



Doron Sherwin Julien Martin
Josh Cheatham Skip Sempé
Capriccio Stravagante

ANTICO / MODERNO

Renaissance Madrigals Embellished

Pulchra es amica mea - Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594)

- 1 Embellished by Francesco Rognoni, 1620
*Julien Martin, Thomas de Pierrefeu, Nick Milne, Julien Léonard,
Josh Cheatham, Françoise Johannel* 4'57

Ancor che col partire - Cipriano de Rore (1515/16-1565)

- 2 Embellished by Richardo Rogniono, 1592
Josh Cheatham, Skip Sempé 5'10

In te Domine speravi - Josquin Desprez (c1440-1521)

- 3 Recorder consort version of the original frottola, before 1504
Julien Martin, Marine Sablonnière, Benoît Toïgo, Evolène Kiener 1'12

Doulce mémoire - Pierre Sandrin (c1490-after 1561)

- 4 Embellished by Doron Sherwin, 2009
Doron Sherwin, Skip Sempé 2'27

O felici occhi miei - Jacques Arcadelt (c1505-1568)

- 5 Embellished by Diego Ortiz, 1553
Julien Martin, Marine Sablonnière, Benoît Toïgo, Evolène Kiener 1'51
- 6 Embellished by Vincenzo Ruffo, 1564
Julien Martin, Marine Sablonnière, Evolène Kiener 1'31

Doulce mémoire - Pierre Sandrin

- 7 Embellished version, Tablatures of Jan van Lublin, 1537-48
Skip Sempé 2'51
- 8 Viol consort version of the original chanson, 1538
*Nick Milne, Thomas de Pierrefeu, Julien Léonard,
Josh Cheatham, Françoise Johannel* 2'52

L'amor, dona, ch'io te porto - Giacomo Fogliano (1468-1548)

- 9 Recorder consort version of the original frottola, c1500
Julien Martin, Marine Sablonnière, Benoît Toïgo, Evolène Kiener 1'15

Ancor che col partire - Cipriano de Rore

- 10 Embellished by Doron Sherwin, 2009
*Doron Sherwin, Nick Milne, Julien Léonard, Josh Cheatham,
Françoise Johannel* 3'49
- 11 Viol consort version of the original madrigal, 1582
*Josh Cheatham, Nick Milne, Julien Léonard, Thomas de Pierrefeu,
Françoise Johannel* 3'24

Vestiva i colli - Giovanni Pierluigi da Palestrina

- 12 Embellished by Francesco Rognoni, 1620
Julien Martin, Skip Sempé 4'14

Ben qui si mostra'l ciel - Cipriano de Rore

- 13 Embellished by Girolamo dalla Casa, 1584
Josh Cheatham, Skip Sempé 3'37

Ancor che col partire - Cipriano de Rore

- 14 Embellished by Giovanni Battista Spadi, 1609
Julien Martin, Skip Sempé 3'28

Cantai mentre nel core - Marchetto Cara (1470-1525)

- 15 Recorder consort version of the original frottola, 1517
Julien Martin, Marine Sablonnière, Benoît Toïgo, Evolène Kiener
L'amor, dona, ch'io te porto - Giacomo Fogliano
Recorder consort version of the original frottola (reprise) 2'11

Io son ferito - Giovanni Pierluigi da Palestrina

- 16 Embellished by Doron Sherwin, 2009
Doron Sherwin, Thomas de Pierrefeu, Nick Milne, Julien Léonard, Josh Cheatham, Françoise Johannel 6'14

Vestiva i colli - Giovanni Pierluigi da Palestrina

- 17 Embellished by Bartolomeo de Selma y Salaverde, 1638
Julien Martin, Josh Cheatham, Skip Sempé 3'33

Cantai mentre nel core - Marchetto Cara

- 18 Embellished version, Intabulation of Andrea Antico, 1517
Skip Sempé 1'46

Doulce mémoire - Pierre Sandrin

- 19 Embellished by Diego Ortiz, 1553
Julien Martin, Skip Sempé 2'46
20 Embellished by Diego Ortiz, 1553
Josh Cheatham, Julien Martin, Skip Sempé 3'06

Susanne un jour - Orlando di Lasso (1532-1594)

- 21 Embellished by Doron Sherwin, 2009
Doron Sherwin, Skip Sempé 4'07

Total time 66'24

Doron Sherwin, Cornetto
Julien Martin, Recorder
Josh Cheatham, Viola da gamba
Skip Sempé, Harpsichord & Virginal
Françoise Johannel, Harp

Capriccio Stravagante Viols
Josh Cheatham, Nick Milne, Thomas de Pierrefeu, Julien Léonard
Violas da gamba

Capriccio Stravagante Recorders
Julien Martin, Marine Sablonnière, Benoît Toïgo, Evolène Kiener
Recorders

An interview with Skip Sempé

What has led you to perform this exotic music, which is almost never heard in concert or recordings of Classical, or even Renaissance and Baroque music?

Well, we perform it not only because it is among the most exotic music ever written, but also because it's actually somewhat of a miracle that any of it was ever written out or prepared for publication. The Italian madrigals and Franco-Flemish chansons on which the "diminution" repertoire was based includes some of the most popular, beautiful and memorable vocal music of the entire sixteenth century, and many of these pieces for voice survive in multiple ornamented arrangements for instrumental performance.

What exactly is meant by "diminution" and what do you think inspired the style?

"Diminution" refers to the practice of ornamenting a pre-existing melody, particularly in the top or bass voices. Many of the musical instruments we know today had been created – and largely perfected – by 1550, and their development inspired astonishing virtuosity. In fact, many composers of the Renaissance and Baroque periods were also brilliant improvisers and mesmerising performers.

Most musical instruments now referred to as "Baroque" were inventions

of the Renaissance: violins, violas, violas da gamba, lutes, recorders, cornetti, sackbuts, organs, harpsichords... It is quite clear that new instruments provided composers with inspiration which in turn generated certain compositional techniques and styles. In other words, the invention of a musical instrument determined the manner of writing music for it. We have almost forgotten that this impetus also inspired the "early music" movement. Almost single handedly, the musical instruments themselves brought both instrumental music and performance to a new level of distinction.

And, of course, the general artistic context of the transition from the Renaissance into the Baroque allowed ornament to be magically transformed from its decorative function into something fundamental. This principle was not only essential in music, but in all the arts, from architecture to sculpture, painting, and the arts of metalwork and jewelry. The investigation and cultivation of this development in musical composition and performance is one of the trademarks of the style which I call "Antico/Moderno".

In this musical style, what is the relationship of ornamentation to variation?

Ornamentation can refer to the kind of decoration written out by the composer, such as an ornament sign in Bach or Couperin. Applied ornamentation refers to the idea behind the decoration applied (by another hand) to a pre-existing piece of music, such as a madrigal or chanson – as opposed to the theme of a variation set such as Bach's *Goldberg Variations*. Considering the decoration applied in the diminution repertoire, the tra-

dition of improvising jazz standards is strikingly similar, since the effect relies exclusively on improvisations on pre-existing material.

And the accompaniment?

The diminutions could be accompanied by a plucked instrument, such as the harpsichord, harp, or lute, or by the organ, or even by a consort of melody instruments, such as viols or recorders. The solo instrument plays the decorated voice, and the accompaniment supplies the various other parts based on the original madrigal or chanson. The accompaniments also mark the beginnings of the basso continuo tradition.

How does one learn to embellish Renaissance repertoire, and how does one get accustomed to the “language” so that it sounds natural?

Apart from the original sources of the sixteenth and seventeenth centuries – and the musical instruments themselves – there is virtually no training for this repertoire today. The published sources between 1535 and 1600 include instruction books by Silvestro di Ganassi, Diego Ortiz, Girolamo Dalla Casa, Richardo Rogniono, Giovanni Luca Conforto, Giovanni Battista Bovicelli and Giovanni Bassano. Many of the sources also mention the importance of natural sounding virtuosity: *sprezzatura*. The rules and regulations of the grand era of Mannerism in the visual arts also encouraged natural *looking* virtuosity, despite great visual liberties, fantasies and exaggerations. So, all of us who perform this music are therefore largely self taught. To evolve as a self taught musician in the twenty-first century is just as inventive and creative as composing contemporary music: this is an absolutely essential consideration to keep in mind.

What about the voice and voices?

The coloratura of Mozart and Rossini is completely different in style and impact from the vocal diminutions of Monteverdi and the musicians his generation. The fast-moving notes written on the page may at first appear in some way or other similar, but they are not. And the vocal techniques required actually employ the vocal mechanism in completely different ways. Splendid examples of masterpieces of vocal ornamentation from the diminution tradition include *Dalle più alte sfere* and *Dunque fra torbid'onde* from *La Pellegrina* as well as *Possente spirto* from Monteverdi's *L'Orfeo*. We should remember that coloratura is not a *rhythm*, but rather a figured decoration of *melody*, the intention of which is total seduction. The examples from *La Pellegrina* and *L'Orfeo* are in fact *incantations*. They should always be treated melodically, since real melody is not metronomic, it never was and it never will be.

How does this diminution repertoire function *emotionally*?

Oh, that's the secret of the entire idea. The original is like one of the orders of architecture, and the ornamentation is rather like creating a new façade on an old building, incorporating elements of the old and the new. The diminution pulls apart the original. It's up to the listener to decide which version is more touching, beautiful or powerful – the restrained vocal original with the power of expression heightened by the text, or the sophisticated decorated version with the power of expression heightened by the ornamentation. In the art of ornamentation or variation, we cannot say which is more beautiful, the Aria, or Variation 25 of Bach's *Goldberg Variations*. In instrumental music, nothing in musical

composition is more evolved, elaborated, complex, inventive, or rewarding as variation technique.

Let's get back to the instruments...

The diminution tradition of the mid-sixteenth century most probably represents the birth of virtuoso instrumental composition and performance as we recognize it today. For the cornetto, it is clearly the core virtuoso repertoire. The cornetto had the reputation of being the most difficult instrument to play of the entire period. It was often remarked that it took at least ten years to get a decent sound out of the instrument, and even longer to become a really extraordinary performer. The cornetto was frequently heard as a solo instrument, or at the top of the brass family, with trombones of various sizes below. The Renaissance recorders existed in a wide variety of sizes, from soprano to contrabass. Concerning the viol, this repertoire marks the very beginning of the instrument's combined use as both a treble and bass instrument. The register breaks are even clearly indicated by clef changes, and other precise modifications of notation such as the beaming of notes. In the diminution repertoire, each of the voices is treated as a melody to which one can apply ornamentation, not only as elements in the polyphony.

Do you feel that the early music movement has become somehow too standardized, favoring performances which exclude the earlier repertoire involving the earlier instruments?

At the moment, only the instruments which survived into the repertoire of Baroque and Classical orchestras are generally exploited in the daily

professional music making of concerts and recordings. In today's classical music training and performance atmosphere, the rumour abounds that a good musician – a “useful” musician – is supposed to be able to do “everything”, that's to say, to be able to perform *all* music in *all* styles. But, when mentioning “everything”, one can really only include music from the time of Mozart until the time of Stravinsky. We cannot possibly include music before 1700 in the *passe-partout*, just as we cannot include contemporary music. Very little training is currently available for the earlier – and later – repertoires. The very idea of performing this rare and exotic repertoire is to *de-standardize* everything!

So, what about performing all the great music before 1700, or 1600, or even 1500, which is a great mystery to the public, and even to most musicians?

That repertoire would include everything from Machaut and Landini to Dufay, Monteverdi and Purcell. As we said, in our time, the idea of being able to perform all music is quite naïve: not everyone can play the cornetto, the recorder, the viola da gamba... so a good musician, no matter how classically trained or professionally competent *cannot* perform everything. There is nothing substandard about a cultivated specialty in a particular repertoire. Regarding issues of instrumentation, *musica ficta* and misunderstood performance traditions of the twentieth century – to name but a few – the investigative challenge of a specialist is required. A unique exploration of sixteenth- or seventeenth-century virtuoso instrumental repertoire, or the unique sounds of a Renaissance Orchestra, can be extremely touching and powerful.

Une interview avec Skip Sempé

Qu'est-ce qui vous a amené à jouer ce répertoire exotique, rarement présenté en concert et que l'on retrouve très peu parmi les enregistrements de musique classique, voire de musique Renaissance ou baroque ?

Nous jouons cette musique car non seulement elle fait partie des répertoires les plus exotiques jamais composés, mais aussi parce qu'il est en réalité presque miraculeux que l'une ou l'autre de ces œuvres ait été transcrite ou destinée à la publication. La musique vocale des madrigaux italiens et des chansons franco-flamandes sur laquelle ce répertoire de « diminutions » est basé compte parmi les compositions les plus populaires, exquises et marquantes de tout le seizième siècle, et plusieurs de ces œuvres vocales existent en dizaines d'arrangements ornés destinés à être joués sur instruments.

Que signifie exactement « diminution » et qu'est-ce qui, selon vous, a inspiré ce genre musical ?

Le terme « diminution » se rapporte à la pratique, instrumentale ou vocale, de l'ornementation d'une mélodie préexistante, plus particulièrement appliquée aux voix du dessus et de la basse. Dès 1550, bon nombre d'instruments de musique que l'on connaît aujourd'hui existent déjà – et sont déjà grandement perfectionnés – et leur développement inspire une virtuosité extraordinaire. En fait, plusieurs compositeurs des époques de

la Renaissance et du baroque étaient également de remarquables improvisateurs ainsi que des interprètes envoûtants.

La plupart des instruments que l'on qualifie aujourd'hui de « baroques » ont été inventés à la Renaissance : violons, altos, violes de gambe, luths, flûtes à bec, cornetti, saqueboutes, orgues, clavecins... Il est tout à fait évident que l'invention des instruments de musique a servi de source d'inspiration aux compositeurs qui, à leur tour, ont initié certains styles et techniques de composition. Autrement dit, l'invention des instruments de musique a déterminé la façon d'écrire la musique pour ces derniers. Nous avons pratiquement oublié que c'est la raison exacte pour laquelle le mouvement de « musique ancienne » a été initié. Presque à eux seuls, les instruments de musique ont conduit la musique instrumentale et son exécution à des niveaux de raffinement jamais atteints auparavant.

Et, évidemment, le contexte artistique général de la fin de la transition menant de la Renaissance au baroque a, presque par magie, permis à l'ornement de passer d'une fonction décorative à une fonction primordiale. Ce principe était non seulement essentiel en musique, mais également dans toutes les formes d'art allant de l'architecture à la sculpture en passant par la peinture, l'argenterie et la bijouterie. La recherche et la culture de ce développement dans la composition musicale et l'exécution sont les marques de fabrique du style que je désigne « Antico / Moderno ».

Dans ce genre musical, quelle est la relation entre l'ornementation et la variation ?

L'ornementation peut désigner un style d'embellissement écrit par le compositeur, par exemple un ornement chez Bach ou Couperin. L'ornementation

appliquée, elle, fait référence à l'idée de l'embellissement ajouté (par une main autre) à une œuvre musicale préexistante tels un madrigal ou une chanson, plutôt qu'au thème d'une série de variations comme les *Variations Goldberg* de Bach. Si on la compare avec l'embellissement appliqué au répertoire de diminutions, la tradition d'improvisation sur des standards de jazz est, de façon frappante, très semblable, car l'effet repose uniquement sur les improvisations à partir du matériau préexistant.

Et l'accompagnement ?

Les diminutions pouvaient être accompagnées par un instrument à cordes pincées, tels que le clavecin, la harpe ou le luth, par l'orgue ou même par un consort d'instruments mélodiques telles que les violes ou les flûtes à bec. L'instrument soliste joue la voie embellie et l'accompagnement fournit les autres parties basées sur la chanson ou le madrigal originaux. Les accompagnements marquent aussi le début de la tradition de la basse continue.

Comment apprendre à embellir le répertoire de la Renaissance, et comment se familiariser avec le langage afin que celui-ci sonne de façon naturelle ?

Hormis les sources originales des XVI^e et XVII^e siècles – et les instruments de musique eux-mêmes –, il n'existe, à notre époque, pratiquement pas d'enseignement de ce répertoire. Les sources publiées entre 1535 et 1600 incluent des livres d'instruction de Silvestro di Ganassi, Diego Ortiz, Girolamo Dalla Casa, Richardo Rogniono, Giovanni Luca Conforto, Giovanni Battista Bovicelli et Giovanni Bassano. Plusieurs de ces sources

mentionnent l'importance d'une virtuosité sonnante de manière naturelle, qualifiée de *sprezzatura*. Les règles du jeu de la grande époque du maniérisme dans les arts visuels encourageaient aussi une apparence naturelle de la virtuosité, malgré de grandes prises de libertés, fantaisies et exagérations visuelles. Aussi, pour toutes ces raisons, tous ceux d'entre nous qui jouent cette musique sont largement autodidactes. Évoluer en tant que musicien autodidacte au XXI^e siècle est tout aussi inventif et créatif que de composer de la musique contemporaine : ce facteur essentiel ne doit en aucun cas être oublié.

Que dire à propos du chant et des voix ?

Le *coloratura* de Mozart et de Rossini est, au point de vue stylistique et dans son effet, totalement différent des diminutions vocales de Monteverdi et de sa génération. Les passages de notes rapides notés sur la page peuvent, au premier coup d'œil, paraître semblables d'une façon ou d'une autre, mais il n'en est rien. Et les techniques vocales exigées à l'heure actuelle utilisent le mécanisme de la voix de façon complètement différente. On retrouve, parmi les splendides exemples de chef d'œuvres d'ornementation vocale issus de la tradition de diminution, *Dalle più alte sfere* et *Dunque fra torbid'onde* extraits de *La Pellegrina* et *Possente Spirto* tiré de *L'Orfeo* de Monteverdi. Il ne faut pas oublier que la colorature n'est pas un *rythme*, mais plutôt la décoration élaborée d'une *mélodie*, ayant comme intention de séduire complètement l'auditeur. Les exemples de *La Pellegrina* et de *L'Orfeo* sont en fait des *incantations*. Ils devraient, dans tous les cas, être traités d'une façon mélodique, puisque la vraie mélodie n'est pas métronomique, ne l'a jamais été et ne le sera jamais.

Comment ce répertoire de diminutions parvient-il à émouvoir ?

C'est tout le secret de la chose. La version originale est comme l'un des ordres architecturaux et l'ornementation est plutôt comme la création d'une nouvelle façade sur un vieux bâtiment, avec l'ajout d'éléments anciens et nouveaux. La diminution fait éclater l'original. C'est à l'auditeur de choisir quelle version le touche davantage, est la plus belle ou la plus puissante – une version originale vocale discrète dans laquelle la force expressive repose sur le texte, ou une version sophistiquée plus décorée où la force expressive repose sur l'ornementation. C'est tout l'art de l'ornementation ou de la variation ; nous ne pouvons dire ce qu'il y a de plus beau entre l'Aria et la Variation 25 des *Variations Goldberg* de Bach. Au sein de la musique instrumentale, rien n'est plus évolué, élaboré, complexe, inventif, satisfaisant que la technique de la variation.

Revenons aux instruments...

La tradition de la diminution telle qu'on la pratiquait au milieu du XVI^e siècle marque très probablement la naissance de la virtuosité, tant dans la composition instrumentale que l'exécution telle que nous la connaissons aujourd'hui. Au cours de cette période, le cornetto avait la réputation d'être l'instrument le plus difficile à jouer. Plusieurs remarques de l'époque mentionnent que l'apprentissage de cet instrument et que l'obtention d'un son convenable sur celui-ci prenaient, au bas mot, une dizaine d'années. Le cornetto était souvent joué en solo ou comme instrument de dessus de la famille des cuivres, avec des trombones de diverses tailles aux lignes inférieures. Les flûtes renaissance existaient en plusieurs tailles, allant de la soprano à la contrebasse. Pour ce qui est de la viole, ce répertoire représente le début de l'usage combiné de

celle-ci en tant qu'instrument de dessus et de basse. Les séparations de registres sont même clairement indiquées par des changements de clef et d'autres modifications précises de la notation telle la direction des hampes des notes.

Avez-vous l'impression que le mouvement de musique ancienne est devenu en quelque sorte standardisé, privilégiant les exécutions qui excluent le répertoire et les instruments plus anciens ?

Actuellement, seuls les instruments ayant survécu jusqu'au répertoire d'orchestre de l'époque baroque et classique sont généralement utilisés dans les concerts et enregistrements du quotidien du monde musical professionnel. L'atmosphère de la formation musicale et des concerts d'aujourd'hui véhicule la rumeur qu'un bon musicien – un musicien « utile » – devrait être en mesure de « tout » jouer, c'est-à-dire de jouer les la musique de toutes les époques dans tous les styles. Mais, par « tout », on entend vraiment uniquement la musique s'échelonnant de la période de Mozart à celle de Stravinsky. Il n'est pas possible d'inclure le répertoire ultérieur à 1700 dans ce *passer-partout*, tout comme nous ne pouvons y inclure la musique contemporaine. L'enseignement des répertoires plus anciens – et plus récents – est, à l'heure actuelle, très peu répandu. L'idée même de jouer ce répertoire rare et exotique est de tout *déstandardiser*.

Donc, que dire de l'exécution de toute la grande musique antérieure à 1700, 1600 ou même 1500, qui demeure un grand mystère aux yeux du public et même des musiciens ?

Ce répertoire inclurait toute la musique allant de Machaut à Landini, Dufay, Monteverdi et Purcell. Comme nous l'avons mentionné, à notre

époque, l'idée d'être capable de jouer toute la musique « classique » de toutes les périodes est très naïve : ce n'est pas tout le monde qui peut jouer le cornetto, la flûte à bec ou la viole de gambe... donc un bon musicien, peu importe la formation classique qu'il ait reçue et si grandes ses compétences professionnelles soient-elles, ne peut tout jouer. Il n'y a rien d'incorrect à cultiver une spécialité pour un répertoire en particulier. Les questions de l'instrumentation, des *musica ficta* et des traditions du XX^e siècle mal comprises – pour n'en nommer que quelques-unes – sont autant de défis intellectuels réservés au spécialiste. Une exploration unique du répertoire instrumental virtuose des XVI^e et XVII^e siècles ou le son unique d'un orchestre Renaissance a la capacité d'être extrêmement touchant et puissant.

Antico / Moderno

Ein Interview mit Skip Sempé

Was hat Sie dazu veranlasst, solch exotische Musik aufzuführen, die in klassischen Aufnahmen und Konzertprogrammen – selbst in Renaissance und Barockprogrammen – beinahe nie gehört wird?

Nun, wir spielen sie nicht nur weil sie zur exotischsten Musik gehört, die jemals geschrieben wurde, sondern auch weil es ein kleines Wunder ist, dass sie jemals überhaupt aufgeschrieben oder publiziert wurde. Die Vokalmusik der italienischen Madrigale und die Franko-flämischen Chansons, auf die sich das „Diminutions“ repertoire gründet, enthalten einige der populärsten, schönsten und erinnerungswertesten Stücke des gesamten sechzehnten Jahrhunderts, und viele dieser Vokalwerke sind in dutzenden verzierten Instrumentalbearbeitungen erhalten.

Was bedeutet das Wort „Diminution“ eigentlich, und wie kam es Ihrer Meinung nach zu diesem Stil?

„Diminution“ bezieht sich auf die instrumentale oder vokale Aufführungspraxis, in der eine bestehende Melodie ausgeschmückt wird, vor allem in der Oberstimme oder im Bass. Viele der Musikinstrumente die wir heute kennen existierten bereits um 1550, und waren damals im Grossen und Ganzen ausgereift. Diese Entwicklung gab Anlass zu einer erstaunlichen Virtuosität. Viele der Komponisten der Renaissance und des Barock waren zugleich brillante Improvisatoren und faszinierende Spieler.

Die meisten der Instrumente, die heutzutage als „barock“ bezeichnet werden stammen eigentlich aus der Renaissance: Geigen, Gamben, Lauten, Blockflöten, Zinken, Posaunen, Orgeln, Cembali... es ist ziemlich klar, dass die Erfindung von Musikinstrumenten für die Komponisten eine Inspiration war, die ihrerseits zu bestimmten Kompositionstechniken und Stilen führte. Anders ausgedrückt legte die Erfindung der Instrumente fest, wie für sie komponiert wurde. Beinahe im Alleingang sorgten so die Instrumente dafür, dass die Instrumentalmusik und der Aufführungsstil auf ein neues Niveau gebracht wurden.

Außerdem sorgte natürlich der allgemeine künstlerische Kontext zu Ende des Übergangs von der Renaissance zum Barock dafür, dass die Verzierungen sich auf magische Weise von ihrer rein ornamentalen Funktion zu einem grundlegenden Element weiterentwickelten. Dieses Prinzip finden wir nicht nur in der Musik, sondern in allen Künsten, sei es Architektur, Skulptur, Malerei oder Kunstschmiede- und Schmuckkunst. Das Erforschen und Kultivieren dieser Entwicklung in der Komposition ist eins der Markenzeichen des Stils den ich „Antico / Moderno“ nenne.

Wie verhalten sich in diesem Stil Verzierung und Variation zu einander?

Verzierung kann sich auf die Art der Ausschmückung beziehen, die vom Komponisten selbst festgelegt wurde, so wie ein Verzierungszeichen bei Bach oder Couperin. Von *zugefügten* Verzierungen spricht man, wenn zu einem existierenden Musikstück, z.B. einem Madrigal oder Chanson, (von fremder Hand) Verzierungen hinzugefügt wurden – im Gegensatz zu einem Thema mit Variationen, wie z.B. Bachs *Goldbergvariationen*.

Es besteht eine große Ähnlichkeit zwischen der Verzierungspraxis im Diminutionsrepertoire und der Tradition der Jazzimprovisation – in beiden Fällen beruht der Effekt auf einer Improvisation auf der Grundlage von bereits existierendem Material.

Und die Begleitung?

Die Diminutionen konnten von einem Zupfinstrument begleitet werden, einem Cembalo oder einer Laute also, von der Orgel, oder sogar von einem Instrumentalkonsort, z.B. Gamben oder Blockflöten. Das Soloinstrument spielt die verzierte Stimme und die Begleitung fügt die anderen Stimmen des Madrigals oder Chansons hinzu. Diese Art der Begleitung markiert zugleich den Anfang der Basso Continuo-Tradition.

Wie lernt man Renaissancemusik zu verzieren und wie gewöhnt man sich an die „Sprache“, so dass es natürlich klingt?

Abgesehen von den Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts – und von den Musikinstrumenten selbst – gibt es heute beinahe keine Ausbildungsmöglichkeit für dieses Repertoire. Die veröffentlichten Quellen zwischen 1535 und 1600 bestehen aus den Schulwerken von Silvestro di Ganassi, Diego Ortiz, Girolamo Dalla Casa, Richardo Rogniono, Giovanni Luca Conforto, Giovanni Battista Bovicelli und Giovanni Bassano. Viele dieser Quellen erwähnen die Bedeutung einer natürlich klingenden Virtuosität: *sprezzatura*. Die Gesetze und Regeln des Manierismus hatten auch in der bildenden Kunst die Funktion, eine natürlich wirkende Virtuosität herbeizuführen, trotz großer visueller Freiheiten, Fantasien und Übertreibungen. Jedenfalls sind alle von uns,

die diese Musik aufführen, zum größten Teil Autodidakten. Der Entwicklungsprozess eines auf diese Weise autodidaktischen Musikers im 21. Jahrhundert ist genau so erfindungsreich und kreativ wie wenn man neue Musik komponieren wollte: dies ist eine ganz grundlegende Erkenntnis.

Was gibt es zur Stimme zu sagen?

Mozarts oder Rossinis Koloraturen sind stilistisch vollkommen verschieden von den Vokaldiminutionen Monteverdis und seiner Generation. Auf dem Papier mögen die schnellen Noten auf den ersten Blick zwar einander ähneln, doch in Wirklichkeit tun sie es überhaupt nicht. Die hier notwendigen vokalen Techniken machen auf eine vollkommen andere Art von der Stimme Gebrauch. Herausragende Beispiele vokaler Verzierungskunst in der Diminutionstradition sind zum Beispiel *Dalle più alte sfere* and *Dunque fra torbid'onde* aus *La Pellegrina* und *Possente Spirto* aus Monteverdis *L'Orfeo*. Wir sollten uns daran erinnern, dass eine Koloratur kein *Rhythmus* ist, sondern die figurierte Verzierung einer *Melodie*, mit der Absicht kompletter Verführung. Die Beispiele von *La Pellegrina* und *L'Orfeo* sind genau genommen Beschwörungen. Sie sollten immer melodisch behandelt werden, weil eine wirkliche Melodie niemals metronomisch ist, es auch nie war und nie werden wird.

Wie ist die emotionale Funktion dieses Diminutionsrepertoires?

Oh, das ist das Geheimnis dieser ganzen Idee! Das Original könnte man mit einer der klassischen Ordnungen in der Architektur vergleichen. Die Ornamentierung ist, als wenn man eine neue Fassade auf einem alten

Gebäude anbringt, in der man alte und neue Elemente vereint. Die Diminution aber nimmt das Original auseinander. Der Hörer entscheidet, welche der Versionen rührender, schöner oder kraftvoller ist, das verhaltene vokale Original, in dem die Kraft des Ausdrucks durch den Text erhöht wird, oder die verfeinerte verzierte Version, wo diese Kraft durch die Ornamentierung erhöht wird. In der Ornamentierungs- und Variationskunst können wir niemals sagen welches von beiden schöner ist, die Aria oder die 25. Variation von Bachs *Goldbergvariationen*. In der Instrumentalmusik gibt es nichts, das weiter entwickelt, komplexer, erfindungsreicher oder bereichernder ist als die Variationstechnik.

Wir wollen noch einmal zu den Instrumenten zurückkehren...

Die Diminutionstradition von der Mitte des 16. Jahrhunderts ist wahrscheinlich der Beginnpunkt der virtuosen Instrumentalkomposition und des virtuosen Spiels so wie wir sie heute kennen. Für den Zinken, ist dies ohne Zweifel das virtuose Kernrepertoire. Der Zink hat den Ruf, das schwierigste Instrument der gesamten Periode zu sein. Es gibt viele Bemerkungen, dass es wenigstens zehn Jahre dauerte, bis man einen vernünftigen Ton aus dem Instrument herausbekam, und noch länger um ein guter Spieler zu werden. Der Zink wurde oft als Soloinstrument gehört oder als Oberstimme in einem Blechbläserensemble, mit Posaunen diverser Größen als Unterstimmen. Die Renaissanceblockflöten gab es in einer großen Palette, von der Sopranflöte bis zum Kontrabass. Für die Viola da Gamba ist dieses Repertoire der Anfang für ihren kombinierten Gebrauch als Bass und Sopraninstrument. Die Übergänge zwischen den Stimmen sind deutlich durch Schlüsselwechsel und andere präzise Modifikationen

wie z.B. die Richtung der Notenhäse angegeben. Im Diminutionsrepertoire wird jede Stimme als eine Melodie behandelt, die verziert werden kann, nicht nur als Polyphonie.

Haben Sie den Eindruck, dass die historische Aufführungspraxis irgendwie zu standardisiert geworden ist und Aufführungen bevorzugt, in denen dieses frühe Repertoire mit den früheren Instrumenten nicht enthalten ist?

Im Moment werden nur die Instrumente, die bis ins Repertoire der barocken und klassischen Orchester überlebt haben, in der täglichen Konzert- und Aufnahmepraxis benutzt. In unserer klassischen musikalischen Ausbildung und Aufführungskultur sagt man, ein guter – ein „nützlicher“ – Musiker müsse „alles“ spielen können, also *jede* Musik in *allen* Stilen. Aber dieses „alles“ kann eigentlich nur die Musik von Mozarts Zeit bis Strawinsky umfassen. Wir können unmöglich die Musik von vor 1700 in diesem Passepartout mit einschließen, genauso wenig wie die zeitgenössische Musik. Für die frühere Musik und das jüngste Repertoire gibt es heute ganz wenig Ausbildung. Die Grundidee bei der Aufführung dieses seltenen und exotischen Repertoires ist, alles zu *ent-standardisieren!*

Die großartige Musik von vor 1700, 1600 oder sogar 1500 ist also ein großes Mysterium für das Publikum und sogar für die meisten Musiker. Kann und soll man sie aufführen?

Dieses Repertoire würde alles von Machaut, Landini, bis Dufay, Monteverdi und bis zu Purcell enthalten. Wie gesagt, heutzutage ist die Idee all dieses Repertoire aufzuführen ziemlich naiv: nicht jedermann

kann einen Zink, eine Blockflöte oder eine Viola da Gamba spielen...ein guter Musiker, egal wie gut er in der klassischen Tradition ausgebildet wurde und wie professionell und kompetent er sein mag, *kann* nicht alles spielen. Eine kultivierte Spezialisierung auf ein bestimmtes Repertoire ist keineswegs minderwertig. Und in Bezug auf die Instrumentierung, *musica ficta* und einige missverstandene Aufführungstraditionen des 20. Jahrhunderts – um nur wenige Beispiele zu nennen – ist der untersuchende Geist eines Spezialisten vonnöten. Eine spezifische, exklusive Erkundung des virtuosen Repertoires des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts und des einzigartigen Klanges eines Renaissanceorchesters kann eine gewaltige und anrührende Erfahrung sein.



Cornetti by Matthew Jennejohn, Montreal, 2009
Recorders by Ernst Meyer (Alto in G after Ganassi, Tenor after Schnitzer)
Consort recorders by Ernst Meyer (Alto in G, Tenor) &
Thomas Prescott (Bassett in F, Bass in C)
Bass viola da gamba, Anonymous (circa 1700)
Consort viols by Judith Kraft, Bernard Prunier,
Pierre van Engeland, Gesina Liedmeier & Joe Baker
Harp by Martin Haycock
Harpichord by Martin Skowronek, 1959, after Italian originals
Virginal by Martin Skowronek, 1971, after Flemish originals
Virginal by Jean-François Brun, 2009, after Italian originals

Recorded 2009

Label & Artistic Director: Skip Sempé
Recording Producer: Alessandra Galleron
Recording Engineer & Digital editing: Alessandra Galleron
Musical editing: Skip Sempé, Julien Martin, Josh Cheatham
French translation: Olivier Fortin
German translation: Tilman Skowronek
Photos: Doron Sherwin by Stefano Rigo / Julien Martin by Vincent Curdy
Josh Cheatham by Mirjam Devriendt / Skip Sempé by Régis d'Audeville
Artwork: Massimo Polvara

www.skipsempe.com

www.stravagante.com

Paradizo

PARADIZO
*Consort Music
& Airs for the Flute*
Julien Martin
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

TELEMANN
Ouverture for Recorder / Fantasias
*Concerto for recorder
& Viola da gamba*
Julien Martin / Josh Cheatham
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

SCARLATTI
Duende - Harpsichord Sonatas
Skip Sempé
Olivier Fortin

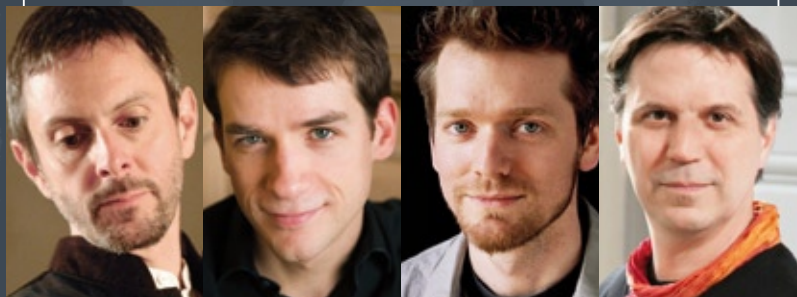
LA PELLEGRINA
Intermedii 1589
Leclair, Mauch, Bertin, van Dyck,
Novelli, Fajardo
Capriccio Stravagante Renaissance
Orchestra / Collegium Vocale Gent
Skip Sempé

RAMEAU
La Pantomime - Pièces de clavecin
Skip Sempé / Olivier Fortin

MARAIS / SAINTE-COLOMBE
Pièces de viole
Josh Cheatham / Julien Léonard
Skip Sempé

A FRENCH COLLECTION
Pièces de clavecin
Skip Sempé

Detailed catalogue & forthcoming releases: www.paradizo.org



Doron Sherwin

Julien Martin

Josh Cheatham

Skip Sempé

Paradizo