



Paolo Pandolfo, *viola bastarda*

[Pierre Bohr, Milan 2016 (string length 77 cm)¹;

Pierre Bohr, Milan 2017 (string length 73 cm)²;

anonymous, Italy 17th century³;

bows by Eduardo Gorr (Cremona) & Randall Cook (Basel)]

Thomas Boysen, *theorbo*

Chiara Granata, *arpa doppia*

Amélie Chemin, *lira da gamba*

Francesco Saverio Pedrini, *organ & harpsichord*

La Pedrina*

Gabriel Jublin, *countertenor*

Paolo Borgonovo, *tenor*

Matthias Deger, *tenor*

Raitis Grigalis, *baritone*

Matteo Bellotto, *bass*

Francesco Saverio Pedrini, *direction*

Regina bastarda

The virtuoso viola da gamba in Italy around 1600

01	Oratio Bassani (before 1570 - 1615) Toccata per b quadro ¹	2:07	10	Aurelio Virgiliano (fl. c. 1600) Ricerzare per la viola bastarda ²	4:54
02	Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525 - 1594) Vestiva i colli*	2:43	11	Thomas Crecquillon (c. 1505 - 1557) Ung gay berger*	1:42
03	Francesco Rognoni (after 1570 - after 1626) Vestiva i colli ²	4:23	12	Riccardo Rognoni Ung gay berger ²	3:53
04	Giovanni Pierluigi da Palestrina Così le chiome (Vestiva i colli, seconda parte)*	2:29	13	Pierre Sandrin (c. 1490 - c. 1561) Doulce mémoire*	2:43
05	Oratio Bassani Così le chiome ²	4:37	14	Vincenzo Bonizzi (second half of 16th century - 1630) Doulce mémoire ¹	5:48
06	Cipriano de Rore (1515 - 1565) Anchor che col partire*	2:18	15	Orlando di Lasso (1532 - 1594) Susanne un jour*	2:18
07	Riccardo Rognoni (c. 1550 - 1620) Anchor che col partire ²	4:13	16	Oratio Bassani Susanne un jour ²	6:32
08	Diego Ortiz (c. 1510 - c. 1570) Ricercata terza ²	1:50	17	Adrian Willaert (1490 - 1562) Jouissance vous donnerai*	2:28
09	Girolamo dalla Casa (c. 1543 - 1601) Anchor che col partire ^{3*}	3:05	18	Vincenzo Bonizzi Jouissance vous donnerai ¹	5:38

Sources

- 01 Oratio Bassani, in: *Regole di contrapunto* by Francesco Maria Bassani, 1620-22 (I-Bc C.85, fol. 11)
- 02 Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Il desiderio, Secondo libro de Madrigali a cinque voci, de diversi autori, nuovamente messi in luce per Giulio Bonagionta da S. Genesi*, Venezia, G. Scotto 1566
- 03 Francesco Rognoni, *Selva de Varii Pasaggi, Parte Seconda*, Milano, F. Lomazzo 1620, 65-67; "Al Signor Paolo Stainhauser. Modo Difficile per Suonar alla Bastarda." / "Vestiu i colli per la Viola."
- 04 Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Il desiderio, Secondo libro de Madrigali a cinque voci, de diversi autori, nuovamente messi in luce per Giulio Bonagionta da S. Genesi*, Venezia, G. Scotto 1566
- 05 Oratio Bassani, in: *Regole di contrapunto* by Francesco Maria Bassani, 1620-22 (I-Bc C. 85, fol. 19v-20); "Vestiu i Colli Seconda Parte" & «Rotto dal signor Oratio bassani mio cio."
- 06 Cipriano de Rore, *Perissone, Primo libro di Madrigali a quattro voci di Perissone Cambio con alcuni di Cipriano Rore*, Venezia, A. Gardane 1547
- 07 Riccardo Rognoni [Rognonio], *Il vero modo di diminuire*, Venezia, G. Vincenti 1592, 46-47; "Per la Viola bastarda"
- 08 Diego Ortiz, *Libro Secondo [delle Glose sopra le Cadenze & altre sorte de punti in la Musica del Violone]*, Roma, V. Dorico 1553, fol. 28v-29
- 09 Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti*, Venezia, A. Gardano 1584, 20-21; "Di Cipriano A 4. Ancor che co'l partire."
- 10 Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo* c. 1600 (I-Bc Ms. C. 33, fol. 25v-26); "Ricerca Per la Viola Bastarda, e Lauto."
- 11 Thomas Crecquillon, in: *Premier Livre des chansons à quatre parties*, Anvers, T. Susato 1543
- 12 Riccardo Rognoni [Rognonio], *Il vero modo di diminuire*, Venezia, G. Vincenti 1592, 51-52; "Per la Viola bastarda in altro modo." / "Vnghai bergier"
- 13 Pierre Sandrin, in: *Le Parangon des Chansons (Premere Livre)*, Lyon, J. Moderne 1538
- 14 Vincenzo Bonizzi, *Alcune Opere di diversi avtori Passagiate principalmente per la Viola Bastarda*, Venezia, A. Vincenti 1626, 1-12; "Canzone A 4 detta Dolce me moy."
- 15 *Mellange d'Orlande de Lassus, contenant plusieurs chansons, tant en vers latins qu'en ryme francoyse*, Paris, Le Roy et Ballard 1570
- 16 Oratio Bassani, in: GB-Lbl Ms. Add. 30491 (c.1620), fol. 47v-48; "Susanna di Oratio: per la Viola bastarda" & fol. 46v "Partimento per sonare" / "Susanna un giorno"
- 17 Adrian Willaert, in: *Mellange de chansons tant des vieux auteurs que des modernes, a cinq, six, sept, et buict parties*, Paris, Le Roy et Ballard 1572 (first published in *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones ...*, Augsburg, M. Kriesstein 1540)
- 18 Vincenzo Bonizzi, *Alcune Opere di diversi avtori Passagiate principalmente per la Viola Bastarda*, Venezia, A. Vincenti 1626, 22-30; "D'Adriano A 5." / "Iousanze."

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

Recorded in Zürich (Kirche Oberstrass), Switzerland, on 24-30 September 2018

Engineered and produced by Manuel Mohino

Photographs: Susanna Drescher | Design: Rosa Tendero

Executive producer & editorial director scb: Thomas Drescher | Assistance: Birgit Knab

All texts and translations © 2019 Schola Cantorum Basiliensis FHNW

Executive producer & editorial director Glossa/note 1 music: Carlos Céster | Assistance: María Díaz

© 2019 note 1 music gmbh

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

MAJA SACHER STIFTUNG

M. Sacher

Schola Cantorum Basiliensis – Hochschule für Musik
Fachhochschule Nordwestschweiz | Musik Akademie Basel

n | w

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

Regina bastarda

I.

The first edition of the famous dictionary *Vocabolario dell'Accademia della Crusca* from 1612 gives “bastardo” as the designation for a person who is “nato d'inlegittimo congiungimento d'huomo e di donna” (born of the illegitimate union of a man and a woman) as well as for “tutto ciò che traligna” (everything that deviates). In the fifth edition from 1863-1923, the term is also defined in a more graphic manner: “alcune suppellettili e masserizie che non siano della grandezza ordinaria; come per esempio d'un Letto, che sia più che sufficiente per una persona, ma scarso per due” (some household objects and appliances that do not have the usual size; as, for example, a bed that offers more than enough space for one person, but barely for two). This definition points to the equivocal and by no means implicitly salacious character of the term “bastardo”. In the musical context of the sixteenth and seventeenth centuries, however, the term always appears in connection with two specific designations: viola bastarda and *alla bastarda*.

The earliest known instance speaks of “sonar con la viola bastarda; nella qual professione si va toccando tutte le parti” (playing on the viola bastarda, whereby in this manner all the voices are touched;

Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venice 1584). Michael Praetorius formulated it similarly: “Weiß nicht / Ob sie daher den Namen bekommen / daß es gleichsam ein Bastard sey von allen Stimmen” (I do not know if it received the name because it is a mixture, so to speak, of all the voices; *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619). What is meant here is the musical anomaly that the instrument playing *alla bastarda* exceeds the boundaries of a voice register (for example, bass or alto) with opulent embellishments and moves in several, indeed even in all registers. Usually, the basis is a polyphonic vocal composition (such as a madrigal or chanson, occasionally even a motet) on which an instrument displays its profusely ornamented playing with diminutions, passaggi, etc., which at that time were eloquently also referred to as “fioriture”, i.e. blossoms. A small and very exclusive musical repertoire of some sixty pieces has been preserved, transcribed almost entirely by Italian players. Yet, these are only the proverbial tip of the iceberg, since this was in fact an improvised performance practice of virtuoso specialists, the written transmission of which can merely give an idea of what was actually possible. Diego Ortiz succinctly remarked: “La Fantasia non si può mostrare, che ciascuno buon sonatore la suona di sua testa & di sua studio & vso” (Free improvisation cannot be shown, since every good player does this off the top of his head and according to his skills and his own manner; *Glose sopra le cadenze ... in la musica del violone*, Rome 1553).

A research project (by Paolo Pandolfo, Kathrin Menzel and Pierre Bohr) at the Schola Cantorum Basiliensis addressed these interesting questions concerning the performance practice and the instrument “bastarda”, resulting in the reconstruction of two violas bastarda and the present recording. Exactly which instrument was meant by the name viola bastarda remained a mystery for a long time and was also the subject of heated discussion. On the one hand, the term indeed referred to a certain performance practice that could also be realised on other instruments (for example, on trombone and lute) and even vocally (bass singers are expressly specified). On the other hand, if one takes Francesco Rognoni seriously, there also appears to have been an in some way distinct of kind viola da gamba: “La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri instrumenti, per passeggiare, è vn instrumento, qual non è, ne tenore, ne basso de Viola, ma è trà l'vno, e l'altro di grandezza” (The viola bastarda, which is the queen of all instruments for embellishment, is neither a tenor nor a bass instrument, but rather lies between the two in terms of size; *Selva de varii passaggi, Parte Seconda*, Milano 1620). In fact, among the preserved original Italian viols, there are a number of instruments which are difficult to assign to the usual sizes of the family, and that with correspondingly large string lengths would easily make possible the large range.

Taking original viols as the point of departure, Pierre Bohr constructed two instruments: a larger instrument made of cypress with a string length of 77

cm (that of a normal baroque bass viol lies by approximately 68 cm), which is additionally tuned in a special tuning of alternating fifths and fourths (to be heard in the introductory *Toccata* by Oratio Bassani and in the viola bastarda versions of *Doulce mémoire* and *Jouissance vous donnerai* by Vincenzo Bonizzi). A second, somewhat smaller instrument with a string length of 73 cm is tuned like a normal bass viol in fourths with a third in the middle (used for all the other pieces except the arrangement of Girolamo dalla Casa's *Anchor che col partire*, which is heard on an original viol). With these large string lengths, an important role is played by the material of the strings, which are made exclusively of smooth gut strings, that is to say, not of wound gut strings that are documented only in later times. Instead, strings documented in historical sources were used, for example specially twisted “cordoni di Roma” or strings which were “weighted” in a metal bath in order to attain the necessary mass. The interaction of string length, material and tuning of the strings makes possible the extraordinary range of up to four octaves which some of the viola bastarda pieces require.

The repertoire for viola bastarda – as can easily be perceived on the recording – is very virtuoso owing to its diminutions and *passaggi*, and has already been characterised, not inappropriately, as “athletic”, in as much as it requires a just as solid as highly trained playing technique. In that respect, it is also very similar to heavily embellished pieces for other instruments. For Francesco Rognoni, a very special

characteristic were the “passaggi d’imitationi”, which could be interpreted as patterns shifted each time to other registers (and likewise also to be heard in Diego Ortiz’s *Ricercata terza*). But there are entirely other reasons why *bastarda* playing was reserved for exceptional specialists. It was primarily because playing *alla bastarda* also required precise knowledge of counterpoint and harmony in order to move elegantly in and between the voices of the underlying composition – in comparison to this, the technical difficulties are of secondary importance. Although several of the preserved *viola bastarda* pieces appear to be very free, they are almost always to be understood against the background of a contrapuntal texture. In his *Alcune Opere di diversi avtori Passagiate principalmente per la Viola Bastarda* (Venice 1626) Vincenzo Bonizzi expressly emphasises that he would actually have liked to publish his *viola bastarda* pieces together with “la partitura delle Opere”, explaining that in this way one would be able to see the elaborate treatment in them. Rather, there is only an additional line for the basso continuo – which he describes with the felicitous comparison of thorns in place of a rose (“considerino dunque la rosa [...] e lascino la spina”).

As mentioned, almost all of the pieces in the preserved repertoire are based on vocal models which were arranged *alla bastarda*. The recording makes the presence of the vocal originals tangible. The underlying compositions were all “hits” of their time and very well-known to the contemporary listeners, and indeed not only as melodies but also with

their texts and probably also in their polyphonic settings. This historical difference can be bridged in that the vocal models are heard immediately before their *bastarda* versions, or even simultaneously (such as Cipriano de Rore’s *Anchor che col partire* together with the version “per la viola bastarda” by Girolamo dalla Casa). In this way, the vocal dimension of *alla-bastarda* playing becomes easily understandable, and indeed not only with regard to its singability but also in terms of its semantic content. For example, in Vincenzo Bonizzi’s version of *Doulce mémoire*, a chanson by Pierre Sandrin first published in 1538 (thus virtually early music already in Bonizzi’s time), reminiscences of central statements of text can be perceived time and again in its “sweet memories” (such as “ma seul’esperance” or in the central concluding statement “Fini le bien, le mal soudain commence”), as also in Riccardo Rognoni’s “reading” of the rustic chanson *Ung gay berger* by Thomas Crecquillon, in which the passage with the textual point “Car tu n’as pas la lance qui me fault” is clearly audible. And even in Oratio Bassani’s version of Orlando di Lasso’s *Susanne un jour*, which is certainly one of the most spectacular pieces in a repertoire replete with refinements and that appears to be handled very freely, the relation to the model remains present, corresponding to the description of the “Violbastarda” by Michael Praetorius: a good player thoroughly seeks out, on the basis of his model, “the imitations and harmonies skilfully in all the voices, now above in the soprano, now below in the bass, now in the middle on the

tenor and alto, embellished with leaps and diminutions, and thus treated in such a way that one can quite clearly hear almost all the voices in their imitations and cadences”.

In spite of all instrumental virtuosity, the vocal qualities of the model always play an important role. This is facilitated by the *viola da gamba*, which as an instrument comes very close to the timbre of the human voice: “qui contrefait la voix en toutes ses modulations, & mesmes en ses accents les plus significatifs de tristesse & de ioye” (which imitates the voice in all its modulations, and even in its most significant inflexions of joy and sorrow; Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636). In this sense, its somewhat larger sister, the *viola bastarda*, is the queen of all instruments – “La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri instrumenti, per passeggiare” (Francesco Rognoni).

Martin Kirnbauer

Translation: Howard Weiner

II.

To give expression to polyphony with a single *viola da gamba*: this is the revolution of the “*viola bastarda*”, which made it possible for many seventeenth-century musicians to liberate themselves from the narrow corset of polyphonic structure in order to establish a new, revolutionary hierarchy in which

“affect” and “inventiveness” assume the foremost positions. The first among many was Claudio Monteverdi, who possibly would have written different music had he not also been a “suonatore di *viola bastarda*”, as documented in numerous sources of the time. Improvisation, inventiveness, fantasy, virtuosity (and, as a consequence, the artist’s need for recognition) inform the new kind of music-making in Italy. The parts of particularly popular and widely disseminated vocal compositions, such as madrigals and chansons, were assigned to one or more basso continuo instruments like on a harmonic carpet on to which the musician’s cornucopia of inspirations poured out; a practice very similar to that of today’s jazz musicians, who, on the basis of the harmonic/melodic canons of “standards”, masterfully create personal worlds of music. The viol’s technique thus developed in an impressive manner – and so quickly that the level of virtuosity required for this repertoire undoubtedly remained unsurpassed also in later centuries.

Why “*bastarda*”? In short, because the *viola da gamba* proved capable of playing throughout all the registers, audaciously moving from the lowest bass notes to the highest notes of the soprano, without being limited to a certain compass or voice. It retained this freedom in the contrapuntal fabric during the entire subsequent development of the repertoire, so that it can be justifiably asserted that the invention of the “*viola bastarda*” coincided with that of the soloistically employed *viola da gamba*. The famous as well as the unknown virtuosos at the end of

the sixteenth and beginning of the seventeenth century did not compose, since playing “alla bastarda” was an improvisational practice. Above all, however, they did not publish music for the use of amateurs. Therefore, their musical production knew no boundaries other than their own mastery and fantasy. That which has survived are consequently not compositions in the actual sense, but rather examples for learning to play “alla bastarda”. That is to say, learning vertigo-inducing leaps from one voice of the polyphonic model to another and simultaneously creating a new part that on the one hand arouses the audience’s astonishment and admiration by means of almost acrobatic virtuosity and, on the other hand, employs the emotionally charged sounds through which the viola da gamba distinguishes itself and that are necessary in order to create the effective dramaturgical chiaroscuro inherent in great art.

As opposed to the audiences of the seventeenth century, those of today unfortunately lack an essential element in order to be able to fully appreciate this repertoire: the familiarity with the original vocal works upon which the gambist builds his cathedral of variations. Therefore, it was important to us to also present the original versions of these works with the wonderful participation of La Pedrina. In this way we offer the listeners the indispensable background which provides orientation in the labyrinth of instrumental variations. On the one hand, the knowledge of the original versions helps one recognise and appreciate the numerous assonances to the original text and,

on the other hand, to perceive the elements of a progressive distancing, up to and including distortion, that is due to the virtuoso practice of diminution (for example, the slowing down of the beat). For viola da gambists, the true challenge of this repertoire is ultimately to create a multidimensional world of sound out of that which at first seems to be a monotonous series of scales and arpeggios, and that in terms of its contrasts and vividness is equal to the contemporary paintings of Caravaggio and his successors.

It is a leap in the dark.

Paolo Pandolfo

Translation: Howard Weimer

For twenty-five years, **Paolo Pandolfo** has been one of the leading viola da gambists of his generation, researching and promoting the repertoire of his instrument in all directions. In the early 1980s he studied with Jordi Savall. This was followed by intensive experiences in the concert hall and the recording studio, initially as a member of the ensemble Hesperion XX. During the past thirty years, however, his own concert activities have taken him to venues throughout the world. In 1989 he was appointed successor to Jordi Savall as Professor of viola da gamba at his alma mater, the Schola Cantorum Basiliensis, a position he holds to the present day.

The thorough knowledge of all aspects of the viola da gamba repertoire becomes clear in his extensive discography. Not only has he recorded the most important works of the

viola literature, but also very personal musical statements in which he combined the youthful experiences as a double bass player and guitarist with compositions and improvisations that are just as influenced by jazz as they are by the historical repertoire. Pandolfo’s adaptation for the viola da gamba of J.S. Bach’s *Suites for violoncello*, which appeared in 2001, attracted great attention.

With the *bastarda* diminutions, he now proffers an early milestone of the solo viola literature in which the exuberant virtuosity serves to present enchantingly beautiful music.

The ensemble **La Pedrina** was founded in 2016 by Francesco Saverio Pedrini, whereby the name is borrowed from a sonata by Tarquinio Merula (*Canzoni overo Sonate*, 1637). The repertoire ranges from Italian vocal and instrumental music of the sixteenth and seventeenth centuries up to the cantatas of J.S. Bach. In 2017 the ensemble was able to realise a project with dance in the Hercules Hall of Palazzo Venezia in Rome. In 2018 a critically acclaimed CD with works by Luca Marenzio was released in collaboration with RISM Switzerland.

Since its creation in 1933, the **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) and its working philosophy have lost nothing of their topicality. Founded by Paul Sacher and close colleagues in Basel, Switzerland, this School of Early Music (since 2008 part of the University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland) remains to this day unique in numerous respects. From the very beginning, musicians gathered here who decisively influenced the course of historical performance practice. The scope of activities at the SCB ranges from the early Middle Ages to the 19th century. And as a result of

the close co-operation between performers and scholars, a dynamic interaction exists between research, professional training, concerts, and publications. In all of this, the SCB operates with a broad definition of music. This arises from a particular approach which explores the historical context of past musical production to create musical interpretations that inspire the listener today – often combined with a fascination for the previously unknown. The CD productions play their part in bringing important projects and performers at the SCB to a wider audience. Around 80 such recordings have been produced on different labels since 1980. From 2010 the CD productions of the SCB have appeared on Glossa. [www.fhnw.ch/schola-cantorum-basiliensis]



Regina bastarda

I.

Selon la première édition du célèbre dictionnaire *Vocabolario dell'Accademia della Crusca*, datant de 1612, le terme « bastardo » désigne non seulement une personne « nato d'inlegittimo congiungimento d'huomo e di donna » (née d'une union illégitime entre un homme et une femme), mais aussi « tutto ciò che traligna » (tout ce qui dégénère). Dans la cinquième édition de 1863-1923, on trouve en outre la définition suivante, plus précise : « alcune suppellettili e masserizie che non siano della grandezza ordinaria ; come per esempio d'un Letto, che sia più che sufficiente per una persona, ma scarso per due » (quelques outils et ustensiles de ménage qui n'ont pas la taille ordinaire ; comme par exemple un lit qui serait plus que suffisant pour une personne, mais trop étroit pour deux). Cette définition témoigne du caractère polysémique et pas nécessairement grivois du terme « bastardo » qui, dans le contexte musical des XVI^e et XVII^e siècles, apparaît toujours dans deux expressions spécifiques : Viola bastarda et *alla bastarda*.

Dans la première occurrence connue à ce jour, il est question de « sonar con la viola bastarda ; nella qual professione si va toccando tutte le parti » (Jouer avec la viola bastarda, dans ce genre, toutes les voix

sont touchées ; Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venise 1584). Michael Praetorius tient des propos semblables : « Weiß nicht / Ob sie daher den Namen bekommen / daß es gleichsam ein Bastard sey von allen Stimmen » (Je ne sais pas si elle tient son nom du fait qu'elle est comme une bâtarde de toutes les voix ; *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619). Ces deux auteurs font référence à la même particularité de l'instrument jouant *alla bastarda* : avec de riches ornements, il dépasse les frontières d'une tessiture (basse ou alto, par exemple) pour se promener dans plusieurs, voire même dans tous les registres. En règle générale, l'instrument déploie son jeu richement orné sur la base d'une pièce vocale polyphonique (comme un madrigal ou une chanson, plus rarement un motet) dont il parcourt les voix *alla bastarda*, les « fleurissant » avec des diminutions, des *passaggi* ou autre fioritures. Le répertoire que nous possédons aujourd'hui est aussi restreint qu'exclusif. Il s'agit d'une soixantaine de pièces, transcrites pour la grande majorité d'entre elles par des musiciens italiens. Mais ce n'est là que la fameuse pointe de l'iceberg : le jeu *alla bastarda* était une pratique improvisée, exercée par des virtuoses spécialisés dont les témoignages écrits ne permettent que de se faire une vague idée des immenses possibilités de jeu. Le constat de Diego Ortiz à ce propos est sans appel : « La Fantasia non si puo mostrare, che ciascuno buon sonatore la suona di sua testa & di sua studio & vso » (L'improvisation libre ne peut pas se montrer, car tout bon joueur la pratique de tête, à partir de ses capaci-

tés et de son usage ; *Glose sopra le cadenze ... in la musica del violone*, Rome 1553).

Mené par Paolo Pandolfo, Kathrin Menzel et Pierre Bohr, un projet de recherche de la Schola Cantorum Basiliensis s'est penché sur ces questions passionnantes autour de l'instrument et de la pratique de jeu « *bastarda* ». Il a abouti à la reconstruction de deux viole *bastarda* et à l'élaboration de cet enregistrement. La question de savoir quel instrument pouvait bien avoir été désigné par le terme « *viola bastarda* » a suscité des discussions aussi intenses qu'animées. D'un côté, on décrivait ainsi une certaine manière de jouer, laquelle fut donc également pratiquée par d'autres instruments (notamment le trombone et le luth) et même par la voix (les basses sont nommées expressément dans les sources). De l'autre, il semblerait bien qu'il y ait eu un type spécifique de viole de gambe, si l'on en croit les propos de Francesco Rognoni : « La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri instrumenti, per passeggiare, è vn instrumento, qual non è, ne tenore, ne basso de Viola, ma è trà l'vno, e l'altro di grandezza » (La *viola bastarda*, qui est la reine de tous les instruments pour les ornements, est un instrument qui n'est ni un ténor, ni une basse de viole, mais dont la taille se situe entre les deux ; *Selva de varii passaggi, Parte Seconda*, Milan 1620). Effectivement, on trouve parmi les gambes italiennes originales conservées à ce jour une série d'instruments qui se laissent difficilement classer dans les familles d'instruments habituelles et qui permettent, de par leurs grandes longueurs de cordes, de jouer sur un large ambitus.

A partir de violes de gambe originales, Pierre Bohr a construit deux instruments. Le plus grand, en cyprès, a une longueur de cordes de 77 cm (à titre de comparaison, la longueur habituelle pour une basse de gambe baroque est d'environ 68 cm) et possède un accord spécial qui alterne les quintes et les quartes (on peut l'entendre dans la *Toccata* d'Oratio Bassani, première piste de l'enregistrement, et dans les versions pour *viola bastarda* des pièces *Douce mémoire* et *Jouissance vous donnerai* de Vincenzo Bonizzi). Avec une longueur de cordes de 73 cm, l'autre instrument, plus petit, est accordé comme une basse de gambe normale en quartes avec une tierce en son milieu (cet instrument est utilisé pour tous les autres morceaux, excepté pour l'arrangement de *Anchor che col partire* de Girolamo dalla Casa, joué sur une viole de gambe d'origine). Ces grandes longueurs de cordes nécessitent un soin particulier dans le choix de leur matériel. Pour les deux instruments en question, on a eu recours à des cordes en boyau nu et non à des cordes en boyau filé, cette technique n'étant attestée que pour des époques ultérieures. Les cordes utilisées sont toutes mentionnées dans des sources historiques, comme par exemple les « *cordoni di Roma* », qui étaient vrillées entre elles, ou encore des cordes préalablement alourdies dans un bain de métal pour leur faire obtenir la masse nécessaire. L'ensemble formé par la longueur, le matériau et l'accord des cordes permet d'atteindre l'ambitus exceptionnel de quatre octaves requis par quelques-unes des pièces pour *viola bastarda*.

Comme l'on peut aisément s'en rendre compte avec le présent enregistrement, le répertoire pour *viola bastarda* est très virtuose, voire même « athlétique », comme il a pu être décrit par le passé. Avec ses nombreuses diminutions et *passaggi*, il requiert une technique de jeu à la fois solide et très exercée. En cela, il peut ressembler aux nombreuses pièces riches en diminutions écrites pour d'autres instruments. Francesco Rognoni évoque cependant une caractéristique particulière, celle des « *passaggi d'imitationi* », que l'on pourrait traduire comme des schémas mélodiques joués dans différentes positions (on peut l'entendre dans la *Ricercata terza* de Diego Ortiz). C'est pourtant pour une autre raison que le répertoire était réservé exclusivement à des spécialistes : Le jeu *alla bastarda* requiert une connaissance exacte du contrepoint et de l'harmonie pour pouvoir se mouvoir élégamment entre les différentes voix des compositions sous-jacentes. Les difficultés relevant de la simple technique instrumentale apparaissent ainsi secondaires. Bien que certaines des pièces pour *viola bastarda* semblent très libres, il faut presque toujours les comprendre comme étant basées sur une fine trame contrapuntique. Dans son livre *Alcune Opere di diversi avtori Passagiate principalmente per la Viola Bastarda* (Venise 1626), Vincenzo Bonizzi précise qu'il aurait volontiers accompagné les pièces pour *viola bastarda* de « la partitura delle Opere », ce qui aurait permis à chacun de prendre la mesure de son travail d'arrangement et d'ornementation. À la place, il doit se résigner à ne présenter qu'une ligne

supplémentaire pour le basso continuo, ce qu'il décrit de manière imagée en comparant la rose et ses épines (« *considerino dunque la rosa [...] e lascino la spina* »).

Comme évoqué plus haut, presque toutes les pièces du répertoire connu à ce jour sont basées sur des œuvres vocales arrangées *alla bastarda*. Ces œuvres étaient alors de véritables « hits » : Les auditeurs en connaissaient sur le bout des lèvres non seulement les mélodies, mais aussi les textes et, probablement, l'agencement polyphonique. Afin de compenser la différence de perception qui existe entre l'époque et aujourd'hui, nous avons choisi de présenter les modèles vocaux dans l'enregistrement immédiatement avant leur version *alla bastarda*, voire même en même temps (comme l'*Anchor che col partire* de Cipriano de Rore avec la version « per la *viola bastarda* » de Girolamo dalla Casa). Il est ainsi possible de saisir toute la dimension vocale du jeu *alla bastarda*. Celle-ci ne se limite pas au caractère chantant des pièces, mais concerne aussi leur contenu sémantique. Ainsi, dans la version élaborée par Vincenzo Bonizzi de *Douce mémoire*, une chanson de Pierre Sandrin publiée pour la première fois en 1538 (il s'agissait donc, pour Bonizzi, déjà de musique ancienne), la « douce mémoire » rappelle toujours à l'auditeur des passages centraux du texte (comme « ma seul'esperance » ou la phrase finale « Fini le bien, le mal soudain commence ») ; et dans la « lecture » que propose Riccardo Rognoni de la chanson rustique *Ung gay berger* de Thomas Crecquillon, on entend particulièrement le passage qui contient la chute de la

pièce : « Car tu n'as pas la lance qui me fault ». Même la chanson *Susanne un jour* d'Orlando di Lasso, un des morceaux les plus spectaculaires au sein d'un répertoire riche en pièces très raffinées, reste présente dans la version *alla bastarda* d'Oratio Bassani, qui semble pourtant avoir été arrangée de manière très libre, à la manière dont Michael Praetorius décrit la « Violbastarda ». Selon ce dernier, un bon joueur doit, dans son arrangement, « traiter les imitations et les harmonies avec grand soin, en les faisant passer dans toutes les voix sans exception, tantôt en haut chez le soprano, tantôt en bas dans la basse, tantôt dans le registre médian chez le ténor et l'alto ; il doit les embellir avec des sauts et des diminutions, et arranger sa pièce de sorte à ce que l'on puisse y distinguer presque toutes les voix dans leurs imitations et leurs cadences ».

En dépit de la virtuosité instrumentale, les qualités vocales des pièces arrangées jouent toujours un rôle déterminant, d'autant plus que la viole de gambe se rapproche particulièrement de la voix humaine : elle « contrefait la voix en toutes ses modulations, & mesmes en ses accents les plus significatifs de tristesse & de ioye » (Marin Mersenne, *Harmonie uniuerselle*, Paris 1636). En ce sens, sa grande sœur, la viola bastarda, est la reine des instruments – « La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri instrumenti, per paseggiare » (Francesco Rognoni).

Martin Kirnbauer

Traduction : Laure Spaltenstein

II.

Une seule viole de gambe pour donner voix à la multitude polyphonique: Voilà la révolution de la « viola bastarda », qui a poussé de nombreux musiciens du XVII^e siècle à s'affranchir de la rigueur de l'écriture polyphonique pour établir un ordre nouveau et révolutionnaire des priorités, dans lequel l'« affect » et l'« invention » figurent en première ligne. Claudio Monteverdi, le plus important d'entre eux, aurait probablement écrit une musique différente s'il n'avait pas été aussi un « suonatore di viola bastarda », comme l'attestent de nombreuses sources de l'époque. Improvisation, invention, fantaisie, virtuosité (et par là, volonté d'occuper le devant de la scène) définissent alors une nouvelle façon de faire de la musique en Italie. La trame polyphonique d'œuvres vocales appréciées et connues de tous, principalement des madrigaux ou des chansons, est reprise par un ou plusieurs instruments de la basse continue pour former une sorte de tapis harmonique duquel jaillit l'exubérance inventive du virtuose – une pratique qui n'est pas sans rappeler celle des musiciens jazz, lesquels savent créer des univers musicaux personnels basés sur des « standards » aux canevas harmonico-mélodiques prédéfinis. La technique instrumentale de la viole de gambe fit alors des progrès si impressionnants que la virtuosité qu'exigeait un tel répertoire ne fut probablement jamais égalée lors des siècles suivants.

Pourquoi « bastarda » ? En résumant beaucoup, parce que la viole ne reste pas confinée à un seul ambitus ou à une seule voix, mais se révèle capable de jouer dans tous les registres, se déplaçant avec audace des sons les plus graves de la basse jusqu'aux extrêmes aigus du soprano. Cette caractéristique restera présente dans tout le développement futur du répertoire. On peut donc affirmer que, dans un certain sens, l'invention de la « viola bastarda » coïncide avec celle de l'utilisation soliste de la viole de gambe. Les virtuoses de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, qu'ils soient célèbres ou inconnus, n'« écrivaient » pas leurs compositions (le jeu « alla bastarda » était une pratique improvisée) et ne publiaient pas de musique destinée aux amateurs, comme le fit la majeure partie de leurs successeurs. Ainsi, leur production musicale ne connaissait pas d'autres limites que leur propre dextérité et fantaisie. Les pièces écrites qui nous sont parvenues ne sont donc pas tant des compositions que des exemples qui servaient à apprendre à jouer « alla bastarda », c'est-à-dire à maîtriser des sauts vertigineux d'une voix à l'autre de la polyphonie en créant une nouvelle voix à la virtuosité toute acrobatique. Si cette virtuosité est propre à susciter l'admiration et la stupeur des auditeurs, elle ne néglige pas pour autant les nuances tendres et douloureuses rendues à la perfection par la viole de gambe et qui créent ces clairs-obscurs dramaturgiques propres au grand art.

Comme autre embûche à la réception de ce répertoire, nommons le fait qu'il manque au public d'aujourd'hui une clé essentielle à sa compréhension :

Les œuvres vocales sur lesquelles le violiste construisait sa cathédrale de variations ne lui sont plus familières. Il nous a donc semblé essentiel de présenter, avec la participation magnifique de La Pedrina, les versions originales de ces œuvres, offrant aux auditrices et auditeurs une piste indispensable pour s'orienter dans le labyrinthe des variations instrumentales. La connaissance des pièces vocales permet de reconnaître et d'apprécier non seulement les innombrables assonances avec le texte original, mais aussi tous les éléments d'un éloignement progressif, allant jusqu'à la déformation, qui sont induits par la pratique virtuose des diminutions (mentionnons par exemple le ralentissement de la pulsation). Ces œuvres exigent que le musicien transcende ce qui semble à première vue n'être qu'une succession aride de gammes et d'arpèges, et qu'il crée un univers sonore multidimensionnel dont les contrastes et la profondeur n'ont rien à envier aux peintures contemporaines du Caravage et de ses successeurs. Il s'agit là d'un véritable défi pour tout violiste qui ose s'attaquer à ce répertoire.

Paolo Pandolfo

Traduction : Laure Spaltenstein

Paolo Pandolfo est, depuis 25 ans, un des violistes les plus importants de sa génération. Il a défriché en profondeur le répertoire de son instrument et l'a ouvert à de nouveaux horizons. Au début des années 1980, il étudie auprès de Jordi

Savall puis poursuit une intense activité de concerts et d'enregistrements, tout d'abord comme membre de l'ensemble Hespèrion XX. Par ailleurs, ses propres activités de concert l'emmènent depuis 30 ans sur des scènes du monde entier. En 1989, il prend la succession de Jordi Savall comme professeur de viole de gambe à la Schola Cantorum Basiliensis, son alma mater. Il occupe cette position aujourd'hui encore.

Sa large discographie témoigne d'une connaissance profonde de tous les aspects du répertoire de son instrument. Pandolfo a enregistré non seulement les œuvres les plus importantes pour viole de gambe, mais aussi des expressions musicales très personnelles dans lesquelles il mêle ses expériences de jeunesse comme contrebassiste et guitariste à des compositions et des improvisations autant influencées par le jazz que par le répertoire historique. Son adaptation des *Suites pour violoncelle solo* de J. S. Bach pour viole de gambe, parue en 2001, a rencontré un large écho.

Avec les diminutions *bastarda*, il se consacre à un des premiers jalons de l'histoire de la musique pour viole de gambe soliste, dans lequel la virtuosité exubérante sert une musique d'une grande beauté.

L'ensemble **La Pedrina** a été fondé en 2016 par Francesco Saverino Pedrini, mais tient son nom d'une sonate de Tarquinio Merula (*Canzoni overo Sonate*, 1637). Son répertoire s'étant de la musique vocale et instrumentale italienne des XVI^e et XVII^e siècles jusqu'aux cantates de J. S. Bach. En 2017, l'ensemble a mis sur pied un projet avec danse dans la salle d'Hercule du Palazzo Venezia de Rome. Son CD paru en 2018 avec des œuvres de Luca Marenzio, réalisé en collaboration avec RISM-Suisse, a été acclamé par la critique.

Depuis sa création en 1933, la **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) et sa conception du travail n'ont jamais perdu de leur actualité. Fondée à Bâle par Paul Sacher et quelques autres collègues, cette Haute École de Musique Ancienne, qui fait partie depuis 2008 de la Haute École Spécialisée de la Suisse du Nord-Ouest, demeure jusqu'à nos jours singulière à bien des égards. Dès ses débuts, elle attire des musiciens qui donnent le ton dans l'histoire de la pratique d'exécution historique. Ses domaines de compétence s'étendent du début du Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle. Grâce à l'étroite collaboration entre musiciens et musicologues, la recherche, la formation pratique, les concerts et les publications y sont toujours intimement liés. La SCB s'attache à une définition large de la musique. Elle appréhende la musique du passé dans son contexte historique et l'interprète en lien avec l'époque actuelle, tout en montrant une grande curiosité à l'égard de ce qui reste encore à découvrir. Les CD contribuent à faire connaître au grand public les projets ou les membres de la SCB. Depuis 1980, environ 80 enregistrements ont été réalisés sous différents labels. Ces productions paraissent depuis 2010 sous le label Glossa.

[www.fhnw.ch/schola-cantorum-basiliensis]



Regina bastarda

I.

Die Erstausgabe des berühmten Wörterbuchs *Vocabolario dell'Accademia della Crusca* von 1612 verzeichnet »bastardo« als Bezeichnung für eine Person, die »nato d'inlegittimo congiungimento d'huomo e di donna« (geboren aus der unrechtmäßigen Verbindung von Mann und Frau) sowie für »tutto ciò che traligna« (alles, was abweicht). In der fünften Ausgabe von 1863-1923 bezeichnet der Begriff auch anschaulicher »alcune suppellettili e masserizie che non siano della grandezza ordinaria; come per esempio d'un Letto, che sia più che sufficiente per una persona, ma scarso per due« (für einige Haushaltsgegenstände und -geräte, die nicht die übliche Größe haben; wie z. B. ein Bett, das mehr als genug Platz für eine Person bietet, aber nur knapp für zwei). Diese Definition weist auf den zweideutigen und keinesfalls unbedingt anzüglichen Charakter des Begriffes »bastardo« hin. Im musikalischen Kontext des 16. und 17. Jahrhunderts erscheint der Begriff allerdings stets in Verbindung mit zwei spezifischen Bezeichnungen: Viola bastarda und *alla bastarda*.

Der früheste bekannte Beleg spricht von »sonar con la viola bastarda; nella qual professione si va toccando tutte le parti« (spielen auf der Viola bastarda, wobei in dieser Art alle Stimmen berührt werden;

Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venedig 1584). Ähnlich formuliert Michael Praetorius: »Weiß nicht / Ob sie daher den Namen bekommen / daß es gleichsam ein Bastard sey von allen Stimmen« (*De Organographia*, Wolfenbüttel 1619). Gemeint ist damit die musikalische Besonderheit, dass das *alla bastarda* spielende Instrument mit opulenten Verzierungen die Grenzen einer Stimmlage (wie etwa Bass oder Alt) überschreitet und sich in mehreren, ja sogar allen Stimmlagen bewegt. Grundlage bildet in der Regel eine mehrstimmige vokale Komposition (wie ein Madrigal oder Chanson, seltener auch eine Motette), über die ein Instrument eben *alla bastarda* sein stark verziertes Spiel entfaltet, mit Diminutionen, Passaggi usw., die seinerzeit auch sprechend als »fioriture«, Blüten, bezeichnet wurden. Erhalten hat sich ein kleines, sehr exklusives musikalisches Repertoire von rund 60 Stücken, fast ausschließlich von italienischen Spielern aufgezeichnet. Dabei handelt es sich aber nur um die berühmte Spitze eines Eisbergs, da es eigentlich um eine improvisierte Spielpraxis von virtuosenspezialisten geht, deren schriftliche Überlieferung nur eine Vorstellung davon geben kann, was tatsächlich alles möglich ist. Diego Ortiz bemerkt dazu lapidar: »La Fantasia non si puo mostrare, che ciascuno buon sonatore la suona di sua testa & di sua studio & vso« (Das freie Improvisieren kann nicht gezeigt werden, da jeder gute Spieler dies aus dem Kopf und nach seinem Können und seiner Art macht; *Glose sopra le cadenze ... in la musica del violone*, Rom 1553).

Diesen spannenden Fragen rund um die Spielpraxis und das Instrument »bastarda« widmete sich ein Forschungsprojekt an der Schola Cantorum Basiliensis (von Paolo Pandolfo, Kathrin Menzel und Pierre Bohr), dessen Resultate die Rekonstruktion zweier Viola bastarda und die vorliegende Aufnahme sind. So wurde während langer Zeit gerätselt und auch kontrovers diskutiert, welches Instrument mit dem Namen Viola bastarda gemeint sein kann. Einerseits handelt es sich ja um eine gewisse Spielweise, die so eben auch auf anderen Instrumenten (wie namentlich Posaune und Laute) und sogar vokal (genannt werden ausdrücklich Bassisten) ausgeführt wurde. Andererseits scheint es aber auch eine irgendwie distinkte Viola da gamba gegeben zu haben, nimmt man Francesco Rognoni ernst, der schreibt: »La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri instrumenti, per paseggiare, è vn instrumento, qual non è, ne tenore, ne basso de Viola, ma è trà l'vno, e l'altro di grandezza« (Die Viola bastarda, welche für das Verzieren die Königin aller Instrumente ist, ist weder ein Tenor noch ein Bass-Instrument, sondern liegt in der Größe zwischen beiden; *Selva de varii passaggi, Parte Seconda*, Mailand 1620). Tatsächlich gibt es unter den erhaltenen originalen italienischen Gamben eine Reihe von Instrumenten, die sich schwer in die üblichen Familiengrößen einordnen lassen und die mit entsprechenden großen Mensuren (d.h. Saitenlängen) den großen Ambitus sozusagen spielend ermöglichen.

Ausgehend von originalen Gamben fertigte Pierre Bohr zwei Instrumente an: Das größere aus

Zypresse mit einer Mensur von 77 cm (die einer normalen barocken Bassgambe liegt bei ungefähr 68 cm), das zudem in einer speziellen Stimmung abwechselnd in Quinten und Quartan gestimmt ist (zu hören bei der einleitenden *Toccata* von Oratio Bassani sowie den beiden Viola bastarda-Versionen über *Douce mémoire* und *Jouissance vous donnerai* von Vincenzo Bonizzi). Ein zweites, etwas kleineres Instrument mit einer Mensur von 73 cm ist wie die normale Bassgambe in Quartan mit einer Terz in der Mitte gestimmt (verwendet für alle übrigen Stücke außer der Bearbeitung von *Anchor che col partire* von Girolamo dalla Casa, bei der eine originale Gambe erklingt). Eine wichtige Rolle spielt bei diesen großen Mensuren das Saitenmaterial, das hier ausschließlich aus glatten, also nicht umspannenen Darmsaiten besteht, die erst aus späterer Zeit belegt sind. Stattdessen werden in historischen Quellen belegte Saiten verwendet, etwa speziell miteinander verdrehte »cordoni di Roma« oder Saiten, die in einem Metallbad »beschwert« wurden, um die nötige Masse zu erzielen. Das Zusammenspiel von Mensur, Material und Stimmung der Saiten ermöglicht den außergewöhnlichen Tonumfang von bis zu vier Oktaven, den einige Viola bastarda-Stücke erfordern.

Das Repertoire für Viola bastarda ist – wie in der Aufnahme leicht nachzuvollziehen – wegen seinen Diminutionen und Passaggi sehr virtuos und wurde nicht ganz unpassend auch schon als »athletisch« charakterisiert, verlangt es doch eine ebenso fundierte wie hochtrainierte Spieltechnik. Darin ähnelt es stark

diminierten Aufzeichnungen auch für andere Instrumente. Francesco Rognoni nennt als besonderes Charakteristikum »passaggi d'imitationi«, was als jeweils in andere Lagen versetzte Patterns übersetzt werden könnte (und ähnlich auch in Diego Ortiz *Ricercata terza* zu hören ist). Dass das *Bastarda*-Spiel ausgesprochenen Spezialisten vorbehalten war, hat aber ganz andere Gründe. Das liegt vor allem daran, dass das Spiel *alla bastarda* auch genaueste Kenntnis des Kontrapunkts und Harmonik erfordert, um sich in und zwischen den Stimmen der zugrundeliegenden Komposition elegant zu bewegen – die spieltechnischen Schwierigkeiten sind dem gegenüber sekundär. Obwohl einige der erhaltenen Viola *bastarda*-Stücke sehr frei scheinen, sind sie fast immer vor der Folie eines kontrapunktischen Gewebes zu verstehen. Vincenzo Bonizzi betont in seinen *Alcune Opere di diversi avtori Passagiate principalmente per la Viola Bastarda* (Venedig 1626) ausdrücklich, dass er den Viola *bastarda*-Stücken eigentlich gerne »la partitura delle Opere« beigegeben hätte, und begründet dies damit, dass man so die darin enthaltene kunstvolle Bearbeitung sehen könnte. Nun gebe es aber nur eine zusätzliche Zeile für den Basso continuo – was er mit dem hübschen Vergleich von Dornen statt einer Rose beschreibt (»considerino dunque la rosa [...] e lascino la spina«).

Wie erwähnt, beruhen fast alle Stücke im überlieferten Repertoire auf vokalen Vorlagen, die eben *alla bastarda* bearbeitet wurden. Die Aufnahme macht die Präsenz der Vokalvorlagen erfahrbar. Die zugrundeliegenden Kompositionen waren alle »Hits«

ihrer Zeit und den zeitgenössischen Zuhörenden bestens bekannt, und zwar nicht nur als Melodie, sondern auch mit ihren Texten und wohl auch in ihrem mehrstimmigen Satz. Diese historische Differenz kann überbrückt werden, indem die vokalen Vorlagen unmittelbar vor ihren *Bastarda*-Versionen erklingen, ja sogar auch gleichzeitig (wie Cipriano de Rores *Ancor che col partire* zusammen mit der Version »per la viola bastarda« von Girolamo dalla Casa). So wird die vokale Dimension des *alla bastarda*-Spiels gut nachvollziehbar, und zwar nicht nur hinsichtlich ihrer Sanglichkeit, sondern auch in ihrem semantischen Gehalt. Beispielsweise lassen sich in Vincenzo Bonizzis Version von *Douce mémoire*, einer bereits 1538 erstmals veröffentlichten Chanson von Pierre Sandrin (also bereits seinerzeit buchstäblich Alte Musik), in deren »süßen Erinnerungen« immer wieder Anklänge zu zentralen Textaussagen erkennen (wie »ma seul'esperance« oder die zentrale Schlusssage »Fini le bien, le mal soudain commence«), wie auch in Riccardo Rognonis »Lesung« der rustikalen Chanson *Ung gay berger* von Thomas Creccquillon, in der die Passage mit der textlichen Pointe »Car tu n'as pas la lance qui me fault« gut zu hören ist. Und selbst noch in Oratio Bassanis Version von Orlando di Lassos *Susanne un jour*, das wohl eines der spektakulärsten Stücke in einem an Raffinessen überreichen Repertoire ist und äußerst frei behandelt scheint, bleibt der Bezug zur Vorlage präsent, entsprechend der Beschreibung der »Violbastarda« bei Michael Praetorius: ein guter Spieler nehme anhand seiner

Vorlage »die Fugen vnd Harmony mit allem fleiß durch alle Stimmen durch vnd durch / bald oben außm Cant, bald vnten außm Baß / bald in der mitten außm Tenor vnt Alt herausser suchet / mit saltibus vnd diminutionibus zieret / vnd also tractiret, daß man ziemlicher massen fast alle Stimmen eigentlich in ihren Fugen vnd cadentien daraus vernemen kann«.

Trotz aller instrumentalen Virtuosität spielen die vokalen Qualitäten der Vorlage stets eine wichtige Rolle. Erleichtert wird dies durch die Viola da gamba, die sich als Instrument der menschlichen Stimme besonders annähert: »qui contrefait la voix en toutes ses modulations, & mesmes en ses accents les plus significatifs de tristesse & de ioye« (die die Stimme in allen ihre Modulationen, und selbst in ihren bedeutendsten Tonfällen von Freude und Trauer imitiert; Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636). In diesem Sinne ist ihre etwas größere Schwester, die Viola *bastarda*, die Königin vor allen Instrumenten – »La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri instrumeti, per paseggiare« (Francesco Rognoni).

Martin Kirnbauer

II.

Der polyphonen Vielstimmigkeit mit einer einzigen Viola da gamba Ausdruck geben: dies ist die Revolution der Viola *bastarda*, die es vielen Musikern des 17. Jahrhunderts ermöglicht hat, sich aus dem engen

Korsett der polyphonen Setzweise zu befreien, um eine neue, revolutionäre Rangordnung festzulegen, in der »Affekt« und »Erfindungskraft« die wichtigsten Positionen einnehmen. Als erster unter vielen sei Claudio Monteverdi genannt, der vielleicht andere Musik geschrieben hätte, wenn er nicht auch ein »suonatore di viola bastarda« gewesen wäre, wie zahlreiche Quellen der Zeit belegen. Improvisation, Erfindungsreichtum, Fantasie, Virtuosität (und in Folge davon Geltungsdrang) bestimmen die neue Art des Musikmachens in Italien. Die Stimmen besonders beliebter und weit verbreiteter Vokalkompositionen, wie Madrigale und Chansons, wurden auf eines oder mehrere Instrumente im Basso continuo übertragen wie auf einen harmonischen Teppich, auf dem das Füllhorn der Einfälle des musikalischen Protagonisten ausgeschüttet wurde; eine solche Praxis gleicht durchaus derjenigen heutiger Jazzmusiker, die, ausgehend von formelhaften harmonisch-melodischen »Standards«, auf meisterhafte Weise persönliche Musikwelten erschaffen. Die gambistische Technik entwickelte sich somit auf eindrucksvolle Art – und so rasant, dass das Niveau der Virtuosität, das für dieses Repertoire verlangt wird, wohl auch in den späteren Jahrhunderten unübertroffen blieb.

Warum »bastarda«? In sehr verkürzter Form, weil die Viola da gamba sich als fähig erweist, über alle Register hinweg zu spielen, sich dabei kühn vom tiefsten Bass bis zu den höchsten Tönen des Discants bewegend, ohne auf einen bestimmten Ambitus oder

eine Stimme beschränkt zu sein. Diese Ungebundenheit im kontrapunktischen Gefüge bleibt ihr während der ganzen nachfolgenden Entwicklung des Repertoires erhalten, sodass nicht ohne Grund behauptet werden kann, die Erfindung der »viola bastarda« falle mit jener einer solistisch eingesetzten Viola da gamba zusammen. Die berühmten wie auch die unbekannteren Virtuosen am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts schrieben bzw. komponierten nicht, denn das Spiel »alla bastarda« war eine improvisatorische Praxis. Vor allem aber publizierten sie keine Musik für Liebhaber des Instruments wie die Mehrheit ihrer Nachfolger. Daher kannte ihre musikalische Produktion keine anderen Grenzen als die eigene Meisterschaft und die Fantasie. Was davon erhalten blieb, sind deshalb keine Kompositionen im eigentlichen Sinn, sondern eher Beispiele, wie das Spiel »alla bastarda« zu erlernen sei. Konkret, was es heißt schwindelerregende Sprünge von einer zur anderen Stimme der mehrstimmigen Vorlage zu meistern und dabei zugleich eine neue Stimme zu schaffen, die einerseits durch geradezu akrobatische Virtuosität das Publikum in Staunen und Bewunderung versetzt und dabei andererseits jene affektgeladenen Klänge einzusetzen, durch welche sich die Viola da gamba auszeichnet und die notwendig sind, um jenes wirkungsvolle dramaturgische Hell-Dunkel zu schaffen, das der großen Kunst zu eigen ist.

Gegenüber dem Publikum des 17. Jahrhunderts fehlt dem heutigen leider ein wesentliches Element, um dieses Repertoire vollkommen würdigen zu kön-

nen: die Vertrautheit mit den originalen Vokalwerken, auf denen der Gambist seine Kathedrale an Variationen erbaute. Daher war es uns wichtig, mit der wundervollen Beteiligung von La Pedrina auch die Originalfassung dieser Werke vorzustellen. So möchten wir den Hörerinnen und Hörern den unentbehrlichen Hintergrund bieten, der eine Orientierung im Labyrinth der Instrumentalvariationen erlaubt. Die Kenntnis der Originalfassungen hilft zum einen dabei, die unzähligen Assonanzen zum originalen Text zu erkennen und zu würdigen und zum anderen die Elemente der progressiven Entfernung, bis hin zur Verzerrung, wahrzunehmen, die durch die virtuose Diminutionspraxis bedingt sind, so etwa die Verlangsamung des Tactus. Die wahre Herausforderung dieses Repertoires besteht für die Gambisten letztlich darin, aus dem, was zunächst als eintönige Folge von Tonleitern und Arpeggien erscheint, eine multidimensionale Klangwelt zu schaffen, die hinsichtlich ihrer Kontraste und Plastizität den zeitgenössischen Gemälden Caravaggios und seiner Nachfolger in nichts nachsteht.

Es ist ein Wagnis, sich darauf einzulassen.

Paolo Pandolfo

Übersetzung: Martina Papiro

Seit 25 Jahren ist **Paolo Pandolfo** einer der führenden Gambisten seiner Generation, der das Repertoire seines Instruments in alle Richtungen erforscht und vorangetrieben hat. In den frühen 1980er Jahren studierte er bei Jordi Savall, worauf intensive Erfahrungen in der Konzertpraxis und im Aufnahmestudio folgten, zunächst vor allem als Mitglied des Ensembles Hespèrion XX. Seit 30 Jahren führen ihn jedoch die eigenen Konzertaktivitäten auf Podien in aller Welt. 1989 wurde er Nachfolger von Jordi Savall als Professor für Viola da gamba an seiner Alma Mater, der Schola Cantorum Basiliensis, eine Position, die er bis heute innehat.

Die gründliche Kenntnis aller Aspekte des Repertoires für Viola da gamba wird in seiner extensiven Diskographie deutlich. Er spielte die wichtigsten Werke der Gambenliteratur ein, aber auch sehr persönliche musikalische Äußerungen, in denen er jugendliche Erfahrungen als Kontrabassist und Gitarrist mit Kompositionen und Improvisationen verbindet, die vom Jazz ebenso beeinflusst sind wie vom »historischen« Repertoire. Große Aufmerksamkeit erhielt Pandolfos Adaption der *Suiten für Violoncello solo* von J. S. Bach für die Viola da gamba, die im Jahr 2001 erschienen ist.

piedra

Das Ensemble **La Pedrina** wurde 2016 von Francesco Saverio Pedrini gegründet, wobei der Name einer Sonate von Tarquinio Merula entlehnt ist (*Canzoni overo Sonate*, 1637). Das Repertoire reicht von italienischer Vokal- und Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts bis zu den Kantaten von J. S. Bach. Im Jahr 2017 konnte das Ensemble im Herkules-Saal des Palazzo Venezia in Rom ein Projekt mit Tanz realisieren. 2018 erschien in Zusammenarbeit mit RISM

Schweiz eine CD mit Werken von Luca Marenzio, die von der Kritik hochgelobt wurde.

Seit ihren Anfängen im Jahr 1933 haben die **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) und ihr Arbeitskonzept nichts an Aktualität eingebüßt. Gegründet von Paul Sacher und einigen Mitstreitern, ist dieses Basler Hochschulinstitut für Alte Musik (seit 2008 Teil der Fachhochschule Nordwestschweiz) bis heute in vielfacher Hinsicht singular geblieben. Seit den Anfängen finden sich an ihr Musiker zusammen, die in der Geschichte der historischen Musikpraxis starke Akzente setzen. Das Arbeitsgebiet reicht vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Aufgrund der engen Zusammenarbeit von Musikern und Wissenschaftlern sind Forschung, praktische Ausbildung, Konzert und Publikationen stets eng aufeinander bezogen. Die SCB hält an einem weit definierten Musikbegriff fest. Entscheidend ist dafür die Art des Zugangs, Musik in ihrem historischen Kontext zu begreifen und sie gegenwartsbezogen zu interpretieren, verbunden mit der Neugier auf bisher Unentdecktes. Die CD-Produktionen sollen dazu beitragen, wesentliche SCB-Projekte oder Mitglieder der Hochschule einem größeren Publikum bekannt zu machen. Seit 1980 sind ca. 80 Einspielungen bei verschiedenen Labels entstanden. Seit 2010 erscheinen die Produktionen beim Label Glossa. [www.fhnw.ch/schola-cantorum-basiliensis]





02

Vestiva i colli

Vestiva i colli e le campagne intorno
la primavera di novelli onori
e spirava soavi arabi odori,
cinta d'erbe, di fronde il crin adorno,

quando Licori, a l'apparir del giorno,
cogliendo di sua man purpurei fiori,
mi disse in guidardon di tanti ardori:
a te li colgo et ecco, io te n'adorno.

Clothed the hills and the countryside around
did Spring with fresh glories,
and breathed sweet Arabian fragrances,
girded with grasses and with flowers her tresses adorned.

When Licori at the appearance of day,
gathering in his hand purple flowers,
said to me: "In recompense of so much ardour
for you I gather them, and behold I you with them adorn."

Le printemps habillait de nouveaux
atours les collines et les campagnes alentour,
et exhalait de douces odeurs d'Arabie,
lorsqu'au lever du jour, couronnée d'herbes,

la chevelure parée de feuillages,
tenant en sa main des fleurs pourpres,
Licori me dit en récompense de tant d'ardeurs :
« pour toi je les cueille, et voici, je t'en fais une parure ».

Mit neuer Pracht kleidet
der Frühling ringsum Hügel und Weiden,
von Gräsern umgeben und mit Blumen bekränzt
haucht er süße Düfte aus Arabien,

als die Hirtin Licoris bei Tagesanbruch
mit ihrer Hand purpurne Blumen pflückte
und zu mir in lyrischen Versen sprach:
»Diese pflücke ich für Dich, und kröne Dich mit ihnen«.

04

Così le chiome

Così le chiome mie, soavemente
parlando, cinse e in sì dolci legami
mi strinse il cor, ch'altro piacer non sente:

onde non fia già mai che più non l'ami
degl'occhi miei, né fia che la mia mente
altri sospiri desiando o chiami.

Thus my hair, sweetly
speaking, he girded, and in such gentle hands
he enfolded my heart, that other pleasure it feels not,

thus shall it never be that no more I love him,
He of my eyes, nor shall it be that my mind
For others sigh, or longingly call.

Elle couronna ainsi mes cheveux et,
par ces douces paroles, enserra mon cœur
dans des liens si doux qu'aucun autre plaisir ne le touche :

Puisse-je ainsi l'aimer à jamais, plus que mes propres yeux,
puisse mon esprit ne jamais être appelé
par le désir d'autres soupirs.

Mit süßer Sprache bekränzte sie mein Haar
und schnell legte sich ein zartes Band an mein Herz,
das alle andere Freude betäubt,

als sie zu lieben über alles;
mehr noch als meine Augen werde ich sie achten
und mich nicht sehnen nach anderen Vergnügen.

06

Anchor che col partire

Anchor che col partire
io mi senta morire,
partir vorrei ogn'hor, ogni momento:
tant'è il piacer ch'io sento

Although when I part from you
I feel myself die,
I would gladly leave you every hour, every moment,
so great is the joy that I feel

Bien qu'en me séparant de vous
j'aie le sentiment de mourir,
je voudrais m'en aller chaque heure, chaque instant,
tant est grand le plaisir de retrouver

Immer, wenn ich mich von Dir trennen muss,
glaube ich zu sterben.
Doch trotzdem würde ich jede Stunde,
jeden Moment von Dir scheiden,

de la vita ch'acquisto nel ritorno.
e così mill' e mille volt' il giorno,
partir da voi vorrei:
tanto son dolci gli ritorni miei.

11

Ung gay berger

Ung gay berger priaît une bergière,
en luy faisant du jeu d'amours requeste,
allez, dict elle, tirez vous arriere,
votre parler je trouve malhoneste,
ne pensez pas que feroye tel default,
par quoy, cessez faire telle priere,
car tu n'as pas la lance qui me fault.

13

Douce mémoire

Douce mémoire en plaisir consommée,
o siecle heureux que cause tel scavoir,
la fermeté de nous deulx tant aimée
qui a nos maulx a sceu si bien pourvoir ;
or maintenant a perdu son povoir,
rompant le but de ma seul'esperance,
servant d'exemple a tous piteulx a voir,
fini le bien, le mal soudain commence.

for the life that I acquire upon my return:
and so a thousand times a day
I would gladly part from you,
for how sweet are my returns.

A jolly shepherd asked a shepherdess
to play with him a game of love.
"Go", said she, "away with you,
I find your words unseemly.
Think not, that I would commit such bad behaviour,
Therefore, cease your pleas,
As you have not the lance that I need."

Sweet memory consummated in joy,
O happy time of such understanding;
the loving steadfastness of our love,
which knew so well how to attend our ills.
But now alas has lost its strength
sev'ring the thread of my only hope.
A sad example all afflicted see,
cease therefore joy, for sudden evil comes.

la vie à mon retour ;
et ainsi, plus de mille fois par jour,
je voudrais vous quitter,
tant mes retours sont doux.

so groß ist das Vergnügen des Wiedersehens.
Abertausend Male würde ich
mich von Dir trennen,
so süß ist meine Wiederkehr.

Ein fröhlicher Hirte bat eine Hirtin
mit ihr ein Liebesspiel zu spielen.
»Geh«, sagte sie, »zieh Dich zurück,
ich finde Deine Worte unziemlich.
Denk nur nicht, dass ich so einen Fehler mache,
darum: hör auf mich darum zu bitten,
denn Du hast nicht die Lanze, die ich brauche.«

Süße Erinnerung in Freude versunken,
o glückliches Zeitalter, das solches Wissen hervorbringt,
die Standhaftigkeit, so sehr von uns beiden geliebt,
die uns so gut vor allem Übel hat bewahren können,
hat nun verloren ihre Macht,
indem sie das Ziel meiner einzigen Hoffnung aufgab
und nun als Beispiel dient, für alle mitleidvoll zu schauen:
Sobald das Gute geendet ist, hebt gleich das Übel an.

15

Susanne un jour

Susanne un jour d'amour sollicitée,
par deux vieillards convoitans sa beauté,
fust en son cœur triste et déconfortée,
voyant l'effort fait à sa chasteté.
Elle leur dit: « Si par desloyauté
de ce corps mien vous avez jouissance,
c'est fait de moy, si je fay resistance,
vous me ferez mourir en deshonneur ;
mais j'aime mieux perir en innocence,
que d'offenser par peché le Seigneur. »

One day, Susanne's love was solicited
by two old men coveting her beauty.
She became sad and discomforted at heart,
seeing the attempt on her chastity.
She said to them: "If disloyally
from my body you take pleasure,
it is over with me! If I resist,
would make me die in disgrace:
but I would rather perish in innocence,
than offend the Lord by sin."

Susanne, eines Tages zur Liebe aufgefordert
durch zwei Alte, die nach ihrer Schönheit gelüstete,
war traurig und trostlos in ihrem Herzen,
da sie den Angriff auf ihre Keuschheit sah.
Sie sprach zu ihnen: »Wenn ihr euch unstatthaft
dieses meines Körpers erfreuen solltet,
so bin ich verloren; wenn ich aber Widerstand leiste,
so werdet ihr mich in Unehren zu Tode bringen.
Doch will ich lieber in Unschuld sterben,
als durch Sünde den Herrn zu beleidigen.«

17

Jouissance vous donneray

Jouissance vous donneray
mon ami, et vous mènerai
la où prétend votre espérance.
Vivante ne vous laisserai ;
encore quand morte serai,
l'esprit en aura souvenance.

I will give you joy, my beloved,
and I will lead you
where your hope aspires.
I will not leave you whilst I live,
and even when I am dead
my spirit will always remember.

Ich werde Euch Freude bereiten
mein Geliebter und Euch dorthin führen,
wohin Eure Hoffnung strebt.
Solange ich lebe, werde ich Euch nicht verlassen,
und sogar im Tod wird mein Geist
sich immer an Euch erinnern.

The Schola Cantorum Basiliensis series on Glossa (a selection)

BOETHIUS
SONGS OF CONSOLATION
Sequentia
Glossa GCD 922518 (rec. 2017)

FRÉDÉRIC CHOPIN
LATE PIANO WORKS
Edoardo Torbianelli
Glossa GCD 922517 (rec. 2017)

THE CARLO G MANUSCRIPT
Virtuoso liturgical music from the early 17th century
Profeti della Quinta / Elam Rotem
Glossa GCD 922516 (rec. 2016)

PETRUS WILHELMI DE GRUDENCZ
Fifteenth-century music from Central Europe
La Morra
Glossa GCD 922515 (rec. 2016)

ANTONIO CALDARA
TRIO SONATAS
Amandine Beyer, Leila Schayegh et al.
Glossa GCD 922514 (rec. 2014)

MARTIN BERTEAU
SONATAS & AIRS FOR VIOLONCELLO
Christophe Coin, Markus Hünninger et al.
Glossa GCD 922512 (rec. 2013)

WILLIAM HAYES
SIX CANTATAS - ORPHEUS & EURIDICE
The SCB Hayes Players / A. Rooley
Glossa GCD 922510. 2 CDS (rec. 2012)

FRANZ BENDA
VIOLIN SONATAS
Leila Schayegh, Václav Luks, Felix Knecht
Glossa GCD 922507 (rec. 2011)

PIANO E FORTE
Music at the Medici Court (c. 1730)
M. C. Kiehr, E. Torbianelli, C. Banchini et al.
Glossa GCD 922504 (rec. 2009)

GIUSEPPE ANTONIO BRESCIANELLO
CONCERTI, SINFONIE, OUVERTURE
La Cetra Barockorchester Basel / D. Plantier, V. Luks
Glossa GCD 922506 (rec. 2002)

