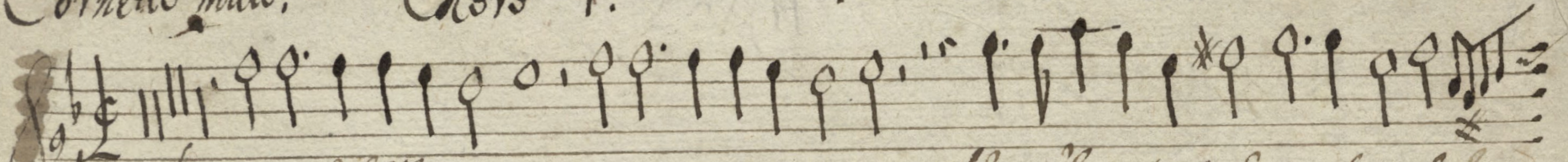


Cornetto muto, Choro 1. Tritoni. cant. h. a. 16. 15



Udite chian f. re del falso regno ch'ama'l vostro valor noto nel son

de doppio ne brama et hono rato segno fra guernien per gli ch' in terran

cor quinc' il destier e ad adoprare a maneggiar

v' invita quinc' il destier e

a maneggiar

Su d'unc e ardit' altera nobi lissima schie

# MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 7
FRANÇAIS	P. 15
DEUTCH	P. 23
LYRICS	P. 32



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



2

Recording place: Begijnhofkerk, Sint-Truiden, January 2024

Recording: Frédéric Briant

Artistic direction: Charlotte Van Passen

Editing & mastering: Lambert Colson

Cover illustration: Felice Brusasorzi (1542-1605), *Portrait of Bartolomeo Carteri*,  
Museo Civico di Verona(D.R.)



# STILL UND LIEBLICH

---

## IN ALTO

Alice Focroulle (AF), Anne-Kathryn Olsen (AkO), Hanna Ely (HE)  
& Lucie Minaudier (LM): *sopranos*

Bart Uvyn (BU) & Andrea Gavagnin (AG): *countertenors*

Sean Clayton (SC), Vincent Lesage (VL), Peter de Laurentiis (PdL),

Adriaan de Koster (AdK) & Lieven Termont (LT): *tenors*

Joachim Höchbauer (JH), Geoffroy Buffière (GF) & Pieter Stas (PS): *basses*

Lambert Colson (LC), Friederike Otto (FO) & Jamie Savan (JS): *mute cornetts*

Lambert Colson (LC): *recorder*

Guy Hanssen (GH), Charlotte Van Passen (CvP), Bart Vroomen (BV)  
& Valerio Mazzuconi (VM): *trombones*

Krzysztof Lewandowski (KL): *bassoon & sordone*

Mira Glodeanu (MG), Ortwin Lowyck (OL): *violins*

Layal Ramadan (LR): *treble viol, bass viol & violone*

Jonas Nordberg (JN): *theorbo*

Joseph Rassam (JR): *organ & harpsichord*

Lambert Colson: *direction*

*This recording is dedicated to the memory of Karl Höchbauer and Jean-Claude Lessieux.*

- |   |                   |      |
|---|-------------------|------|
| 1. <i>Udite chiari e generosi figli</i>                                     | Giovanni Gabrieli | 6'05 |
| Choir 1 (Tritoni) : AF, AkO, BU, SC, PdL, VL, GB, PS                        |                   |      |
| Choir 2 (Sirene) : HE, LM, AG, AdK, LT, JH                                  |                   |      |
| mute cornett (LC), organ (JR), theorbo (JN)                                 |                   |      |
| 2. <i>Pavana del Francisco Segario</i> (no. 27, 10v)                        | Moritz von Hessen | 1'31 |
| mute cornett (FO), trombone (BV), flauto (LC), sordone (KW), bass viol (LR) |                   |      |
| 3. <i>Lectio Sexta</i> (Quis mihi hox tribuat)                              | Roland de Lassus  | 2'53 |
| soprano (AkO), Alto (BU), mute cornett (LC), Bass (JH)                      |                   |      |
| 4. <i>Siehe wie fein</i>  | Heinrich Schütz   | 6'41 |
| soprano 1 (HE), soprano 2 (AF), alto (BU), tenor (SC), bass (JH),           |                   |      |
| mute cornett (LC), violin (MG), violone (LR),                               |                   |      |
| organ (JR), theorbo (JN)  |                   |      |
| 5. <i>Quid Facies Veneris</i>   | Roland de Lassus  | 1'32 |
| mute cornetts (LC, FO & JS) , Tenor (SC)                                    |                   |      |
| 6. <i>Deutsches Magnificat</i>  | Georg Otto        | 4'24 |
| Choir 1: soprano 1 (LM), violin 1 (MG), soprano 2 (HE),                     |                   |      |
| violin 2 (OL), soprano 3 (AF), alto (BU)                                    |                   |      |
| Choir 2 : mute cornetts (FO, LC, JS), tenor (SC)                            |                   |      |
| Choir 3 : tenor (VL), trombones (GH, VM, BV)                                |                   |      |
| organ (JR), theorbo (JN)  |                   |      |

7. *Paduana del Ottone Landgravio* (no. 25, 10r) Moritz von Hessen 1'41  
violine (MG), treble viol (LR), cornet (JS), mute cornett (LC), trombone (BV)
8. *O, Unglück* Thomas Selle 2'22  
soprano (AF), mute cornett (LC), organ (JR), theorbo (JN)
9. *In convertendo* Roland de Lassus 4'19  
Choir 1: soprano (HE), mute cornetts (LC, FO, JS), trombone (VM)  
Choir 2: soprano (AkO), alto (BU), tenor (SC), bass (JH), trombone (BV)
10. *Dialogus inter Mariam et Peccatorem* Augustinus Kertzing 6'57  
soprano (AF), alto (BU), violins (MG, OL), bass viol (LR),  
mute cornetts (LC,FO), trombone (BV), organ (JR), theorbo (JN).
11. *O liebes Hertze* Thomas Selle 2'08  
soprano (AF), mute cornett (LC), organ (JR), theorbo (JN)
12. *Nel regno d'amore* Giovanni Felice Sances 10'36  
Soprano 1 (HE), soprano 2 (AF), bass (JH),  
mute cornetts (LC, FO), trombone (BV), bass viol (LR),  
harpsichord (JR), theorbo (JN)
13. *Erhalt uns Herr bey deinem Wort* Michaël Praetorius 7'21  
Choir 1: soprano (HE), mute cornetts (LC, JS, FO), bassoon (KL)  
Choir 2: soprano (LM), alto (BU), tenor (SC), bass (JH), violone (LR), theorbo (JN)  
Choir 3: soprano (AkO), violine (MG), trombones (GH, CvP, VM, BV)  
organ (JR)

## Sources

1. D-Kl 2°Ms. Mus. 57h
2. et 7 . D-Kl 4°Ms. Mus. 72
3. et 5. *Lectiones sacrae novem quatuor vocum*, München, Adam Berg (1582) - I-VEaf, Fondo Musicale antico, b.80
4. SGA vol.14, Ph. Spitta, 1893
6. D-Kl 2°Ms. Mus. 55p
8. et 11. *Deliciarum Juvenilium*, Hamburg, Jacob Rebenlein (1634)
9. *Selectissimae cantiones, quas vulgo motetas vocant, partim omnino novae, partim nvsquam in Germania excvsae ... per excellentissimvm musicvm Gerlach*, Nürnberg, 1568; D-Mbs-4.Mus.pr.131
10. Cz-KRa. A222
12. D-Kl 2°Ms. Mus. 57m
13. *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica*, Wolfenbüttel, Elias Holwein (1619)

I would like to extend my warmest thanks to Vincent Meyer for his support; this project would not have been possible without his invaluable help.

My greatest thanks to Jérôme Lejeune for his unfailing enthusiasm for research: his pioneering spirit never seems to lessen.

On an academic level, I would like to pay tribute to Jan de Winne and Kristin Van den Buys, who have supported me throughout the important stages of my studies towards my doctorate. I would also like to thank Jamie Savan for his skills not only as a researcher but also as a formidable cornettist.

Lambert Colson

# STILL UND LIEBLICH

---

*The mute cornett, whose mouthpiece resembles that of the cornett, but which is hollowed out of the instrument, has a sweet and tender sound. It is called the mute cornett for this reason.*

This is how the mute cornett is described by Michael Praetorius in his *Syntagma Musicum* (1619). These few words, although they clearly describe the instrument's highly individual sound, tell us little about the musical context in which it might have been used.

Four of these instruments, miraculously salvaged from the remarkable lost collections of the Kassel court, are today kept in Leipzig; they can be considered as the Rosetta Stone of the mute cornett and formed the starting point for my doctoral thesis. Three hundred and twenty-five cornetts of various types in total have survived and are now preserved in institutions throughout the world; fifty-three of these instruments (just over fifteen per cent) are mute cornetts. The four instruments in the Grassi Museum für Musikinstrumente in Leipzig are in relatively good condition, although they show signs of intensive use. Their size and the maker's marks they bear allow us to consider them as two pairs of instruments. The two smallest instruments bear the silkworm moth and !! markings just below the lowest hole; these marks were generally considered to belong to the renowned Bassano family, a dynasty of musicians and instrument makers who exported their instruments as far as the court of Henry VIII of England. During the 16<sup>th</sup> century the Bassano workshop literally flooded the European market with recorders, transverse flutes, cornetts and dulcians to the point of eclipsing the very existence of competing makers in 20<sup>th</sup>-century research. The other larger pair bears the mark 'HIERS', which has been identified only recently as belonging to Girolamo Salbrun, known as '*degli flauti*', a close associate of Giovanni Gabrieli and highly influential in Venetian musical circles.

The four Leipzig mute cornetts miraculously survived a series of dramatic events that destroyed almost the entire historic collection of instruments from the golden age of the court of Hesse-Kassel. One of these cornetts bears the initials “G.G” crudely engraved near the mouthpiece, most probably meaning that it was used by Georg Graumann, a cornettist at the court of Kassel and Marburg in the late 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> centuries. The organisation of the court in Kassel is well known, thanks in particular to Ernst Zulauf’s dissertation (1901). With regard to instruments, a letter dated 1595 from the Venetian composer Alessandro Orologio contains a list of instruments that he could bring from Venice for the Landgrave’s musicians, in which he mentions two different sizes of mute cornetts. The court inventory of 1613 and the description of the music library show an incredible wealth of instruments and music, from which we can glimpse the splendour of the musical activities organised by Moritz von Hessen and the Landgraves who followed him. Without drawing definitive conclusions concerning the pitch and tuning of the instruments described, we can state that the court musicians had three types of mute cornett at their disposal: a “standard” instrument, a longer instrument that sounded one tone lower, and a smaller instrument that sounded a fourth higher than the standard mute cornett. The court possessed an impressive total of thirty mute cornetts at that time!

The next stage in my research was to explore the musical sources. This recording presents almost all of the repertoire composed specifically for the mute cornett that was found in Kassel.

The Kassel library has an astonishing collection of unica by Giovanni Gabrieli that were probably brought from Venice by Heinrich Schütz, whose legal studies and musical training there had been financed by the Landgrave. One such work is the manuscript of the imposing ‘maritime fable’ *Udite chiari et generosi figli*, composed for sixteen parts in a double chorus, or more precisely for fourteen voices accompanied by basso continuo and a single mute cornett that hovers in its high register. The text is filled with references to mythological figures associated with the sea and would have been used on New Year’s Day, 1600. The



theme also evokes the traditional Festa della Sensa, the celebration of Venice's symbolic marriage to the sea. In Gabrieli's madrigal the eight Tritons who form the first chorus invite the citizens of Venice to heed Poseidon's call. The second chorus takes on the role of the Nereids; these sirens or sea nymphs ride dolphins and seahorses and form Poseidon's train. Gabrieli's masterpiece is filled with word-painting and dramatic contrasts; it ends with a final chorus in which the Venetians are exhorted to be both daring and proud.

*Siehe wie fein und lieblich ist's* (Swv48) was composed by Schütz in 1619 on the occasion of the marriage of his brother Georg Schütz — “lovable and much loved” — to Anna Große in the Nikolaikirche in Leipzig. The autograph of the work has not survived but is, however, mentioned in an inventory dated 1638; it might possibly have been able to provide some details of the instruments used when it was performed for the first time. The only version of the work that has survived is Philippe Spitta's 1893 edition, based on a manuscript that disappeared during the Second World War and which indicates *cornetto muto o violino* for the highest instrumental part, which has a range of two octaves. The technical demands and virtuosity that it requires, not to mention its incredible beauty, leave the listener speechless. The mute cornett was certainly not a random choice, since it must embody and express the word *lieblich* — tender — from its very first notes, in correspondance with Praetorius' own description of the instrument's sound. We may therefore assume that Schütz's inspiration for this piece came not only from his teacher Gabrieli but also from the relationships that he had maintained with musicians at the Cassel court since his first contacts there in 1599, these including the talented cornettists Georg Graumann, Michael Springkle, Moritz Krause and Michael Hartmann.

The scores of Georg Otto's *Magnificat* (1607), composed for the birth of Prince Hermann, mention three cornettists: Krause, Graumann and Springkle; the future *Kapellmeister* Michael Hartmann was still only a cantor at that time and also took part in the performance. Along with Heinrich Schütz, all of these musicians are mentioned on the

court payroll of 1612. Georg Otto was Saxon by birth and was appointed *Kapellmeister* to the Court of Hesse-Kassel in 1586. He gave the young Crown Prince Moritz lessons in composition and took part in all the major musical activities of the Court until 1619. The enthusiasm of the man who came to be known as *Moritz, der Gelehrte* — Moritz the Learned, when combined with Otto's dynamic direction, led to a remarkable flowering of the arts at the Kesse-Kassel court.

The parts of the *Magnificat* contain annotations written by Moritz von Hessen himself, suggesting that he oversaw its first performance. The second chorus is for three mute cornetts and solo voice. You can Imagine my enthusiasm: since one part was entrusted to Georg Graumann, I imagined that it could legitimately be played on his instrument, which is still extant in Leipzig. The problem, however, is that there is a fourth missing in the lower register, as these parts regularly descend to F and even D. The same applies to the alto line that was intended for Sprinkle. How are we to resolve this?

Michael Praetorius's monumental *Syntagma Musicum* became the most important musical treatise in the Holy Roman Empire on its publication in 1619. The third book of Volume III is the one that concerns us here, as it contains valuable information on how music should be performed. He makes it clear from its very first pages that he has conflated his own (theoretical) ideas and (practical) solutions that he has tried out himself with a wealth of information about "what is being done in Italy", all of which he has gleaned from prefaces to contemporary works and from the accounts of acquaintances who had also travelled there. Praetorius's encyclopaedic treatment of every instrument in use at that time provides invaluable information on their use. He not only describes how to perform pieces written in the new *stile concertato* and how to mix voices with instruments, but also gives invaluable advice on how to perform the older polyphonic repertoire and, in the manner of an orchestration treatise, on how the instruments can best be employed.

One example he gives concerns the motet *In convertendo* by Roland de Lassus that

appears in this recording: “In the first chorus, three transverse flutes, three mute cornets or three violins may be used, or a combination of violin, cornetto and transverse flute or recorder. The bass part should be sung by a tenor, possibly accompanied by a sackbut”. By omitting the transposition that this combination of clefs would normally require, the three mute cornetts can cover the entire range of the first chorus and so create a unique timbre.

A few pages further on, Praetorius presents the situation of a hypothetical double chorus work that employs a combination of ‘natural’ clefs — no transposition required — and gives several examples of possible instrumentations. One of these uses the mute cornett on an alto part written in the Ut3 clef, but he points out that in this particular case the player needs to play one octave higher! If we apply this solution, the alto and tenor parts of the Georg Otto *Magnificat* become playable and are thus similar to the high tessituras that we find in Gabrieli and Schütz. What is more, the preface to a collection of motets published by Bernardino Borlasca in Munich in 1615 confirms this practice, which in some cases consists of using the cornett transposed up one octave for the lower parts.

The individual timbre created by the use of the instrument in its upper register was neither particularly associated with the name of the mute cornett itself, nor to its description in the literature. We must, however, admit that this celestial trio is particularly effective in the passages that emphasise mercy in Georg Otto’s *Magnificat*; the mute cornetts also gravitate towards the same spheres in Praetorius’ own monumental *Erhalt uns Herr bey deinen Wort*, published in 1619.

The manuscript known as 4° Ms. Mus. 72 is extremely interesting, as it contains eighty-six short dances for court use composed by Moritz von Hessen himself between 1585 and 1606. In the manner of a *liber amicorum*, these pieces are short tributes to or musical portraits of members of the Landgrave’s entourage: the sovereigns, nobles, family members, courtiers, and chamberlains.

The astonishingly varied instrumentation he employs is set out in detail for the vast

majority of the pieces in Italian style. The *Pavana del Ottone Landgravio* refers to his eldest son Otto (1594-1613) and once again features a tenor part given to the mute cornett. We have therefore once again followed Praetorius's advice, presumably based on his own experience, as he explains in his preface, and here perform this part an octave higher. The *Pavana del Francisco Segario* refers to an English noble, Francis Segar, a poet and diplomat and brother to the famous portrait painter William Segar, who himself was close to the Landgrave and his family.

We now divert to Verona: the portrait we have chosen for the cover of this recording is not of a cornettist from Moritz von Hessen's court, but of the Veronese academician Bartolomeo Carteri, a member of an equally active circle of humanists. The Accademia Filarmonica of Verona, a private institution, was founded in 1543, at which time it consisted of a group of young noblemen with humanist leanings and a marked curiosity for the study and performance of musical works. Carteri, a cornettist, singer, lutenist and violinist, joined the academy in 1564 and remained a member until his death in 1614. Felice Brusasorsi's painting is full of treasures: in the foreground we see a mute cornett and a score that has been identified as a work by Carteri himself — the madrigal *Pianta cara e gentil*, composed around 1580 in honour of the celebrated Laura Peverara, a member of the *Concerto delle donne* in Ferrara and the muse of such great names as Luzzaschi, Gabrieli, Gesualdo and Torquato Tasso. In the background we see a group of musicians near a window: these are most probably Carteri's colleagues from the Accademia, gathered around a table on which scores have been laid out. The Accademia is still active today and possesses no fewer than twenty-five cornetts, of which seven are mute cornetts; it also possesses various manuscripts and pieces of printed music, including three collections of motets by Orlando di Lasso that were all printed in 1582: *Lectiones Sacrae Novem*, *Motetta sex vocum*, and *Sacrae Cantiones quinque vocum*. These three collections were organised by voice — cantus, altus, tenor — for a purely practical reason: the easier distribution of the parts to the members of the Accademia. An even more interesting detail is

that the altus part includes a handwritten annotation that mentions *Carter Cornetta*; this part is very often notated in the key of Ut3 and has a rather low tessitura. If we apply scrupulously what we have learnt from Praetorius, we can perform the pieces written in high clefs with three mute cornetts and a vocal line; this also matches the manuscript distributions of the parts that are detailed in the Cantus and Quintus folios, which are marked *Giacomo Celano corneta* and *Antonio Cozza corneta* respectively. This distribution can be heard here in the short motet *Quid Facies*.

We continue to follow Praetorius: the *lectio sexta*, written in natural clefs, is performed with three vocal lines and a mute cornett playing one octave higher than written.

Michael Hartmann, the former cantor turned cornettist, became *Kapellmeister* in Kassel in 1647 and conducted a real renewal of the court repertoire during the reign of Wilhelm IV. Both attended an imperial gathering in Regensburg where they heard works that were then being played in the imperial capital; they then decided to commission works from Giovanni Valentini, Antonio Bertali, Giovanni Rovetta and Giovanni Felice Sances. *Nel Regno d'Amore* is a curiosity given the role of the mute cornett in imperial circles in Central Europe at that time, as it was considered to be better suited to funeral music. We may well imagine that the instrumentation of the ritornelli was thought up not by the composer but by Hartmann himself, as he knew the quality of the instruments at his disposal and also remembered works he had heard while learning his craft — Georg Otto's *Magnificat* of 1607 in particular!

The *Dialogus inter Mariam et Peccatorem* comes from the Kromeriz library and was composed by a certain A.K. — most probably the Benedictine monk Augustin Kertzinger, *Kapellmeister* of St Vitus Cathedral in Prague in 1658 and then at the Stephansdom in Vienna from 1666 until his death in 1678. The dialogue presented here combines two groups of instruments. The two mute cornetts and the trombone comment on the sinner's lines, while the two violins comment on those of the Virgin Mary. The work as a whole is woven around a concertante part for the viol, which introduces each of the sung dialogues with the same motif.



I have chosen two short pieces by Thomas Selle from the *Deliciarum Juvenilium*, published in Hamburg in 1634, to complete our survey of the mute cornett and its repertoire. These tiny and remarkable jewels can be enjoyed by all lovers of music and, in my opinion, perfectly illustrate the sweetness and tenderness described by Praetorius.

It is impossible to assess the extent to which mute cornetts were used in the 16<sup>th</sup> century with any degree of certainty; the large number of surviving instruments as well as their extensive presence in inventories of the period nonetheless suggest that we should reassess their presence in the musical landscape of the time.

This recording presents repertoire specifically composed for the mute cornett and also explores the solutions proposed by Michael Praetorius, as they considerably expanded the instrument's range of possibilities as well as its repertoire. Whether it be used in its upper register over a dense polyphonic texture or as an alternative timbre for the transverse flute in consort work, these practices deserved to be rediscovered.

*Siquidem oculi semper plus vident, quàm oculus.*

Several eyes always see more than one alone.

Michael Praetorius

May this project be heard as an invitation to the cornettists of the future: an invitation never to remain silent, never to stop their explorations of the repertoire and of our wonderful instrument.

LAMBERT COLSON

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

# STILL UND LIEBLICH

---

« *Le cornet muet, dont l'embouchure ressemble au cornet mais est creusée dans l'instrument, a un son très doux et tendre [still und lieblich]. Pour cette raison, il est appelé cornet muet.* »

C'est ainsi que le cornet muet est décrit par Michael Praetorius dans son *Syntagma Musicum* publié en 1619. Ces quelques mots, témoins d'une expérience sensible du son très particulier de l'instrument, ne nous renseignent guère sur les contextes musicaux dans lesquels il pouvait être utilisé.

Quatre instruments conservés aujourd'hui à Leipzig, miraculés des impressionnantes collections perdues de la cour de Cassel, ont constitué le point de départ de ma thèse de doctorat et ont été comme la pierre de rosette du cornet muet. 325 cornets ont survécu et sont conservés à travers le monde, les cornets muets en représentant un peu plus de 15 %, avec 53 instruments. Les quatre cornets muets conservés au Grassi Museum für Musikinstrumente de Leipzig sont en relativement bon état, même s'ils présentent les marques d'une utilisation intensive. Ils peuvent être regroupés par paires en raison de leur taille et de la marque du facteur qu'ils portent. Juste en dessous du trou le plus bas, les deux plus petits instruments portent la marque « papillon de soie », généralement considérée comme étant celle de la célèbre famille Bassano. Constituée de musiciens et de facteurs d'instruments, cette dynastie s'exporta jusqu'en Angleterre pour servir à la cour d'Henri VIII. L'atelier Bassano inonda littéralement le marché européen au XVI<sup>e</sup> siècle : flûtes à bec, flûtes traversières, cornets, doulcianes... au point d'éclipser les facteurs concurrents dans les recherches menées au XX<sup>e</sup> siècle. L'autre paire, plus grande, porte la marque « HIERS. », identifiée très récemment comme étant celle de Girolamo Salbrun, dit « *degli flauti* », proche de Giovanni Gabrieli et très influent dans le milieu musical vénitien.

Les quatre cornets muets de Leipzig ont miraculeusement survécu à une série d'événements dramatiques qui ont détruit la quasi-totalité de la monumentale collection d'instruments de l'âge d'or de la cour de Hesse-Cassel. L'un de ces cornets porte les initiales « G.G. » grossièrement gravées près de l'embouchure, ce qui signifie probablement qu'il fut utilisé par Georg Graumann, cornettiste à la cour de Cassel et de Marbourg à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle. L'organisation de la cour à Cassel est bien connue, notamment grâce à la thèse d'Ernst Zulauf (1901). Concernant les instruments, une lettre du compositeur vénitien Alessandro Orologio datée de 1595 contient une liste d'instruments qu'il dit pouvoir apporter de Venise et fournir à la chapelle du landgrave. Il mentionne deux tailles différentes de cornets muets. L'inventaire de la cour de 1613 ainsi que la description de la bibliothèque musicale sont d'une richesse inouïe et nous donnent un aperçu du faste des activités musicales mises en place par Moritz von Hessen et les landgraves suivants. Sans tirer de conclusions définitives quant au ton et au diapason des instruments décrits, nous comprenons que les musiciens de la cour disposaient de trois types de cornets muets : un muet « standard », un muet plus long sonnait un ton plus bas et un petit muet sonnait une quarte plus haut que le muet standard. La cour possédait alors un total impressionnant de trente cornets muets.

L'étape suivante de ma recherche s'est portée sur l'exploration des sources musicales. Cet enregistrement présente la quasi-totalité du répertoire retrouvé à Cassel spécifiquement composé pour le cornet muet.

La bibliothèque de Cassel possède une collection stupéfiante d'unica de Giovanni Gabrieli, probablement ramenés de Venise par Heinrich Schütz, dont les études de droit et la formation musicale furent financées par le landgrave. C'est le cas du manuscrit de l'imposante « fable maritime » *Udite, chiari et generosi figli* à seize parties en double chœur, plus précisément quatorze voix soutenues par une basse continue et un unique cornet muet qui gravite dans une tessiture céleste. Le texte regorge de références à des personnages mythologiques marins et la pièce aurait été donnée à l'occasion du nouvel an 1600. Le thème

évoque également la fête traditionnelle de la *sensa*, qui célèbre le lien de la Sérénissime à la mer. Dans ce madrigal de Gabrieli, les huit *Tritoni* du premier chœur invitent les citoyens vénitiens à écouter l'appel de Poséidon. Le second chœur tient le rôle des Néréides. Ces sirènes, ou nymphes marines, chevauchant dauphins et hippocampes, formaient le cortège de Poséidon. Tout en figuralisme et en contrastes dramatiques, ce chef-d'œuvre se termine par un chœur final qui exhorte les Vénitiens à la hardiesse et à la fierté.

Le motet *Siehe wie fein und lieblich ist's* (Swv48) fut composé par Schütz en 1619 à l'occasion du mariage de son frère Georg, « aimable et tant aimé », avec Anna Große, célébré dans l'église Saint-Nicolas de Leipzig. La version manuscrite, aujourd'hui perdue, est mentionnée dans un inventaire de 1638 et aurait peut-être pu nous donner quelques détails sur l'instrumentation choisie pour sa création. La version qui nous est parvenue est l'édition de Philippe Spitta de 1893. Elle se base sur un manuscrit disparu pendant la deuxième guerre mondiale qui indique *cornetto muto o violino* pour la partie instrumentale la plus aiguë. L'exigence technique, la virtuosité requise par cette partie qui se déploie sur deux octaves mais aussi son incroyable beauté laissent sans voix. Le cornet muet n'est ici pas choisi au hasard, puisque dès les premières notes, il doit peindre le mot *lieblich*, « tendre », qui correspond à la description du cornet muet donnée par Praetorius. Aussi, nous pouvons évidemment faire l'hypothèse que Schütz fut inspiré pour cette pièce non seulement par son maître Gabrieli, mais aussi par les relations qu'il entretenait, depuis ses premiers contacts avec eux en 1599, avec les musiciens de la cour de Cassel, parmi lesquels quelques cornettistes talentueux : Georg Graumann, Michael Springkle, Moritz Krause et Michael Hartmann.

Les partitions du *Magnificat* de Georg Otto (1607), composé à l'occasion de la naissance du prince Hermann, mentionnent trois cornettistes : Krause, Graumann et Springkle. À l'époque, le futur maître de chapelle Michael Hartmann n'était encore qu'un chanteur et faisait également partie de la distribution. Tous ces musiciens sont mentionnés avec Heinrich Schütz sur la liste des paiements de la cour en 1612.

Originaire de Saxe, Georg Otto fut nommé maître de chapelle de la cour de Hesse-Cassel en 1586. Il enseigna au jeune prince héritier Moritz l'art de la composition et participa à tous les événements importants de la vie musicale jusqu'en 1619. L'enthousiasme de celui qu'on appellerait « Moritz l'éclairé » combiné à la direction dynamique d'Otto mena à une remarquable période d'épanouissement artistique à la cour.

Les partitions du *Magnificat* comportent des annotations de Moritz von Hessen lui-même et laissent supposer qu'il en supervisa la création. Chaque partie est distribuée, le deuxième chœur est destiné à trois cornets muets et une voix chantée. Imaginez mon enthousiasme : une partie étant confiée à Georg Graumann, j'ai immédiatement pensé qu'elle devait légitimement pouvoir être jouée sur son instrument conservé à Leipzig. Or, il y manque une quarte dans le grave, les parties descendant régulièrement au fa et même au ré. Il en est de même pour la partie d'alto destinée à Springkle. Comment faire ?

Le monumental *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius devint le traité musical le plus important dans le Saint-Empire dès sa publication en 1619. C'est le troisième livre du volume III qui nous intéresse ici, car il contient de précieuses informations sur l'interprétation de la musique. Il précise dès les premières pages qu'il rassemble les propres idées (théoriques) de l'auteur, des solutions (pratiques) qu'il a lui-même expérimentées, mais aussi et surtout une somme d'informations à propos de « ce qui se fait en Italie », glanées dans les préfaces d'ouvrages contemporains mais aussi grâce aux témoignages de connaissances ayant fait le voyage. Le traitement encyclopédique par Praetorius de tous les instruments de l'époque fournit des informations inestimables sur leur utilisation. Il décrit non seulement la manière d'interpréter les pièces du nouveau *stile concertato*, ou comment mélanger les voix et les instruments, mais prodigue également de précieux conseils sur la manière d'interpréter le répertoire polyphonique plus ancien et d'utiliser les instruments, à la manière d'un traité d'orchestration.

L'un des exemples qu'il donne est le motet *In convertendo* de Roland de Lassus présenté



dans cet enregistrement : « Dans le premier chœur, on peut utiliser trois flûtes traversières, trois cornets muets ou trois violons, ou encore une combinaison de violon, de cornet à bouquin et de flûte traversière ou de flûte à bec. La partie de basse doit être chantée par un ténor, doublé éventuellement d'une saqueboute. »

En omettant la transposition normalement de rigueur pour cette combinaison de clefs, les trois cornets muets couvrent la tessiture du premier chœur en lui donnant une couleur toute particulière.

Quelques pages plus loin, Praetorius présente la situation d'une hypothétique pièce à double chœur utilisant une combinaison de clefs « naturelles » (sans transposition requise), et donne plusieurs exemples d'instrumentations possibles. L'une d'elles utilise le cornet muet sur une partie d'alto écrite en clef d'ut 3, mais il précise que dans ce cas particulier, il est nécessaire de jouer une octave plus haut. En appliquant cette solution, les parties d'alto et de ténor du *Magnificat* de Georg Otto deviennent dès lors jouables et rejoignent les tessitures aiguës rencontrées chez Gabrieli et Schütz. Par ailleurs, la préface d'une collection de motets publiée à Munich en 1615 par Bernardino Borlasca confirme cette pratique qui consiste à utiliser dans certains cas le cornet octavié vers le haut pour les parties graves.

Cette couleur particulièrement tournée vers l'aigu n'est pas forcément l'image véhiculée par le nom même du cornet muet, ni par sa description dans la littérature. Et pourtant, force est de constater que ce trio céleste est particulièrement efficace dans les passages qui soulignent la « miséricorde » et ce sont dans les mêmes sphères que gravitent les cornets muets chez Praetorius lui-même, dans le motet monumental *Erhalt uns, Herr, bey deinen Wort* publié en 1619.

Le manuscrit conservé sous la cote 4<sup>o</sup> Ms. Mus. 72 est très attachant. Il contient 86 courtes danses à l'usage de la cour composées par Moritz von Hessen lui-même entre 1585 et 1606. À la manière d'un *liber amicorum*, ces pièces sont de courts hommages ou portraits musicaux des personnes avec lesquelles le landgrave entretenait des relations : souverains, nobles, membres de la famille, personnel de la cour, chambellans...

L'instrumentation, d'une étonnante variété, est détaillée pour une grande majorité des pièces « italiennes ». La *Pavana del Ottone Landgravio* fait référence à son fils aîné Otto (1594-1613) et présente une fois de plus une partie de ténor distribuée au cornet muet. Nous avons donc à nouveau suivi les conseils prodigués par Praetorius, vraisemblablement issus « de l'expérience », comme il l'explique dans sa préface, et interprété cette partie une octave plus haut.

La *Pavana Francisco Segario* fait référence à un noble anglais, Francis Segar, poète et diplomate, frère du célèbre portraitiste William Segar, proche du landgrave et de sa famille.

Faisons maintenant un détour par Vérone : le portrait choisi comme couverture de cet enregistrement n'est pas celui d'un cornettiste de la cour de Moritz von Hessen, mais celui d'un personnage issu d'un cercle d'humanistes tout aussi actif : l'académicien véronais Bartolomeo Carteri. Fondée en 1543, l'Accademia Filarmonica de Vérone, institution privée, rassemblait de jeunes nobles aux inclinations humanistes et témoignant d'une curiosité prononcée pour l'étude et l'interprétation d'œuvres musicales. Carteri intégra l'académie en 1564 et y resta attaché jusqu'à sa mort en 1614 ; il était cornettiste, chanteur, luthiste et violiste. Le tableau peint par Felice Brusasorzi regorge de trésors : au premier plan, on peut y voir un cornet muet ainsi qu'une partition identifiée comme étant celle du madrigal *Pianta cara e gentil* de Carteri, composé autour de 1580 en l'honneur de la célébrissime Laura Peverara, membre du *Concerto delle Donne* de Ferrare et muse de grands noms tels que Luzzaschi, Gabrieli, Gesualdo et Tasso. On y aperçoit aussi au fond, près d'une fenêtre, un groupe de musiciens, très probablement ses collègues de l'Accademia, rassemblés autour d'une table sur laquelle sont disposées des partitions. Toujours active aujourd'hui, l'Accademia conserve pas moins de 25 cornets, dont 7 cornets muets. Y sont conservés également certains manuscrits et imprimés musicaux, parmi lesquels trois collections de motets de Roland de Lassus, toutes imprimées en 1582 : *Lectiones Sacrae Novem*, *Motetta, sex vocum* et *Sacrae Cantiones quinque vocum*. Pour des raisons pratiques de distribution des voix aux académiciens véronais, ces trois collections

sont reliées par voix : *cantus, altus, tenor*... Détail plus intéressant encore : la partie d'*altus* comporte l'annotation manuscrite « *Carter Cornetta* ». Cette partie est bien souvent notée en clef d'ut 3 et navigue dans des tessitures plutôt graves. En suivant scrupuleusement ce que nous avons appris de Praetorius, nous pouvons interpréter les pièces écrites en clefs hautes avec trois cornets muets et une voix chantée, ce qui correspond également parfaitement à la distribution manuscrite des parties, spécifiée dans les cahiers de *cantus* et de *quintus*, mentionnant respectivement Giacomo Celano, *corneta*, et Antonio Cozza, *corneta*. C'est cet instrumentarium que vous pouvez entendre dans le court motet *Quid Facies*.

Toujours en suivant Praetorius, la *Lectio Sexta*, écrite en clefs « naturelles », est présentée avec trois voix chantées et un cornet muet jouant à l'octave.

L'ancien chantre devenu cornettiste Michael Hartmann, maître de chapelle à Cassel à partir de 1647, entreprit sous le règne de Guillaume IV un véritable renouvellement du répertoire de la cour. À l'occasion d'un rassemblement impérial à Ratisbonne, il y entendit la musique que l'on jouait à Vienne et décida de commander des compositions de maîtres tels que Giovanni Valentini, Antonio Bertali, Giovanni Rovetta et Giovanni Felice Sances. *Nel Regno d'Amore* fait figure de curiosité au regard du rôle du cornet muet dans les cercles impériaux en Europe centrale, qui l'utilisaient plutôt pour la musique funèbre. Nous pourrions imaginer que la distribution des ritournelles fut pensée non pas par le compositeur, mais par le maître de chapelle Hartmann, connaissant la qualité des instruments à sa disposition et dans le souvenir de ce qui l'avait bercé... notamment le *Magnificat* de Georg Otto de 1607 !

Le *Dialogus inter Mariam et Peccatorem* provient de la bibliothèque de Kromeriz. Il a été composé par un certain A. K., très probablement le moine bénédictin Augustin Kertzinger, maître de chapelle de la cathédrale Saint-Guy de Prague en 1658 puis de la cathédrale Saint-Étienne de 1666 à sa mort en 1678. Le dialogue présenté ici associe deux groupes d'instruments. Les deux cornets muets et le trombone commentent les interventions du pécheur, les deux violons celles de la Vierge Marie. Le tout est tissé autour d'une partie

concertante pour la viole qui introduit chacune des interventions chantées avec le même motif.

Pour compléter ce voyage sonore autour du cornet muet, j'ai choisi d'y ajouter deux courtes pièces de Thomas Selle issues des *Deliciarum Juvenilium*, imprimées à Hambourg en 1634. Ces petits bijoux miniatures, destinés à tout amateur de musique, sont remarquables et illustrent à mon sens parfaitement la douceur et la tendresse évoquées par Praetorius.

Il est impossible d'évaluer avec certitude dans quelle mesure les cornets muets étaient utilisés au XVI<sup>e</sup> siècle. Cependant, la quantité d'instruments conservés et leur nombre repris dans les inventaires nous invitent à réévaluer leur présence dans le paysage musical.

Le présent enregistrement invite à l'écoute du répertoire spécifiquement composé pour le cornet muet et explore également les solutions proposées par Michael Praetorius, élargissant considérablement le champ des possibles et le répertoire adapté à cet instrument. Que ce soit comme instrument aigu dans une texture polyphonique dense ou comme « couleur » de consort alternative à celle de la flûte traversière, ses utilisations méritaient d'être redécouvertes.

« *Siquidem oculi semper plus vident, quàm oculus.* »

« Plusieurs yeux voient toujours plus qu'un seul. »

Michael Praetorius

Puisse ce projet être entendu comme une invitation aux cornettistes du futur à ne jamais rester muets, à ne jamais cesser d'explorer le répertoire et notre merveilleux instrument.

# STILL UND LIEBLICH

---

„Cornetto muto aber / do das Mundstück zugleich mit an den Zincken gedrehet ist; vnd diese seynd am Resonantz gar sanfft / still / vnd lieblich zu hören. Darümb sie dann auch stille Zincken genennet werden.“

So wird der stille Zink von Michael Praetorius in seinem 1619 veröffentlichten *Syntagma Musicum* beschrieben. Diese wenigen Worte, die von einer sensorischen Erfahrung des ganz besonderen Klanges dieses Instruments zeugen, geben uns kaum Aufschluss über die musikalischen Kontexte, in denen es eingesetzt werden konnte.

Vier Instrumente, die heute in Leipzig aufbewahrt werden und aus den eindrucksvollen verlorenen Sammlungen des Kasseler Hofes gerettet wurden, bildeten den Ausgangspunkt meiner Doktorarbeit und waren für den stillen Zink wie der Stein von Rosette. 325 Zinken blieben erhalten und werden weltweit aufbewahrt, wobei die stillen Zinken mit 53 Instrumenten etwas mehr als 15% ausmachen. Die vier stillen Zinken in der Musikinstrumentensammlung des Grassimuseums in Leipzig sind in relativ gutem Zustand, auch wenn sie Spuren von intensivem Gebrauch aufweisen. Sie können aufgrund ihrer Größe und des darauf befindlichen Zeichens des Instrumentenbauers paarweise gruppiert werden. Die beiden kleineren Instrumente tragen direkt unter dem untersten Loch das Symbol eines „Seidenspinners“ „!!“, von dem allgemein angenommen wird, dass es der berühmten Bassano-Familie gehörte, die aus Musikern und Instrumentenbauern bestand und bis nach England zog, um am Hof Heinrichs VIII. zu dienen. Die Werkstatt Bassano überschwemmte im 16. Jahrhundert buchstäblich den europäischen Markt so sehr mit Blockflöten, Querflöten, Zinken, Dulzianen u. v. a. m., dass die konkurrierenden Instrumentenbauer in der Forschung des 20. Jahrhunderts in den Hintergrund gedrängt



wurden. Das andere, größere Paar der stillen Zinken trägt das Zeichen „HIERS.“ und wurde erst kürzlich als Eigentum von Girolamo Salbrun, genannt „*degli flauti*“, identifiziert, der Giovanni Gabrieli nahestand und in der venezianischen Musikwelt sehr einflussreich war.

Die vier Leipziger stillen Zinken überlebten wie durch ein Wunder eine Reihe dramatischer Ereignisse, die fast die gesamte monumentale Instrumentensammlung aus dem goldenen Zeitalter des hessen-kasselschen Hofes zerstörten. Einer dieser Zinken trägt in der Nähe des Mundstücks die grob eingravierten Initialen „G.G“. Dies bedeutet wahrscheinlich, dass er von Georg Graumann benutzt wurde, der im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert als Hornist an den Höfen von Kassel und Marburg tätig war. Die Organisation des Hofes von Kassel ist uns vor allem dank der Dissertation von Ernst Zulauf (1901) gut bekannt. Was die Instrumente betrifft, enthält ein Brief des venezianischen Komponisten Alessandro Orologio aus dem Jahr 1595 eine Liste von Instrumenten, die er aus Venedig mitbrachte und der Kapelle des Landgrafen zur Verfügung stellen konnte. Darin erwähnt er zwei verschiedene Größen von stillen Zinken. Das Hofinventar von 1613 sowie die Beschreibung der Musikbibliothek sind unglaublich reich und geben uns einen Einblick in die prunkvollen musikalischen Aktivitäten, die Moritz von Hessen und die nachfolgenden Landgrafen einführten. Ohne endgültige Schlussfolgerungen über Tonhöhe und Stimmung der beschriebenen Instrumente zu ziehen, verstehen wir, dass die Hofmusiker über drei Arten von stillen Zinken verfügten: stille „Standard“-Zinken, längere, die einen Ton tiefer, und kleinere, die eine Quarte höher als die stillen Standard-Zinken klingen. Der Hof besaß damals insgesamt die beeindruckende Anzahl von 30 stillen Zinken!

Der nächste Schritt in meiner Forschung waren Recherchen über die musikalischen Quellen. Diese Aufnahme enthält fast das gesamte in Kassel gefundene Repertoire, das speziell für den stillen Zink komponiert wurde.

Die Bibliothek in Kassel besitzt eine erstaunliche Sammlung von Unika von Giovanni Gabrieli, die wahrscheinlich Heinrich Schütz aus Venedig mitbrachte, dessen Jurastudium

und musikalische Ausbildung der Landgraf finanzierte. Das Manuskript der imposanten „Meeresfabel“ *Udite, chiari et generosi figli* ist 16-stimmig und doppelchörig, d. h. dass 14 Stimmen von einem Basso continuo und einem einzigen stillen Zink unterstützt werden, der in einer himmlischen Tonlage erklingt. Der Text strotzt vor Anspielungen auf mythologische Figuren aus dem Meer und soll im Jahr 1600 beim Neujahrsfest verwendet worden sein. Das Thema erwähnt auch das traditionelle Fest der Sensa, bei dem die Verbindung der Serenissima mit dem Meer gefeiert wird. In diesem Madrigal von Gabrieli laden die acht Tritonen des ersten Chors die venezianischen Bürger ein, auf Poseidons Ruf zu hören. Der zweite Chor spielt die Rolle der Nereiden. Diese Sirenen oder Meeresnympfen bildeten Poseidons Gefolge, das auf Delfinen und Seepferdchen ritt. Dieses Meisterwerk Gabrielis, das ganz auf Figuralismus und dramatische Kontraste setzt, endet mit einem Schlusschor, der die Venezianer zu Kühnheit und Stolz ermahnt.

*Siehe wie fein und lieblich ist's* (Swv 48) komponierte Schütz 1619 anlässlich der Hochzeit seines Bruders Georg Schütz mit Anna Große in der Nikolaikirche in Leipzig. Die handschriftliche Fassung, die heute verloren ist, wird in einem Inventar von 1638 erwähnt und hätte uns vielleicht einige Details über die bei der Uraufführung gewählte Instrumentierung verraten können. Die uns überlieferte Ausgabe stammt von Philippe Spitta aus dem Jahr 1893. Sie beruht auf einem während des Zweiten Weltkriegs verschollenen Manuskript, in dem für den höchsten Instrumentalpart *cornetto muto o violino* angegeben ist. Die technischen Anforderungen, die Virtuosität, die diese Stimme erfordert, die sich über zwei Oktaven erstreckt, aber auch ihre unglaubliche Schönheit machen einen sprachlos. Der stille Zink ist hier nicht zufällig gewählt, denn schon in den ersten Noten muss er die Worte „lieblich“ und „fein“ schildern, was der Beschreibung dieses Instruments durch Praetorius entspricht. Daher können wir natürlich die Hypothese aufstellen, dass Schütz nicht nur von seinem Lehrer Gabrieli zu diesem Stück inspiriert wurde, sondern auch von den Beziehungen, die er seit seinen ersten Kontakten im Jahr 1599 zu den

Musikern am Kasseler Hof unterhielt, darunter zu einigen begabten Zinkenisten: Georg Graumann, Michael Springkle, Moritz Krause und Michael Hartmann.

In den Noten von Georg Ottos Magnificat (1607), das anlässlich der Geburt von Prinz Hermann komponiert wurde, werden drei Zinkenisten erwähnt: Krause, Graumann und Springkle. Zu dieser Zeit war der spätere Kapellmeister Michael Hartmann nur Kantor und gehörte ebenfalls zur Besetzung. Alle diese Musiker werden gemeinsam mit Heinrich Schütz auf der Gehaltsliste des Hofes im Jahr 1612 erwähnt.

Der aus Sachsen stammende Georg Otto wurde 1586 zum Hofkapellmeister von Hessen-Kassel ernannt. Er unterrichtete den jungen Kronprinzen Moritz in der Kunst des Komponierens und nahm bis 1619 an allen wichtigen Ereignissen des Musiklebens teil. Die Begeisterung des später als „Moritz der Gelehrte“ bezeichneten Mannes führte in Kombination mit Ottos dynamischer Leitung zu einer bemerkenswerten Periode künstlerischer Blüte am Hof.

Die Noten des Magnificats enthalten von Moritz von Hessen eigenhändig geschriebene Anmerkungen und lassen vermuten, dass er die Uraufführung des Werkes beaufsichtigte. Die Besetzung jeder Stimme ist angegeben, und der zweite Chor ist für drei stille Zinken und eine Singstimme bestimmt. Stellen Sie sich meine Begeisterung vor: Da eine Stimme Georg Graumann anvertraut wurde, malte ich mir aus, dass er sie wohl auf seinem in Leipzig aufbewahrten Instrument gespielt haben könnte. Allerdings fehlt in den tiefen Lagen eine Quarte, da diese Stimmen regelmäßig bis f und sogar d hinabsteigen. Dasselbe gilt für die Bratschenstimme, die für Springkle bestimmt ist. Was kann man da tun?

Das monumentale Werk *Syntagma Musicum* von Michael Praetorius wurde ab seiner Veröffentlichung im Jahr 1619 zur wichtigsten musikalischen Abhandlung im Heiligen Römischen Reich. Hier interessiert uns das dritte Buch von Band III, da es wertvolle Informationen über die Interpretation der Musik enthält. Schon auf den ersten Seiten stellt er klar, dass er seine eigenen, von ihm selbst ausprobierten (theoretischen) Ideen

und (praktischen) Lösungen sammelt sowie eine Fülle von Informationen über die „Italianischen [...] gebräuchlichen Gesänge“, die er aus den Vorworten zeitgenössischer Werke zusammengetragen hat, aber auch durch die Aussagen von Bekannten kennt, die selbst gereist sind. Praetorius' enzyklopädische Behandlung aller Instrumente der damaligen Zeit liefert unschätzbare Informationen über ihre Verwendung. Es beschreibt nicht nur, wie man Stücke des *Stile concertato* interpretieren oder wie man Stimmen und Instrumente mischen soll, sondern gibt auch wertvolle Ratschläge für die Interpretation des älteren polyphonen Repertoires und die Verwendung von Instrumenten wie in einer Abhandlung über die Instrumentierung.

Ein Beispiel ist die Motette *In convertendo* von Orlando di Lasso, die in dieser Aufnahme zu hören ist: Laut Praetorius kann man im ersten Chor drei Querflöten, drei stille Zinken oder drei Violinen verwenden oder auch eine Kombination aus Violine, Zink, und Quer- oder Blockflöte. Die Bassstimme muss von einem Tenor gesungen werden, die eventuell von einem Sacqueboute [Posaune] verdoppelt werden kann.

Verzichtet man auf die normalerweise für diese Schlüsselkombination erforderliche Transposition, entsprechen die drei stillen Zinken der Stimmlage des ersten Chors und verleihen ihm eine ganz besondere Farbe.

Einige Seiten später behandelt Praetorius die Situation eines hypothetischen doppelchörigen Stücks, das eine „natürliche“ Kombination von Schlüsseln (ohne erforderliche Transposition) verwendet, und gibt dafür mehrere Beispiele für mögliche Instrumentierungen an. In einer davon wird der stille Zink in einer Altstimme verwendet, die im Altschlüssel geschrieben ist, aber er weist darauf hin, dass es in diesem speziellen Fall notwendig ist, eine Oktave höher zu spielen! Mit dieser Lösung werden die Alt- und Tenorstimmen des *Magnificats* von Georg Otto spielbar und erreichen die hohen Stimmlagen, die bei Gabrieli und Schütz zu finden sind. Im Übrigen bestätigt auch das Vorwort zu einer Motettensammlung, die 1615 in München von Bernardino Borlasca

veröffentlicht wurde, diese Praxis, die darin besteht, in einigen Fällen für tiefe Stimmen den nach oben oktavierten Zink zu verwenden.

Diese besonders den hohen Lagen zugewandte Klangfarbe entsprach nicht unbedingt dem Bild, das der Name des stillen Zinkes selbst oder seine Beschreibung in der Fachliteratur vermittelte. Dennoch muss man feststellen, dass dieses himmlische Trio in den Passagen, die die „Barmherzigkeit“ in Georg Ottos *Magnificat* betonen, besonders wirkungsvoll ist, und bei Praetorius selbst spielen die stillen Zinken in seinem 1619 veröffentlichten monumentalen Werk *Erhält uns Herr bey deinem Wort* in denselben Sphären.

Die unter der Signatur 4° Ms. Mus. 72 erhaltene Handschrift ist sehr reizvoll. Sie enthält 86 kurze Tänze für den Gebrauch bei Hof, die von Moritz von Hessen persönlich zwischen 1585 und 1606 komponiert wurden. In der Art eines „*Liber amicorum*“ sind diese Stücke kurze Huldigungen oder musikalische Porträts der Beziehungen, die der Landgraf mit seiner Umgebung unterhielt: Herrscher, Adlige, Familienmitglieder, Hofpersonal, Kammerherren u.a.m.

Die erstaunlich vielfältige Instrumentierung ist bei einer großen Mehrheit der „italienischen“ Stücke detailliert aufgeführt. Die *Pavana del Ottone Landgravio* bezieht sich auf seinen ältesten Sohn Otto (1594-1613) und weist erneut eine Tenorpartie auf, die einem stillen Zink anvertraut ist. Wir folgten also wieder den Ratschlägen von Praetorius, die, wie er in seinem Vorwort erklärt, vermutlich aus seiner „Erfahrung“ kamen, und interpretierten diesen Teil eine Oktave höher.

Die *Pavana del Francisco Segario* bezieht sich auf den englischen Adligen Francis Segar, einen Dichter und Diplomaten, der der Bruder des berühmten Porträtmalers William Segar war und dem Landgrafen und seiner Familie nahestand.

Machen wir nun einen Abstecher nach Verona: Das Porträt, das als Titelbild dieser Aufnahme gewählt wurde, ist nicht das eines Zinkenisten des Hofes von Moritz von Hessen, stammt aber aus einem ebenso aktiven Kreis von Humanisten: Es ist das Bildnis des Veroneser



Akademikers Bartolomeo Carteri. Die Accademia Filarmonica von Verona ist eine private Institution, die 1543 gegründet wurde. Damals bestand sie aus einer Gruppe junger Adelliger, die sich dem Humanismus nahe fühlten und sich ganz besonders für das Studium und die Interpretation von Musik interessierten. Carteri trat 1564 in die Akademie ein und blieb ihr bis zu seinem Tod im Jahr 1614 verbunden; er war Zinkenist, Sänger, Lautenist und Gambist. Das von Felice Brusasorzi gemalte Porträt gibt uns viele wertvolle Hinweise: Im Vordergrund ist ein stiller Zink zu sehen, sowie Notenblätter, die als die des Madrigals *Pianta cara e gentil* von Carteri identifiziert wurden, das um 1580 zu Ehren der sehr berühmten Laura Peverara komponiert wurde, eines Mitglieds des *Concerto delle donne* von Ferrara, die die Muse großer Künstler wie Luzzaschi, Gabrieli, Gesualdo und Torquato Tasso war. Außerdem sieht man im Hintergrund nahe eines Fensters eine Gruppe von Musikern, höchstwahrscheinlich seine Kollegen von der Accademia, die sich um einen Tisch mit Noten versammelt haben. Die heute noch aktive Accademia bewahrt nicht weniger als 25 Zinken, darunter 7 stille Zinken auf. Hier sind auch einige Musikhandschriften und -drucke zu finden, darunter drei Sammlungen von Motetten von Orlando di Lasso, die alle 1582 gedruckt wurden: *Lectiones Sacrae Novem*, *Motetta sex vocum* und *Sacrae Cantiones quinque vocum*. Aus praktischen Gründen der Stimmenverteilung an die veronesischen Akademiker sind diese drei Sammlungen nach Stimmen zusammengebunden: Cantus, Altus, Tenor usw. Ein weiteres, noch interessanteres Detail ist, dass die Altus-Partie eine handschriftliche Anmerkung enthält, in der „Carter Cornetta“ erwähnt wird. Diese Stimme wird häufig im Altschlüssel notiert und betrifft eher tiefe Lagen. Wenn wir uns genau an das halten, was wir von Praetorius gelernt haben, können wir die in hohen Schlüsseln geschriebenen Stücke mit drei stillen Zinken und einer Singstimme aufführen, was auch vollkommen mit den handschriftlichen Stimmenverteilungen übereinstimmt, die in den Cantus- und Quintus-Heften genau angegeben sind, in denen „Giacomo Celano corneta“ bzw. „Antonio Cozza, corneta“ erwähnt werden. Das können Sie hier in der kurzen Motette *Quid Facies* hören.

Ebenfalls nach Praetorius wird die *Lectio sexta*, die in „natürlichen“ Schlüsseln geschrieben ist, mit drei Singstimmen und einem in der Oktave spielenden stillen Zink vorgetragen.

Als der ehemalige Sänger und spätere Zinkenist Michael Hartmann 1647 Kapellmeister in Kassel wurde, begann er unter Wilhelm IV. mit der Erneuerung des höfischen Repertoires. Anlässlich einer kaiserlichen Versammlung in Regensburg war dort die Musik zu hören, die in Wien gespielt wurde, und man beschloss, Kompositionen bei Meistern wie Giovanni Valentini, Antonio Bertali, Giovanni Rovetta und Giovanni Felice Sances in Auftrag zu geben. *Nel Regno d'Amore* ist ein Kuriosum in Bezug auf die Rolle des stillen Zinks in den kaiserlichen Kreisen Mitteleuropas, wo man ihn eher für Trauermusik einsetzte. Wir könnten uns vorstellen, dass die Verteilung der Ritornelle nicht vom Komponisten, sondern vom Kapellmeister Hartmann erdacht wurde, der die Qualität der ihm zur Verfügung stehenden Instrumente kannte und sich an das erinnerte, was er in seiner Jugend gehört hatte – insbesondere Georg Ottos *Magnificat* aus dem Jahr 1607!

Der *Dialogus inter Mariam et Peccatorem* stammt aus der Bibliothek von Kroměříž und wurde von einem gewissen A.K. komponiert. Es handelt sich hierbei höchstwahrscheinlich um den Benediktinermönch Augustin Kertzinger, der 1658 Kapellmeister des Prager Veitsdoms und anschließend von 1666 bis zu seinem Tod im Jahr 1678 Kapellmeister des Wiener Stephansdoms war. Der hier wiedergegebene Dialog kombiniert zwei Gruppen von Instrumenten. Die beiden stillen Zinken und die Posaune kommentieren die Äußerungen des Sünders, die beiden Violinen die der Jungfrau Maria. Das Ganze ist um eine konzertante Gamenstimme gewoben, die jeden der gesungenen Beiträge mit demselben Motiv einleitet.

Um diese Klangreise rund um den stillen Zink zu vervollständigen, habe ich mich entschieden, zwei kurze Stücke von Thomas Selle aus dem 1634 in Hamburg gedruckten *Deliciarum Juvenilium* hinzuzufügen. Diese bemerkenswerten Miniaturjuwelen sind für jeden Musikliebhaber gedacht. Sie veranschaulichen meiner Meinung nach perfekt die von Praetorius beschworene Sanftheit und Zärtlichkeit.

Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, in welchem Umfang stille Zinken im 16. Jahrhundert verwendet wurden. Die Menge der erhaltenen Instrumente und ihre häufige Nennung in den Inventarlisten fordern uns jedoch dazu auf, ihre Präsenz in der Musiklandschaft neu zu bewerten.

Die vorliegende Aufnahme lädt dazu ein, sich die speziell für den stillen Zink komponierten Werke anzuhören. Sie untersucht auch die von Michael Praetorius vorgeschlagenen Lösungen, die das Feld der Möglichkeiten und das für dieses Instrument spielbare Repertoire erheblich erweitern. Der Gebrauch des Zinks entweder als hohes Instrument auf einer dichten polyphonen Textur oder alternativ zu Querflöten, um einem Consort „Farbe“ zu verleihen, verdient es in jedem Fall wiederentdeckt zu werden.

*Siquidem oculi semper plus vident, quam oculus.*

Mehrere Augen sehen immer besser als ein einziges.

Michael Praetorius

Möge dieses Projekt als Aufforderung an die Zinkenisten der Zukunft verstanden werden, niemals „still“ zu bleiben, niemals mit der Erforschung des Repertoires und unseres wunderbaren Instruments aufzuhören.

LAMBERT COLSON

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

**Giovanni Gabrieli – Udite chiari e generosi figli**

Tritoni:

Udite, udite chiari e generosi figli d'Adria felice,  
 il re del salso regno, ch'ama'l vostro valor noto nel  
 onde  
 doppio ne brama, o honorato segno  
 fra guerrieri perigli ch'in terr'ancor desio di gloria  
 asconde  
 Quinc'il destrier fattura sua gradita  
 ad adoprare a maneggiar v'invita.

Sirene:

E la bella Anfitrite de le Ninfe leggiadre  
 di questo mar che le Sirene unite alle Nerei di  
 squadre  
 vincon di gratie e di dolcezza elette  
 a voi l'amor ed il favor, promette.

Tutti:

Su dunque ardita altera  
 nobilissima schiera  
 faccia vostra virtute al mondo fede  
 ch'il secol prisco a questo secol cede.

**Roland de Lassus – Quis mihi hoc tribuat –  
Vocabis me**

Quis mihi hoc tribuat, ut in inferno protegas me,  
 et abscondas me,  
 donec pertranseat furor tuus, et constituas mihi  
 tempus in quo recorderis mei?  
 Putasne, mortuus homo rursus vivat?  
 Cunctis diebus quibus nunc milito, exspecto donec  
 veniat immutatio mea.

**Giovanni Gabrieli – Udite chiari e generosi figli**

Tritons:

Hear, o hear, you bright and generous sons of  
 blessed Venice,  
 The king of the briny realm who loves your valour,  
 known beneath the waves,  
 Longs for it to be repeated, and awaits an  
 honoured sign  
 Amid the perils of war that the desire for glory still  
 exists on earth.  
 He invites you to take his favourite steed, self-created,  
 And to do your best to manage it.

Sirens:

The fair Amphitrite promises you  
 The love and the favour of the fair Nymphs  
 Of this sea; their grace and sweetness far exceed  
 Those of the Sirens and the squadron of Nereids.

All:

Onwards then, o bold and proud,  
 Most noble force,  
 Show the world through your virtue  
 That the past century here gives way to the present.

**Roland de Lassus – Quis mihi hoc tribuat –  
Vocabis me**

Who will grant me this, that you will protect me in  
 hell, and hide me  
 Until your fury is past, and you appoint a time  
 when you will remember me?  
 Do you think that a dead man lives again?  
 All the days that I now fight, I wait for my  
 transformation to come.

Vocabis me, et ego respondebo tibi;  
operi manuum tuarum porriges dexteram.  
Tu quidem gressus meos dinumerasti,  
sed parce peccatis meis.

You will call me, and I will answer you;  
You will extend your right hand to your hand's  
own creation.  
You have indeed numbered my steps,  
But spare my sins.

**Heinrich Schütz – Siehe wie fein**  
Siehe, wie fein und lieblich ist's,  
daß Brüder einträchtig beieinander wohnen!  
Wie der köstliche Balsam ist,  
der vom Haupt Aarons herabfließt in seinen  
ganzen Bart,  
der herabfließt in sein Kleid,  
wie der Thau, der vom Hermon herabfällt  
auf die Berge Zion.  
Denn daselbst verheißt der Herr Segen  
und Leben immer und ewiglich.

**Heinrich Schütz – Siehe wie fein**  
Look how fine and sweet it is  
When brothers live together in peace.  
How delicious is the balm  
That flows from Aaron's head into his beard,  
That flows into his robe,  
Like the dew that runs from Hermon  
down the Mount of Sion,  
For there the Lord promises  
His blessing and life forever and ever.

**Roland de Lassus – Quid facies veneris**  
Quid facies facies  
veneris cum veneris ante?  
Ne sedeas sed eas,  
ne pereas per eas.

**Roland de Lassus – Quid facies veneris**  
What would you do  
If you should come before the face of Venus?  
Do not sit down, but go,  
Lest you perish at the sight of her.

**Georg Otto – Deutsches Magnificat**  
Meine Seele erhebt den Herren,  
und mein Geist freuet sich Gottes, meines  
Heilandes;  
denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd  
angesehen.  
Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle

**Georg Otto – Deutsches Magnificat**  
My soul magnifies the Lord,  
And my spirit has rejoiced in God my Saviour,  
For he has regarded the low estate of his  
handmaiden.  
Behold, from henceforth all generations shall call  
me blessed,

Kindeskind;  
 denn er hat große Ding an mir getan,  
 der da mächtig ist und des Name heilig ist.  
 Er übet Gewalt mit seinem Arm  
 und zerstreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens  
 Sinn.  
 Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl  
 und erhöhet die Niedrigen.  
 Die Hungerigen füllet er mit Gütern  
 und lässet die Reichen leer.  
 Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem  
 Diener Israel auf,  
 wie er geredt hat unsern Vätern,  
 Abraham und seinem Samen ewiglich.  
 Ehre sei dem Vater und dem Sohn und auch dem  
 Heiligen Geiste,  
 wie es war im Anfang, jetzt und immerdar  
 und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.

**Thomas Selle – O Unglück !**

O Unglück ! den selben Tag ich gar wohl beklagen  
 mag,  
 Da ich mich mein Liebchen erst ansach  
 Durchschossen bin ich in eyl mit Cupide  
 scharffem Pfeil  
 Er hat mein junges Hertz verwundet  
 Denn dadurch bin ich kommen in Noth,  
 Das ich möcht sterben den bitteren Tod.  
 Hilf mir schöns lieb zu dieser Stund,  
 sonst werd ich nimmer wieder gesundt.

For he has done great things to me,  
 He is mighty, and holy is his name.  
 He has shown strength with his arm,  
 And scattered the proud in the imagination of  
 their hearts.  
 He has put down the mighty from their seats,  
 And exalted the humble and meek.  
 He has filled the hungry with good things,  
 And has sent the rich away empty.  
 In remembrance of his mercy he has helped his  
 servant Israel,  
 As he spoke to our forefathers,  
 Abraham and his seed forever.  
 Glory be to the Father, the Son, and the Holy  
 Spirit,  
 As it was in the beginning, is now and ever shall  
 be,  
 World without end. Amen.

**Thomas Selle – O Unglück !**

O misfortune! I may well lament that on the same  
 day  
 That I first saw my darling  
 I was swiftly pierced by Cupid's sharp dart.  
 He wounded my young heart  
 which has since suffered such pain  
 That I would prefer to die a bitter death.  
 Help me, my beauty, at this time,  
 Or I shall never be well again.

**Roland de Lassus – In convertendo**

In convertendo Dominus captivitatem Sion, facti sumus sicut consolati.

Tunc repletum est gaudio os nostrum, et lingua nostra exultatione.

Tunc dicent inter gentes: Magnificavit Dominus facere cum eis.

Magnificavit Dominus facere nobiscum; facti sumus laetantes.

Converte, Domine, captivitatem nostram, sicut torrens in austro.

Qui seminant in lacrimis, in exultatione metent. Euntes ibant et flebant, mittentes semina sua.

Venientes autem venient cum exultatione, portantes manipulos suos.

**Augustin Kertzinger – Dialogus Germanicus inter Mariam et Peccatorem**

Peccatore:

Schönste Mutter bist gesunen  
Mir kein gnaden aug zu günen  
In betrachtung meines leiden  
Das ich solt den himel meiden  
Wegen grosser sinden schult  
Wan verlohren ist dein huldt

Hab ich meiner selbst vergessen  
Offt gesindigt gantz vermessen  
Deinen sohn vil leidts gethan  
Schau nit dise feler an.

Denn der lieb die ich thue tragen  
Dise macht mich nit verzagen

**Roland de Lassus – In convertendo**

When the Lord turned the captivity of Zion, we were like those who dream.

Then our mouths were filled with laughter, and our tongues with joy.

Then they said among the nations: The Lord has magnified them.

The Lord has magnified us, and we are glad.

Turn our captivity, o Lord, like the torrents in the south.

May those who sow in tears now reap in joy.

He who goes forth weeping, bearing seeds for sowing,

Shall return with shouts of joy, and bring his sheaves with him.

**Augustin Kertzinger – Dialogus Germanicus inter Mariam et Peccatorem**

The Sinner:

Fairest mother, you think of  
Granting me no mercy  
Regarding my suffering,  
That I should turn away from Heaven  
From the guilt of my great sins  
When your grace has been lost.

I have forgotten myself,  
Sinned often, and very recklessly,  
Caused your Son much sorrow.  
Do not look upon these errors.

For the love that I bear you  
Will not let me despair,

Weilen du zu ieder frist  
Aller sinder zuflucht bist.

For you are always  
A refuge for all sinners.

Maria:  
Weder freindt noch kindt zu nenen  
Vor ein feindt dich zu erkenen  
Wer die höchste gerechtigkeit  
Straffen dein unbilligkeit.

Mary:  
To call you neither friend nor child,  
To regard you as an enemy ,  
Would be the highest form of justice  
To punish your great wrong.

Völig dein Unglik zu enden  
Were dir den ruh zu wenden  
Nimer mer dich schauen an  
Gar kein bitt mer hören an.

To end your misfortune entirely  
I should remain silent towards you,  
Never to look at you again,  
Never to hear your pleading.

Weilen doch mein sohn verlanget  
So am Creitz vor dich gehanget  
Alle sinder selig will  
So geschehe nach sein will.

Though because my Son so wishes,  
Hanging before you on the Cross,  
For all sinners to be blessed,  
May His will be done.

Ihm zur güthigkeit zu neigen  
Wil ich meine bristen zeigen  
So mit millich ihm ernehrt  
Bis ich werdt der bitt gewert.

To guide him towards beneficence  
I will show Him my breasts  
That I might feed him with milk  
Until I am worthy of his prayer.

Dich mein liebstes kind zu nenen  
Wil ich mich vor gott nit schemen  
Auch erhalten von mein sohn  
Dir die ewig himels Cron.

I do not want to be ashamed  
To call you my dearest child before God;  
So receive from my Son  
Heaven's eternal crown.

P: Mutter, dir fal ich zu fiessen  
M: Meine gnade dich vergwissen  
P: Ach wie dankbar will ich sein  
M: Zweifle nit ich bin gantz dein  
P: So lang mir ein aug steht offen

S: Mother, I fall at your feet.  
M: Be assured of my mercy.  
S: Oh, how thankful I will be  
M: Do not doubt that I am entirely yours.  
S: As long as I live,



M: Solst auf meine vorbitt hoffen  
P: Ach wie dankbar will ich sein  
M: Zweifle nit, ich bin gantz dein.

**Thomas Selle – O liebes Hertze**

O liebes Hertze dein Äuglein klar bringen mit  
Schmertze  
Sag ich für war  
Dein Cortisieren, dein Rede frei mich ganz regieren,  
Sag ich ohn Scheu,  
Dein süsser G'sang helt mich in Zwang  
So sehr, so sehr das ich mich selber nicht bin  
ehnlich mehr.  
Dein süsser Mund mich hat verwundt  
So sehr, so sehr das ich mich selber nicht bin  
ehnlich mehr.

**Giovanni Felice Sances – Nel regno d'amore**

Nel regno d'amore  
è legge crudele  
ch'amante fedele  
stia sempre in dolore.  
Non basta la fede  
servir sino a morte  
né mai ha mercede  
chi contro ha la sorte.  
Ond'io ben so per prova  
che chi sorte non ha, fede non trova.

Di stella severa  
è legge spietata  
ch'un alma adorata

M: Trust in my intercession;  
S: How thankful I will be.  
M: Do not doubt that I am entirely yours.

**Thomas Selle – O liebes Hertze**

O dear heart, your bright eyes bring pain with  
them,  
I speak truly.  
Your flattering ways and your open speech govern  
me fully,  
I say without reservation.  
Your sweet song has me so much in its spell,  
So much that I am no longer myself.  
Your sweet mouth has wounded me so grievously,  
So grievously that I am no longer myself.

**Giovanni Felice Sances – Nel regno d'amore**

In love's realm, the cruel law for a faithful lover  
Is that there is always sorrow,  
Faith until death is not enough,  
He who fights fate will never be shown mercy.  
Experience has taught me that  
Faith is of no use to an unlucky man.  
The severe star and ruthless law  
Of an adored soul will always be more savage.  
He who adores a fair sun will always ask for pity,  
But will never be shown mercy if fate does not  
will it.  
Experience has taught me that  
Faith is of no use to an unlucky man.  
Desire for long service to ungrateful beauty

fia sempre più fera.  
Pietade ogn'hor chiede  
chi adora un bel sole,  
già mai ha mercede  
se'l fato non vuole.  
Ond'io ben so per prova  
Ch'ove il fato è crudel, amar non giova.

D'ingrata bellezza  
fu sempre desire  
ch'il lungo servire  
si paghi d'asprezza.  
Un cor sì ferino  
in darno si prega  
se'l puro destino  
nol move e lo piega.  
Ahi dunque io posso dire  
sorte fato destin mi fa languire.

**Michael Praetorius – Erhalt und Herr bey  
deinem Wort**

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort  
und steure des Papst und Türken Mord,  
die Jesum Christum, deinen Sohn,  
stürzen wollen von deinem Thron.

Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,  
der du Herr aller Herren bist  
beschirm dein arme Christenheit,  
daß sie dich lob in Ewigkeit.

Gott Heilger Geist, du Tröster wert,  
gib dein Volk einerlei Sinn auf Erd,

Is always repaid with bitterness.  
A heart is wounded, and one prays in vain;  
If it is pure fate, it is unflinching.  
Alas, I may then say that  
Fortune, fate, or destiny make me languish.

**Michael Praetorius – Erhalt und Herr bey  
deinem Wort**

Keep us steadfast, Lord, in Your word,  
And deflect the deadly peril of the Pope and the  
Turks,  
For they wish to cast Your Son,  
Jesus Christ, from his throne.

Display Your power, Lord Jesus Christ,  
For You are Lord of Lords,  
Protect Your poor Christendom,  
That it may praise You in eternity.

God, Holy Spirit, You worthy Comforter,  
Grant Your people one sole meaning on earth,

steh bei uns in der letzten Not,  
g'leit uns ins Leben aus dem Tod.

Ihr Anschläg, Herr, zunichte mach,  
lass sie treffen die böse Sach,  
und stürz sie in die Grub hinein,  
die sie machen den Christen dein.

So werden sie erkennen doch,  
dass du, unser Gott, lebest noch  
und hilfst gewaltig deiner Schar,  
die sich auf dich verlasset gar.

Verlhei uns Frieden gnädiglich,  
Herr Gott, zu unsern Zeiten,  
Es ist doch ja kein ander nicht,  
Der für uns könnte streiten,  
Denn Du, unser Herr Gott alleine.

Gib unsern Herren und aller Obrigkeit  
Fried und gut Regiment, dass wir unter ihnen  
Ein gerüglichs und stilles Leben führen mögen,  
In aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.  
Amen

Stand by us in our ultimate distress,  
Lead us from death into life.

Cast their attack, Lord, into oblivion,  
Let them be smitten by their own evil,  
And cast them into the pit  
That they have made for Your Christians.

Thus they will surely recognise  
That You, our Lord God, still live,  
And mightily help your followers,  
Who trust in You completely.

Grant us peace with grace,  
Lord God, in our times,  
For there is indeed no other  
Who could fight for us  
Than You alone, o Lord our God.

Grant peace and good government  
To our lords and to all others in authority,  
That we may lead a peaceful and calm life  
Under them with God's blessing and honour.  
Amen

RIC 464

