

CHAN 0660



Il Viaggio Musicale

CHACONNE

Marini
Affetti musicali

Il Viaggio Musicale

CHANDOS early music



Facsimile of the title page of the original 1617 edition of Marini's 'Affetti musicali'

Biagio Marini (c. 1587–1663)

Affetti musicali, Op. 1

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | I La Zorzi. <i>Sinfonia grave a 3. Doi violini e basso</i>
two violins, violone, theorbo, harp and organ | 3:17 |
| [2] | II La Giustiniana. <i>Sinfonia a 3. Doi violini o cornetti e basso</i>
two cornetts, trombone and organ | 1:59 |
| [3] | III La Orlandina. <i>Sinfonia per un violino o cornetto e basso se piace</i>
violin, violone, theorbo and harp | 2:18 |
| [4] | IV La Zoppa. <i>Sinfonia allegra a 3. Doi violini e basso</i>
two violins, bass dulcian, theorbo and virginal | 1:19 |
| [5] | V La Gambara. <i>Sinfonia a 3. Doi violini o cornetti e basso</i>
two cornetts, bass dulcian, theorbo and organ | 2:46 |
| [6] | VI La Soranza. <i>Aria a 3. Doi violini e basso</i>
two violins, violone, soprano dulcian, guitar and virginal | 2:14 |
| [7] | VII La Boldiera. <i>Aria a 3. Doi violini e basso</i>
two violins, theorbo, harp and virginal | 2:18 |
| [8] | VIII La Marina. <i>Canzone a 3. Doi tromboni e cornetto o violino</i>
cornett, two trombones and organ | 1:42 |
| [9] | IX La Foscarina. <i>Sonata a 3. Con il Tremolo. Doi violini o cornetti e trombone o fagotto</i>
two violins, bass dulcian, theorbo and organ | 4:45 |

10	X	Il Vendramino. <i>Balletto overo Sinfonia a 3. Doi violini o cornetti e basso</i>	2:37
		cornett, violin, bass dulcian and organ	
11	XI	La Caotorta. <i>Gagliarda a 2. Violino e basso</i>	1:37
		violin, bass dulcian, guitar, virginal and woodblocks	
12	XII	La Candela. <i>Sinfonia breve a 2. Violini o cornetti</i>	1:16
		two cornetts, bass dulcian and virginal	
13	XIII	La Vetrestain. <i>Corrente a 2. Violino e basso</i>	1:18
		violin and theorbo	
14	XIV	La Ponte. <i>Sonata a 2. Violino o cornetto e basso</i>	2:13
		cornett, bass dulcian, theorbo and organ	
15	XV	L'Aguzzona. <i>Sonata a 3. Doi violini e fagotto</i>	4:18
		two violins, bass dulcian, theorbo and virginal	
16	XVI	L'Albana. <i>Sinfonia breve a 2. Violini o cornetti</i>	1:53
		two cornetts, theorbo and organ	
17	XVII	Il Monteverde. <i>Balletto alemano a 2. Violino e basso</i>	2:29
		violin, bass dulcian, theorbo and virginal	
18	XVIII	La Martinenga. <i>Sinfonia a 2. Violini o cornetti</i>	2:30
		two violins, theorbo and harp	
19	XIX	La Bemba. <i>Canzone a 2. Violini o cornetti in Ecco</i>	3:22
		violin, cornett, harp and virginal	
20	XX	Il Boncio. <i>Brando a 2. Violino e basso</i>	2:34
		violin, violone, cornett, trombone, bass dulcian, theorbo, harp and organ	

21	XXI	Il Barizone. <i>Brando a 3. Doi violini e basso</i>	2:22
		two violins, bass dulcian, guitar, virginal, two cornetts, trombone and organ	
22	XXII	Il Zontino. <i>Balletto a 3. Doi violini e basso. Ad imitation di viole grosse</i>	2:01
		two violins, violone and virginal	
23	XXIII	La Bocca. <i>Sinfonia allegra a 3. Doi violini e basso</i>	1:19
		cornett, violin, violone, trombone, theorbo and virginal	
24	XXIV	La Cornera. <i>Sinfonia a 2. Violini o cornetti</i>	2:29
		two cornetts, trombone, theorbo and organ	
25	XXV	La Gardana. <i>Sinfonia per un violino o cornetto solo</i>	2:22
		violin and virginal	
26	XXVI	La Martia. <i>Corrente a 3. Doi violini e basso</i>	1:26
		two cornetts, trombone, organ, two violins, dulcian, theorbo and harp	
27	XXVII	La Hiacintina. <i>Canzone a 2. Violino o cornetto e trombone. Del M.R.P. Hiacinto Bondioli zio del autore</i>	4:01
		violin, trombone and organ	

TT64:44

Il Viaggio Musicale

<i>cornett</i>	Marie Garnier-Marzullo	by J. West, London 1995
	Paco Rubio	by S. Delmas, Paris 1997
<i>trombone</i>	Mauro Morini	by E. Meinel, Geretsried 1994, copy of E. Heinlein, Germany, early 17th century
	Ermes Giussani	by E. Meinel, Geretsried 1993, copy of E. Heinlein, Germany, early 17th century
<i>soprano dulcian</i>	Paolo Tognon	by G. Lyndon Jones, London 1985, copy of anonymous 16th-century instrument, Museum of Augsburg
<i>bass dulcian</i>	Paolo Tognon	by B. Junghaenel, Gütersloh 1993, copy of anonymous 17th-century instrument, Berlin
<i>triple harp</i>	Loredana Gintoli	by A. de Renzis, Milan 1995
<i>theorbo</i>	Pietro Prosser	by J. Cepelák, Prague 1996, copy of M. Tieffenbrucker, Italy, early 17th century
<i>guitar</i>	Pietro Prosser	by J. Cepelák, Prague 1998, copy of Stradivarius
<i>woodblocks</i>	Sabina Colonna Preti	
<i>violin</i>	Alessandro Bares	by G. Fabre, Mirecourt, late 18th century, modeled after Maggini
	Giuditta Colombo	by G. Vöjgt, Tyrol 1795
<i>violone</i>	Sabina Colonna Preti	by G. Cazzaniga, Monza 1992, copy of Grancino, Milan, late 17th century
<i>organ</i>	Pietro Pasquini	by G. Tisi, Montichiari 1998
<i>Italian virginal</i>	Pietro Pasquini	by P. Pasquini, Izano 1995

Marini: Affetti musicali

AFFETTI MUSICALI BY BIAGIO MARINI MUSICIAN TO THE MOST SERENE COUNCIL OF THE VENETIAN REPUBLIC.

Opus One.

In which will be found Symfonie, Canzon, Sonate
Balletti, Arie, Brandi, Gagliarde & Corenti. à 1. 2. 3.
So arranged that they may be played on Violins Cornets & every

kind of Musical Instrument
NEWLY PRINTED.
GARDANO PRESS
IN VENICE M DC XVII
By Bartholomeo Magni.

When Biagio Marini published his Opus One, the *Affetti musicali*, he had been living in Venice for two years, employed by the City Council as a musician and by St Mark's as a violinist. This is significant because, as the famous Claudio Monteverdi had been the *maestro di cappella* at St Mark's since 1613, there is every possibility that Marini studied with the great Cremonese master as well as with Giovanni Battista Fontana, his

teacher in his home town Brescia. What is certain is that from both these men Marini acquired an unbridled enthusiasm for new music at a time when the *moderna prattica* and *stil moderno* were anything but accepted in the musical life of Italy.

The book contains twenty-seven compositions, of which twenty-six are by Marini himself and one (added here as an appendix) by Giacinto Bondioli, a Dominican friar who preached in Brescia and, as it happens, was Biagio Marini's uncle. Each piece is named after and dedicated to an important Venetian family or individual member of it. Most of the instrumental genres current at the time are represented in the publication. They fall into two categories, defined by the terms *da chiesa* ('for the church') and *da camera* ('for the chamber', implying secular use). The distinction is important because at the time, in the early seventeenth century, the two were just beginning to move apart. As the century progressed the number of references to them increased, confirming above all that the sonata was becoming the most important

instrumental genre. The sources make mention of *sonata da chiesa* and *sonata da camera* with increasing frequency until, during the last two decades of the century, both reached their peak in the compositions of Corelli. After the turn of the century the terms were used less and less and before long the distinction between the sacred and secular sonata had been dropped completely.

The *da chiesa* works in the *Affetti musicali* are defined as *Sinfonie*, *Sonate* and *Canzoni*, the *da camera* ones as *Balletti*, *Arie*, *Brandi*, *Gagliarde* and *Correnti*. While it is easy to distinguish between the various genres in the latter group on account of their characteristic dance rhythms, it is much more difficult to spot the difference between a *sinfonia*, a *canzone* and a *sonata*.

The *canzone* is the oldest of the genres, deriving as it does from the Parisian *chanson* of the 1530s. Its chief characteristic lies in its imitative style. The French model was usually for five voices, began with a fugato in dactylic rhythm (long–short–short) and was of a lively nature (the texts, too, were often very amusing and witty, hardly what we should expect of a sacred composition!). With the arrival of the new compositional techniques already mentioned, the Italian composers achieved an overall simplification

of polyphony either by reducing the number of voices or by increasing them (many Venetian *canzoni* use eight, ten or twelve voices) while maintaining a simpler polyphony by codifying the use of instrumental ‘choirs’ sharing a similar rhythmic structure. *La Hiacintina* is a simple and very traditional *canzone* for two voices. *La Marina* adheres to the rules for a *canzone* for three voices (soprano, tenor and bass) but is in a more solemn style. *La Bemba* fits less easily into the concept of the *canzone*. By using the words *in Ecco* the composer is without a doubt telling us that this is modern music using one of the most popular devices of the period, the echo, which Venetian composers utilised with enthusiasm throughout the century.

The *sinfonia* (literally ‘playing together’) did not start life as an independent genre but as a brief interlude between the various parts (strophes, stanzas, etc.) of a vocal piece either sacred or secular. It frequently bore no affinity to the composition around it and was often repeated in identical form many times over. When used in opera it came to be called *ritornello*. *L’Albana*, *La Candela* (both labelled *Sinfonie brevi*) and *La Zoppa* all follow the rule of brevity and also that of retaining a single mood throughout. In all

the other cases we must be content with the literal meaning of the term. The adjectives used to define the character of various *sinfonie* are themselves significant. *La Zorzi* is defined as *Sinfonia grave*, *La Bocca* and *La Zoppa* as *Sinfonie allegre*. During the 1620s such terms began to appear within musical compositions, and in Dario Castello’s *sonate concertate* (Venice, 1628 and ’29) they were being used on an almost regular basis at the head of each section of the sonata. *La Gardana* and *La Orlandina* deserve special mention. Both works are very close to the keyboard *toccata* in that they are improvisatory and virtuosic. Marini was responsible for a notable development of this type of music for the violin (his own instrument) throughout his long career, twenty years of which he spent in Germany where he added double-stopping and *scordatura* to its performance repertoire.

As mentioned previously, the sonata was the most prevalent genre in the seventeenth century, and its greatest development took place precisely in the period under consideration. Its form was not clearly defined to begin with, the term often being interchangeable with *sinfonia* or *canzone*. Here at last composers had at their disposal a genre ideally suited to an assemblage of

instruments and complete in itself. From the outset the sonata typically comprised several contrasting movements. By this definition *La Ponte*, and even more *La Foscarina* and *L’Aguzzona*, are fully developed examples of the genre.

It is in these very sonatas that the reason behind Marini’s title for this collection is seen most clearly. The *affetti musicali* are in fact those technical means, typical of Italian baroque music, that enable the passions inherent in the music to be expressed, the character of each section within the work to be distinguished. If the object of poetry is to stir our sense of wonder, that of music is to stir our emotions. Throughout the seventeenth and eighteenth centuries music invariably meant vocal (and prevalently sacred) composition, and instrumental music sought to imitate, at times with excellent results, precisely this ability to involve the listener emotionally. In vocal music it is the text that indicates the *affetto* of each individual passage. In the absence of a text it is experience of vocal music that identifies for us those qualities that suggest one interpretation to be preferable to another. The necessity of communicating the character of an instrumental work (a practice completely unknown right up until the end

of the sixteenth century) is seen in the composers' use of terms such as *Allegro* and *Grave* which we have already noted. But *affetto* is more than a general indication of character. It is a quality inherent in every detail of a work designed to move the emotions, in the manner in which every single note is to be performed. The *affetti musicali* are the point of departure for all instrumental technique from the early seventeenth century onwards; they stimulated the development of every technical advance that endowed instruments with the same expressive power as the human voice. *Legature* in the modern sense of 'slurs' (i.e. the playing of several notes with one stroke of the bow, as opposed to the older, purely vocal practice of singing several notes to one syllable) were introduced together with *legature articolate*, in which each note within the slurred phrase was separately articulated. Other 'inventions' of the period were dynamics and the contrasting of fast and slow tempi. The ability to execute phrases on an instrument as if there were a text involved predated this period, however. It derived from the instrumentalists' frequently being required to double vocal lines, and therefore being used to supporting the voice, articulating or reinforcing the

verbal content, and expressing emotion – in a word, 'declaiming' a text in musical terms.

'Diminutions' deserve a special word of explanation: firstly, because they were discussed more than any other topic in the (admittedly meagre) musicological writings of the period; secondly, because they refer to a practice vital to the performance of early music. We are not, as we tend to believe, dealing with notes added more or less arbitrarily to an 'original' instrumental part, but with the actual manner in which it should be played. They are not things that are to be superimposed upon the original notation like some kind of superstructure, but an integral part of that notation's expressive content. Diminutions should be considered as one of the basic techniques of performance. As one learns to produce the note itself, to attack it in a certain way, to hold it and endow it with all the subtleties of nuance, to move from one note to another with legato or staccato, so one learns to vary it, introducing more notes of shorter value (hence 'diminution': the value of one note is diminished by being broken up into a larger number of shorter notes), in order to heighten the emotive thrust.

Every instrument, according to its technical nature and specific register, requires

the performance of diminution in a different way, and subject to these inherent differences, every instrumentalist applies his own personal taste.

We thus arrive at the instruments themselves. The complete legend accompanying the title announces that the works are 'So arranged that they may be played on Violins Cornetts & every kind of Musical Instrument'. Such a phrase is typical of the period and can mean different things. It is important, first of all, to bear in mind that music for an ensemble of instruments had only begun to be written within the last half-century, and it was still not deemed necessary to specify the particular instruments required. Another century and a half would pass before this happened; it was the arrival of the Viennese string quartet that saw the disappearance of vague generalities such as *basso*, designed to indicate the register but not the specific instrument (though it is worth mentioning that Mozart retained the generic terms in his String Quartet, KV 80, and in England the viola was defined as the 'tenor' until the beginning of the nineteenth century). We should not, however, assume that there were no accepted conventions with regard to the instruments to be deployed; and these conventions took account of the fact

that at the end of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth, most of the instruments in use were regarded as unfit for coping with the level of expressiveness required by the music. This applied above all to wind instruments (which were criticised by one writer as having for the most part 'some imperfection, either of intonation or timbre, principally in the top register which tends to be inaccurate, or not sound well, and it is up to the judgement of the player to recognise such imperfections...') [Francesco Rognoni, *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno* (Selection of various passages illustrating modern usage), Milan, 1620]), which were subjected to a ruthless process of selection, at least where serious music was concerned. Cornetts and trombones (or sackbuts) were found most suitable for solo and consort music alike; composers wrote for both throughout the seventeenth century. The dulcian (an early, one-piece bassoon) was the only double-reeded instrument used uninterruptedly throughout the century, but although the entire family, from soprano to bass, had been used in the sixteenth century, the bass version was practically unique in surviving. The sound of the soprano dulcian can be heard in *La Soranza*, where it was included on account of its joyous nature and,

most importantly, its affinity with Renaissance dance.

In the string family, the violin soon became the most important of all the *da braccio* (literally 'on the arm') instruments. For the middle and lower registers, more than a century was to pass before the *da gamba* (literally 'at the leg') instruments disappeared and the cello became the primary *da braccio* bass instrument. During the seventeenth century the term violone was used for many different instruments, and there is still insufficient information for us to establish with any certainty the precise size, shape, and tuning of every instrument that went under this name.

Almost all the members of the large family of lutes survived until the end of the century.

The harp, a purely diatonic instrument until the middle of the sixteenth century, acquired a second rank of strings, and then, towards the very end of the century, a third rank that put all modulations and all keys within the player's reach.

The harpsichord, albeit changing continually in response to changing taste, was widely used until the end of the eighteenth century.

With regard to the scoring of the various compositions in the *Affetti musicali*, we have

followed as far as possible the indications of the composer, who only mentions violins, cornetts, trombones and a bassoon (i.e. dulcian). The one piece that carries a precise indication and allows for no alternatives is *L'Aguzzona* which, as we have already mentioned, is one of the most 'modern'. Here Marini asks for two violins and bassoon. In most of the others the violin is suggested as an alternative to the cornett, and the bass (*basso concertante*) is not specified. We have therefore opted for the greatest possible variety of instrumental combinations. The size of the basso continuo ranges from large (as in *La Bocca*) to a single instrument (as in *La Vetrestain*), while in other pieces just two or three instruments are used. We have tried to give a different colour to every composition in order to make the most of the lively imagination shown by the composer in this, his first published work.

In the 'chamber' pieces, the dances, we chose a more archaic scoring which consists of alternating various groups of instruments for reprises or different sections of the works. Those involved are *Il Boncio*, *Il Barizone*, *La Martia*, *La Caotorta* and *La Soranza*.

© 2000 Alessandro Bares

Translation: Avril Bardoni

Il Viaggio Musicale was founded in 1991 by a group of Italian musicians who had toured that year with the Baroque Orchestra of the European Community (now known as the Baroque Orchestra of the European Union). All its members have studied at the best European early-music schools with the most highly regarded teachers; all enjoy a busy career on the concert platform with eminent groups and orchestras such as Les Arts Florissants, Le Concert des Nations, Capella Savaria, the ensemble Concerto, Accademia Bizantina and Concerto Köln under the baton of such distinguished conductors as Frans Brüggen, William Christie, Jordi Savall and René Jacobs.

Before embarking on public performances, the group studied under the expert guidance of Kees Boeke, Bruce Dickey and Jordi Savall and have since appeared in important concert series including *Musica e poesia* a S. Maurizio in Milan and *L'Autunno Musicale* in Como and at the *Accademia Filarmonica* of Rome and the Italian cultural society *Dante Alighieri* in Geneva.

In September 1995 *Il Viaggio Musicale* won the special early music prize at the

international chamber-music competition Perugia classico and in October of the same year was the only Italian ensemble taking part in the Festival of Music at the European Courts in Budapest. The following month, in its orchestral form and directed by Alessandro Bares, *Il Viaggio Musicale* performed the intermezzi for *Il vecchio avaro* by Gasparini and *Il marito giocatore e la moglie bacchettona* by Orlandini at the Teatro Municipale in Piacenza with the contralto Gloria Banditelli and the bass Antonio Abete. In December 1996 the ensemble was placed third (no second prize was awarded) at the Concorso Internazionale di Musica da Camera con Strumenti originali, 'Premio Bonporti', in Rovereto.

The instrumental ensemble has a permanent nucleus of five musicians, but expands to orchestral proportions to produce the sumptuous sound and richly varied timbres demanded by the composers of the seventeenth (most especially) and eighteenth centuries, exploiting to the full the alliance of strings and wind supported by various combinations of harpsichord, organ, lute, theorbo, etc.

Marini: Affetti musicali

AFFETTI MUSICALI VON BIAGIO MARINI MUSIKER DER DURCHLAUCHTIGSTEN SIGNORIA DER VENEZIANISCHEN REPUBLIK.

Opus Eins.

Worin zu finden sind Symfonie, Canzon, Sonate
Balletti, Arie, Brandi, Gagliarde & Corenti. à 1. 2. 3.
*So gesetzt, dass sie auf Violinen Zinken & aller Art
musikalischer Instrumente zu spielen sind*
NEU GEDRUCKT.
VERLEGT VON GARDANO
IN VENEDIG M DC XVII
Bei Bartholomeo Magni.

Als Biagio Marini die *Affetti musicali* als sein Opus Eins veröffentlichte, lebte er seit zwei Jahren in Venedig, bei der Signorie als Musiker und an der Markuskirche als Violinist angestellt. Das ist deshalb von Bedeutung, weil der berühmte Claudio Monteverdi seit 1613 an San Marco als *maestro di cappella* tätig war und darum anzunehmen ist, dass Marini außer bei

Giovanni Battista Fontana in seiner Heimatstadt Brescia auch bei dem grossen Cremoneser Meister studiert hat. Fest steht, dass Marini diesen beiden Männern seinen grenzenlosen Enthusiasmus für neue Musik verdankte, zu einer Zeit, als sich die *moderna prattica* und der *stil moderno* im italienischen Musikleben noch keineswegs durchgesetzt hatten.

Der Band enthält siebenundzwanzig Kompositionen, sechsundzwanzig von Marini selbst und eine (der vorliegenden Aufnahme als "Anhang" beigegebene) von Giacinto Bondioli, einem Dominikanerpater, der in Brescia predigte und obendrein Marinis Onkel war. Jedes Stück ist nach einer prominenten venezianischen Familie benannt und ihr oder einem ihrer Mitglieder gewidmet. Die meisten damals gängigen Gattungen der Instrumentalmusik sind in der Publikation vertreten. Sie fallen in zwei Kategorien, die durch die Begriffe *da chiesa* ("für die Kirche") und *da camera* ("für die Kammer", d.h. für den weltlichen Gebrauch) definiert sind. Die Unterscheidung ist wichtig, weil sich die beiden Kategorien

damals am Anfang des 17. Jahrhunderts gerade erst auseinander zu entwickeln begannen. Im Verlauf des Jahrhunderts finden wir immer mehr Hinweise auf sie, die vor allem belegen, dass die Sonate zur wichtigsten instrumentalen Gattung wurde. Die Quellen erwähnen mit zunehmender Häufigkeit die *sonata da chiesa* und die *sonata da camera*, bis beide in den letzten zwei Jahrzehnten des Jahrhunderts in den Kompositionen von Corelli ihren höchsten Entwicklungsstand erreichten. Nach der Jahrhundertwende kamen die Begriffe immer seltener vor, und bald hatte man die Unterscheidung zwischen kirchlicher und weltlicher Sonate ganz fallen gelassen.

Die Werke *da chiesa* in den *Affetti musicali* sind als *Sinfonie*, *Sonate* und *Canzoni* definiert, die Werke *da camera* als *Balletti*, *Arie*, *Brandi*, *Gagliarde* und *Correnti*. Während man die verschiedenen Genres der zweiten Gruppierung wegen ihrer charakteristischen Tanzrhythmen problemlos auseinander halten kann, bereitet es viel größere Schwierigkeiten, den Unterschied zwischen einer Sinfonia, einem Canzone und einer Sonata zu erkennen.

Die Canzone ist die älteste Gattung, abgeleitet aus dem Pariser *chanson* der 1530er-Jahre. Ihr bestimmendes Merkmal ist

der imitative Stil. Das französische Vorbild war gewöhnlich fünfstimmig gesetzt, mit einem Fugato in daktylischem Rhythmus (lang-kurz-kurz) zu Beginn und lebhaftem Charakter (auch die Texte waren oft höchst amüsant und geistreich, kaum das, was wir von einem Sakralwerk erwarten würden!). Mit dem Aufkommen der erwähnten neuen Kompositionstechniken erreichten die italienischen Komponisten insgesamt eine Vereinfachung der Polyphonie, indem sie die Stimmenzahl entweder reduzierten oder erhöhten (viele venezianische Canzoni sind für acht, zehn oder zwölf Stimmen gesetzt) – die schlichtere Polyphonie wurde durch Festlegung instrumentaler "Chöre" mit ähnlicher rhythmischer Struktur gewahrt. *La Giacintina* ist eine einfache und ausgesprochen traditionelle zweistimmige Canzone. *La Marina* hält sich an die Regeln für eine dreistimmige Canzone (Sopran, Tenor, Bass), steht jedoch in einem eher feierlichen Stil. *La Bemba* fügt sich weniger leicht ins Konzept der Canzone. Damit, dass er den Text *in Ecco* vertont, will uns der Komponist zweifellos mitteilen, dass es sich um moderne Musik handelt, die eins der beliebtesten Stilmittel der Epoche zum Einsatz bringt, nämlich das Echo, das venezianische Komponisten das ganze

Jahrhundert hindurch eifrig verwendeten.

Die Sinfonia (wörtlich "Zusammenklang") begann ihr Dasein nicht als eigenständige Gattung, sondern als kurzes Interludium zwischen den verschiedenen Teilen (Strophen, Stanzen etc.) eines Gesangswerks, ob kirchlich oder weltlich. Oft stand sie in keinerlei Beziehung zu der umgebenden Komposition und wurde meist in identischer Form ein ums andere Mal wiederholt. Wenn sie im Rahmen einer Oper eingesetzt wurde, geschah dies unter der Bezeichnung *ritornello*. *L'Albana*, *La Candela* (beide als *Sinfonie brevi* bezeichnet) und *La Zoppa* entsprechen der Regel, kurz und in einer durchgehenden Stimmung gehalten zu sein. In allen anderen Fällen müssen wir uns mit der wörtlichen Bedeutung des Begriffs begnügen. Die Adjektive, die den Charakter der verschiedenen Sinfonie bestimmen sollen, sind an sich schon von Bedeutung. *La Zorzi* wird als *Sinfonia grave* bezeichnet, *La Bocca* und *La Zoppa* heißen *Sinfonie allegre*. Im Verlauf der 1620er-Jahre begannen derartige Begriffe in musikalischen Kompositionen zu erscheinen, und in Dario Castellos *sonate concertate* (Venedig, 1628 und 1629) wurden sie fast durchweg als Überschriften einzelner Sonatenabschnitte eingefügt. *La Gardana* und *La Orlandina* bedürfen besonderer

Erwähnung. Beide Werke stehen der Toccata für Tasteninstrumente insofern sehr nahe, als sie improvisatorisch und virtuos sind. Marini war über seine lange Laufbahn hin für eine bedeutende Fortentwicklung dieser Art von Musik für die Geige (sein eigenes Instrument) verantwortlich – er verbrachte zwanzig Jahre in Deutschland, wo er ihrem technischen Repertoire Doppelgriffe und Skordatur einverleibte.

Wie bereits erwähnt, war die Sonate die vorherrschende Gattung des 17. Jahrhunderts, und ihre wichtigste Entwicklung fand genau während des fraglichen Zeitraums statt. Anfangs war die Form nicht eindeutig definiert, und der Begriff wurde oft als Synonym für Sinfonia oder Canzone benutzt. Hier hatten Komponisten endlich ein Genre zur Verfügung, das sich ideal zur Ausführung durch ein Instrumentalensemble eignete und in sich geschlossen war. Von Anfang an umfasste die Sonate typischerweise mehrere kontrastierende Sätze. Nach dieser Definition sind *La Ponte* und mehr noch *La Foscarina* und *L'Aguzzona* vollentwickelte Beispiele der Gattung.

Gerade diese Sonaten sind es, an denen die Begründung für Marinis Titel der Sammlung am deutlichsten abzulesen ist. Die *affetti musicali* sind die für die italienische

Barockmusik typischen technischen Mittel, mit denen sich in der Musik angelegte Leidenschaften zum Ausdruck bringen lassen und die den Charakter eines jeden Abschnitts unterscheidbar machen. Wenn es das Ziel der Dichtung ist, uns in Erstaunen zu versetzen, dann ist es das Ziel der Musik, unsere Gefühle zu wecken. Das ganze 17. und 18. Jahrhundert hindurch verstand man unter Musik in aller Regel ein (vorwiegend sakrales) Gesangswerk, und die Instrumentalmusik bemühte sich teils mit hervorragenden Ergebnissen, deren Fähigkeit zur emotionalen Einbeziehung des Hörers zu imitieren. In der Vokalmusik ist es der Text, der den *affetto* einer jeden Passage bestimmt. Wenn kein Text vorhanden ist, identifizieren wir anhand unserer Kenntnis der Vokalmusik die Eigenschaften, die eine Interpretation ansprechender erscheinen lassen als eine andere. Das Bedürfnis, den Charakter eines Instrumentalwerks zu vermitteln (eine Praxis, die bis zum Ende des 16. Jahrhunderts völlig unbekannt war), ist an der bereits festgestellten Verwendung von Begriffen wie *Allegro* und *Grave* durch die Komponisten zu erkennen. Aber *affetto* ist mehr als nur die allgemeine Bestimmung des Charakters. Es ist eine Eigenschaft, die jedem Detail, der Intonation jeder Note eines Werks

innewohnt, die dazu gedacht ist, die Gefühle anzuregen. Die *affetti musicali* sind der Ausgangspunkt aller Instrumentalmusik vom Beginn des 17. Jahrhunderts an; sie haben jeden technischen Fortschritt angeregt, der die Instrumente mit der gleichen Ausdruckskraft wie die menschliche Stimme ausstattete. *Legature* im modernen Sinne von "Legato" (d.h. das Spielen mehrerer Noten auf einen Bogenstrich, im Gegensatz zur älteren, gänzlich vokalen Praxis, mehrere Noten auf eine Silbe zu singen) wurden zusammen mit *legature articulate* eingeführt, bei denen jeder Ton der gebundenen Phrase einzeln artikuliert wird. Andere "Erfindungen" der Epoche waren Dynamik und das Kontrastieren schneller und langsamer Tempi. Die Fähigkeit, Phrasen auf einem Instrument so auszuführen, als sei ein Text vorhanden, gab es allerdings schon länger. Sie rührte daher, dass Instrumentalisten oft Gesangslinien zu verdoppeln hatten und es darum gewohnt waren, den Gesang zu stützen, den verbalen Gehalt zu artikulieren oder zu verstärken und Gefühle auszudrücken – mit einem Wort, einen Text musikalisch zu "deklamieren".

"Diminutionen" bedürfen einer besonderen Erklärung: erstens, weil sie in den (zugegebenermaßen dürftigen)

musikologischen Schriften der Epoche mehr Erwähnung fanden als jedes andere Thema; zweitens, weil sie eine Praxis bezeichnen, die für die Aufführung alter Musik von entscheidender Bedeutung ist. Es geht dabei nicht darum, wie oft angenommen wird, dass Noten mehr oder weniger willkürlich einer "originären" Instrumentalstimme hinzugefügt werden, sondern um die Manier, in der sie darzubieten ist. Sie sind der Originalnotation nicht wie eine Art Überbau aufzustülpen, sondern integraler Bestandteil des Ausdrucksgehalts der Notation. Diminutionen müssen als eine der Grundtechniken der Darbietung gelten. Wie man lernt, den Ton selbst hervorzuheben, ihn auf eine bestimmte Weise anzuspüren, ihn zu halten und mit allen Feinheiten der Nuancierung auszustatten, legato oder staccato von einem Ton zum nächsten überzugehen, so lernt man auch, ihn zu variieren, indem man mehrere kürzere Notenwerte einfügt (daher der Begriff "Diminution": Der Wert einer Note wird vermindert, indem sie in eine größere Zahl kürzerer Noten aufgeteilt wird), um die emotionale Wirkung zu verstärken.

Jedes Instrument erfordert seiner Spieltechnik und seinem spezifischen Register gemäß eine andere Ausführung der

Diminution, und vorbehaltlich dieser inhärenten Unterschiede lässt jeder Interpret seinen persönlichen Geschmack walten.

Damit kommen wir auf die Instrumente selbst zu sprechen. Der vollständige Titel verkündet, die Werke seien "so gesetzt, dass sie auf Violinen Zinken & aller Art musikalischer Instrumente zu spielen sind". Eine solche Wendung ist für die Epoche typisch und kann alles Mögliche bedeuten. Erst einmal ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass Musik für ein Ensemble von Instrumenten erst in den vorangegangenen fünfzig Jahren aufgekomen war und es noch nicht für nötig befunden wurde, die jeweils erforderlichen Instrumente zu benennen. Weitere anderthalb Jahrhunderte sollten vergehen, bis es dazu kam; erst mit dem Auftreten des Wiener Streichquartetts verschwanden vage Verallgemeinerungen wie z.B. *basso*, die das Register angeben sollten, nicht jedoch das spezifische Instrument (erwähnenswert ist, dass Mozart noch in seinem Streichquartett KV 80 die generischen Begriffe beibehielt und die Bratsche in England bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts als "tenor" bezeichnet wurde). Wir müssen allerdings davon ausgehen, dass es in Bezug auf die

einzusetzenden Instrumente durchaus allgemein gültige Konventionen gab – und diese Konventionen trugen der Tatsache Rechnung, dass am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts die meisten gängigen Instrumente für ungeeignet gehalten wurden, die für diese Musik nötige Expressivität aufzubringen. Das galt vor allem für die Blasinstrumente (denen ein Autor nachsagte, sie hätten meist "einen Mangel, entweder im Ton oder im Timbre, vor allem im obersten Register, das oft ungenau oder unangenehm klingt, und der Spielende ist angehalten, solche Mängel zu erkennen..." [Francesco Rognoni, *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno* (Auswahl verschiedener Passagen zur Erläuterung moderner Gepflogenheiten), Mailand 1620]) – sie wurden einem strengen Auswahlprozess unterzogen, zumindest im Bereich der ersten Musik. Zinken und Posaunen fand man am besten geeignet für Solo- wie für Ensemblesmusik; für beide Instrumente schrieben Komponisten das ganze Jahrhundert hindurch. Der Dulcian (ein frühes, aus einem Holzstück gefertigtes Fagott) war das einzige Doppelrohrblattinstrument, das über das ganze Jahrhundert ohne Unterbrechung benutzt wurde; obwohl im 16. Jahrhundert die ganze, vom Sopran

bis zum Bass reichende Familie zum Einsatz gekommen war, blieb jedoch im Wesentlichen nur das Bassinstrument erhalten. Der Klang des Soprandulzians ist in *La Soranza* zu hören, wo er wegen seines fröhlichen Charakters und vor allem wegen seiner Affinität zum Renaissancetanz zum Einsatz kam.

Aus der Familie der Streichinstrumente wurde die Violine bald zum wichtigsten aller Instrumente *da braccio* (wörtlich "auf dem Arm"). Was die mittleren und tiefen Register betraf, so dauerte es mehr als hundert Jahre, ehe die Instrumente *da gamba* (wörtlich "am Knie") verschwanden und das Cello das vorrangige Bassinstrument *da braccio* wurde. Im 17. Jahrhundert wurde der Begriff Violone für viele verschiedene Instrumente gebraucht, und wir besitzen bis heute nicht genug Information, um mit Sicherheit die genaue Größe, Form und Stimmung eines jeden Instruments zu bestimmen, das unter diesem Namen geführt wurde.

Fast alle Mitglieder der großen Lautenfamilie hielten sich bis zum Ende des Jahrhunderts.

Die Harfe, die bis Mitte des 16. Jahrhunderts ein rein diatonisches Instrument gewesen war, bekam einen zweiten Satz Saiten und dann gegen Ende des

Jahrhunderts einen dritten Satz, der dem Harfenisten sämtliche Modulationen und Tonarten verfügbar machte.

Das Cembalo wurde bis zum Ende des 18. Jahrhunderts allgemein eingesetzt, auch wenn es entsprechend dem wechselnden Geschmack stetiger Veränderung unterworfen war.

Bei der Instrumentierung der verschiedenen Kompositionen der *Affetti musicali* sind wir so weit wie möglich den Angaben des Komponisten gefolgt, der lediglich Violinen, Zinken, Posaunen und ein Fagott (d.h. Dulzian) erwähnt. Das einzige Stück, das eine präzise Angabe enthält und keine Alternativen vorsieht, ist *L'Aguzzona*, das wie gesagt zu den "modernsten" der Sammlung zählt. Hier verlangt Marini zwei Violinen und Fagott. Bei den meisten anderen Stücken wird die Violine als Alternative zum Zink genannt, und der Bass (*basso concertante*) wird nicht näher bezeichnet. Wir haben uns darum für größtmögliche Vielfalt verschiedener Instrumentenkombinationen entschieden. Der Umfang der Basso-continuo-Gruppe reicht von großer Fülle (wie in *La Bocca*) bis zum einzelnen Instrument (wie in *La Vetrerain*); bei anderen Stücken kommen zwei oder drei Instrumente zum Einsatz. Wir

haben uns bemüht, jeder Komposition eine andere Klangfarbe zu verleihen, um dem Einfallsreichtum des Komponisten in diesem, seinem ersten veröffentlichten Werk gerecht zu werden.

Für die "Kammer"-Stücke, die Tänze, haben wir eine eher archaische Instrumentierung gewählt, die für Reprisen oder unterschiedliche Abschnitte abwechselnd verschiedene Instrumentengruppen einsetzt. Die betroffenen Werke sind *Il Boncio*, *Il Barizone*, *La Martia*, *La Caotorta* und *La Soranza*.

© 2000 Alessandro Bares
Übersetzung aus dem Englischen:
Anne Steeb/Bernd Müller

Il Viaggio Musicale wurde 1991 von einer Gruppe italienischer Musiker gegründet, die in demselben Jahr mit dem Baroque Orchestra of the European Community (jetzt unter dem Namen Baroque Orchestra of the European Union bekannt) auf Tournee waren. Alle Mitglieder des Ensembles haben an den besten europäischen Institutionen für Alte Musik unter den angesehensten Lehrern studiert; alle sind als gefragte Musiker in solch bekannten Ensembles und Orchestern wie Les Arts Florissants, Le Concert des

Nations, Capella Savaria, dem Ensemble Concerto, Accademia Bizantina und Concerto Köln unter dem Taktstock solch eminenter Dirigenten wie Frans Brüggen, William Christie, Jordi Savall und René Jacobs beschäftigt.

Bevor sie auf den öffentlichen Konzertpodien auftraten, studierte das Ensemble unter der fachlichen Leitung von Kees Boeke, Bruce Dickey und Jordi Savall; inzwischen ist die Gruppe im Rahmen etablierter Konzertserien aufgetreten, darunter Musica e poesia a S.Maurizio in Mailand, L'Autunno Musicale in Como, die Accademia Filarmonica in Rom und die italienische Kulturvereinigung Dante Alighieri in Genf.

Im September 1995 wurde Il Viaggio Musicale mit dem Sonderpreis für Alte Musik des internationalen Kammermusikwettbewerbs Perugia classico ausgezeichnet, und im Oktober desselben Jahres nahm die Gruppe als einziges italienisches Ensemble an dem Festival der Musik an europäischen Höfen in Budapest teil. Im folgenden Monat führte Il Viaggio

Musicale in Orchesterbesetzung unter der Leitung von Alessandro Bares am Teatro Municipale in Piacenza die Intermezzi für Gasparinis *Il vecchio avaro* und Orlandinis *Il marito giocatore e la moglie bacchettona* mit der Altistin Gloria Banditelli und dem Baß Antonio Abete auf. Im Dezember 1996 erlangte das Ensemble auf dem Concorso Internazionale di Musica da Camera con Strumenti originali "Premio Bonporti" in Rovereto den dritten Platz (der zweite Platz wurde nicht vergeben).

Das Instrumentalensemble besteht aus einer permanenten Kerngruppe von fünf Musikern, verstärkt sich jedoch auf Orchesterstärke, um den von den Komponisten vornehmlich des 17., aber auch des 18. Jahrhunderts geforderten vollen Klang und die differenziert gestaffelten Timbres zu produzieren; dabei sind sie besonders daran interessiert, die Möglichkeiten der klanglichen Allianzen von Streichern und Bläsern auszuschöpfen, unterstützt von unterschiedlichen Kombinationen von Cembalo, Orgel, Laute, Theorbe, usw.

Marini: Affetti musicali

AFFETTI MUSICALI DE BIAGIO MARINI MUSICIEN DU SERENISSIME CONSEIL DE LA REPUBLIQUE VENETIENNE.

Opus Premier.

Dans lequel on trouvera Symphonie, Canzon, Sonate Balletti, Arie, Brandi, Gagliarde & Corenti. à 1. 2. 3. Arrangé pour être joué par des Violons Cornets à bouquin & toutes sortes d'Instruments de musique
NOUVELLEMENT IMPRIMÉ.
EDITIONS GARDANO
A VENISE M DC XVII
Par Bartholomeo Magni.

Lorsque Biagio Marini publia son premier Opus, les *Affetti musicali*, il habitait depuis deux ans à Venise et travaillait comme musicien pour la ville et comme violoniste pour Saint-Marc. Un détail qui a son importance car, le célèbre Claudio Monteverdi étant depuis 1613 *maestro di cappella* à Saint-Marc, il est fort probable que Marini étudia avec le maître de Crémone en plus de sa formation auprès de Giovanni

Battista Fontana, son professeur, dans sa ville natale de Brescia. Ce qui ne fait aucun doute, c'est que Marini, au contact de ces deux hommes, développa un enthousiasme sans bornes pour la nouvelle musique à une époque où la *moderna prattica* et le *stil moderno* n'étaient pas du tout acceptés dans la vie musicale italienne.

Le recueil comprend vingt-sept compositions, à savoir vingt-six de Marini lui-même et une pièce (ajoutée ici en appendice) de Giacinto Bondioli, un frère dominicain prêcheur à Brescia, en l'occurrence l'oncle de Biagio Marini. Le titre de chaque pièce est inspiré par son dédicataire, qu'il s'agisse d'une importante famille vénitienne ou de l'un de ses membres en particulier. Ce recueil regroupe la plupart des genres instrumentaux en vogue à l'époque. Les pièces se divisent en deux catégories, définies par les termes de *da chiesa* ("d'église") et *da camera* ("de chambre", donc profanes). La distinction est importante car c'est à cette époque, au début du dix-septième siècle, que les deux catégories commencent à se dissocier. Au fur et à

mesure des années, les références à ces deux catégories se multiplient, preuve que la sonate est en train de s'affirmer comme le genre instrumental privilégié. Les sources mentionnent de plus en plus fréquemment la *sonata da chiesa* et la *sonata da camera*, et c'est dans les années 1680 et 1690 que ces genres atteignent leur apogée avec les compositions de Corelli. Au début du dix-huitième siècle, ces termes sont de moins en moins utilisés et bientôt la distinction entre la sonate d'église et la sonate profane disparaît entièrement.

Les œuvres *da chiesa* dans les *Affetti musicali* sont définies comme *Sinfonie*, *Sonate* et *Canzoni* tandis que celles *da camera* sont des *Balletti*, *Arie*, *Brandi*, *Gagliarde* et *Correnti*. S'il est aisé de différencier les genres du deuxième groupe, il est bien plus difficile de mettre le doigt sur ce qui sépare une *sinfonia* d'une *canzone* ou d'une *sonata*.

La *canzone* est le genre le plus ancien puisqu'elle dérive de la chanson parisienne des années 1530. Son trait distinctif est l'écriture en imitation. Le modèle français, en général à cinq voix, commençait par un *fugato* de rythme dactylique (blanche-noire-noire) très entraînant (les textes étaient aussi, souvent, très divertissants et pleins d'esprit, contre toute attente pour une composition d'église!). Avec l'émergence

des nouvelles techniques de composition mentionnées plus tôt, les compositeurs italiens simplifièrent la polyphonie soit en réduisant le nombre de voix, soit en l'augmentant (de nombreuses canzoni vénitiennes sont à huit, dix ou douze voix) mais en maintenant une polyphonie plus simple grâce à une rationalisation de l'usage des "chœurs" instrumentaux de même structure rythmique. La *Hiacintina* est une *canzone* simple et fort traditionnelle à deux voix. La *Marina* suit les règles d'une *canzone* à trois voix (soprano, ténor, basse) mais son style est plus solennel. La *Bemba* s'intègre moins au concept de la *canzone*. En indiquant *in Ecco*, le compositeur nous confie sans l'ombre d'un doute qu'il s'agit là de musique moderne recourant à l'écho, l'un des principes les plus populaires du temps qui devait continuer d'enthousiasmer les compositeurs vénitiens tout au long du siècle.

La *sinfonia* (littéralement, "jouer ensemble") n'était pas à l'origine un genre à part entière mais servait de court interlude entre les différentes parties (les strophes, les stances, etc.) d'une pièce vocale, qu'elle fût sacrée ou profane. Souvent sans aucun rapport avec la pièce vocale qui l'encadrait, elle était fréquemment répétée plusieurs fois sous la même forme. A l'opéra, elle prit le

nom de *ritornello*. *L'Albana*, *La Candela* (deux *Sinfonie brevi*) et *La Zoppa* respectent toutes la brièveté d'usage et une atmosphère unique du début à la fin. Dans tous les autres cas, nous devons nous contenter du sens littéral du terme. Les adjectifs qui servent à décrire le caractère des différentes *sinfonie* sont par eux-mêmes fort révélateurs. *La Zorzi* est une *Sinfonia grave*, *La Bocca* et *La Zoppa* des *Sinfonie allegre*. Durant les années 1620, ces qualificatifs commencèrent à apparaître au sein des compositions musicales; dans ses *sonate concertate* (Venise, 1628 et 1629), Dario Castello s'en servit presque régulièrement en tête de chaque section de sonate. *La Gardana* et *La Orlandina* méritent une mention particulière. Ce sont deux œuvres très proches de la toccata pour clavier en ceci qu'elles donnent un rôle prépondérant à l'improvisation et à la virtuosité. Tout au long de sa longue carrière, Marini s'attacha à développer ce genre de musique pour violon (l'instrument dont il jouait), en particulier durant les vingt années qu'il passa en Allemagne où il ajouta au répertoire technique du violoniste la double corde et la *scordatura*.

Comme nous l'avons dit, la sonate fut le genre le plus typique du dix-septième siècle, et c'est justement durant la période qui nous

intéresse qu'elle connut ses développements les plus importants. Au départ, elle n'avait pas de forme clairement définie, et le terme *sonata* était souvent remplacé par *sinfonia* ou *canzone*. Les compositeurs disposaient enfin d'un genre parfaitement adapté à un ensemble d'instruments et formant un tout complet. Dès le début, la sonate typique devait comporter plusieurs mouvements contrastants. En ce sens, *La Ponte* et encore plus *La Foscarina* et *L'Aguzzona* sont des exemples accomplis du genre.

Ce sont ces mêmes sonates qui nous aident le mieux à comprendre l'intention de Marini dans le choix du titre pour son recueil. Les *affetti musicali* sont en fait ces procédés techniques typiques de la musique baroque italienne qui permettent d'exprimer les passions contenues dans la musique, de caractériser chaque section d'une œuvre. Si le but de la poésie est de nous émerveiller, celui de la musique est de nous émouvoir. Tout au long des dix-septième et dix-huitième siècles, la notion de musique impliquait invariablement une composition vocale (et le plus souvent sacrée) et la musique instrumentale chercha précisément à imiter, parfois avec beaucoup de succès, cette capacité à éveiller les émotions de l'auditeur. Dans la musique vocale, c'est le texte qui

indique l'*affetto* de chaque passage individuel. En l'absence de texte, c'est notre expérience de la musique vocale qui nous permet d'identifier ce qui rend une interprétation préférable à telle autre. Les compositeurs se devaient de communiquer le caractère d'une œuvre instrumentale (pratique inconnue jusqu'à la fin du seizième siècle) et le firent à l'aide de termes comme *Allegro* ou *Grave* dont nous avons parlé plus tôt. Mais l'*affetto* n'est pas une simple indication de caractère. Il concerne chaque détail d'une œuvre qui cherche à émouvoir et la façon dont chaque note doit être interprétée. Les *affetti musicali* sont le point de départ de toute la technique instrumentale à partir du dix-septième siècle; ils motivèrent ces inventions qui dotèrent les instruments d'un pouvoir d'expression égal à celui de la voix humaine. Ainsi furent introduites les *legature* dans le sens moderne de "liaisons" (c'est-à-dire plusieurs notes jouées d'un seul coup d'archet, plutôt que la pratique vocale plus ancienne consistant à chanter plusieurs notes sur une seule syllabe) ainsi que les *legature articolate*, lorsque chaque note dans la phrase liée est articulée séparément. Parmi les autres "inventions" de l'époque, notons la dynamique et l'opposition de tempos lents et rapides. Mais la pratique d'exécuter des phrases

instrumentales comme si elles reposaient sur un texte était plus ancienne. Elle tenait au fait que les instrumentistes devaient fréquemment doubler une ligne vocale et servaient donc à soutenir la voix, en articulant un texte ou en en renforçant le sens, et en exprimant des émotions – bref, les instruments "déclamaient" un texte en musique.

Les "diminutions" méritent une mention particulière: d'abord parce qu'elles sont l'un des sujets les plus fréquemment abordés dans les rares traités de musique de l'époque; ensuite parce qu'elles renvoient à une pratique très importante dans l'interprétation de la musique ancienne. Il ne s'agit pas, comme on le croit trop souvent, de notes ajoutées plus ou moins arbitrairement à une partie instrumentale "originale", mais de la façon dont il convient de jouer cette partie. Ce ne sont pas des éléments à surposer à la notation originale pour construire une sorte de superstructure, mais une partie intégrante de l'expression sonore de cette notation. Il faut considérer ces diminutions comme l'une des techniques de base de l'interprétation. De même que l'on apprend à émettre une note, à l'attaquer d'une certaine façon, à la tenir et à la doter des nuances les plus subtiles, à passer d'une note à une autre

legato ou *staccato*, on apprend à faire varier cette note, à introduire un plus grand nombre de notes de valeurs plus courtes (d'où le terme de "diminution": la valeur d'une note est diminuée puisqu'elle est divisée en un nombre supérieur de notes plus courtes), afin d'intensifier sa puissance émotionnelle.

Sur chaque instrument, selon ses spécificités techniques et son registre distinctif, la diminution est interprétée d'une façon particulière et l'instrumentiste, tout en respectant ces différences intrinsèques, y ajoute son goût personnel.

Nous en arrivons donc aux instruments eux-mêmes. La légende complète accompagnant le titre annonce que cet opus est "arrangé pour être joué par des Violons Cornets à bouquin & toutes sortes d'Instruments de musique". Une légende bien typique de l'époque qui peut vouloir dire plusieurs choses. Il est important avant tout de se souvenir que la musique pour ensemble instrumental n'existait que depuis cinquante ans et qu'on estimait encore, à cette époque, qu'il n'était pas nécessaire de préciser la composition exacte d'un ensemble. Cette évolution ne se produisit qu'un siècle et demi plus tard; ce fut l'émergence du quatuor à cordes viennois qui mit fin aux

termes généraux si vagues comme *basso*, qui indique plus un registre qu'un instrument spécifique (il est cependant intéressant de noter que Mozart conserva ces termes génériques dans son Quatuor à cordes KV 80, et qu'en Angleterre l'alto était encore défini comme "tenor" au début du dix-neuvième siècle). On aurait pourtant tort d'en conclure qu'il n'existait pas de conventions quant aux instruments à inclure dans un ensemble; ces conventions tenaient compte du fait qu'à la fin du seizième siècle et au début du dix-septième siècle, on jugeait que la plupart des instruments en usage étaient incapables de faire ressortir la richesse expressive de la musique. Cela était surtout vrai des instruments à vent (qu'un auteur accusa d'avoir dans leur majorité "quelque imperfection, soit dans l'intonation soit dans le timbre, surtout dans le registre aigu qui manque de justesse ou ne sonne pas bien, et il revient à l'instrumentiste de reconnaître ces imperfections..." [Francesco Rognoni, *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno* (Une sélection de passages variés illustrant l'usage moderne), Milan, 1620]); les instruments à vent étaient l'objet d'une sélection implacable, tout au moins pour l'interprétation de musique sérieuse. Les cornets à bouquin et les saqueboutes

intervenait aussi bien comme solistes que comme membres de consort; les compositeurs écrivirent pour ces deux instruments tout au long du dix-septième siècle. La doulcine (un ancêtre du basson d'un seul tenant) fut le seul instrument à anche double utilisé sans interruption tout au long du siècle, mais si la famille entière, depuis la doulcine soprano jusqu'à la doulcine basse, avait servi durant le seizième siècle, la doulcine basse fut quasiment la seule à survivre au dix-septième. Une doulcine soprano intervient dans *La Soranza*, car cet instrument, outre son caractère joyeux, s'apparente aux danses de la Renaissance.

Parmi les cordes, le violon devint vite le plus important des instruments *da braccio* (littéralement "de bras"). En ce qui concerne la basse et le milieu, il allait falloir attendre plus d'un siècle avant que les instruments *da gamba* ("de gambe") disparaissent et que le violoncelle devint la principale basse *da braccio*. Durant le dix-septième siècle, le terme *violone* désignait plusieurs instruments différents, et nos connaissances sont encore trop limitées pour nous permettre d'établir avec certitude la taille et la forme exactes de chaque instrument portant ce nom ou la façon dont ils étaient accordés.

Presque tous les membres de la grande famille des luths survécurent jusqu'à la fin du siècle.

La harpe, instrument uniquement diatonique jusqu'au milieu du seizième siècle, acquit une deuxième rangée de cordes puis, vers la fin du siècle, une troisième rangée qui allait permettre à l'instrumentiste d'atteindre facilement toutes les modulations et toutes les tonalités.

Le clavecin, qui ne cessa de changer suivant l'évolution du goût musical, joua malgré tout un rôle important jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

Pour ce qui est de l'instrumentation des différentes pièces contenues dans les *Affetti musicali*, nous avons suivi autant que possible les indications du compositeur qui mentionne uniquement les violons, les cornets à bouquin, les saqueboutes et un basson (la doulcine). La seule pièce qui indique précisément son instrumentation, sans alternative possible, est *L'Aguzzona*, l'une des pièces les plus "modernes", nous l'avons vu. Marini demande deux violons et un basson. Dans la plupart des autres morceaux, le violon est suggéré comme alternative pour le cornet à bouquin, et la basse (*basso concertante*) n'est pas spécifiée. Nous avons donc opté pour la plus grande diversité

possible de combinaisons instrumentales. La basse continue est parfois fort substantielle (*La Bocca*), parfois se réduit à un seul instrument (*La Vetrestain*), alors que dans d'autres pièces elle regroupe deux ou trois instruments. Nous avons essayé de donner à chaque composition une couleur particulière pour mettre en valeur l'imagination exubérante dont le compositeur fait preuve dans cette œuvre, sa toute première publication.

Dans les pièces "de chambre", à savoir les danses, nous avons adopté une instrumentation plus archaïque où divers groupes d'instruments alternent dans les reprises ou dans les différentes sections d'une œuvre. C'est le cas de *Il Boncio*, *Il Barizone*, *La Martia*, *La Caotorta* et *La Soranza*.

© 2000 Alessandro Bares

Traduction de l'anglais: Nicole Valencia

Il *Viaggio Musicale* fut fondé en 1991 par un groupe de musiciens italiens qui avaient cette année-là effectué une tournée avec l'Orchestre baroque de la Communauté européenne (devenu l'Orchestre baroque de l'Union européenne). Tous ses membres ont fréquenté les meilleures écoles de musique ancienne européennes et y ont été formés par

les professeurs les plus renommés. Tous ont une vie professionnelle très active et se produisent en concert avec des groupes et des orchestres éminents tels Les Arts Florissants, Le Concert des Nations, Capella Savaria, l'ensemble Concerto, Accademia Bizantina et Concerto Köln sous la baguette de chefs d'orchestre réputés tels Frans Brüggen, William Christie, Jordi Savall et René Jacobs.

Avant de se produire en public, le groupe a suivi une formation sous la houlette experte de Kees Boeke, Bruce Dickey et Jordi Savall. Depuis, il apparaît lors d'importantes séries de concerts, notamment Musica e poesia a S.Maurizio à Milan, L'Autunno Musicale à Côme, l'Accademia Filarmonica de Rome et la société culturelle italienne Dante Alighieri à Genève.

En septembre 1995, Il *Viaggio Musicale* s'est vu décerner le prix spécial de musique ancienne lors du concours international de musique de chambre Perugia classico et en octobre de la même année, il fut le seul ensemble italien à participer au Festival de musique des cours européennes à Budapest. Le mois suivant, Il *Viaggio Musicale* exécuta, dans sa version orchestrale et sous la direction d'Alessandro Bares, les intermezzi de *Il vecchio avaro* de Gasparini et *Il marito giocatore e la moglie bacchettona* d'Orlandini au Teatro

Municipale de Piacenza avec le contralto Gloria Banditelli et la basse Antonio Abete. En décembre 1996, l'ensemble se vit décerner le troisième prix (il n'y eut pas de deuxième prix) au Concorso Internazionale di Musica da Camera con Strumenti originali, "Premio Bonporti", à Rovereto.

L'ensemble instrumental dispose d'un noyau permanent de cinq musiciens, mais

étend ses effectifs pour produire les sonorités somptueuses et les timbres richement variés qu'exigent les œuvres des compositeurs des dix-septième (tout particulièrement) et dix-huitième siècles, exploitant jusqu'à l'extrême l'association des cordes et des vents accompagnés par diverses combinaisons d'instruments: clavecin, orgue, luth, téorbe, etc.

Marini: Affetti Musicale

AFFETTI MUSICALI DI BIAGIO MARINI MUSICO DELLA SERENISSIMA SIGNORIA DI VENETIA.

Opera Prima.

Nella quale si contiene, Symfonie, Canzon, Sonate
Balletti, Arie, Brandi, Gagliarde & Corenti. à 1. 2. 3.
Acomodate da potersi Suonar con Violini Corneti & con

ogni sorte de Strumenti Musicali

NOVAMENTE STAMPATI.
STAMPA DEL GARDANO
IN VENETIA M DC XVII

Appresso Bartholomeo Magni.

Quando Biagio Marini pubblicò la sua “opera prima”, cioè gli *Affetti musicali* si trovava a Venezia da due anni in qualità di musico della Signoria e violinista della Cappella di S.Marco. Il fatto è significativo poiché il maestro di quella cappella era dal 1613 il celeberrimo Claudio Monteverdi. Questo ha fatto pensare che Marini possa essere stato allievo anche del grande maestro cremonese, oltre che di Giovanni Battista

Fontana nel periodo in cui viveva nella natia Brescia. Di certo dall'uno e dall'altro maestro Marini apprese uno spericolato gusto per la modernità, in un'epoca in cui la “moderna pratica” e lo “stil moderno” erano tutt'altro che acquisiti dall'ambiente musicale italiano.

La raccolta contiene 27 brani, di cui 26 di Marini stesso ed uno (da noi pubblicato quasi come “appendice”) di Giacinto Bondioli, frate domenicano, predicatore a Brescia, nonché zio di Biagio Marini. Vi si trovano la maggior parte dei generi dell'epoca relativamente alla musica strumentale d'insieme. Una prima distinzione si può fare tra le composizioni “da chiesa” e quelle “da camera”. È una distinzione importante poiché il primo Seicento è l'epoca in cui questi due generi strumentali cominciano a differenziarsi. Durante tutto il secolo si farà sempre più riferimento ad essi, soprattutto con l'affermazione della sonata come genere strumentale privilegiato. Si parlerà quindi sempre più di “sonata da chiesa” e “sonata da camera” fino alle composizioni di Corelli che segneranno, tra gli anni Ottanta e Novanta, il massimo perfezionamento di entrambe. Con

il nuovo secolo si faranno sempre più radi i riferimenti alla destinazione delle sonate, e la distinzione cadrà ben presto.

Le composizioni “da chiesa” sono definite negli *Affetti musicali* Sinfonie, Sonate, Canzoni; quelle “da camera” sono Balletti, Arie, Brandi, Gagliarde e Correnti. Se queste ultime si differenziano agevolmente l'una all'altra, se non altro per il ritmo tipico di ogni danza, non è così semplice distinguere una Sinfonia da una Canzone o da una Sonata.

La Canzone è il genere più antico. Deriva dalla chanson parigina degli anni Trenta del Cinquecento. La sua principale caratteristica è lo stile imitativo: il modello francese era per lo più a cinque voci, con incipit dattilico fugato, e di carattere allegro (anche relativamente ai testi, spesso molto divertenti e sagaci, tutt'altro che “da chiesa”!). La tradizione italiana, con l'avvento delle nuove tecniche compositive cui accennavamo all'inizio del capitolo, operò una netta semplificazione della polifonia riducendo il numero delle voci, oppure ampliandolo (a 8, 10 o 12 voci sono molte canzoni di tradizione veneziana) ma semplificando il gioco polifonico fino a codificare l'uso dei diversi “cori” strumentali che suonano per lo più in maniera omoritmica. La *Hiacintina* è

una semplice canzone a due voci, estremamente tradizionale. La *Marina* rispetta i canoni di una Canzone a tre voci (soprano, tenore e basso), anche se lo stile è più grave della precedente. In quanto alla *Bemba* è ben difficile inquadrarla come canzone; di certo l'indicazione “in Ecco” vuol farci capire che si tratta di brano moderno che sfrutta uno degli accorgimenti più tipici del periodo, cioè l'imitazione appunto in eco, di cui la musica veneziana usò a piene mani per tutto il secolo.

La Sinfonia (letteralmente “suonare insieme”) non nacque come genere a sé stante, bensì come brevissimo interludio fra le parti (strofe, stanze etc.) di una composizione cantata, sia sacra sia profana. Spesso non aveva alcuna attinenza con il clima della composizione di cui faceva parte, e, altrettanto spesso, si ritrovava uguale a se stessa da tre a dieci o più volte. Nelle opere era spesso definita Ritornello. L'*Albana*, la *Candela*, (dette entrambe “Sinfonie brevi”) e la *Zoppa* rispettano senz'altro la caratteristica della brevità, e la adesione ad un unico carattere. In tutti gli altri casi bisognerà accontentarsi del significato letterale del termine. Significativi sono anche gli aggettivi che definiscono il carattere di alcune sinfonie: la *Zorzi* è detta “Sinfonia grave”, la

Bocca e la *Zoppa* sono dette “Sinfonie allegre”. Negli anni Venti questi termini cominciarono ad apparire all’interno delle composizioni, e già nelle sonate concertate di Dario Castello (Venezia, 1628 e 1629) si ritrovano quasi sistematicamente all’inizio di ogni sezione delle sonate. Una menzione a parte meritano la *Gardana* e l’*Orlandina*: si tratta di composizioni molto prossime alla “toccata” per strumento a tastiera per il carattere improvvisativo e virtuosistico. Marini approfondì molto questo modo di scrivere per il violino (cioè lo strumento che egli stesso suonava) durante tutta la sua lunga carriera che lo portò per venti anni in Germania, ove aggiunse a questo carattere di strumento solista l’uso delle corde doppie e della scordatura.

Come abbiamo detto la Sonata è il genere più tipico del Seicento, ed il primo grande impulso avvenne proprio nel periodo che abbiamo preso in considerazione. All’inizio non ha una forma ben definita, e si trova spesso in alternativa alla denominazione di Sinfonia o Canzone. Se vogliamo è l’affermazione della consapevolezza di poter finalmente creare un genere di musica d’insieme espressamente composto per gli strumenti e compiuto. Sin dall’inizio fu tipico della sonata l’essere formata da più

sezioni di carattere contrastante. In questo senso la *Ponte*, e più ancora la *Foscarina* e l’*Aguzzona* sono esempi già assolutamente compiuti.

Ed è proprio in queste sonate che si esprime al massimo grado l’intenzione del titolo della raccolta. Gli *Affetti musicali* sono infatti quei mezzi tecnici, tipici della cultura musicale barocca italiana, atti ad esprimere le passioni insite nella musica, il carattere di ogni sezione all’interno delle composizioni. Se il fine della poesia è la meraviglia, la parola d’ordine per quel che riguarda la musica è “commuovere”. Durante tutto il Seicento ed il secolo seguente per musica si intende sempre la musica vocale (prevalentemente sacra), di cui la musica strumentale tenta di imitare, a volte con risultati eccellenti, proprio la capacità di coinvolgere emotivamente l’ascoltatore. Nella musica vocale è il testo a dare indicazioni precise riguardo all’“affetto” di ogni singolo passaggio. Senza il testo bisogna far ricorso a tutte le proprie conoscenze legate alla musica vocale per individuare gli indizi che ci fanno propendere per un’interpretazione piuttosto che per un’altra. L’esigenza degli autori di fissare il carattere anche nei brani strumentali (pratica sconosciuta fino a tutto il Cinquecento) è espressa, fra l’altro, proprio

da quei termini “Allegro” e “Grave” di cui abbiamo già parlato. Ma l’affetto non è solo l’indicazione generale del carattere: è insito in ogni dettaglio della musica che deve commuovere, nel modo di eseguire ogni singola nota. Gli affetti musicali sono il punto di partenza di tutta la tecnica strumentale dal primo Seicento in poi: si inventano tutti gli espedienti tecnici che permettano allo strumento di avere la stessa potenza espressiva della voce. Si introducono le legature in senso moderno (“lireggiare o archetare”), le legature articolate (“lireggiare affettuoso”), la dinamica, la contrapposizione tra andamenti lenti e veloci. L’esigenza di eseguire frasi strumentali come se avessero un testo era invece più antica, legata al fatto che gli strumentisti si ritrovavano spesso a raddoppiare linee vocali, ed assorbivano di conseguenza il modo di articolare, portar la voce, esclamare, in una parola “declamare” un testo in musica.

Un discorso a parte meritano le “diminuzioni”. Primo perché sono l’argomento privilegiato di tutta la (scarsa) trattatistica dell’epoca. Secondo perché esprimono un aspetto della prassi esecutiva relativa alla musica antica molto importante: non si tratta, come saremmo propensi a credere, di note aggiunte più o meno arbitrariamente ad una parte “originale”,

bensì sono il modo stesso di eseguire quella parte. Non sono qualche cosa che si va a sovrapporre alla scrittura originale, come una sorta di sovrastruttura, ma sono l’espressione sonora della scrittura stessa. Le diminuzioni sono da considerarsi alla stregua della tecnica esecutiva stessa: come si impara ad emettere una nota, a darle un certo tipo di attacco, a sostenerla in tutte le sue sfumature, a legarla o staccarla dalla nota seguente, così si impara a variarla, introducendo altre note, di valore inferiore (per questo si chiamano “diminuzioni”: si diminuisce il valore di una nota per farcene stare altre), che servano allo scopo della musica, cioè all’emozione.

Ogni strumento, a seconda della propria natura tecnica e del proprio registro, attua il procedimento delle diminuzioni in maniera diversa, ed ogni strumentista applica a questa differenziazione tecnica il proprio gusto personale.

Siamo così giunti a parlare degli strumenti. La dicitura completa del titolo a questo riguarda recita “acomodate da potersi Suonar con Violini Corneti & ogni sorte de Strumenti Musicali”. È una dicitura tipica dell’epoca, e vuol dire molte cose. Innanzitutto, come abbiamo detto, bisogna tenere presente che la musica d’insieme espressamente dedicata agli strumenti era

nata da meno di mezzo secolo. Ancora non si era sentita l'esigenza di determinare a quale organico preciso destinare le composizioni. Il processo di determinazione durò circa un secolo e mezzo: bisogna arrivare al quartetto d'archi della scuola viennese per veder scomparire definitivamente indicazioni generiche di strumentazione come "basso" che definiscono il registro e non lo strumento preciso (precisiamo che questa indicazione si trova ancora nel quartetto K 80 di Mozart, e che la viola venne definita "tenor" in Inghilterra ancora all'inizio dell'Ottocento). Non bisogna però credere che non esistessero delle convenzioni riguardo agli strumenti da usare nelle varie occasioni: tante e tali erano queste convenzioni che tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento la maggior parte degli strumenti usati fino ad allora fu ritenuta inidonea a mettere in valore la nuova espressività richiesta dalla musica. Soprattutto gli strumenti a fiato (che "per il più hanno qualche imperfezione, o del suono, o di qualche voce, principalmente nei schilli, cioè nell'acuto che vien falsa, o che non torna bene, & stà al giudizio del suonatore a conoscere tali imperfezioni..." [Francesco Rognoni, *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno*, Milano, 1620]) subirono una impressionante selezione,

almeno nella musica colta. Il cornetto ed i tromboni si dimostrarono fra i più adatti a suonare tanto da solisti quanto in consort (composizioni per cornetti e tromboni si ritrovano in tutto il Seicento). La dulciana fu l'unico strumento ad antica doppia ad essere usato ininterrottamente per tutto il secolo, ma sopravvisse quasi unicamente la dulciana basso, mentre nel Cinquecento era presente l'intera famiglia, dal soprano al basso (il suono della dulciana soprano può essere ascoltato nella parte allegra della *Soranza*, nella quale è stata impiegata per il carattere giocoso e soprattutto per l'affinità con le danze rinascimentali).

Nella famiglia degli archi il violino prese il sopravvento su tutti gli strumenti "da braccio". Per quel che riguarda i registri medi e bassi bisogna aspettare ancora più di un secolo per abbandonare definitivamente la famiglia "da gamba" e per assegnare al violoncello il primato negli strumenti "da braccio" bassi. Molto spesso si usò per tutto il Seicento il termine "violone" per una gran quantità di strumenti, e non abbiamo ancora abbastanza notizie per poter stabilire con certezza taglie, forme, accordature ecc. di ogni tipo di violone.

Sopravvisse fino a fine secolo quasi tutta la grande famiglia dei liuti.

L'arpa, strumento esclusivamente diatonico fino a metà Cinquecento, fu dotata di una seconda, e poi, all'approssimarsi del XVII secolo, di una terza serie di corde che le permettevano di eseguire tutte le modulazioni richieste e di suonare in tutti i toni.

Il cembalo, pur con continui cambiamenti nell'estetica del suono, rimase in grande uso fino a fine Settecento.

Per quel che riguarda la strumentazione dei vari brani contenuti negli *Affetti musicali* abbiamo seguito, fin dove fosse possibile, le indicazioni dell'autore che cita soltanto violini, cornetti, tromboni e fagotto (cioè dulciana). Si noti che l'unico brano con un'indicazione precisa e senza proposte di alternativa è l'*Aguzzona*, che già abbiamo indicato come uno dei più "moderni": 2 violini e fagotto. Nella maggior parte degli altri casi il violino è proposto in alternativa al cornetto, ed il basso concertante non è specificato. Abbiamo quindi optato per la massima varietà possibile, combinando in tutti i modi gli strumenti, usando bassi continui di due o tre strumenti, molto nutriti (la *Bocca*), o essenziali (la *Vetrestain*). Abbiamo voluto dare un colore diverso ad ogni composizione per cercare di esaltare al massimo la grande fantasia dimostrata

dall'autore in questa sua prima prova pubblica come compositore.

Nei brani "da camera", poi, cioè le danze, si è scelta una strumentazione più arcaica che consiste nell'alternare vari gruppi di strumenti nelle varie ripetizioni dei brani o di sezioni di essi: si ascoltino il *Boncio*, il *Barizone*, la *Martia*, la *Caotorta*, la *Soranza*.

© 2000 Alessandro Bares

L'ensemble **Il Viaggio Musicale** è stato fondato nel 1991 da un gruppo di strumentisti italiani che avevano partecipato in quell'anno alle tournées dell'Orchestra Barocca della Comunità Europea (l'attuale Orchestra Barocca dell'Unione Europea). Tutti i suoi componenti hanno studiato nelle migliori scuole di musica antica d'Europa con i più validi insegnanti; hanno tutti un'intensa attività concertistica con gruppi ed orchestre del livello de Les Arts Florissants, Le Concert des Nations, Capella Savaria, ensemble Concerto, Accademia Bizantina, Concerto Köln etc. sotto la guida di importanti direttori, quali Frans Brüggen, William Christie, Jordi Savall, René Jacobs etc.

Come gruppo hanno cominciato con un periodo di studio, integrato dai preziosi

consigli di Kees Boeke, Bruce Dickey e Jordi Savall, prima di intraprendere la carriera concertistica, che li ha portati a suonare per stagioni importanti come "Musica e poesia a S.Maurizio" a Milano, l'Autunno Musicale a Como e per associazioni quali la "Accademia Filarmonica" di Roma e la società di cultura italiana "Dante Alighieri" di Ginevra.

Nel settembre '95 Il Viaggio Musicale ha vinto il premio speciale per la musica antica al concorso internazionale di musica da camera "Perugia classico". In ottobre 1995 era presente a Budapest, unico ensemble italiano, per la partecipazione al Festival "Musica nelle corti d'Europa". Il 4 novembre 1995, in formazione orchestrale, sotto la direzione di Alessandro Bares, il Viaggio Musicale ha rappresentato al Teatro Municipale di Piacenza gli intermezzi per

musica *Il vecchio avaro* di Gasparini e *Il marito giocatore e la moglie bacchettona* di Orlandini con la partecipazione del contralto Gloria Banditelli e del basso Antonio Abete. Nel dicembre 1996 al Viaggio Musicale è stato assegnato il 3° premio (il 2° non assegnato) al Concorso Internazionale di Musica da Camera con Strumenti originali, "Premio Bonporti", di Rovereto.

La formazione strumentale, pur mantenendo un nucleo di base di cinque componenti, si allarga fino alla formazione orchestrale per avere la possibilità di esprimere nella sua magnificenza tutta la varietà timbrica richiesta dai compositori dei secoli XVII in particolare e XVIII, sfruttando a fondo la combinazione di archi e fiati, sempre sostenuti dalle varie combinazioni di clavicembalo, organo, liuto, tiorba etc.



The core members of Il Viaggio Musicale:
Pietro Prosser, Alessandro Bares, Giuditta Colombo,
Paolo Tognon and Pietro Pasquini

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

We should like to extend our warmest thanks to the management of the retirement home Ida Parravicini di Persia, Albese con Cassano, Italy for making the chapel of S. Elisabetta available for this recording.

Recording producer Gian Andrea Lodovici

Sound engineer Marco Lincetto

Editing and mastering Fabio Framba and Alessandro Bares

Recording venue Chiesino di S. Elisabetta, Albese con Cassano, Italy; Easter 1999

Front cover *Il rodito* (detail) by Pietro Longhi

Back cover Photograph of the core members of Il Viaggio Musicale: Paolo Tognon, Giuditta Colombo, Pietro Pasquini, Alessandro Bares and Pietro Prosser

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2000 Chandos Records Ltd

© 2000 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



DELL'ILLVSTRE

ET M. REVERENDO SIGNOR

Pietro Petrazzi.

IN LODE DELL'AVTORE.

Queste note soavi, e questi accenti

Con sì mirabil arte

Vergate in queste carte

Sono de' nostri cor dolci alimenti;

E mentre intento gli odo

Gloria. Celeste i godo

Ma che? Sperto di un forte imman uolito

De' gli orecchi L'ambrosia ha qui raccolto

DELL'ILLVSTRE SIGNOR

D. Agostino Tedololo.

Se al toccar dolce tuo di Cetra il suono

A tuoi sì dolci accenti,

Reudi Rappidi, i cor e in abbandono

L'alme lassi Marin quasi cadenti

E ben ragion che tutt'il mondo ammiri

Et per te parli, le spira

Memoria eterna Illustre altera fama

che d'indi à più alt'honor t'innira, è chiama

DELLO STESSO.

Nato d'honor à i gloriosi pegni

Marin ben sembri tu stupor del Mondo

Che tolto il compor tuo dolce, è ginocendo

Fara di te suonar Province, e Regni

Ma agitata à i Gionti ancor l'opratua degni

Honor, da quegli'haura sì che secondo

Di gloria il nome tuo il mar fecondo

Solcara lieto à i desiati pegni

Alti conforme non son al gran desire

Le forze mie anzi per tanta impresa

Mancar m'incuto l'animo & l'ardire

Ma ben te stesso quei non fol col dire

Inalzarà ch'ital Famiglia è scela.

Gratia da farti in ogni parte udire.

Facsimile of poems, praising the skills of the composer, printed at the end of the original edition of Marini's 'Affetti musicali'



CHACONNE DIGITAL

CHAN 0660

Biagio Marini (c. 1587 – 1663)

Affetti musicali, Op. 1

1	I	La Zorzi. <i>Sinfonia grave a 3.</i>	3:17	18	XVIII	La Martinenga. <i>Sinfonia a 2.</i>	2:30
2	II	La Giustiniana. <i>Sinfonia a 3.</i>	1:59	19	XIX	La Bemba. <i>Canzone a 2.</i>	3:22
3	III	La Orlandina. <i>Sinfonia per un violino o cornetto e basso se piace</i>	2:18	20	XX	Il Boncio. <i>Brando a 2.</i>	2:34
4	IV	La Zoppa. <i>Sinfonia allegra a 3.</i>	1:19	21	XXI	Il Barizone. <i>Brando a 3.</i>	2:22
5	V	La Gambara. <i>Sinfonia a 3.</i>	2:46	22	XXII	Il Zontino. <i>Balletto a 3.</i>	2:01
6	VI	La Soranza. <i>Aria a 3.</i>	2:14	23	XXIII	La Bocca. <i>Sinfonia allegra a 3.</i>	1:19
7	VII	La Boldiera. <i>Aria a 3.</i>	2:18	24	XXIV	La Cornera. <i>Sinfonia a 2.</i>	2:29
8	VIII	La Marina. <i>Canzone a 3.</i>	1:42	25	XXV	La Gardana. <i>Sinfonia per un violino o cornetto solo</i>	2:22
9	IX	La Foscara. <i>Sonata a 3. Con il Tremolo.</i>	4:45	26	XXVI	La Martia. <i>Corrente a 3.</i>	1:26
10	X	Il Vendramino. <i>Balletto ovvero Sinfonia a 3.</i>	2:37	27	XXVII	La Hiacintina. <i>Canzone a 2.</i>	
11	XI	La Caotorta. <i>Gagliarda a 2.</i>	1:37			<i>Del M.R.P. Hiacinto Bondioli zio del autore</i>	4:01
12	XII	La Candela. <i>Sinfonia breve a 2.</i>	1:16				TT 64:44
13	XIII	La Vetrestain. <i>Corrente a 2.</i>	1:18				
14	XIV	La Ponte. <i>Sonata a 2.</i>	2:13				
15	XV	L'Aguzzona. <i>Sonata a 3.</i>	4:18				
16	XVI	L'Albana. <i>Sinfonia breve a 2.</i>	1:53				
17	XVII	Il Monteverde. <i>Balletto alemano a 2.</i>	2:29				

Il Viaggio Musicale

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

7038

© 2000 Chandos Records Ltd © 2000 Chandos Records Ltd
Printed in the EU