



Arciorgano

Ensemble Domus Artis

Lina Marcela López, *soprano*
Florenca Menconi, *mezzosoprano*
Dániel Mentés, *countertenor*
Akinobu Ono, *tenor*
Breno Quinderé, *baritone*
Csongor Szántó, *baritone*

Johannes Keller

arciorgano, clavemusicum omnitonum & musical direction

arciorgano by Bernhard Fleig, Basel 2016, 'organo di legno', after Nicola Vicentino (1561),
with an open eight foot register and 36 keys per octave on two manuals

clavemusicum omnitonum by Markus Krebs, Schaffhausen 2016, after an instrument
by Vito Trasuntino (1606) with fourfold-split upper keys = 31 keys per octave

www.projektstudio31.com

Madrigali al tavolino

Multitonal madrigals by Michelangelo Rossi (1601/02-1656)

01	O miseria d'amante [vol.1/no.10; tutti]	3:54
02	O prodighi di fiamme [1/4; trio]	4:05
03	Improvisation [<i>arciorgano</i>]	1:02
04	Con che soavità [2/9; tutti]	2:52
05	Occhi, un tempo mia vita [1/8; tutti]	3:40
06	Alma afflitta [2/10; <i>clavemusicum</i>]	2:54
07	Pallida gelosia [1/15; tutti]	5:04
08	O donna troppo cruda [2/17; duo]	1:59
09	Improvisation [<i>arciorgano</i>]	0:58
10	Credete voi [1/13; tutti]	3:03
11	Voi volete [2/6; <i>clavemusicum</i>]	3:28
12	Improvisation [<i>arciorgano</i>]	0:42
13	Or che la notte [1/11; tutti]	5:43
14	Lingue al vostro languir [1/9; duo]	3:14
15	Come sian dolorose [1/5; tutti]	3:33
16	Cura gelata e ria [2/3; duo]	2:38
17	Per non mi dir [1/3; tutti]	4:04
18	Improvisation [<i>arciorgano</i>]	0:49
19	Ohimè, se tanto amate [2/2; tutti]	2:33

Sources:

USA-BEm Ms. 176 (ms. score of Michelangelo Rossi's madrigals)

CDN-Mc Inv-Nr. 12160 (ms. part books Canto I, Quinto, Tenore, Alto, Basso – of M. Rossi's madrigals)

USA-NYp *ZBT 215 (Microfilm of the complete part books, including the now missing Canto II)

A co-production of the Schola Cantorum Basiliensis / Hochschule für Musik FHNW
and Radio SRF2 Kultur



Recorded in Zurich (Grosses Radiostudio), Switzerland, on 12-16 March 2019

Recording producer, editing, mastering: Johannes Wallbrecher

Photographs: Susanna Drescher | Design: Rosa Tendero

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

Music edition: Johannes Keller

All texts and translations © 2021 Schola Cantorum Basiliensis FHNW

Executive producer & editorial director Glossa/note 1 music: Carlos Céster

© 2021 note 1 music gmbh

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

MAJA SACHER STIFTUNG

*Our warmest thanks also go to: Anais Chen and Andrea Inghisiano, Anne Smith, Flavio Ferri Benedetti,
Christelle Cazaux, Michael Kleine, Bernhard Fleig and Markus Krebs*

Schola Cantorum Basiliensis – Hochschule für Musik

Fachhochschule Nordwestschweiz



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



Johannes Keller

Madrigali al tavolino Michelangelo Rossi

I.

In 1640 the Roman aristocrat Pietro Della Valle observed in a report about the music of his time that madrigals were rarely composed and sung then: “it is appreciated much more when one renders it freely and with an instrument in the hand than when four or five companions are seen singing around a table with book in hand, which is too much like school and study room” (“amando più le genti di sentir cantare a mente con gli strumenti in mano con franchezza, che di vedere quattro, o cinque compagni, che cantino ad un tavolino col libro in mano, che ha troppo del scolaresco e dello studio”).

Indeed, the polyphonic madrigal, which was to be performed *a cappella*, had been superseded in the mid-seventeenth century by the solo madrigal with basso continuo or the *madrigali concertati* with instrumental accompaniment. Yet, in certain circles there was still interest in the ostensibly exclusive, contrapuntal-sophisticated polyphonic madrigal, so that even a specific term was coined for it: *madrigali al tavolino*. It is surely not a coincidence that this term took into account the table, already

placed in the limelight by Della Valle, around which the singers gather with their partbooks – an eloquent antithesis to the musical performance “al modo d’Orfeo”, that is to say, by a single singer who accompanies himself/herself on an instrument, following the example set by Orpheus.

The especially cherished qualities of the madrigals and the venue where they were heard in “academies” – whereby private gatherings in the palaces were meant at which learned topics as well as poems were discussed and music was also performed – were described in 1678 by the castrato and papal *maestro di cappella* Domenico dal Pane as follows: “Fra tutti li Musicali Concerti, sempre quello de’i Madrigali al tavolino ha occupato i primi luoghi nelle Accademie per esser di tutti gli altri il più sublime, ritrovandosi in esso l’estratto dell’Armonia unendo insieme con un perfettissimo Studio, una incomparabile vaghezza di melodia esprimendosi al vivo i sensi più proprij della Poesia à segno di muovere, e rimuovere gl’affetti de chi gl’ascolta.” (“Of all the musical concertos, the *madrigali al tavolino* occupy the first rank at the academies, because above all the other forms they are the most sublime, since one finds in them an extract of the harmony combined with the most consummate learnedness and an incomparable beauty of melody which vividly expresses the sense of the poem most fittingly, in order to move the emotions of those who hear them.”)

The idiosyncratic concentration of textual and musical elements in the *madrigali al tavolino* requires special outward conditions in order for them to be enjoyed. Another madrigal composer,

Lodovico Cenci, found these in 1647 in a well-appointed room for the academy, since above all other things the venue and the silence are most necessary in order to perform the particularly passionate madrigals (“una bene aggiustata stanza per Accademia, essendo ch’il luogo, & il SILENTIO sopra ogn’altra cosa, siano necessarissimi per rappresentare le cantilene, e particolarmente le affettuose.”)

The thirty-two madrigals by Michelangelo Rossi (1601/2-1656), which are preserved only in manuscript in a score and a set of partbooks, have only recently become known. Especially the unusual score notation served already in the sixteenth century for “silent” reading in order to comprehend the fine details of the composition and the counterpoint, and also to enable the pieces to be played on a keyboard instrument (“spartiti et accomodati per sonar d’ogni sorte d’Istromento perfetto, & per Qualunque studioso di Contrapunti”, so the famous printed score of Cipriano de Rore’s madrigals of 1577). Significantly, a number of *madrigali al tavolino* have been preserved in score as well as in partbooks (for example, by D. Mazzocchi, L. Cenci, G. M. Bononcini and F. A. Pistocchi).

Michelangelo Rossi could have become acquainted with this in his home town of Genoa, where he was presumably taught by Simone Molinaro, who in 1613 published the collected madrigals of Carlo Gesualdo in a printed score which one could call “madrigali al tavolino” *avant la lettre* and that for a long time was considered by connoisseurs and aficionados to be a *pièce de résistance* in the art of the madrigal. Rossi was active as

an organist in Genoa and Rome, but was known above all as an outstanding violinist. In 1624, as “Michel Angelo del Violino”, he entered the service in Rome of Cardinal Maurizio di Savoia, who also employed such famous musicians as Sigismondo d’India and Orazio Michi, and invested huge sums in the arts. The cardinal had to leave Rome, deeply in debt, in 1627, but Rossi remained in his service until he went, in 1630, to the papal court of the Barberini. He seems to have remained faithful to Rome even though he spent several years in the service of Francesco I d’Este in Modena and Ferrara (1634-38) and documents concerning his life during the following decade are lacking. It is known, however, that he spent his last years in the Roman palace of the Pamphili. Also living there was the lutenist Lelio Colista, with whom he presented for the polymath Athanasius Kircher a famous “enharmonic” private academy which carried this single invited listener into a cosmological-ecstatic dream. Living in the same palace at that time was also Cardinal Decio Azzolino, who became the closest confidante to and ultimately also the heir of Christina of Sweden, who resided in Rome after her spectacular abdication of the Swedish throne in 1655. Perhaps it is a mere coincidence that the score of Rossi’s madrigals comes from Christina’s library. As related by Alessandro Scarlatti, Christina was likewise an aficionado of the “speculative compositional art” of Gesualdo and of *madrigali al tavolino*.



Rossi’s madrigals are unusual in a number of ways: on the one hand, for music from the second quarter of the seventeenth century, they seem “conservative”, composed in five parts with two tenor voices instead of two sopranos; the texts are primarily by Giovanni Battista Guarini (1538-1612) from his *Rime* of 1598. On the other hand, they appear to be avant-garde in their vertiginous harmony (chromaticism and modulations), which lead them, in spite of the traditional counterpoint, far beyond the borders of harmonic tonality. And they are strikingly “vieltönig”, as this was especially cultivated in Rome of those years. The term “vieltönig” can perhaps be translated as “multitonal” in the literal sense of using many pitches and refers to a conscious use of more than twelve notated pitches per octave, which in Rossi’s madrigals encompass a total of twenty-three (irregularly ordered) pitches, even including the then highly unusual double sharps for f $\sharp\sharp$ and c $\sharp\sharp$. That this “multitonicity” is to be taken seriously is unambiguously shown by the instruction to the singers at the beginning of each partbook: “I \sharp et i : b : non si cantano se non dove sono segnati” – all accidentals which are notated (b and \sharp) should be sung.

Since Rossi’s madrigals display all the attributes of *madrigali al tavolino* – aside from the *a cappella* format, these are the transmission in score and in partbooks, the highly complex counterpoint and the enhanced “multitonicity” – they could have been composed either in the 1620s during his service to Maurizio di Savoia or later in the circle of the Barberini, who had a predilection for such music. A remarkable archival discovery by the English

researcher David Gallagher suggests that Rossi was acquainted with an *arcibicembalo* (enharmonic harpsichord) by Nicola Vicentino, that is to say, a harpsichord developed around the middle of the sixteenth century with a total of at least thirty-one pitches per octave. At least one of these marvelled-at instruments was brought from Ferrara to Rome and demonstrated there in academies – according to reports, however, only Girolamo Frescobaldi could play on it, and at that only after much practice. It is fascinating to think that Rossi developed and tried out his unusual musical ideas and harmonies with the aid of such a “multi-tonal” instrument. But Michelangelo Rossi’s *madrigali al tavolino* would not only have found their fitting place at Maurizio di Savoia’s academies, but also later at those of the Barberini and even those of Christina of Sweden.

Martin Kirnbauer
Translation: Howard Weiner

II.

OUR MADRIGAL ACADEMIES

For the practical realisation of Michelangelo Rossi’s madrigals, we have imposed upon ourselves “liberating limitations”. These are reflected in the conscious design of a music-making situation which in its performativity is oriented on the historical context of the madrigals. The use of the *arciorgano* also plays an essential role as well.

We developed the music-making situation over a number of years in collaboration with the artist and director Michael Kleine, and have presented it in public a number of times. From the very first rehearsals, we have attempted to rediscover the spirit of the “academies”. The spheres of silent study of the score (analysis), preparation of an “interpretation”, presentation of an acoustic realisation (concert) and intellectual localisation (preparatory and follow-up discussions), which are separate in conventional practice, coalesce into a single experience which can only take place holistically.

VENUE

The venue sets the framework for this experience. We always search for places which have an atmosphere of quiet meditation, contemplation and learning: libraries, museums, ateliers. Silence is an essential prerequisite for our working method.

We work with minimal lighting focused on the essentials in order to create a perceived space of concentration within the architectural space. In the middle is always a long table at which the singers and guests are seated intermingled. At the head of the table is the *arciorgano*. The number of participants must remain small; we usually limit the number to a maximum of thirty. Larger groups tend to fall into the duality of “performers – audience”, which should be avoided in our “setting”.

PREPARATION

A detailed examination of the madrigal text always comes at the beginning of the work on a madrigal. Poetic structure, the sound of the language and rhythm are studied. Every participant makes a translation in his/her native language and recites it to the group. The next step is addressing the music. *Domus Artis* usually works out of individual parts. In the case of Rossi's madrigals, however, the parallel use of scores is valuable, since the harmonies diverge so greatly from the familiar paths that an intuitive orientation is often impossible from the individual parts. The solmization based on Guido usually practiced by *Domus Artis* is only faintly to be perceived; in this non-diatonic music, it is hardly effective as a productive working method.

In our practice, the notated pitch does not have a strong link to the sounding pitch. Thus, in many cases the organ is played transposed. The tonal system allows numerous transpositions without disturbing the sizes of the intervals. A fixed anchoring of the parts in the voices of *Domus Artis* was more important than comfortable fingerings on the instrument.

In the preparation of new madrigals, we do not aspire to concrete interpretations. We use the working process in order to continually become better acquainted with the composition with all of its multifaceted considerations, difficulties and beauties. Outward musical means, such as dynamics and agogics, are not stipulated. Each singer can steer the rendition of the madrigal. The web of the voices

reacts to it, in constant attentiveness and, at best, always unforeseeable. One's own music-making oscillates between risky challenging the group and reserved integration, following the collective will.

THE INSTRUMENTS

A central role in our work with Rossi's madrigals is played by the *arciorgano* after Nicola Vicentino. With its thirty-six pitches per octave it offers the necessary wealth of subtly shaded intervals (up to 109 different sizes of interval can be differentiated) which are needed to perform these madrigals with the greatest possible purity. We view the *arciorgano* less as an accompaniment instrument than as a scientific instrument for the exploration of complex tonal spaces, as a training device for the sensitisation of the hearing and the voice, and as a reference instrument for the calibration of the aesthetics of the sound.

We have come to the conclusion that, with regard to the pitches, the organ does that what a vocal ensemble strives for in the best case: a stable reference tone and always entirely pure harmonic chords. The differentiated and conscious work with intonation leads to the point at which the exotic expressiveness of the sound progressions in these madrigals becomes sharply focused. Through extremely small pitch differences, which partially lie on the threshold of perceptibility, the perceived distances between the sounds paradoxically become larger. In spite of consistent purity, the music in places becomes bizarre and disconcerting, indeed even ugly.

The multilayeredness and complexity of the intervals is demonstrated with the four short organ introductions which always play with the sound material of the following madrigals and show variants which are indeed present in the madrigal, but not immediately perceptible.

Whereas the organ remains discreetly in the background during the performance, the harpsichord defines the contours of the polyphonic texture more strongly and is therefore suited for the rendition of whole madrigals. For this reason, we decided to play with the *clavemusicum omnitonum* – a harpsichord, similar to Vicentino's *archicembalo*, with thirty-one keys per octave, but with a different disposition of the keyboard on only one manual – intabulations of madrigals which are either entirely without voices, or supplemented by two or three voices. This practice makes it possible to receive several different perspectives of the music.

PRESENTATION

In our process, preparation and performance are hardly to be separated from one another. As soon as a madrigal is technically mastered, a “work situation” can no longer be differentiated from a “presentation situation”. Even if guests are listening, we abide by a central principle: each performer can interrupt a madrigal at any time and verbally communicate the reason for the interruption. Our “setting” thematises the fact that as a collective we process emotional texts which tell of the most intimate states of mind from the first-person perspective. However, the telling is done in five parts. In

doing so, the collective coalesces on the one hand into an individual, but on the other hand the individual disintegrates into separate perspectives.

Owing to the polyphonic manner of composing, the comprehensibility of the text is practically made impossible over long stretches. Each singer processes his/her own text at the moment of music-making and in this way creates an entirely own perspective. The non-singing listener can align himself/herself with an individual singer and adopt his/her perspective or freely choose a perspective. Consequently, there is neither an ideal interpretation nor an ideal position of the listener. The ideal listener is the musician himself/herself. The experience of the madrigal is comprised of individual perceptions which can reconfigure themselves with each hearing. In this sense, the observer must enter the experiment, and in that way influence its outcome.

RECORDING

Against this background, an audio production is questionable. In our academies we celebrate the transience of sound and the variable truth of the actual experience. We worked at resisting the temptation of imagining someone listening to a CD and serving him/her. In contrast to this, we attempted to remain entirely in the moment of music-making. Thus the recording itself had the character of a special variant of our madrigal academy, for technical reasons without the table and in a larger room than usual. However, the working method remained essentially unaltered. We became

even more aware of the self-referential character of this music during the recording sessions. We trusted our recording engineer Johannes Wallbrecher to transfer our music-making onto the unalterable medium of the CD and remained with our perceptions and our musical interactions entirely at the “tavolino”. We likewise trust the CD’s consumers to take a place at our “tavolino” in order to undergo a completely personal experience while listening to the music.

Johannes Keller

Translation: Howard Weiner

[For further material on the topic, see page 27.]

The international vocal ensemble **Domus Artis**, which was founded in 2016, is made up of musicians who came together through their specialisation in Renaissance music at the Schola Cantorum Basiliensis. Historically grounded approaches to the music are characteristic of its work, as, for example, the use of original forms of notation, Renaissance solmization, historical techniques of memorisation, complex intonation systems and improvisation. Since its establishment, the ensemble has cultivated a collaboration with Johannes Keller and Studio31 which has made possible an intuitive integration of “multitonal” keyboard instruments in the work on the Italian vocal music of the Renaissance and Early Baroque. In 2016, under the auspices of a scholarship

from the Giorgio Cini Foundation in Venice, Domus Artis immersed itself under the guidance of Dominique Visse and Kate van Orden in the French music of the sixteenth century and was awarded with the 2nd prize at the 2nd International Competition of the Journées de musique ancienne in Paris in 2017. The ensemble received further impulses from the Renaissance specialist Anne Smith.

Johannes Keller grew up in Weinfelden, Switzerland, and studied harpsichord, thoroughbass and ensemble direction at the Schola Cantorum Basiliensis. Contemporary and historical music theatre are focuses of his artistic activities. With his ensemble Il Profondo and the collective Studio31, of which he was co-founder, he realises his own works. Moreover, he collaborates on a regular basis as musical assistant with various conductors, in particular with Andrea Marcon. Since 2013 Johannes Keller has been lecturer for intonation and tunings at the Schola Cantorum Basiliensis and within the framework of research projects has occupied himself with historical music with significantly more than twelve pitches per octave.

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.

Madrigali al tavolino Michelangelo Rossi

I.

Les madrigaux se font rares de nos jours, note l'aristocrate romain Pietro Della Valle à propos de la musique de son temps, en 1640. D'après lui, les gens préfèrent entendre quelqu'un chanter par cœur en s'accompagnant d'instruments plutôt que de voir quatre ou cinq personnes autour d'une table, livre à la main : cela fait trop scolaire ou studieux (« amando più le genti di sentir cantare a mente con gli strumenti in mano con franchezza, che di vedere quattro, o cinque compagni, che cantino ad un tavolino col libro in mano, che ha troppo del scolastico e dello studio »).

Au milieu du XVII^e siècle, le madrigal polyphonique *a cappella* a en effet cédé la place au madrigal pour soliste et basse continue ou aux *madrigali concertati* avec accompagnement instrumental. Dans certains milieux, le madrigal polyphonique avec son contrepoint raffiné continue cependant de susciter l'intérêt exclusif, au point qu'on lui donne un nom spécifique : *madrigale al tavolino*. Ce n'est certes pas un hasard si cette dénomination, tout comme la description de Della Valle, fait de la table la figure tutélaire autour de laquelle les chanteurs se retrouvent avec leurs par-

ties vocales – image à l'opposé d'une interprétation *al modo d'Orfeo*, où un chanteur soliste s'accompagne lui-même à l'instrument, à la manière d'Orphée.

Les qualités que l'on apprécie particulièrement dans le madrigal et le lieu où l'on chante ce genre de pièce lors des « académies » – le terme désigne des réunions privées dans des palais, au cours desquelles il est question de sujets d'érudition, de poésie, et où l'on joue aussi de la musique – sont décrits en 1678 par Domenico del Pane, castrolat et maître de la chapelle papale : « Fra tutti li Musicali Concerti, sempre quello de' Madrigali al tavolino ha occupato i primi luoghi nelle Accademie per esser di tutti gli altri il più sublime, ritrovandosi in esso l'estratto dell'Armonia unendo insieme con un perfettissimo Studio, una incomparabile vaghezza di melodia esprimendosi al vivo i sensi più proprij della Poesia à segno di muovere, e rimuovere gl'affetti di chi gl'ascolta. » [« Parmi les concerts de musique, ceux consacrés aux *madrigali al tavolino* ont toujours occupé la première place dans les académies parce que de tous, ce sont les plus sublimes ; on y retrouve la quintessence de l'Harmonie unie à l'Érudition la plus parfaite ; une beauté mélodique incomparable s'y exprime sur le vif, à travers les mots mêmes de la Poésie, et vise à remuer sans cesse les sentiments de celui qui les écoute. »]

La manière dont les éléments textuels et musicaux sont mis en œuvre dans les *madrigali al tavolino* ne peut être appréciée que dans des conditions externes particulières. Selon Lodovico Cenci, un autre compositeur de madrigaux, ces conditions

sont réunies dans une salle spécialement aménagée pour l'académie : en 1647, il écrit à ce propos que le lieu et le silence ont plus d'importance que tout, en particulier pour l'interprétation des pièces qui font appel aux sentiments (« una bene aggiustata stanza per Accademia, essendo ch'il luogo, & il SILENTIO sopra ogn'altra cosa, siano necessarissimi per rappresentare le cantilene, e particolarmente le affettuose »).

Les 32 madrigaux de Michelangelo Rossi (1601/2-1656) sont connus depuis peu. Ils ont été transmis uniquement sous forme manuscrite, par une partition ainsi que par des parties séparées. La notation en partition, peu courante au XVI^e siècle, est déjà destinée, à cette époque, à une lecture « silencieuse » permettant de saisir les subtilités de la composition et du contrepoint ou d'interpréter une pièce au clavier (« mis en partition et arrangés pour être joués sur toute sorte d'instrument parfait et par quiconque étudie le contrepoint », lit-on dans la fameuse édition des madrigaux de Cipriano de Rore, en 1577). Toute une série de *madrigali al tavolino* sont ainsi transmis à la fois sous forme de partitions et de parties séparées (entre autres, ceux de D. Mazzocchi, L. Cenci, G.M. Bononcini et F.A. Pistocchi).

Michelangelo Rossi a peut-être connu cela dans sa ville natale de Gênes, où l'on suppose qu'il a reçu l'enseignement de Simone Molinaro. Ce dernier fait paraître, en 1613, l'intégralité des madrigaux de Carlo Gesualdo sous forme de partitions – des pièces que l'on pourrait qualifier de *madrigali al tavolino* avant la lettre, et qui ont longtemps fait figure, pour les amateurs et les connaisseurs, de

« pièces de résistance » dans l'art du madrigal. Organiste à Gênes et à Rome, Rossi est connu avant tout pour être un violoniste hors pair. À Rome, en 1624, « Michel Angelo del Violino » entre au service du cardinal Maurice de Savoie, qui emploie par ailleurs quelques grands noms tels que Sigismondo d'India et Orazio Michi, et investit des sommes considérables dans l'art. Criblé de dettes, le cardinal doit cependant quitter Rome en 1627, mais Rossi reste à son service, avant de rejoindre, en 1630, la cour papale des Barberini. Par la suite le musicien semble rester fidèle à Rome, hormis quelques années passées à Modène et Ferrare au service de François I^{er} d'Este (1634-1638). Sa vie est mal documentée pour la décennie suivante, mais on sait qu'il passe les dernières années de sa vie dans le palais romain des Pamphili. Avec le luthiste Lelio Colista, qui vit au même endroit, il anime, pour le compte exclusif du savant universel Athanasius Kircher, une célèbre académie privée « enharmonique » qui réalise le rêve cosmologique et extatique de son unique invité et auditeur. Dans le même palais vit aussi, à cette époque, le cardinal Decio Azzolino, intime et par la suite héritier de la reine Christine de Suède, laquelle, après avoir abdicé son trône de manière spectaculaire, vit également à Rome à partir de 1655. Peut-être est-ce un pur hasard, mais la partition des madrigaux de Rossi provient de la bibliothèque de Christine de Suède, elle aussi éprise de « composition spéculative » à la manière d'un Gesualdo et de *madrigali al tavolino*, aux dires d'Alessandro Scarlatti.



Les madrigaux de Rossi sont à bien des égards insolites : d'un côté, ils paraissent conservateurs pour de la musique du second quart du XVII^e siècle, avec leurs cinq voix dont deux ténors plutôt que deux dessus ; les textes proviennent essentiellement de Giovanni Battista Guarini (1538-1612) et notamment de ses *Rime* (1598). D'un autre côté, tout en respectant le contrepoint traditionnel, ils sont presque avant-gardistes en raison d'une harmonie vertigineuse (chromatismes, modulations) qui outrepassent les limites de l'échelle habituelle des sons. Ils se distinguent en effet par l'emploi d'un nombre de hauteurs de sons plus important que ne le permet, en théorie, la division de l'octave en douze degrés. Cette « multitonnalité », à comprendre ici au sens littéral du terme (*cf.* « Vieltönigkeit ») est une pratique que l'on cultive tout particulièrement dans la Rome de cette époque. Les madrigaux de Rossi utilisent ainsi 23 degrés distribués de manière irrégulière, parmi lesquels des doubles dièses fa## et ut## pour le moins exceptionnels à cette époque. Cette « multitonnalité » est à prendre au sérieux, comme le démontre sans ambiguïté l'avertissement au chanteur inséré au début de chacune des parties séparées : « I # et i : b : non si cantano se non dove sono segnati » – toutes les altérations (b et #) doivent être chantées si elles ont été notées.

Les madrigaux de Rossi ont tous les traits caractéristiques des *madrigali al tavolino* – non seulement le format *a cappella*, mais la notation en partition et en parties séparées, la complexité du contrepoint et la « multitonnalité » exacerbée – ils pourraient aussi bien avoir vu le jour dans les années 1620, alors que Rossi était au service de Maurice de

Savoie, que plus tard, dans le cercle des Barberini, qui étaient friands de ce genre de musique. Une découverte archivistique faite par le chercheur anglais David Gallagher suggère que Rossi a connu l'*arcicembalo* de Nicola Vicentino, un clavecin comportant au moins 31 touches par octave, mis au point au milieu du XVI^e siècle. Un exemplaire au moins de cet admirable instrument est venu de Ferrare à Rome pour être présenté lors des académies – on rapporte cependant que seul Girolamo Frescobaldi était capable d'en jouer, et encore, après s'être longuement exercé. Il est séduisant d'imaginer Rossi inventant et expérimentant des idées musicales et des harmonies insolites à l'aide d'un instrument « multitonnel » de ce genre. Au sein des académies de Maurice de Savoie, et plus tard dans les académies des Barberini ou de Christine de Suède, les *madrigali al tavolino* de Michelangelo Rossi auraient probablement trouvé un lieu fait pour eux.

Martin Kirnbauer

Traduction : Christelle Cazaux

II.

NOS « ACADÉMIES DE MADRIGAL »

Lors de la mise en œuvre des madrigaux de Michelangelo Rossi, nous avons instauré des « contraintes libérantes ». Celles-ci se manifestent dans la volonté de créer une situation de jeu musical dont la performativité est guidée par le contexte histo-

rique de l'interprétation des madrigaux. La présence de l'*arciorgano* joue un rôle essentiel à cet égard aussi.

La mise au point d'une telle situation de jeu s'est déroulée sur plusieurs années, en collaboration avec le metteur en scène Michael Kleine, et a fait l'objet de plusieurs représentations publiques. Nous avons cherché depuis les premières répétitions à retrouver l'esprit des « académies ». Les domaines qui, dans une pratique conventionnelle, sont habituellement séparés – l'étude de la partition (analyse), l'élaboration d'une interprétation (répétitions), la présentation d'une mise en œuvre acoustique (concert), ainsi que l'ancrage intellectuel du travail (discussions avant et après) – fusionnent en une expérience unique, qui ne peut avoir lieu que comme un tout.

LA SALLE

La salle constitue le cadre de cette expérience. Nous cherchons toujours des lieux dont l'atmosphère permet l'immersion dans le silence, la méditation et l'étude : des bibliothèques, des musées, des ateliers. Le silence est une condition préalable essentielle pour notre travail.

Nous travaillons avec un éclairage minimal, focalisé sur l'absolu nécessaire, afin de créer au sein de l'architecture de la pièce un espace propice à la concentration. Au centre se dresse toujours une longue table à laquelle se mêlent chanteurs et invités. Au bout de la table se trouve l'*arciorgano*. Le nombre de personnes présentes doit rester modeste, nous le limitons habituellement à 30. Des

groupes plus importants mettent en péril la dualité « interprètes – public », ce qui n'est pas souhaitable dans notre mise en espace.

LA DÉMARCHÉ

La rencontre avec un madrigal commence toujours par un examen minutieux de son texte. Structure poétique, sonorité de la langue et rythme sont pris en compte. Chacun prépare des traductions dans sa langue maternelle et les lit devant le groupe. La musique constitue l'étape suivante. Domus Artis travaille généralement à partir des livres en parties séparées. Dans le cas des madrigaux de Rossi, l'utilisation parallèle de la notation en partition est précieuse : l'harmonie s'éloigne tant des chemins habituels qu'il est souvent impossible de s'orienter de manière intuitive à partir d'une seule voix. La solmisation que Domus Artis pratique habituellement est à peine perceptible : dans le cadre de cette musique non diatonique, elle n'intervient presque pas dans la méthode de travail.

La hauteur des notes écrites n'a pas, dans notre pratique, de lien strict avec celle des sons chantés. Dans bien des cas, l'orgue joue en transposant. Le système des sons permet de nombreuses transpositions préservant la taille des intervalles. Nous avons préféré déterminer la hauteur des parties chantées de manière judicieuse plutôt que de bénéficier de doigts commodes à l'instrument.

Lorsque nous préparons de nouveaux madrigaux, nous ne visons pas une interprétation concrète. Nous mettons à profit le processus de travail pour mieux nous familiariser avec la compo-

sition dans sa multiplicité d'idées, de difficultés, de beautés. Les moyens externes tels que les nuances dynamiques et agogiques ne sont pas fixés à l'avance. Chaque chanteur peut infléchir la manière dont le madrigal est exécuté, faisant réagir le maillage vocal, dans une attention constante et, dans le meilleur des cas, de manière toujours imprévisible. Chaque musicien oscille entre deux choix, prendre le risque de lancer un défi au groupe ou s'intégrer de manière retenue à la volonté collective.

LES INSTRUMENTS

Larciorgano d'après Nicola Vicentino joue un rôle central dans notre travail sur les madrigaux de Rossi. Avec 36 touches par octave, il couvre la variété de nuances intervalliques (jusqu'à 109 intervalles différents) nécessaires pour interpréter ces madrigaux dans leur plus grande pureté. Pour nous, *l'arciorgano* est moins un instrument d'accompagnement qu'un instrument de recherche permettant d'explorer des espaces sonores complexes, un outil d'entraînement pour sensibiliser l'ouïe et la voix, un instrument de référence pour calibrer l'esthétique sonore.

Nous sommes désormais convaincus que l'orgue réalise, en matière de hauteurs de sons, ce qu'un ensemble vocal, au mieux, aspire à faire : être une référence stable et produire des accords d'une pureté harmonique constante. Travailler de manière consciente et différenciée sur l'intonation nous a permis d'affiner l'expressivité tout exotique des enchaînements sonores de ces madrigaux. Grâce à

de très faibles différences de hauteurs, qui touchent parfois aux limites du perceptible, les distances entre les sons sont ressenties, paradoxalement, comme plus grandes. Malgré sa pureté continue, la musique est par endroits bizarre et déroutante, parfois même laide.

La multiplicité et la complexité des intervalles possibles se font entendre dans les quatre courtes introductions à l'orgue, qui consistent à jouer et faire varier un matériau sonore présent dans les madrigaux, sans pourtant être immédiatement perceptible.

Tandis que la sonorité de l'orgue reste discrètement en arrière-plan afin de conférer plus de profondeur aux voix, le clavecin esquisse la polyphonie de manière beaucoup plus appuyée ; il est plus à même de faire entendre des madrigaux entiers. C'est pourquoi nous avons décidé, sur le *clavemusicum omnitonum* – un clavecin à 31 touches par octave comparable à l'*arcicembalo* de Vicentino, mais avec un clavier unique et des touches disposées différemment – de jouer des arrangements qui, au choix, peuvent se passer totalement des voix, ou bien accueillir deux ou trois voix supplémentaires. Cette pratique permet, pour une même pièce, d'obtenir plusieurs perspectives différentes.

LA REPRÉSENTATION

Travail préparatoire et exécution musicale sont, dans notre démarche, difficilement séparables. Dès qu'un madrigal est maîtrisé sur le plan du savoir-faire, il n'est plus possible de faire la différence entre une « situation de travail » et une « situation de représen-

tation ». Même si des invités sont présents et écoutent, nous tenons à cette règle fondamentale : chaque exécutant peut interrompre un madrigal à tout moment et faire savoir verbalement le motif de cette interruption. Notre approche se fonde sur le fait que nous traitons collectivement des textes chargés d'émotion, qui parlent à la première personne des états d'âme les plus intimes. Le récit se déroule cependant à cinq voix. D'un côté, le collectif fusionne en un seul « je », mais de l'autre, ce « je » se désagrège dans des perspectives individuelles.

Le langage polyphonique des pièces rend la compréhension de longs passages de texte pratiquement impossible. Chaque chanteur travaille son propre texte au moment de l'interpréter, créant ainsi une perspective très individuelle. L'auditeur qui ne chante pas peut, au côté d'un chanteur précis, adopter son point de vue, ou selon le cas choisir librement la perspective qui lui convient. Il n'y a donc ni interprétation idéale ni position d'écoute idéale. L'auditeur idéal est le musicien lui-même, l'expérience du madrigal se construit à travers des perceptions individuelles qui sont susceptibles d'être reconfigurées à chaque nouvelle écoute. En ce sens, l'observateur se doit d'entrer dans l'expérience : il en influence ainsi le résultat.

L'ENREGISTREMENT

Dans un tel contexte, une production audio paraît discutable. Dans nos académies, nous célébrons le caractère éphémère du son à travers la vérité mouvante de l'expérience contemporaine. Nous nous sommes efforcés de résister à la tentation d'imagi-

ner un auditeur de CD et de nous mettre à son service. Nous avons essayé au contraire de rester entièrement dans l'instant de la performance.

Enregistrement lui-même se présente donc comme une version spéciale de notre académie de madrigal, réalisée, pour des raisons techniques, sans table et dans une salle plus grande que d'ordinaire. Toutefois, la manière de travailler reste essentiellement la même.

Le caractère autoréférentiel de cette musique nous est apparu encore plus clairement au cours de l'enregistrement. Nous avons fait confiance à notre ingénieur du son, Johannes Wallbrecher pour le transfert de notre « performance » sur le support inaltérable du CD, tandis que nous sommes restés entièrement fidèles au *tavolino* pour ce qui est de nos ressentis et de nos interactions musicales. Nous faisons également confiance aux consommateurs de CD, qui vont s'asseoir à notre *tavolino* et vivre, à l'écoute de cette musique, une expérience toute personnelle.

Johannes Keller

Traduction : Christelle Cazaux

[Pour plus d'informations sur le sujet, voir p. 27.]

L'ensemble vocal international **Domus Artis**, fondé en 2016, se compose de musiciens qui se sont rencontrés à la Schola Cantorum Basiliensis en raison de leur spécialisation dans la musique de la Renaissance. Le travail de l'ensemble se caractérise par une approche historique de la musique faisant appel, entre autres, aux notations originales, à la solmisation de la Renaissance, à des systèmes d'intonation complexes et à l'improvisation. Depuis sa fondation, l'ensemble collabore régulièrement avec Johannes Keller et Studio31, ce qui lui permet d'inclure, de manière intuitive, des instruments à clavier enharmoniques à son travail sur la musique vocale italienne de la Renaissance et du début du Baroque. Grâce à une bourse de la Fondation Giorgio Cini de Venise, Domus Artis s'est plongé plus avant dans la musique française du XVI^e siècle sous la direction de Dominique Visse, en 2016. L'ensemble a remporté le 2^e prix lors du 2^e Concours international des Journées de musique ancienne, à Paris, en 2017. Son travail s'est poursuivi depuis sous l'impulsion de la spécialiste de la Renaissance Anne Smith.

Johannes Keller a grandi à Weinfelden (CH) et a étudié le clavecin, la basse continue et la direction d'ensemble à la Schola Cantorum de Bâle. Le théâtre musical contemporain et historique est au centre de ses activités artistiques. Avec le groupe Il Profondo et le collectif Studio31, dont il est le co-fondateur, il produit ses propres réalisations. En outre il travaille régulièrement comme assistant musical de différents chefs d'orchestre, en particulier Andrea Marcon. Depuis 2013, Johannes Keller enseigne les questions d'intonation et de tempérament à la Schola Cantorum

Basiliensis ; il participe à des projets de recherche en musique ancienne où la division de l'octave comporte bien plus que 12 degrés.

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.

Madrigali al tavolino Michelangelo Rossi

I.

Madrigale, bemerkte 1640 der römische Edelmann Pietro Della Valle in seinem Bericht über die Musik seiner Zeit, würden heutzutage nur noch selten komponiert und gesungen: Man schätze es mehr, dass man frei und mit einem Instrument in der Hand vortrüge, als vier oder fünf Gefährten zu sehen, die um einen Tisch mit einem Buch in der Hand singen, was zu viel von Schulmeisterei und Studierzimmer an sich habe («amando più le genti di sentir cantare a mente con gli strumenti in mano con franchezza, che di vedere quattro, o cinque compagni, che cantino ad un tavolino col libro in mano, che ha troppo del scolaresco e dello studio»).

Tatsächlich war das polyphone und a cappella aufzuführende Madrigal in der Mitte des 17. Jahrhunderts durch das Solomadrigal mit Basso continuo oder Madrigali concertati mit Instrumentenbeteiligung abgelöst worden. Aber in bestimmten Kreisen gab es weiterhin ein Interesse an dem als exklusiv geltenden, kontrapunktisch raffinierten polyphonen Madrigal, sodass sogar ein eigener Begriff dafür geprägt wurde: *Madrigali al tavolino*.

Wohl nicht zufällig stand bei dieser Bezeichnung der bereits von Della Valle ins Bild gerückte Tisch Pate, um den sich Sänger mit ihren Stimmbüchern versammeln – ein sprechendes Gegenbild zum musikalischen Vortrag »al modo d'Orfeo«, also eines einzelnen Sängers, der sich nach dem Vorbild von Orpheus selbst auf einem Instrument begleitet.

Die besonders geschätzten Qualitäten der Madrigale und den Ort ihres Erklingens in »Akademien« – womit private Zusammenkünfte in den Palazzi gemeint sind, bei denen gelehrte Themen wie auch Dichtungen besprochen wurden und auch Musik zur Aufführung kam – benennt der Kastrat und päpstliche Maestro di cappella, Domenico dal Pane, 1678 folgendermaßen: »Fra tutti li Musicali Concerti, sempre quello de'i Madrigali al tavolino ha occupato i primi luoghi nelle Accademie per esser di tutti gli altri il più sublime, ritrovandosi in esso l'estratto dell'Armonia unendo insieme con un perfettissimo Studio, una incomparabile vaghezza di melodia esprimendosi al vivo i sensi più proprij della Poesia à segno di muovere, e rimuovere gl'affetti de chi gl'ascolta.« [»Von allen musikalischen Konzerten haben immer schon die 'Madrigali al tavolino' den ersten Rang bei den Akademien eingenommen, da sie von allen anderen Formen die erhabensten sind, findet man in ihnen doch einen Extrakt der Harmonie vereint mit der vollkommensten Gelehrtheit, und eine unvergleichliche Anmut der Melodie, die lebhaft die Bedeutung der Dichtung am angemessensten ausdrückt, um die Gefühle derjenigen hin und her zu bewegen, die sie anhören.«]

Die eigentümliche Verdichtung textlicher und musikalischer Elemente in den *Madrigali al tavolino* erforderte besondere äußere Bedingungen, um sie genießen zu können. Ein anderer Madrigalkomponist, Lodovico Cenci, findet diese 1647 in einem gut eingerichteten Raum für die Akademie, da der Ort und die Stille vor allen anderen Dingen am allernotwendigsten seien, um die besonders leidenschaftlichen Madrigale aufzuführen («una bene aggiustata stanza per Accademia, essendo ch'il luogo, & il SILENTIO sopra ogn'altra cosa, siano necessarissimi per rappresentare le cantilene, e particolarmente le affettuose»).

Noch nicht lange bekannt sind 32 Madrigale von Michelangelo Rossi (1601/2-1656), die nur handschriftlich in einer Partitur sowie in einem Stimmbuchsatz überliefert sind. Gerade die außergewöhnliche Partiturnotation diente schon im 16. Jahrhundert der »stillen« Lektüre, um die Feinheiten der Komposition und des Kontrapunkts nachzuvollziehen, aber auch um das Spielen auf einem Tasteninstrument zu ermöglichen («spartito et accomodati per sonar d'ogni sorte d'Istromento perfetto, & per Qualunque studioso di Contrapunti« heißt es in dem berühmten Partiturdruk der Madrigale Cipriano de Rores von 1577). Bezeichnenderweise sind eine Reihe von *Madrigali al tavolino* sowohl als Partitur wie als Stimmbücher überliefert (etwa von D. Mazzocchi, L. Cenci, G. M. Bononcini und F. A. Pistocchi).

Michelangelo Rossi könnte dies in seiner Heimatstadt Genua kennengelernt haben, wo er vermutlich von Simone Molinaro unterrichtet wurde, der 1613 sämtliche Madrigale von Carlo

Gesualdo in einem Partiturdruk herausbrachte, die man als »Madrigali al tavolino« *avant la lettre* bezeichnen könnte und die bei Kennern und Liebhabern noch lange als *Pièce de résistance* der Madrigalkunst galten. Rossi wirkte als Organist in Genua und Rom, war aber vor allem als herausragender Violinspieler bekannt. 1624 tritt er als »Michel Angelo del Violino« in Rom in die Dienste von Kardinal Maurizio di Savoia, der auch Musikergrößen wie Sigismondo d'India und Orazio Michi beschäftigte und Unsummen in die Kunst investierte. Der Kardinal musste 1627 tief verschuldet Rom verlassen, Rossi blieb aber in seinen Diensten bis er 1630 an den Papsthof der Barberini wechselte. Rom scheint er weiter treu geblieben zu sein, wengleich er einige Jahre in Diensten von Francesco I d'Este in Modena und Ferrara (1634-38) verbrachte und für das darauffolgende Jahrzehnt Dokumente für sein Leben fehlen. Die letzten Jahre allerdings verbrachte er nachweislich im römischen Palast der Pamphili. Dort wohnte auch der Lautenist Lelio Colista, mit dem er eine berühmte »enharmonische« Privat-Akademie für den Universalgelehrten Athanasius Kircher veranstaltete, die zu einem kosmologisch-ekstatischen Traum dieses einzigen geladenen Zuhörers führte. Im gleichen Palast lebte zu dieser Zeit auch Kardinal Decio Azzolino, der der engste Vertraute und schließlich sogar Erbe von Christina von Schweden wurde, die nach ihrer spektakulären Abdankung vom schwedischen Thron ab 1655 in Rom residierte. Vielleicht ist es bloßer Zufall, aber die Partitur der Madrigale Rossi stammt aus der Bibliothek Christinas, die ebenfalls eine Liebhaberin der »spekulativen Kompositions-

kunst« eines Gesualdos und von *Madrigali al tavolino* war, wie von Alessandro Scarlatti bezeugt wird.



Die Madrigale Rossis sind in vielerlei Hinsicht ungewöhnlich: Einerseits scheinen sie für Musik aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts »konservativ« – komponiert zu fünf Stimmen mit zwei Tenor- statt zwei Sopranstimmen –, die Texte stammen vor allem von Giovanni Battista Guarini (1538-1612) aus dessen *Rime* von 1598. Andererseits wirken sie fast avantgardistisch in ihrer schwindelerregenden Harmonik (Chromatik und Modulationen), die sie trotz Beachtung des traditionellen Kontrapunkts weit jenseits der Grenzen der harmonischen Tonalität führen. Und sie sind in einer auffälligen Weise »vieltönig«, wie dies im Rom jener Jahre besonders kultiviert wurde. Bezeichnet wird damit eine bewusste Verwendung von mehr als zwölf notierten Tonstufen pro Oktave, die in Rossis Madrigalen insgesamt 23 (unregelmäßig angeordnete) Stufen umfassen, darunter sogar zu dieser Zeit höchst ungewöhnliche Doppelkreuze für f## und c##. Dass diese Vieltönigkeit ernst zu nehmen ist, zeigt die unmissverständliche Anweisung an die Sänger zu Beginn von jedem Stimmbuch: »I # et i : b : non si cantano se non dove sono segnati« – es sollen alle Vorzeichen (b und #) gesungen werden, die notiert sind.

Da Rossis Madrigale alle Merkmale von *Madrigali al tavolino* aufweisen – neben dem a cappella-Format sind dies ihre Überlieferung in

Partitur und in Stimmbüchern, der hochkomplexe Kontrapunkt und die gesteigerte Vieltönigkeit –, könnten sie sowohl in den 1620er Jahren während seines Dienstes bei Maurizio di Savoia, aber auch später im Umkreis der Barberini entstanden sein, die eine Vorliebe für solche Musik hatten. Ein bemerkenswerter Archivfund des englischen Forschers David Gallagher legt nahe, dass Rossi ein *Archicembalo* von Nicola Vicentino kennenlernte, also ein Mitte des 16. Jahrhunderts entwickeltes Cembalo mit insgesamt mindestens 31 Tonstufen pro Oktave. Mindestens eines dieser viel bestaunten Instrumente wurde aus Ferrara nach Rom gebracht und dort bei Akademien vorgeführt – laut Berichten konnte aber nur Girolamo Frescobaldi darauf spielen, und das auch nur nach langem Üben. Es ist eine reizvolle Vorstellung, wie Rossi seine ungewöhnlichen musikalischen Ideen und Harmonien anhand eines solchen vieltönigen Instrumentes entwickelte und erprobte. Aber nicht nur in Akademien des Maurizio di Savoia, auch später in den Akademien der Barberini und noch der Christina von Schweden würden Michelangelo Rossis *Madrigali al tavolino* ihren passenden Ort gefunden haben.

Martin Kirnbauer

II.

UNSERE MADRIGAL-AKADEMIEN

Für die praktische Umsetzung von Michelangelo Rossis Madrigalen haben wir uns »befreiende Einschränkungen« gesetzt. Diese zeigen sich in der bewussten Gestaltung einer Musiziersituation, die sich in ihrer Performativität am historischen Kontext der Madrigale orientiert. Eine wesentliche Rolle spielt dabei auch die Verwendung des *Arciorgano*.

Die Musiziersituation haben wir in Zusammenarbeit mit dem Künstler und Regisseur Michael Kleine über mehrere Jahre entwickelt und mehrfach öffentlich gezeigt. Seit den ersten Proben versuchen wir den Geist der »Akademien« wiederzufinden. Die in einer konventionellen Praxis getrennten Bereiche des stillen Partitustudiums (Analyse), die Erarbeitung einer »Interpretation« (Proben), die Präsentation einer akustischen Umsetzung (Konzert) sowie die intellektuelle Verortung (Vor- und Nachgespräche) verschmelzen damit zu einem einzigen Erlebnis, das nur ganzheitlich stattfinden kann.

RAUM

Der Raum setzt den Rahmen für dieses Erleben. Wir suchen stets nach Orten, die eine Atmosphäre von stiller Versenkung, Betrachtung und Bildung besitzen: Bibliotheken, Museen, Ateliers. Stille ist eine wesentliche Voraussetzung für unsere Arbeitsweise.

Wir arbeiten mit minimaler Beleuchtung, fokussiert auf das Nötigste, um innerhalb des architektonischen Raums einen gefühlten Raum der Konzentration zu schaffen. Im Zentrum steht stets ein langer Tisch, an dem die Sänger und Gäste gemischt Platz nehmen. Am Kopfende befindet sich das *Arciorgano*. Die Anzahl beteiligter Personen muss klein bleiben, wir schränken sie üblicherweise auf maximal 30 ein. Größere Gruppen drohen in die Dualität »Performer – Publikum« zu zerfallen, was in unserem »setting« vermieden werden soll.

ERARBEITUNG

Zu Beginn der Auseinandersetzung mit einem Madrigal steht stets eine ausführliche Betrachtung des Madrigaltexts. Poetische Struktur, Sprachklang und Rhythmus werden studiert. Jeder Beteiligte fertigt muttersprachliche Übersetzungen an und trägt sie der Gruppe vor. Als nächster Schritt wird musiziert. Domus Artis arbeitet üblicherweise aus Einzelstimmen. Im Falle von Rossis Madrigalen ist jedoch die parallele Verwendung von Partituren wertvoll, da die Harmonik die vertrauten Wege so weit verlässt, dass eine intuitive Orientierung aus Einzelstimmen heraus oft unmöglich ist. Die von Domus Artis üblicherweise praktizierte Solmisation nach Guido ist nur noch in Schatten erkennbar, als produktive Arbeitsmethode greift sie in dieser nicht-diatonischen Musik kaum.

Die notierte Tonhöhe hat in unserer Praxis keine starke Bindung zur klingenden Tonhöhe. So wird auf der Orgel in vielen Fällen transponierend

gegriffen. Das Tonsystem erlaubt zahlreiche Transpositionen, ohne die Intervallgrößen durcheinander zu bringen. Eine pointierte Verankerung der Partien in den Stimmen von Domus Artis war wichtiger als eine bequeme Greifbarkeit auf dem Instrument.

Bei der Erarbeitung neuer Madrigale streben wir keine konkrete Interpretation an. Wir nutzen den Arbeitsprozess, um die Komposition mit all ihren vielschichtigen Überlegungen, Schwierigkeiten und Schönheiten immer besser kennenzulernen. Äußerliche musikalische Mittel wie Dynamik und Agogik werden nicht festgelegt. Jeder Sänger kann die Ausführung des Madrigals lenken, das Geflecht der Stimmen reagiert darauf, in ständiger Aufmerksamkeit und im besten Fall stets unvorhersehbar. Das eigene Musizieren pendelt zwischen risikovollem Herausfordern der Gruppe und zurückhaltender Integration, dem kollektiven Willen folgend.

DIE INSTRUMENTE

Eine zentrale Rolle in unserer Arbeit mit den Madrigalen von Rossi spielt das *Arciorgano* nach Nicola Vicentino. Mit seinen 36 Tonstufen pro Oktave bietet es die notwendige Fülle an feinschattierten Intervallen (bis zu 109 verschiedene Intervallgrößen lassen sich unterscheiden), die notwendig sind, um diese Madrigale mit größtmöglicher Reinheit auszuführen. Das *Arciorgano* betrachten wir weniger als Begleitinstrument, sondern eher als wissenschaftliches Instrument zur Erkundung komplexer Tonräume, als Trainings-

gerät bei der Sensibilisierung von Gehör und Stimme, und als Referenzinstrument für die Kalibrierung der Klangästhetik.

Wir sind zur Überzeugung gelangt, dass die Orgel in Bezug auf Tonhöhen das tut, was ein Vokalensemble im besten Fall anstrebt: ein stabiler Referenzton und stets komplett reine harmonische Zusammenklänge. Die differenzierte und bewusste Arbeit mit Intonation führte dazu, dass die exotische Expressivität der Klangfortschreitungen in diesen Madrigalen scharfgezeichnet wird. Durch extrem kleine Tonhöhenunterscheidungen, die teilweise an der Wahrnehmbarkeitsgrenze liegen, werden paradoxerweise die empfundenen Distanzen zwischen Klängen größer. Trotz konsequenter Reinheit wird die Musik streckenweise bizarr und verwirrend, ja sogar hässlich.

Die Vielschichtigkeit und Komplexität der Intervalle wird mit den vier kurzen Orgel-Introduktionen demonstriert, die stets mit dem Klangmaterial der darauffolgenden Madrigale spielen und Varianten zeigen, die im Madrigal zwar vorhanden, jedoch nicht unmittelbar wahrnehmbar sind.

Während die Orgel beim Musizieren klanglich diskret im Hintergrund bleibt und den Stimmen zusätzliche Tiefe verleiht, konturiert das Cembalo den polyphonen Satz viel stärker und eignet sich deshalb, ganze Madrigale abzubilden. Deshalb haben wir uns entschieden, mit dem *Clavemusicum omnitonum* – einem Cembalo mit 31 Tasten pro Oktave ähnlich dem Archicembalo von Vicentino, aber mit einer anderen Disposition der Tastatur auf nur einem Manual – Intavolierungen

der Madrigale zu spielen, die wahlweise ganz ohne Stimmen, oder mit zwei bzw. drei Stimmen ergänzt werden. Diese Praxis trägt dazu bei, mehrere verschiedene Perspektiven auf die Musik zu erhalten.

DARSTELLUNG

Erarbeitung und Ausführung sind in unserem Prozess kaum voneinander trennbar. Sobald ein Madrigal handwerklich beherrscht wird, lässt sich eine »Arbeitssituation« nicht mehr von einer »Präsentationssituation« unterscheiden. Auch wenn zuhörende Gäste anwesend sind, behalten wir eine zentrale Abmachung bei: jeder Ausführende kann ein Madrigal jederzeit unterbrechen und den Grund für die Unterbrechung verbal kommunizieren. Unser »setting« thematisiert die Tatsache, dass wir als Kollektiv emotionale Texte verarbeiten, die intimste Gefühlslagen aus der Ich-Perspektive erzählen. Die Erzählung geschieht jedoch fünfstimmig. Einerseits verschmilzt dabei das Kollektiv zu einem Individuum, andererseits zerfällt das Individuum in Einzelperspektiven.

Durch die polyphone Satzweise wird die Textverständlichkeit über weite Strecken praktisch unmöglich. Jeder Sänger verarbeitet seinen eigenen Text im Moment des Musizierens und stellt so eine ganz eigene Perspektive her. Der nicht-singende Zuhörer kann sich einem einzelnen Sänger zur Seite stellen und seine Perspektive einnehmen, bzw. die Perspektive frei wählen. Somit gibt es weder eine ideale Interpretation noch eine ideale Zuhörerposition. Der ideale Zuhörer ist der Musiker selbst, das Erleben des Madrigals setzt sich aus indi-

viduellen Wahrnehmungen zusammen, die sich bei jedem Anhören neu konfigurieren können.

In diesem Sinne muss sich der Beobachter in das Experiment hineinbegeben und beeinflusst damit dessen Ausgang.

AUFNAHME

Vor diesem Hintergrund ist eine Audioproduktion fragwürdig. In unseren Akademien zelebrieren wir die Vergänglichkeit von Klang und die wandelbare Wahrheit des gegenwärtigen Erlebens. Wir arbeiten daran, der Versuchung zu widerstehen, einen CD-Hörer zu imaginieren und ihn zu bedienen. Im Gegensatz dazu versuchten wir ganz im Moment des Musizierens zu bleiben.

So hatte die Aufnahme selbst den Charakter einer besonderen Variante unserer Madrigal-Akademie, aus technischen Gründen ohne Tisch und in einem größeren Raum als gewohnt. Die Arbeitsweise blieb jedoch im Wesentlichen unverändert.

Der selbstreferenzielle Charakter dieser Musik wurde uns während der Aufnahme noch stärker bewusst. Wir vertrauten unserem Tonmeister Johannes Wallbrecher, unser Musizieren in das unveränderliche Medium der CD überzuführen und blieben mit unserem Empfinden und unserem musikalischen Interagieren ganz beim »tavolino«. Ebenso vertrauen wir den CD-Konsumenten, sich an unseren »tavolino« zu setzen, um in die Musik hineinhorchend ein ganz persönliches Erleben herzustellen.

Johannes Keller

Weiteres Material zum Thema:

– Martin Kirnbauer, *Viertönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe 2013 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 3)

– Michael Kunkel & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Studio31 – Materialien zu einem Forschungsprojekt*, Basel: Schwabe 2021 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 10)

– www.projektstudio31.com

Das international besetzte Vokalensemble **Domus Artis**, gegründet 2016, besteht aus Musikerinnen und Musikern, die durch ihre Spezialisierung auf Renaissancemusik an der Schola Cantorum Basiliensis zusammenfanden. Historisch fundierte Zugänge zur Musik sind charakteristisch für seine Arbeit, wie beispielsweise die Verwendung von originalen Notationsformen, Renaissance-Solmisation, komplexen Intonationssystemen und Improvisation. Seit seiner Gründung pflegt das Ensemble eine regelmäßige Zusammenarbeit mit Johannes Keller und Studio31, was eine intuitive Integration der enharmonischen Tasteninstrumente in die Beschäftigung mit der italienischen Vokalmusik der Renaissance und des Frühbarock ermöglicht. Im Rahmen eines Stipendiums der Giorgio Cini Stiftung in Venedig vertiefte sich Domus Artis 2016 unter der Anleitung von Dominique Visse in die französische Musik des 16. Jahrhunderts und erhielt 2017 den 2. Preis beim 2. Internationalen Wettbewerb der Journées de musique ancienne in Paris. Weitere Impulse erhielt das Ensemble von der Renaissance-Spezialistin Anne Smith.

Johannes Keller ist in Weinfelden (CH) aufgewachsen und studierte an der Schola Cantorum Basiliensis Cembalo, Generalbass und Ensembleleitung. Zeitgenössisches und historisches Musiktheater sind Schwerpunkte seiner künstlerischen Aktivitäten. Mit seiner Gruppe Il Profondo und dem von ihm mitgegründeten Kollektiv Studio31 realisiert er eigene Arbeiten. Darüber hinaus arbeitet er regelmäßig als musikalischer Assistent mit verschiedenen Dirigenten zusammen, insbesondere Andrea Marcon. Seit 2013 ist Johannes Keller Dozent für Intonation und Stimmungen an der Schola Cantorum Basiliensis und setzt sich im Rahmen von Forschungsprojekten mit historischer Musik mit deutlich mehr als 12 Tonstufen pro Oktave auseinander.

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 Nordwest-schweiz) 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.



Dániel Mentés



Florencia Menconi



Breno Zynderé



Akinobu Ono



Csongor Szántó



Lina Marcela López

01 O miseria d'amante
Giovanni Battista Guarini

O miseria d'amante,
fuggir quel che si brama
e paventar quella beltà che s'ama!
Io moro, e se cercando
vo pietà del mio male,
più de la morte è la pietà mortale.
Così vo trapassando
di pena in pena e d'una in altra sorte,
né scampo ho dal morir altro che morte.

02 O prodighi di fiamme
Fulvio Testi

O prodighi di fiamme
e di pietate avari,
occhi superbi sì ma però cari,
un guardo, un guardo sol da voi richiede
il mio amor, la mia fede:
e voi scarsi men siete,
spietatissimi rai. Se non volete
tornar l'anima tolta a questo seno,
ancidetela almeno,
ch'è crudeltà infinita
negarmi morte e non voler mi in vita.

04 Con che soavità
Giovanni Battista Guarini

Con che soavità, labbra odorate,
e vi bacio e v'ascolto!
Ma se godo un piacer, l'altro m'è tolto.

O anguish of lovers,
to flee the object of desire
and fear the beauty we love!
I die; and if I seek
pity for my grief,
pity is more deadly than death itself.
So I pass continually
from pain to pain, from one fate to another,
and have no escape from dying but death.

Oh eyes, lavish with flames
but miserly with pity,
so arrogant, and yet still dear,
one glance just one glance from you, is all
my love and my devotion ask of you;
but you begrudge it me,
most pitiless eyes. If you refuse
to return the heart you wrested from my breast,
then take my life.
For it is the height of cruelty
to deny me death, yet not want me to live.

With what delight, o fragrant lips,
do I both kiss and listen to you!
But while I enjoy one pleasure, the other is

Misérable sort de l'amant,
condamné à fuir ce qu'il désire
et à craindre la beauté qu'il aime !
Je meurs ; et si je demande
pitié pour mon mal,
cette pitié est plus mortelle que la mort.
Ainsi je vais
de douleur en douleur et d'un sort à l'autre,
et ne peux échapper à la mort qu'en mourant.

Yeux débordants de flammes
mais exempts de pitié,
yeux altiers et pourtant si chers ;
de vous mon amour, ma fidélité
attendent un regard, un regard seulement,
mais vous m'en privez,
impitoyables yeux. Si vous refusez
le retour de l'âme arrachée à cette poitrine,
alors tuez-la plutôt,
car c'est cruauté sans fin
que me refuser la mort et ne pas me vouloir en vie.

Avec quel délice, lèvres odorantes,
je vous baise et vous écoute !
Mais si je jouis d'un plaisir, l'autre m'est ôté.

Oh Elend der Liebenden:
vor dem zu fliehen was man begehrt
und die Schönheit zu fürchten, die man liebt!
Ich sterbe, und wenn ich suche
Linderung meines Leids,
ist sie tödlicher als der Tod selbst.
Auf diese Weise schreite ich
von einem Schmerz in den nächsten, und von
einem Schicksal zum andern,
und kann dem Tod nur entfliehen, indem ich sterbe.

Oh, überbordend mit Feuer,
jedoch geizig mit Mitleid, sind deine
zugleich arroganten und allerliebsten Augen;
einen Blick, einen einzigen, erbittet meine Liebe,
meine Treue:
und ihr seid spärlich damit,
erbarmungslose Augen. Wenn ihr euch weigert
die Seele dieser Brust zurückzugeben, aus der ihr
sie entrissen habt, dann tötet sie zumindest.
Denn es ist eine unendliche Grausamkeit
mir den Tod zu verweigern und mich doch nicht
im Leben haben zu wollen.

Mit welcher Sanftheit, ihr duftenden Lippen,
küsse ich euch und höre ich euch zu!
Aber, wenn ich das eine Vergnügen genieße, wird

Come i vostri diletta
s'ancidono fra lor, se dolcemente
vive per ambiduo l'anima mia?
Che soave armonia
fareste, o dolci baci, o cari detti,
se foste unitamente
d'ambidue le dolcezze anco capaci,
baciando i detti e ragionando i baci!

05 Occhi, un tempo mia vita

Giovanni Battista Guarini

Occhi, un tempo mia vita,
occhi, di questo cor dolci sostegni,
voi mi negate aita?
Questi son ben de la mia morte i segni.
Non più speme o conforto,
tempo è sol di morire; a che più tardo?
Occhi, ch'a sì gran torto
morir mi fate, a che torcete il guardo?
Forse per non mirar come v'adoro?
Mirate almen ch'io moro.

06 Alma afflitta [clavemusicum omnitonum]

Giovanni Battista Guarini

Alma afflitta, che fai?
Chi ti darà più aita,
se colei per cui vivi oggi è partita?
Ahi, son ben folle e cieco,
con l'alma ragionar che non è meco.

denied me.
How is it that one charm
can kill another, when my soul
lives so tenderly for both?
What delightful harmony
you would make, o sweet kisses, gentle words,
if both of you were unitedly
able to combine your sweetnesses,
the words kissing and the kisses speaking!

Eyes that were once my very life,
eyes once the bulwark of this faithful heart,
do you refuse to help me?
These are the sure signs of my death.
Hope is no more, nor consolation:
now is the time to die; why should I tarry?
Eyes that have so unjustly
hounded me to death, why do you turn away?
Is it perhaps to avoid seeing how I adore you?
Observe at least that I die.

Sorrowing soul, what are you doing?
Who will help you now,
if she for whom you live today has gone?
Alas, I am truly foolish and blind
to reason with a soul that is no longer mine.

Comment vos charmes peuvent-ils
ainsi s'entretuer, alors que mon âme
vit si tendrement pour chacun d'eux ?
Quelle délicieuse harmonie
feriez-vous, ô doux baisers, ô mots si chers,
si vous étiez capables, ensemble,
d'unir ces deux tendresses aussi,
baisant les mots et faisant parler les baisers !

Yeux qui furent naguère ma vie,
yeux, doux soutien de mon cœur,
vous me refusez votre aide ?
Voici là le signal de ma mort,
fini l'espoir ou le réconfort :
il n'y a plus qu'à mourir, à quoi bon attendre ?
Yeux qui si injustement
me faites mourir, pourquoi vous détourner ?
Est-ce pour ne pas voir à quel point je vous adore ?
Voyez au moins que je meurs.

Que fais-tu, âme affligée ?
Qui te viendra en aide désormais,
si celle pour qui tu vis à présent est partie ?
Hélas, je suis bien fou et aveugle
de parler avec une âme qui n'est plus là.

mir das andere genommen.
Wie sich eure Reize
gegenseitig töten, während zärtlich
meine Seele für alle beide lebt?
Was für eine reizende Harmonie
würdet ihr ergeben, ihr süßen Küsse,
ihr lieben Worte, wärt ihr vereint,
gemeinsam zu eurer Süße fähig,
die Wörter küssend und die Küsse aussprechend.

Augen, einst mein Leben,
Augen, auf die sich dieses Herz sanft stützte,
verweigert ihr mir eure Hilfe?
Dies sind sichere Anzeichen meines Todes.
Hoffnung gibt es nicht mehr, oder Trost:
Zeit ist nur zum Sterben,
wozu warte ich noch länger?
Augen, die mich ungerechterweise
sterben lassen, warum wendet ihr euch ab?
Vielleicht um nicht zu sehen,
wie ich euch bewundere?
Seht wenigstens, dass ich sterbe.

Betrübte Seele, was tust du?
Wer wird dir künftig helfen,
wenn jene, für die du lebst, fort ist?
Weh mir, wie töricht und blind ich bin,
mit einer Seele zu sprechen, die nicht bei mir ist.

07 Pallida gelosia

Bernardo Tasso

Pallida gelosia, ch'a poco a poco
passando al cor per non usate vie
distruggi il fior de le speranze mie
e in amaro dolor giri il mio gioco,
perché copri di gelo il mio bel foco
e la pace di guerre ingiuste e rie,
e mi fai lagrimar la notte e 'l die
ond'io al fin son già languido e roco?
Con l'aspro tuo velen spargi di sorte
le dolcezze d'amor e rendi amaro
ogni dolce piacer che mi conforte.
O nodrita di fiel con l'odio a paro
ne l'onda di Cocito e con la morte,
per te solo a morir vivendo imparo!

Pale jealousy, that little by little
has crept into my heart on little used byways,
shattering the flower of my hopes
and turning my joy into bitter pain,
why do you smother my lovely flame with ice,
destroy my peace with wars unjust and cruel,
and make me weep by night and day
until I am listless and hoarse?
You spew your sour poison indiscriminately
upon the sweets of love, embittering
every tender pleasure that consoles me.
O, nurtured in Cocytus' stream with equal parts
of bile and hate and death,
from you I, living, only learn to die!

NOTE: In Greek mythology, the Cocytus is a very cold river fed by the tears of those who led their lives poorly; a tributary of the Acheron and the Styx, it is considered to be the river of lamentation.

08 O donna troppo cruda

Giovanni Battista Guarini

O donna troppo cruda e troppo bella,
da voi vien la mia sorte,
voi sete la mia vita e la mia morte.
Ma se la morte sete,
perché la vita ne' begl'occhi avete?
E se sete la vita,
che non mi date aita?

O lady both too cruel and too fair,
my fate is in your hands;
you are my life and my death.
But if you are death,
why do you have life in your lovely eyes?
And if you are life,
why will you not succor me?

Pâle jalousie, qui peu à peu
envahit mon cœur par des voies détournées,
tu détruis la fleur de mes espérances
et tourne ma joie en douleur amère.
Pourquoi couvrir mon beau feu de gel
et transformer ma paix en guerre inique et cruelle ?
Pourquoi me faire pleurer nuit et jour
et me laisser déjà agonisant et râlant ?
De ton âpre poison tu asperges à loisir
les douceurs d'amour, et rends amer
chacun des doux plaisirs qui me réconfortent.
Ô toi qui te repais de fiel autant que de haine,
dans les eaux du Cocyte et auprès de la mort,
par toi je n'apprends en vivant qu'à mourir !

NOTE: Dans la mythologie grecque, le Cocyte est une rivière très froide alimentée par les larmes de ceux qui se sont mal conduits de leur vivant ; affluent de l'Achéron et du Styx, il est considéré comme la rivière des lamentations.

Dame trop cruelle et trop belle,
de vous dépend mon sort ;
vous êtes ma vie et ma mort.
Mais si vous êtes la mort,
pourquoi avez-vous la vie dans vos beaux yeux ?
Et si vous êtes la vie,
Que ne me prêtez-vous secours ?

Blasse Eifersucht, die du dich nach und nach
auf nie benutzten Wegen in mein Herz schleichst
und die Krönung meiner Hoffnungen zerstörst
und meine Freude in bittere Pein verwandelst;
warum bedeckst du mein heißes Feuer mit Eis
und störst meinen Frieden durch ungerechte,
böse Kriege?
Und lässt mich Nacht und Tag weinen,
bis ich am Ende schwach und heiser bin?
Mit deinem bitteren Gift breitest du dich über
alle süßen Liebesfreuden aus und verbitterst mir
jedes süße Glück, das mich tröstet.
Ach, in den Wogen des Kokytos genährt
mit Galle und gleichermaßen mit Hass und Tod,
lerne ich lebend, für dich allein zu sterben.

ANMERKUNG: In der griechischen Mythologie ist Kokytos ein eiskalter Fluss gespeist aus den Tränen derjenigen, die ihr Leben schlecht geführt haben; Nebenfluss des Acheron und des Styx gilt er als Fluss des Wehklagens.

Oh, zu grausame und zu hübsche Herrin,
mein Schicksal ist in euren Händen,
ihr seid mein Leben und mein Tod.
Aber wenn ihr mein Tod seid,
warum habt ihr Leben in den schönen Augen?
Und wenn ihr das Leben seid,
warum rettet ihr mich nicht?

10 Credete voi

Giovanni Battista Guarini

Credete voi, che non sentite amore:
non si prova morire
più crudel del partire.
Quando la vita è spenta, è seco spento
anco tutto il tormento,
e l'alma col morir la morte fugge;
ma se da la sua dolce e cara vita
un amoroso cor parte, si strugge
partendo e more, e doppio la partita
rinasce al suo dolore,
e comincia un morir che mai non more.

Believe it, you that do not feel love:
one does not experience death
more cruelly than saying farewell.
When life is extinguished, and with it
all anguish is extinguished as well,
and the soul by dying escapes from death;
but if a loving heart takes leave
of its own sweet and dear life, it languishes
at parting and dies, and after the parting
is reborn in its sorrow –
and begins a death that never dies.

Croyez-le, vous qui ne comprenez l'amour :
la mort n'est pas une épreuve
plus cruelle que la séparation.
Lorsque s'éteint la vie, avec elle s'éteint
aussi tout le tourment,
et l'âme en mourant échappe à sa mort.
Mais si un cœur amoureux se sépare
de sa douce et chère vie, il se déchire
en partant et meurt ; après la séparation
il renaît à sa douleur
et c'est le début d'une mort qui ne meurt jamais.

Glaubt es mir, die ihr keine Liebe fühlt,
dass Sterben nicht grausamer ist als
Abschiednehmen.
Wenn das Leben ausgelöscht ist, ist mit ihm
auch jede Qual ausgelöscht,
und die Seele flieht den Tod im Sterben.
Doch wenn ein liebendes Herz gezwungen ist,
eine geliebte Person zu verlassen, leidet es
beim Abschiednehmen und stirbt,
und nach der Trennung
wird es mit seinen Schmerzen wiedergeboren,
und es beginnt ein Sterben, das niemals endet.

11 Voi volete ch'io mora [clavemusicum omnitonum]

Giovanni Battista Guarini

Voi volete ch'io mora,
né mi togliete ancora
questa misera vita,
e non mi date incontra morte aita.
Moro o non moro? Omai non mi negate
mercede o feritate:
che in sì dubbiosa sorte
assai più fero è il non morir che morte.

You want me to die,
yet refuse to take
this miserable life,
and offer me no help in exchange with dying.
Shall I die or not? This time do not refuse me:
mercy, or else smite me,
for when my fate is so uncertain,
not dying is much more cruel than death.

Vous voulez que je meure,
mais ne m'ôtez pas encore
cette vie misérable,
ni pour contrer la mort ne me venez en aide.
Dois-je mourir ou non ? Ne me refusez pas
votre miséricorde, ou bien portez vos coups :
car dans un sort si incertain,
la vie est bien plus cruelle que la mort.

Ihr wollt, dass ich sterbe,
doch ihr nehmt mir noch nicht
dieses elende Leben
noch gebt ihr mir im Tausch den Tod.
Sterbe ich oder nicht? Verweigert mir nicht länger
eure Gnade, oder führt euren Schlag:
Denn in so ungewissem Schicksal
ist das Leben viel grausamer als der Tod.

13 Or che la notte

Girolamo Muzio Justinopolitano

Or che la notte ogni color nasconde
agli occhi infermi de l'umana gente,
volvesi il cielo in sé tacitamente,

Now that night has hidden every color
from humanity's infirm sight,
the sky turns silently upon itself;

À présent que la nuit dissimule chaque couleur
aux yeux infirmes de l'humanité,
le ciel se replie dans son silence,

Jetzt, da die Nacht jede Farbe verblassen lässt
vor den kranken Augen der Menschheit
dreht sich der Himmel still in sich selbst

cessano i venti e giace il mar senz'onde.
Sù per le rive e per l'ombrose fronde
di vari augelli il pianto non si sente,
tacesi in ogni campo, eco dolente
a' dolorosi accenti non risponde.
In ogni parte i miseri mortali
posan le stanche membra: ogni tormento,
ogni fatica mandano in oblio.
Ha pace il mondo, han pace gl'animali,
et io (mercé d'Amore) ancor non sento
che notte entri negl'occhi o nel cor mio.

14 Langue al vostro languir *Giovanni Battista Guarini*

Langue al vostro languir l'anima mia,
e dico: «Ah, forse a sì cocente pena
sua ferità la mena.»
O anima d'amor troppo rubella,
quanto meglio vi fora
provar quel caro ardor che vi fa bella
che quel che vi scolora!
Perché non piace a la mia stella ch'io
arda del vostro foco, e voi del mio?

15 Come sian dolorose *Giovanni Battista Guarini*

Come sian dolorose
lunghe da voi del viver mio le tempre,
chiedetelo al mio cor, ch'è con voi sempre.
Ma se 'n lingua d'amor egli favella
che voi non intendete
con quella mente di pietà rubella,

the winds have dropped, the sea lies motionless.
On river banks and among the shadowy boughs
no cry is heard from birds of any kind;
the fields are silent, and no mourning echo
to my lamentations makes reply.
On every side poor wretched human beings
rest their weary limbs; all anxious cares,
all toil they have consigned to oblivion.
The world is at peace; the animals are at peace.
But I, because I love, have not yet felt
night settling on my eyes or in my heart.

My soul aches when I see you suffering,
and I say: "Ah, perhaps to this burning pain
her cruelty has led her."
O spirit too rebellious of love,
how much better it would be for you
to feel the sweet passion that makes you beautiful,
rather than that which makes you pale!
Why does it not please my star that I
burn in your flame, and you in mine?

How sorrowful were my mood
living far away from you?
Ask this of my heart, for it is always with you.
But if it speaks in the language of love,
which you do not understand
with your mentality resistant to pity,

les vents cessent et la mer git sans ondoyer.
Là-haut sur les rivages, à l'ombre des feuillages,
les cris plaintifs des oiseaux ont cessé ;
tout est silence dans les champs, l'écho affligé
ne répond plus aux accents désolés.
Partout les misérables mortels
reposent leurs membres fatigués ; les tourments
et les peines sont confiés à l'oubli.
La paix règne sur le monde et sur les êtres vivants ;
et moi (merci Amour !) je ne sens pas
la nuit pénétrer dans mes yeux ou dans mon cœur.

Mon âme souffre de vous voir languir
et je dis : « Ah ! peut-être à si cuisante peine
sa férocité la mène. »
O âme par trop rebelle à l'Amour,
combien mieux vous siérait
d'éprouver la chaude ardeur qui vous fait belle
plutôt que celle qui vous fait perdre couleur !
Pourquoi ne plaît-il à mon étoile que je
brûle de votre feu, et vous du mien ?

A quel point mon être souffre
de vivre loin de vous,
demandez-le donc à mon cœur, qui est toujours
avec vous.
Mais s'il parle dans la langue d'amour,
que vous interdit de comprendre

und die Winde legen sich und das Meer liegt da
ohne Wellen.
Unten am Ufer im schattigen Unterholz
hört man keinen Laut der vielen Vögel
in allen Feldern verstummt das klagende Echo
und antwortet nicht auf die schmerzvollen Laute.
Überall legen die elenden Sterblichen
ihre müden Glieder zur Ruhe: jeden Schmerz
und jede Anstrengung schicken sie ins Vergessen.
Die Welt hat Frieden, die Lebewesen
haben Frieden,
aber ich, wegen meiner Liebe, spüre noch nicht
die Nacht in meine Augen und mein Herz dringen.

Meine Seele leidet an eurer verzehrenden Qual
und ich sage: »Ah, vielleicht ist ihre Grausamkeit
schuld an so brennender Pein.«
O Seele, der Liebe allzu abgeneigt,
wie viel besser wäre es für euch,
jene teure Leidenschaft zu empfinden,
die euch verschönt,
als jene, die euch blass macht.
Warum gefällt es meinem Schicksal nicht, dass ich
von eurem Feuer brenne und ihr von meinem?

Inwieweit mein Ich leidet
fern von euch zu leben,
fragt nur mein Herz, das immer bei euch ist.
Doch wenn es euch in der Sprache der Liebe
erzählte, verstündet ihr ja doch nichts,
da euer Sinn das Mitgefühl abweist;

almen l'intenderete
ai sospiri, a le lagrime, al semblante
ch'io moro senza voi misero amante.

16 Cura gelata e ria
Giovanni Battista Guarini

Cura gelata e ria,
che turbi et avveleni
gl'usati del mio cor dolci conforti,
se falso è quel che porti,
deh perché teco meni
larve sì belle e sì ben finti mostri?
Crudel, ma se tu mostri
il vero agl'occhi miei,
anco più falsa e più mentita sei:
che sembri gelosia,
e sei la morte mia.

17 Per non mi dir
Cesare Rinaldi

Per non mi dir ch'io moia
dicemi ch'io non l'ami,
quest'empia, e par che brami,
togliendomi l'amor, tormi la noia.
S'amor è vita e gioia,
priva d'amor non morrà l'alma mia?
Donna fallace e ria
come sa ben mentir forme e colori:
tanto è dir «non amar» quanto è dir «mori»!

at least you will understand
from my sighs, my tears, and my demeanor,
that I, wretched lover, die without you.

Cold and cruel care,
that troubles and poisons
the wonted sweet consolations of my heart,
if what you offer is false,
say, why have you brought me
such fair visions and such well-wrought illusions?
Cruel one! Yet if you lay
the truth before my eyes,
still more false, more mendacious are you then:
for, though aping jealousy,
you are my death.

In order not to tell me I should die
she tells me not to love her,
this harpy, and it seems she wants,
by depriving me of love, to relieve my sorrow.
If love is life and joy,
without love will my heart not die?
Deceitful and wicked lady,
how artfully she knows to lie in forms and color:
Saying "do not love me" is tantamount to saying
"die"!

cet esprit rebelle à la pitié,
au moins comprendrez-vous
à mes soupirs, à mes larmes, à mon aspect
que sans vous je meurs, malheureux amant.

Inquiétude froide et mauvaise
qui troubles et empoisonnes
le doux réconfort habituel de mon cœur ;
si ce que tu apportes est faux,
de grâce, pourquoi es-tu accompagnée
de si belles chimères et de monstres si bien
contrefaits ?
Cruelle ! Mais si c'est la vérité
que tu mets sous mes yeux,
tu es d'autant plus fausse et mensongère :
car tu sembles être jalousie,
mais en fait tu es ma mort.

Pour ne pas me dire de mourir,
elle me dit de ne pas l'aimer,
cette impie ; et elle semble vouloir,
en m'arrachant l'amour, m'ôter l'ennui.
Si l'amour est vie et joie,
mon âme privée d'amour ne mourra-t-elle pas ?
Dame félonne et scélérate,
comme elle connaît l'art du mensonge !
Dire « ne m'aime pas » revient à dire « meurs » !

aber wenigstens könntet ihr
aus den Seufzern, den Tränen und meinem
Antlitz ablesen,
dass ich ohne euch sterbe, elende Geliebte.

Eisige und boshafte Pflege,
die verstört und vergiftet
die gewohnten süßen Annehmlichkeiten meines
Herzens,
wenn falsch ist, was du zeigst,
warum erhalte ich von euch
so schöne Larven und so unaufrichtige
Ungeheuer?
Grausame, auch wenn du mir zeigst
die Wahrheit vor meinen Augen,
noch falscher und noch lügenhafter ist:
dass du eifersüchtig scheinst
und du mein Tod bist.

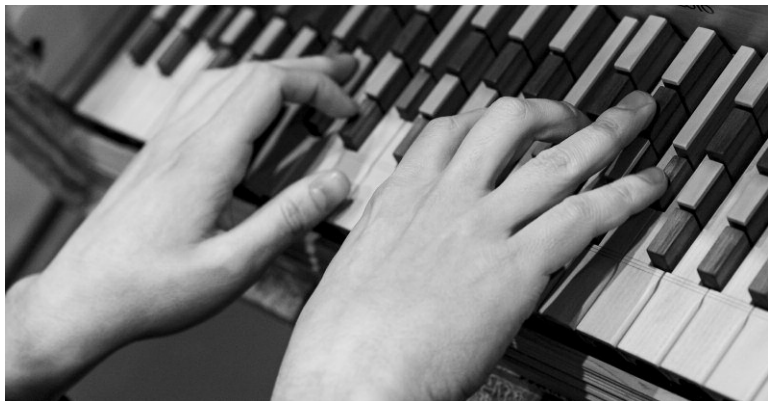
Anstatt mir zu sagen, dass ich sterben soll
sagt sie mir, ich solle sie nicht lieben,
diese Böse, und es scheint als wolle sie
– mir die Liebe entziehend – mich von meinem
Leiden befreien.
Wenn Liebe Leben und Freude ist,
stürbe meine Seele dann nicht ohne Liebe?
Falsche und boshafte Frau,
wie gut weißt du Formen und Farben zu erlügen:
zu sagen »liebe nicht« ist gerade so wie zu sagen
»stirb«!

19 Ohimè, se tanto amate

Giovanni Battista Guarini

Ohimè, se tanto amate
di sentir dir «ohimè», deh perché fate
chi dice «ohimè» morire?
S'io moro, un sol potrete
languido e doloroso «ohimè» sentire;
ma se, cor mio, vorrete
che vita abb'io da voi, e voi da me
avrete mille e mille dolci «ohimè».

Alas, if you delight so greatly
in hearing "alas", then why make
the one who says "alas" die?
If I should die, you would only hear
a single, languid, sorrowful "alas";
but if, my heart, you want
that I have live from you and you from me,
you shall have that sweet "alas" thousands and
thousands of times.



Clavemusicum omnitonum

Hélas, si vous aimez tant
entendre dire « hélas », de grâce, pourquoi
faites-vous mourir celui qui dit « hélas » ?
Si je meurs, vous ne pourrez entendre
qu'un seul languissant et douloureux « hélas » ;
Mais si, mon cœur, vous vouliez
me donner vie et que je vous donne la mienne,
vous auriez de doux « hélas » par milliers.

Ach, wenn ihr so gern
»ach« sagen hört, warum lasst ihr dann
denjenigen sterben, der »ach« sagt?
Wenn ich sterbe, könnt ihr nur ein einziges
schmachtendes, schmerzliches »ach« hören;
doch wenn ihr beschließt, mein Herz,
dass ich durch euch leben soll und ihr durch mich,
werdet ihr unzählige Male ein süßes »ach«
vernehmen.



Ensemble Domus Artis