelzer **[traccia 16]**, per violino solo.

Sviluppata in parallelo ad altri generi vocali di fondamentale importanza come l'opera, la musica strumentale del Seicento riesce realmente a far parlare gli strumenti come personaggi, talvolta evocando schemi già utilizzati nel repertorio vocale. È il caso della *Canzon a 3* di Francesco Cavalli **[traccia 9]** che, nella *Passacaglia* finale, allude indubbiamente al *Lamento della Ninfa* di Monteverdi. La grande diversità e la piacevole eleganza degli stili strumentali seicenteschi si incarnano in varie forme come ad esempio la *Fantasia detta "La Portia"* di Andrea Falconieri **[traccia 13]** e la *Canzon "La Cavagliera"* di Tarquinio Merula **[traccia 5]**: potremmo definire questi brani una sorta di sonata a tre allo stadio embrionale, in cui le voci superiori interagiscono con un basso sempre dialogante e rilevante. Il dialogo prende poi una prospettiva più ampia suddividendosi in cori contrapposti nel tempo ternario della *Canzon a 6* di Biagio Marini **[traccia 12]**. Infine, la bellezza del così detto *stile moderno*, orientato verso una nuova ed intensa espressività armonica, si percepisce chiaramente nella *Sonata* chiamata per l'appunto "*La Moderna*" di Salomone Rossi **[traccia 8]**.

Carona, aprile 2024





Concerto Scirocco during the recording sessions.

## Concerto Scirocco

■ 26



Scirocco, the stormy hot southern wind, gives its name to the ensemble, iconically referring to the enveloping, warm sound of cornets, sackbuts, recorders and dulcians, the core of the group. Led by Swiss-Italian recorder and historical bassoon player Giulia Genini, this eclectic ensemble of early instruments combines personal creativity with a deep awareness of historical performance practice.

Concerto Scirocco proudly collaborates with Arcana, which has published all of the ensemble's recordings, and has achieved great international critical success (5 Diapason, Diapason Découverte, Choc Classica, 5 stars Musica, 5 stars Classica Magazine, Clef d'or de l'année from ResMusica).

Winner of the SRF Schweizer Radio Fernsehen "Kulturplatz" competition in 2021, selected as one of best cultural projects among more than 60 other artists, Concerto Scirocco performs in important venues all over Europe.

Scirocco, le vent chaud du sud, donne son nom à l'ensemble se référant de manière emblématique au son enveloppant des cornets, des sacqueboutes, des flûtes à bec et des doucians, qui constituent le noyau du groupe. Dirigé par Giulia Genini, flûtiste à bec et bassoniste italo-suisse, cet ensemble éclectique lie la créativité personnelle avec une connaissance approfondie des pratiques historiques.

Concerto Scirocco collabore avec Arcana, qui a publié tous les enregistrements de l'ensemble, avec un beau succès dans la critique internationale (Cinq Diapason, Diapason Découverte, Choc de Classica, 5 étoiles dans Musica, cinq étoiles dans Classica, Clef d'or de l'année dans Resmusica).

Lauréat du concours de la RTS RadioTélévision Suisse « Kulturplatz » en 2021, sélectionné comme meilleur projet culturel parmi plus de 60 artistes, Concerto Scirocco se produit en concert en Europe.

Scirocco, il caldo vento del sud, ispira il nome dell'ensemble riferendosi iconicamente al suono avvolgente di cornetto, tromboni barocchi, flauti e dulciane, il fulcro del gruppo. Guidato da Giulia Genini, flautista e fagottista svizzero-italiana, questo eclettico ensemble di strumenti antichi combina la creatività personale con una profonda consapevolezza della prassi esecutiva storica.

Concerto Scirocco collabora con Arcana che ha pubblicato tutte le registrazioni dell'ensemble, riscontrando un bel successo dalla critica internazionale (5 Diapason, Diapason Découverte, Choc di Classica, 5 stelle di Musica, 5 stelle di Classica, Clef d'or de l'année di ResMusica).

Vincitore del concorso SRF Schweizer Radio Fernsehen "Kulturplatz" nel 2021, selezionato come uno dei migliori progetti culturali tra più di 60 artisti, Concerto Scirocco si esibisce regolarmente in importanti contesti in tutt'Europa.



## Giulia Genini

■ 28



The Swiss-Italian musician Giulia Genini began her career as a poly-instrumentalist at an early age, graduating in recorder with Conrad Steinmann and in historical bassoons with Donna Agrell and Josep Borrás at the Schola Cantorum Basiliensis. She soon founded her own ensemble, Concerto Scirocco, with which she performs in important international contexts and pursues a flourishing concert and recording career. Her repertoire runs from the Renaissance to Romanticism, a flexibility that allows her to collaborate with ensembles such as Diego Fasolis' I Barocchisti, Giovanni Antonini's Giardino Armonico, Ottavio Dantone's Accademia Bizantina, Dantone, Leonardo García Alarcón's Cappella Mediterranea and many others. She is professor of historical bassoons at the Haute École de Musique of Geneva, artistic director of the CaronAntica early music festival and member of the trio Il Ricercar Continuo.

La musicienne suisse-italienne Giulia Genini commence très tôt sa carrière de poly-instrumentiste, obtenant son diplôme en flûte à bec avec Conrad Steinmann et en bassons historiques avec Donna Agrell et Josep Borrás à la Schola Cantorum Basiliensis. Artiste indépendante, elle a rapidement fondé son propre ensemble, Concerto Scirocco, avec lequel elle se produit à l'international, entamant une florissante carrière de concerts et d'enregistrements. Son répertoire s'étend de la Renaissance au Romantisme, une flexibilité qui lui permet de collaborer avec des institutions telles que I Barocchisti de Diego Fasolis, Giardino Armonico de Giovanni Antonini, Accademia Bizantina d'Ottavio Dantone, Cappella Mediterranea de Leonardo García Alarcón et beaucoup d'autres. Elle enseigne le basson historique à la Haute École de Musique de Genève, directrice artistique du festival de musique ancienne CaronAntica, et membre du Trio Il Ricercar Continuo.

La flautista e fagottista svizzera-italiana Giulia Genini comincia presto la carriera di poli-strumentista, diplomandosi alla Schola Cantorum Basiliensis in flauto dolce con Conrad Steinmann e in fagotti storici con Donna Agrell e Josep Borrás. Artista indipendente, forma ben presto il suo proprio ensemble, Concerto Scirocco, con il quale si esibisce in importanti contesti internazionali e intraprende una fiorente carriera di concerti e incisioni discografiche. Il suo repertorio spazia dal Rinascimento al Romanticismo, flessibilità che le permette di collaborare con realtà come I Barocchisti di Diego Fasolis, Il Giardino Armonico di Giovanni Antonini, l'Accademia Bizantina di Ottavio Dantone, Cappella Mediterranea di Leonardo García Alarcón e molti altri. È professore di fagotti storici alla Haute École de Musique di Ginevra e direttrice artistica del Festival di Musica Antica CaronAntica, nonché parte del Trio Il Ricercar Continuo.

## Sirens & Soldiers

Songs without Words from the Italian Seicento

■ 30

- |     |  |       |
|-----|--|-------|
| 01. | <b>Tarquinio Merula</b> (1595–1665)<br>Canzon Undecima detta “La Fontana” — Op. 9                      | 03:41 |
| 02. | <b>Samuel Scheidt</b> (1587–1654)<br>Canzon XXIX super Cantionem Gallicam [“Est-ce Mars”] a 5, SSWV 67 | 04:45 |
| 03. | <b>Giovanni Antonio Terzi</b> (fl. 1580–1600)<br>Contrapunto sopra “Liquide perle” per sonare insieme  | 03:38 |
| 04. | <b>Philipp Friedrich Böddecker</b> (1607–1683)<br>Sonata sopra “La Monica”                             | 06:03 |
| 05. | <b>Tarquinio Merula</b> (1595–1665)<br>Canzon Decima Ottava “La Cavagliera” — Op. 17                   | 03:29 |
| 06. | <b>Marco Uccellini</b> (1603–1680)<br>Symphonia Trigesima Quarta “A gran battaglia” — Op. 4            | 02:32 |
| 07. | <b>Ottavio Bargnani</b> (ca. 1570–1627)<br>Canzon Decima Sesta sopra “La Monica”                       | 03:35 |
| 08. | <b>Salomone Rossi</b> (1570–1630)<br>Sonata Prima detta “La Moderna” — Op. 12                          | 04:49 |
| 09. | <b>Francesco Cavalli</b> (1602–1676)<br>Canzon à 3   | 06:05 |
| 10. | <b>Marco Antonio Ferro</b> (ca. 1600–1662)<br>Sonata Quinta à tre — Op. 1                              | 04:13 |
| 11. | <b>Marco Uccellini</b> (1603–1680)<br>Aria Decima Terza sopra “Questa bella sirena” — Op. 4            | 03:49 |
| 12. | <b>Biagio Marini</b> (1594–1663)<br>Canzon Decima a 6 — Op. 8  | 03:56 |

13.	<b>Andrea Falconieri</b> (1585–1656) Fantasia detta “La Portia”	04:04
14.	<b>Salomone Rossi</b> (1570–1630) Sonata sopra l’Aria di Ruggiero – Op. 12	04:14
15.	<b>Maurizio Cazzati</b> (1616–1678) Ballo delle Ombre – Op. 22 No. 9	02:05
16.	<b>Johann Heinrich Schmelzer</b> (ca. 1620/23–1680) Ciaccona	08:04
	Total Time	69:10

**Concerto Scirocco****Giulia Genini** direction

Alfia Bakieva	violin	(1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16)
Pietro Modesti	cornett	(1, 2, 5, 7, 12, 13)
Marc Pauchard	cornett	(7)
Susanna Defendi	alto sackbut	(2, 7, 12)
	tenor sackbut	(10)
Nathaniel Wood	tenor sackbut	(2, 7, 12)
	bass sackbut	(10)
Carlos Bertão	dulcian	(12)
Luca Bandini	violone	(1, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15)
Flora Papadopoulos	harp	(3, 11)
Giovanni Bellini	theorbo	(1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16)
	lute	(3)
Michele Vannelli	harpsichord	(6, 13, 14)
	organ	(1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 19, 12, 16)
Giulia Genini	soprano recorder	(6, 14)
	alto recorder	(11)
	tenor recorder	(8, 9, 15)
	tenor dulcian	(12)
	bass dulcian	(1, 2, 4, 5, 7)

## Instruments

Alfia Bakieva

**violin** by Francesco Rugeri, Cremona, ca. 1680  
(lent to her by the Jumpstart Jr. Foundation)

Pietro Modesti

**cornett** by Damien Bardonnnet, Couzon-au-Mont d'Or, 2017 (after Accademia Filarmonica di Verona and Sammlung alter Musikinstrumente - Wien)

Marc Pauchard

**cornett** by Henri Gohin, Boissy-l'Aillerie, 2018  
(after 17th century models)

Susanna Defendi

**alto sackbut** by Rainer Egger, Basel, 2013 (after Hieronimus Starck, Nuremberg, 1670)

**tenor sackbut** by Ewald Meinl, Geretsried, 2010  
(after Anton Drewelwecz, Nuremberg, 1595)

■ 32

Nathaniel Wood

**tenor sackbut** by Nathaniel Wood, Basel, 2013  
(after Hanns Geyer, Vienna 1676)

**bass sackbut** by Frank Tomes, London, 1996  
(after Isaac Ehe, Nuremberg, 1612)

Carlos Bertão

**bass dulcian** by Vincenzo Onida, Milan, 2013  
(after "CR" G654, Berlin, before 1630)

Luca Bandini

**violone piccolo** by Valentin Oelmüller, Potsdam, 2014 (after 17th-century models)

Giovanni Bellini

**theorbo** by Jaume Bosser, Igualada, 2020 (after Matteo Sellas, Venice, ca. 1640)

**8-course lute** by Michael Lowe, Oxford, 1991  
(after Vendelio Venere, Padua, end of 15th century)

Flora Papadopoulos

**triple harp** by Dario Pontiggia, Milan, 2010 (after Barberini, Rome, 1632)

Michele Vannelli

**harpsichord** by Roberto Mattiazzo, Zena, 2008  
(after Giovan Battista Giusti, Lucca, 1681)

**three-stop chest organ** by Walter Chinaglia, Cermenate, 2013 (after historical Baroque organs)

Giulia Genini

**soprano recorder** by Francesco Livirghi, Orte, 2006 (after Rafi, Lyon, 16th century)

**soprano recorder** by Monica Musch, Freiburg im Breisgau, 2022 (after Silvestro Ganassi, Venice, 16th century)

**alto recorder in G** by Monica Musch, Freiburg im Breisgau, 2022 (after Silvestro Ganassi, Venice, 16th century)

**tenor recorder** by Francesco Livirghi, Orte, 2006  
(after Rafi, Lyon 16th century)

**tenor dulcian** by Laurent Verjat, Paris, 2014 (after Melchior Rodriguez, Spain, 17th century)

**bass dulcian** by Laurent Verjat, Paris, 2012 (after Melchior Rodriguez, Spain, 17th century)



## Sources

1. **Tarquinio Merula**, *Il secondo libro delle canzoni da suonare à trè, duoi violini, & basso*, Op. 9, Venice, 1639
2. **Samuel Scheidt**, *Ludi musici*, prima pars, Hamburg, 1621
3. **Giovanni Antonio Terzi**, *Il secondo libro de intavolatura di liuto*, Venice, 1599
4. **Philipp Friedrich Bøddecker**, *Sacra partitura*, Strasbourg, 1651
5. **Tarquinio Merula**, *Il quarto libro delle canzoni da suonare a doi, & à tre*, Op. 17, Venice, 1651
6. **Marco Uccellini**, *Sinfonie boscarecie a violino solo e basso, con l'aggiunta di due altri violini ad libitum, per poter sonare à due, à trè, è à quattro conforme piacerà*, Op. 8, Antwerp, 1669
7. **Ottavio Bargnani**, *Il secondo libro delle canzoni da suonare a quatro, cinque, et otto voci*, Milan, 1611
8. **Salomone Rossi**, *Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi, e corrente per sonar due viole da braccio, & un chittarrone, o altro stromento simile*, Op. 12, Venice, 1613
9. **Francesco Cavalli**, *Musiche sacre concernenti messa, e salmi concertati con istromenti, imni, antifone & sonate, a due, 3, 4, 5, 6, 8, 10 e 12 voci*, Venice, 1656
10. **Marco Antonio Ferro**, *Sonate a due, tre, & quatro*, Op. 1, Venice, 1649
11. **Marco Uccellini**, *Sonate, correnti et arie, da farsi con diversi stromenti sì da camera, come da chiesa, à uno, à due, & à trè*, Op. 4, Venice, 1645
12. **Biagio Marini**, *Sonate, symphonie, canzoni, pass'emezzi, baletti, corenti, gagliarde, & retornelli à 1, 2, 3, 4, 5 & 6 voci, per ogni sorte d'instrumenti*, Op. 8, Venice, 1629
13. **Andrea Falconieri**, *Il primo libro di canzone, sinfonie, sonate, fantasie, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane, volte per violini, e viole, overo altro stromento à uno, due, e trè con il basso continuo*, Naples, 1650
14. **Salomone Rossi**, *Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi, e corrente per sonar due viole da braccio, & un chittarrone, o altro stromento simile*, Op. 12, Venice, 1613
15. **Maurizio Cazzati**, *Trattenimenti per camera d'arie, correnti, e balletti, à due violini, e violone, se piace, con passacaglio, ciaccona, & un capriccio sopra 12 note*, Op. 22, Bologna, 1660
16. **Johann Heinrich Schmelzer**, *Serenada in Mascara, denen hoff Damas zu Ehrn den 26. Februari Anno 1669* – Austrian National Library, Mus. 16583

### **Concerto Scirocco: discography**

- 2017 Giovanni Croce, *Motetti & Sacrae Cantiones* – with Voces Suaves  
A439 (5 Diapasons)
- 2019 Stefano Bernardi, *Lux Aeterna. Ein Salzburger Requiem* – with Voces Suaves  
A470 (Diapason Découverte, Choc Classica)
- 2020 Giovanni Picchi, *Canzoni da sonar con ogni sorte d'istromenti*  
A476 (5 stars Musica, Disc of the Month The Classic Review and RSI Rete Due)
- 2021 *Music for the Eyes, Masques and Fancies*  
A523 (5 Diapasons, 5 stars Classica)
- 2023 Massimiliano Neri, *Sonate da sonarsi con varij stromenti* – with Voces Suaves  
A544 (5 Diapasons, 5 stars Classica, Clef d'or de l'année ResMusica, 5 stars Musica)

**Recording dates:** 4-8 March 2023

**Venue:** Landgasthof (Grosser Festsaal), Riehen BL, Switzerland

**Producer:** Fabio Framba

**Sound engineer and editing:** Fabio Framba

**Concept and design:** Emilio Lonardo

**Layout:** Mirco Milani

**Images** – *digisleeve*

Cover picture: Paolo Veronese, *Mars and Venus United by Love*, 1570s, The Metropolitan Museum of Art, New York

**Images** – *booklet*

Pages 16-17, 25: Concerto Scirocco during the recording sessions, March 2023

© Mattheus Vischer

Pages 26, 28: Basel, August 2021 © Alejandro Gomez Lozano

### **Translations**

English: Hugh Ward-Perkins

French: Loïc Chahine

### **Acknowledgements**

Heartfelt thanks to the Fondazione Emiolia and the CaronAntica Festival; Dr. M. Vischer, Mr. and Ms. Kappeli, Walter Chinaglia, Sonia, Lionello, Luciana, Giuliano and Valentina.

© 2024 Outhere Music France

© 2024 Outhere Music France

**ARCANA** is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE  
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris  
[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com) [www.facebook.com/OuthereMusic](https://www.facebook.com/OuthereMusic)

**Artistic Director:** Giovanni Sgaria

outthere  
M U S I C



