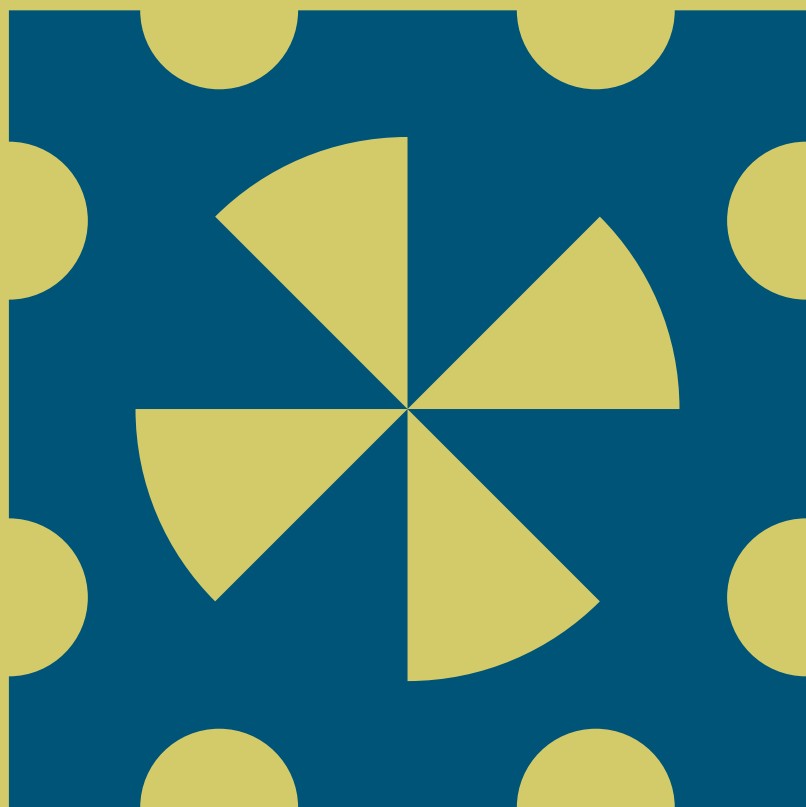




English / Français / Italiano / Tracklist



Polyphonic instrumental “follies” of the Renaissance

Dinko Fabris

■ 2

Although many modern texts continue to repeat the idea that the “folia” started life as a folk dance in Portugal, today it is considered rather to have originated as a harmonic scheme, or more accurately a family of such schemes, characterised by a specific, repeated, succession of chords. Giuseppe Fiorentino, in his important book of 2013, *“Folía”. El origen de los esquemas armónicos entra tradición oral y transmisión escrita*, found these schemes in hundreds of compositions from sources, both Spanish and Italian, drawn up between the end of the 15th century and the mid 16th. The earliest is the Cancionero de Palacio, in which at least 40 vocal works exhibit the harmonic sequences of the folia. Consequently, long before the term “folia” or “folie d’Espagne” was circulated by the manuscript and printed works for guitar or other instruments of the 17th century (above all Italian and French), these chord sequences were essentially used in a sung repertoire for several voices. Moreover, these same chord progressions also lent themselves perfectly to being performed on wind instruments, by the ensembles of *ministriles* (playing cornetts, dulcians, shawms and other noisy instruments): ensembles that ever since medieval times were called “alta cappella”, to distinguish them from those of stringed instruments referred to as “bassa”.

Our understanding of the music of the past is that when musicians performed, they read from specially prepared scores and parts. The research of Fiorentino and Philippe Canguilhem has instead demonstrated that improvisational practices were extremely widespread, even within polyphonic ensembles (both vocal and instrumental) where that might seem implausible. And the folia well illustrates such methods, which are also linked to a more archaic tradition, of medieval origin: that of the *fauxbourdons*, a technique that which enabled the more expert singers to improvise even complex intervals for several voices, even when the book had just a single line of plainchant.

Dinko Fabris is a musicologist specialised in the musical history of Naples from the Renaissance to the Baroque. He teaches at the University of Basilicata in Matera, and from 2022 he is also professor of early music at the doctoral courses of the University of Leiden.

As ethnomusicologists have shown, this practice was still in use much later in southern Italy for the chants of certain confraternities, where non-professional singers, without having to read any notation, succeeded in executing chord sequences of considerable virtuosity, above all by adding embellishments that were always improvised. The earliest evidence for this is to be found in the treatise of Tomás de Santa María (*Arte de tañer fantasía*, Valladolid 1565), in which the performance of a religious work in the form of “falsi bordoní” is considered to be “cosa de poco arte, lo qual comunemente se usa entro ombre y mugeres que no saben de música” (a matter of little skill, as it is commonly done among men and women who know no music).

The folia schemes, either complete or partial (as in the case of the *Romanesca*), are to be found not only in the simple polyphonic repertoire of the so-called Spanish “ensaladas” (religious songs for group singing that were often turned into pieces for instrumental ensemble), but also in many of the earliest collections of “pure” instrumental music, compiled as a rule for a single polyphonic instrument. Moreover, they are often to be found under a wide variety of names. For example, the *Libro de cifra nueva* of Luis Venegas de Henestrosa (1557) includes a *Pavana con su glosa* by Antonio de Cabezón which is an unusual pavane in triple time then known as “Pavana-folía” (the piece is not recorded here, but merely mentioned to give an idea of the complexity of the phenomenon).

In addition to Henestrosa, there was the keyboard music of Cabezón, regarded as one of the greatest Spanish musicians in spite of being blind since childhood, and whose *Obras de música para tecla, harpa y vihuela* (Madrid 1578) was published only twelve years after his death by his son Hernando. The system of “Spanish tablature” used in this volume, with the various voices of the polyphony arranged in a vertical structure with numbers and signs, clearly facilitated the use of this music by the different instruments of ensembles like the wind bands of the “alta cappella” (which is precisely what Concerto Scirocco has done in this recording).

It is no surprise to find that this collection also includes certain pieces entitled “fabor-don glosado”: in other words, chordal structures ideal for improvising virtuosic variations on both keyboard and melodic instruments. In all the neo-Latin languages the term “glossa” was used to indicate the explanatory interpolations added alongside words in the text of a medieval or Renaissance book. But in Spain in particular the word acquired a special musical connotation, for it referred to a series of variations of an improvisatory nature applied to themes or repeated chords. And one of the most frequently used of such schemes for “glosas” was the folia.

Significantly, Cabezón, like other important Spanish musicians of his time, had travelled to Italy and was familiar with the music being made in Naples, the city in the south of Italy that acted as a veritable bridge between Spanish and Italian cultures. From 1555 the Spanish viceroys of Naples had reconstructed the Real Cappella, the musical institution that had achieved legendary fame in Europe at the time of the Aragonese monarchs of Naples but had been disbanded in the earliest phases of Spanish rule from 1503 onwards.

The first *maestro* of the revived chapel, which was located in the Castelnuovo (today known as the Maschio Angioino), was Diego Ortiz from Toledo, who had joined the chapel with the title of “homo de arme”, together with several other Spanish colleagues who had been invited to Naples in an attempt to challenge the artistic supremacy of the Neapolitan musicians, who were proudly protected by the city’s nobility. Ortiz’s reputation today is assured by his *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*, which was printed in Rome in 1553 in a curious, partially bilingual edition (Castilian and Italian). The instrument the work is devoted to is the viola da gamba (which Ortiz calls the *viola de arco* or simply *violón*). The book is effectively the first method ever published for learning to improvise embellishments (*glosas*) and virtuosic variations on chord sequences like those of the *folia*.

■ 4

Particularly popular with all enthusiasts of early music today are Ortiz’s *Recercadas sobre “La Spagna”*, which again was a formula for variations originating from a dance: one used by many composers of the 16th and early 17th centuries right down to Michael Praetorius’s edition in *Terpsichore*, a collection of hundreds of dances for instrument ensemble published in 1612. Ever since the second half of the 15th century, dances containing references to Spain were performed at the festivities of the leading European monarchs, with titles like “Tenore del re di Spagna”, “Danza della regina di Castiglia”, and similar designations. At the Spanish court celebrations these dances were executed magnificently to the accompaniment of the “ministriles altos”, the wind instrument ensemble of the “alta cappella”. The first official record, which included both musical notation and indications of the steps, appeared in the *Libro dell’arte del danzare* by Antonio da Cornazzano, a manuscript dated 1455. At the end of the 15th century the different melodies and titles merged to form a single melody generically called “La Spagna”. This melody rapidly spread throughout Europe, not only as a model for a fashionable dance, but also to serve other purposes: as the foundation for both secular and religious vocal settings; as the basis for instrumental variations, above all on

stringed or keyboard instruments; and gradually also as a technique for learning counterpoint and variations on a well-known theme (*glosas*).

It is curious to note that certain 16th-century Spanish sources referred to the melody simply as “Alta”, examples being Cabezón’s variations “sobre el canto llano de La Alta” (in Henestrosa 1557) or the version we hear in this recording by Francisco de la Torre (from the *Cancionero de Palacio*). Diego Ortiz, on the other hand, in his *Tratado de glosas* includes six *recercadas* on the Spagna theme, though without indicating any title (in the final part of the book, on the other hand, he included two *recercadas* explicitly indicated as “sobre La Folía”). Instead, it is the non-Spanish composers that specify a precise provenance, and perhaps also a national character, for this “cantus firmus”, which by this time had become the object of an infinite series of variations (an eloquent case being Costanzo Festa’s 125 counterpoints on *La Spagna*).

Other titles of dances with an apparent geographical reference to Spain spread from Italy throughout Europe: one instance is the *canario*, the music for which was published for the first time in Fabrizio Caroso’s treatise *Il Ballarino* (1588). The same author, in his later *Nobiltà di Dame* (1600), included a dance that adopted the same dotted rhythm of the *canario* and gave it the title *La Spagnoletta Nuova al modo di Madriglia* (Madrid), dedicated to the Vice-Queen of Naples, though in fact it is no different from many other contemporary versions of the *spagnoletta* that were published right down to Praetorius’s *Terpsichore* collection.

The dance historian Barbara Sparti has demonstrated that the *spagnoletta*, as well as the *canario* and other dances of apparent Spanish origin, were no different from other Italian dances that were highly popular in Europe in the 16th and 17th centuries. Hence, according to the musicologist Pepe Rey, the title of the “Spagna”, or later “Spagnoletta” (or yet others referring to Iberian features), instead of indicating the geographical area these dances (and their themes) came from, should rather be associated with the celebration of the most powerful empire of the 16th century, which fostered a vogue for all things Spanish in the same period. Conversely, the folia, like other dances that truly originated in the Iberian peninsula, later became popular principally thanks to the fashion for an instrument that shares the same place of origin: the “Spanish” guitar.

For a long period Naples was not only a place of encounter, dialogue and experimentation linking Italian and Spanish music, but also an overcrowded capital in which every ‘folly’ was permitted, owing to the intermingling of sacred elements imposed by the

Counter-Reformation and features associated with the city's pagan past. According to the French traveller and music-lover Jean-Jacques Bouchard, who spent eight months in Naples in the year 1632, "all Neapolitans are strangely lacking in brains and they all have a touch of *follia*. It is a sort of spirit similar to that of Gascony, and I have never seen two nations resemble one another as much as these two: in all their actions, I have detected this *follia* or French fury". Pietro de Halem, the Flemish organist of the Chiesa dell'Annunziata in Naples, who had been appointed in 1582, was forced to leave his position after losing his mind. And over half a century later, a celebrated violinist of the royal chapel is remembered in the *Gazzetta di Napoli* of 1660 as follows: "Onofrio Gioioso, one of the foremost musicians of this time, who sang as a tenor as divinely as only God can create, was affected by *delirium*; he was of a melancholy cast, and he said he was dead and hence no longer wished to sing, and yet he was alive". Hence, while the *glosas* corresponded to a technical skill widespread throughout the Italian peninsula during the 16th and 17th centuries, the "*follia*" continued to be associated with the city of Naples, though naturally there were many exceptions (famous instances being the musical folias that appeared throughout Europe from the late 17th century onwards, with Corelli, Lully, Vivaldi and so on).

The Spanish Augustinian friar Bartolomé de Selma y Salaverde had an adventurous life, in the course of which he performed as a reed instrument virtuoso at the archducal court of Innsbruck and, once he had become famous, published his *Primo libro de canzoni, fantasie & correnti* in Venice in 1638. This work is perhaps the very last international tribute to the historic tradition of wind instrument playing by the *ministriles*.

The latest works featured in this programme consist of more folias and other instrumental music from the collection *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane...* published in Naples in 1650 by the lutenist and composer Andrea Falconieri. Falconieri was born in Naples around 1585 and returned to his native city only in 1639 after a series of appointments at the principal courts of northern Italy and Spain. His career concluded at the highest possible level with his appointment as *maestro di cappella* of the royal chapel, a role he retained until his death during the terrible plague of 1656. The pieces published in his printed volume were probably used during the elaborate festivities organised by the Count of Oñate at the royal palace from 1649 onwards, to celebrate the Spanish victory over the rebels led by Masaniello two years earlier. In fact the titles of Falconieri's pieces allude to the dances typically performed at court during the

“festini” or balls, during which the accompaniment was provided by the virtuoso instrumentalists of the royal chapel. The same origin is also behind the elegant *Brando d’abril* for three melodic instruments and continuo featured in this recording.

In addition to the sinfonias (the second of which, for three parts and continuo, is heard here), canzonas and dances, Falconieri’s volume – a collection that concludes this Hispanic-Neapolitan Renaissance experience – also contains a set of three-part instrumental folias, without which the selection recorded here would not be complete. As the title-page assures us, the *Folías echa para mi Señora Doña Tarolilla de Carallenos*, can be played on all types of instrument: “per violini, e viole, ovvero altro strumento a uno, due, e tre con il basso continuo”. The piece consists of ten variation patterns (*glosas*, yet again) on a folia scheme that is particularly noteworthy because it strikingly anticipates what was to become the new “modern folia” in the music of the High Baroque: one that was no longer considered as a sequence of chords, but as a genuine melody to be subjected to variation.

Folías y Glosas

Giulia Genini

7 ■

To engage with the Spanish repertoire of the late Renaissance and early Baroque means to deal with the remarkable wealth of sources and musical styles transmitted by the *Cancioneros*, various manuscripts and printed editions. This recording aims to offer a glimpse into the instrumental sonorities of Spain in the 16th and 17th centuries and give a sense of the influence of the Iberian style beyond its geographical boundaries.

Various were the instrument groupings fashionable in Spanish musical circles. Chief among them were the *Ministriles*, the wind instruments playing at religious ceremonies, processions, court festivities and military parades. The rustic sonorities of the bombard and *bajón* combine with the cornett and trombone to give this “consort” a typically Spanish timbre, as in Cabezón’s *Tiento del V tono* and *Fabordones del VI tono*, both keyboard works that, the evidence assures us, were often also used by wind ensembles. A similar

grouping, with a slide trumpet instead of a trombone, can be found in a veritable symbol of 16th-century Spanish instrumental music: the *Alta* by Francisco de la Torre from the *Cancionero de Palacio*. On the other hand, a sort of “broken consort” or *bassa cappella* is used to enhance the sonorities of certain pieces from the same collection that were of vocal origin, though suited to instrumental performance: *Pase el agua*, *Pues que jamas* and also *In te Domine speravi*. In this last piece the upper voice (or *tiple*) is entrusted to the *bajón*, the soprano dulcian, an instrument widely used in polyphony together with other sizes of the *bajón*.

For the Flemish composer Josquin’s *Mille Regretz* (the celebrated “Canción del Emperador” so dear to Charles V, the king of Spain), Thielman Susato, around a generation later, arranged a very fine *Pavana* which here includes the typically German timbre of the *rankett*. The strong rhythmic component in Spanish music, in part naturally connected to the dance, is well rendered not only in pieces like the *Spagnoletta* by the German Praetorius, but also (to return within the boundaries of Spain) in the variations of Ortiz.

While the Italians explored the *varietas* of the instrumental idiom through the art of diminution, the Spanish did the same with their *glosas*, of which Ortiz from Toledo was a master. His *Glosas* on the tenor of the bassadanza *La Spagna* and on the celebrated ostinato bass of the *Folias* eloquently display the manner of embellishing and improvising on the musical patterns of Iberian origin. Also testifying to the popularity of these models (which transcended musical epochs and national boundaries) are the pieces by the Flemish Ghiselin, the Anonymous from the *Chansonnier Bologna Q 18*, Ruffo from Verona and the Neapolitan Falconieri. All stemming from the same root, they collectively illustrate the development of the instrumental styles across the ages.

The Iberian influence in Spanish Naples can be easily traced in Falconieri’s works, and it also transpires from certain titles from his collection of instrumental works (*Folias echa para mi Señora Doña Tarolilla*, *Brando de abril*), though there are also pieces of purely Italian origin, like the *Sinfonia Seconda*. This splendid fusion of two leading musical schools is plainly in evidence also in the works, published in Venice, by Bartolomé de Selma y Salaverde, an Augustinian friar, a native of Cuenca and a virtuoso of the *bajón*. While Salaverde’s *Fantasia [per] basso solo* highlights the distinctive qualities of the *bajón*, and reflects the importance of this instrument in the Iberian tradition, his *canzoni* draw on the utterly Italian concept of the *canzoni da sonar*.



« *Follie* », polyphonies instrumentales de la Renaissance

Dinko Fabris

■ 10

Bien que de nombreux textes continuent de répéter que la « *folia* » serait née comme danse populaire au Portugal, on la considère aujourd'hui plutôt comme un schéma, voire une famille de schémas harmoniques caractérisée par une certaine succession d'accords répétée. Giuseppe Fiorentino, dans son important livre *"Folia". El origen de los esquemas armónicos entra tradición oral y transmisión escrita* (2013), a retrouvé ces schémas dans des centaines de compositions, dans des sources notées entre la fin du XV^e siècle et le milieu du XVI^e, tant espagnoles qu'italiennes, à commencer par le *Cancionero de Palacio*, dans lequel au moins quarante pièces vocales présentent les enchaînements harmoniques de la *folía*. Bien avant, donc, que des manuscrits et imprimés pour guitare ou autres instruments du XVII^e siècle, surtout italiens et français, ne diffusent les termes de « *follia* » ou de « Folies d'Espagne », ce fut principalement le répertoire chanté à plusieurs voix qui présentait cet enchaînement d'accords, lequel se prêtait d'ailleurs parfaitement à l'exécution par des instruments à vents, par des ensembles de *ministriles* (avec des cornets, dulcianes, bombardes et autres instruments retentissants). Ces ensembles étaient appelés dès le Moyen Âge « *alta cappella* » (chapelle haute), pour les distinguer des ensembles d'instruments à cordes appelés « *bassa* ».

Nous nous faisons généralement de la musique du passé l'idée que tous les musiciens l'auraient jouée en lisant des partitions et des parties spécialement préparées. Les recherches de Fiorentino et de Philippe Canguilhem ont au contraire démontré qu'était largement diffusée la pratique de l'improvisation, tant vocale qu'instrumentale, y compris par des ensembles polyphoniques, ce qui peut sembler invraisemblable. La *folía*, justement, illustre bien ces procédés d'improvisation, liés à une tradition plus ancienne, d'origine médiévale : les *faux-bourdons*, dans lesquels même quand un livre consigne seulement une

Dinko Fabris est un musicologue spécialisé dans l'histoire de la musique à Naples, de la Renaissance au Baroque. Il enseigne à l'Université de Basilicate à Matera et, depuis 2022, il est également professeur de musique ancienne dans le cadre des programmes de doctorat de l'Université de Leyde.

ligne de chant, les chantres, experts, savaient improviser des intervalles même complexes, à plusieurs voix.

Cette pratique, comme l'ont démontré les ethnomusicologues, était encore en usage bien plus tard dans l'Italie méridionale pour les chants de confraternités où sans lire aucune notation les chanteurs amateurs réussissaient à reproduire des enchaînements d'accords avec une grande virtuosité, surtout dans l'ajout d'ornements toujours improvisés. La trace la plus ancienne s'en trouve dans le traité de Tomás de Santa María (*Arte de tañer fantasía*, Valladolid 1565), dans lequel une pièce religieuse à exécuter sous forme de « faux-bourdon » est considérée comme « *cosa de poco arte, lo qual comunemente se usa entro ombre y mugeres que no saben de música* » (« une chose de peu d'art, que l'on utilise couramment parmi les hommes et femmes qui ne connaissent rien à la musique »).

Les schémas de *folia*, qu'ils soient complets ou partiels (comme dans le cas de la *Romanesca*), ainsi que dans le répertoire de polyphonie simple des « *ensaladas* » espagnoles (chants religieux collectifs souvent transformés en pièces pour plusieurs instruments), se retrouvent dans de nombreux recueils anciens de musique instrumentale « pure », généralement compilés pour un seul instrument polyphonique, et peuvent être désignées sous les appellations les plus diverses. Par exemple, dans le *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa (1557), on trouve une *Pavane con su glosa* d'Antonio de Cabezón qui est une inhabituelle pavane ternaire dénommée à l'époque « *Pavana-Folia* » (la pièce n'apparaît pas dans cet enregistrement, mais nous la citons pour souligner la complexité du phénomène).

Mis à part le recueil d'Henestrosa, la musique pour clavier de Cabezón, considéré comme l'un des plus grands musiciens espagnols malgré la cécité dont il souffrait depuis son enfance, ne fut publiée que douze ans après sa mort par son fils Hernando (*Obras de música para tecla, harpa y vihuela*, Madrid 1578). Le système de tablature espagnole utilisé dans le recueil consistait à disposer les diverses voix de la polyphonie en une structure verticale avec des chiffres et des signes, facilitant l'utilisation de cette musique par plusieurs instruments jouant en groupe, y compris les instruments à vent de l'*alta cappella* (et c'est précisément cette pratique que Concerto Scirocco a adoptée dans cet enregistrement).

Ce n'est pas un hasard si l'on trouve dans ce recueil certaines pièces intitulées « *fabordon glosado* », c'est-à-dire des structures harmoniques idéales pour improviser des variations virtuoses aussi bien au clavier qu'avec des instruments mélodiques. Le terme « *glossa* » désignait, dans toutes les langues néo-latines, des interpolations explicatives

ajoutées à côté des mots d'un texte dans un livre du Moyen Âge ou de la Renaissance. Mais en Espagne, en particulier, ce mot avait une connotation musicale particulière, faisant référence à des séries de variations de type improvisé sur des thèmes ou des accords répétés. La *folía* est devenue l'un des schémas les plus utilisés pour les *glosas*.

Ce n'est pas un hasard si Cabezón, comme d'autres musiciens espagnols importants de son époque, a voyagé en Italie et connu la musique qui se faisait à Naples, véritablement pont entre la culture ibérique et la culture italienne dans le Sud de l'Italie. Dès 1555, les vices-rois espagnols de Naples avaient reconstitué la Real Cappella, ensemble de musiciens qui avaient acquis une renommée légendaire en Europe au temps des souverains aragonais de Naples mais qui avait été dissous dans la première phase de la domination espagnole, à partir de 1503.

Le premier maître de la chapelle restaurée, au Castelnuovo (appelé aujourd'hui Maschio Angioino), fut le tolédan Diego Ortiz, qui avait intégré l'ensemble au titre d'« *homo de arme* », en même temps que d'autres collègues espagnols invités à Naples pour tenter de s'opposer à la suprématie artistique des musiciens napolitains, fièrement protégés par les citoyens nobles. La célébrité d'Ortiz repose sur son *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz* imprimé à Rome en 1553 sous la forme d'une curieuse édition partiellement bilingue, en castillan et en italien. L'instrument auquel l'ouvrage est consacré est la viole de gambe (qu'Ortiz appelle *viola de arco* ou simplement *violón*). Concrètement, le livre est la première méthode jamais publiée qui enseigne à improviser des diminutions (*glosas*) et variations virtuoses sur des successions d'accords qui répondent à des types analogues à la *folía*.

Les *Recercadas sobre "La Spagna"* d'Ortiz sont aujourd'hui particulièrement appréciées de tous les passionnés de musique ancienne. Il s'agit là encore d'une matrice pour variations dérivée d'une danse, utilisée par de nombreux compositeurs du XVI^e et du début du XVII^e siècle, jusqu'à l'édition de Michael Praetorius dans *Terpsichore*, un recueil de centaines de danses pour ensemble d'instruments publié en 1612. Dès la seconde moitié du XV^e siècle, des danses d'inspiration espagnole firent leur apparition lors des fêtes des grands souverains d'Europe, sous des titres tels que *Tenore del re di Spagna*, *Danza della regina di Castiglia* et autres. Ces danses étaient exécutées avec faste lors des fêtes de la cour espagnole, avec la participation des « *ministriles altos* », c'est-à-dire l'ensemble d'instruments à vent de l'*alta cappella*. Le premier ouvrage comprenant la notation musicale et les indications des

pas est le *Libro dell'arte del danzare* d'Antonio da Cornazzano, un manuscrit daté de 1455. À la fin du XV^e siècle, divers titres et mélodies se sont fondus en une seule mélodie appelée génériquement « *La Spagna* », qui s'est rapidement répandue dans toute l'Europe, non seulement comme forme de danse à la mode, mais aussi comme base pour des compositions profanes ou religieuses, comme base de variations instrumentales, notamment pour des instruments à cordes ou à clavier, et progressivement aussi comme technique d'apprentissage du contrepoint et des variations sur un thème connu (*glosas*).

Il est curieux de remarquer que certaines sources espagnoles du XVI^e siècle désignaient la mélodie simplement comme « *Alta* », par exemple les variations de Cabezón « *sobre el canto llano de La Alta* » (dans Henestrosa 1557), ou la version ici enregistrée de Francisco de la Torre (du *Cancionero de Palacio*), tandis que Diego Ortiz dans son *Tratado de glosas* rapporte six *recercadas* sur le thème de la Spagna, mais sans indiquer aucun titre (dans la partie finale du livre, sont au contraire notés deux pièces explicitement indiquées « *sobre La Folía* »). Ce sont en revanche les compositeurs non espagnols qui mettent en avant une origine précise et peut-être un caractère national pour ce *cantus firmus*, désormais sujet d'une infinité de variations (pensons aux 125 contrepoints sur *La Spagna* de Costanzo Festa).

D'autres titres de danses faisant manifestement référence à l'Espagne se sont répandus depuis l'Italie dans toute l'Europe : pensons au *canario*, dont la musique a été publiée pour la première fois dans le traité de Fabrizio Caroso, *Il ballarino* (1588). Le même auteur inséra dans *Nobiltà di Dame* (1600) une danse qui reprenait le même rythme pointé du *canario*, l'intitulant *La Spagnoletta Nuova al modo di Madriglia* (Madrid), dédiée à la vice-reine de Naples, mais en réalité sans aucune différence par rapport aux nombreuses versions contemporaines de la *spagnoletta* qui furent publiée jusqu'au recueil déjà cité de Praetorius.

Barbara Sparti, spécialiste des danses historiques, a démontré que la *spagnoletta*, tout comme le *canario* et d'autres danses d'origine apparemment espagnole, ne se distingue pas des autres danses italiennes qui dominaient l'Europe entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Ainsi, selon le musicologue Pepe Rey, le titre « *Spagna* » et, plus tard, « *Spagnoletta* », ou d'autres faisant référence à des éléments ibériques, n'indiqueraient pas une origine géographique de ces danses, ni d'ailleurs de ces thèmes, mais doivent être mis en relation avec la célébration de l'empire le plus puissant du XVI^e siècle, qui a favorisé la diffusion d'une mode pour tout ce qui était espagnol à cette époque, contrairement précisément à

la *follia* qui, comme d'autres danses réellement originaires de la péninsule ibérique, s'est répandue plus tard principalement grâce à la mode d'un instrument qui en partage l'origine, la guitare « espagnole ».

Naples resta un lieu de rencontre, de dialogue et d'expérimentations au croisement des musiques italienne et espagnole, mais aussi une capitale surpeuplée où toutes les folies étaient permises, en raison du mélange entre les éléments sacrés imposés par la Contre-Réforme et ceux liés au passé païen de la ville. Selon le voyageur français mélomane Jean-Jacques Bouchard, qui séjourna à Naples pendant huit mois en 1632, « Tous les Napolitains son[t] estrangement escervelez et ont tous un grain de folie. C'est un espece d'esprit justement come ceus de Gascogne, et je ne vis jamais deus nations mieus se ressembler que ces deus là ; et en toutes leurs actions j'ai remarqué cette folie ou furie françoise ». L'organiste flamand de l'église de l'Annunziata de Naples, Pietro de Halem, engagé en 1582, dut quitter ses fonctions après avoir perdu la raison. Plus d'un demi-siècle plus tard, un célèbre violoniste de la Chapelle royale de Naples est également évoqué ainsi dans la *Gazzetta di Napoli* de 1660 : « Une frénésie s'empara d'Onofrio Gioioso, musicien parmi les premiers de ce temps qui chantait le ténor, comme Dieu seul peut en créer de semblable, et qui était d'humeur mélancolique ; il disait qu'il était mort et ne voulait donc plus chanter, alors qu'il était bien vivant. » Ainsi, si les *glosas* correspondaient à une habileté technique répandue dans toute la péninsule italienne au cours des XVI^e et XVII^e siècles, la *follia* continua d'être associée à la ville de Naples, avec bien sûr de nombreuses exceptions (pensons aux célèbres « folies » musicales qui parsemèrent l'Europe à partir de la fin du XVII^e siècle, avec Corelli, Lully, Vivaldi, etc.).

Le frère augustin espagnol Bartolomé de Selma y Salaverde mena une vie pleine d'aventures, qui le conduisit à se produire en tant que virtuose des instruments à anche à la cour archiducal d'Innsbruck et, devenu célèbre, à publier son *Primo libro de canzon, fantasie & correnti* à Venise en 1638, peut-être le dernier hommage international à l'ancienne tradition des instruments à vent joués par les *ministriles*.

La partie la plus tardive de ce programme propose encore des *folías* et d'autres pièces instrumentales tirées du recueil *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane...* publié à Naples en 1650 par le luthiste et compositeur Andrea Falconieri, né à Naples vers 1585 et revenu dans sa ville natale seulement en 1639 après une série d'engagements dans les principales cours du nord de l'Italie et en Espagne. À Na-

ples, la carrière de Falconieri s'acheva au plus haut niveau, avec sa nomination au poste de maître de la Real Cappella, fonction qu'il occupa jusqu'à sa mort, survenue lors de la terrible épidémie de peste de 1656. Les pièces de ce recueil imprimé ont probablement été jouées lors des fastueuses fêtes organisées à partir de 1649 au Palais Royal par le vice-roi, le comte d'Oñate, pour célébrer la victoire espagnole sur les insurgés menés par Masaniello deux ans plus tôt. Les titres des pièces de Falconieri renvoient aux danses typiquement exécutées à la cour lors des « *festini* » ou bals où l'accompagnement était assuré par les virtuoses de la Chapelle royale : telle est d'ailleurs l'origine l'élégant *Brando d'abril* pour trois instruments mélodiques et basse continue, que l'on peut entendre dans cet enregistrement.

Parmi les *sinfonie* de Falconieri (dont nous entendons ici la deuxième, en trois parties et basse continue), les *canzoni* et les danses, il devait bien y avoir, dans ce recueil qui vient conclure l'expérience de la Renaissance hispano-napolitaine, une série de *folías* instrumentales à trois voix (la page de titre précise la destination pour tout type d'instruments : « pour violons, altos ou tout autre instrument à une, deux ou trois voix avec basse continue ») : *Folías echa para mi Señora Doña Tarolilla de Carallenos*. Il s'agit de dix variations (encore des *glosas*) sur un schéma de *folia* surprenant, car il anticipe de manière frappante ce que sera la nouvelle « folie moderne » dans la musique du baroque à son apogée, non plus conçue comme un schéma harmonique mais comme une véritable mélodie à varier.

15 ■

Folías y Glosas

Giulia Genini

Aborder le répertoire espagnol de la fin de la Renaissance et du début du baroque, c'est se confronter à une extraordinaire richesse de sources et de langages musicaux qui nous sont parvenus grâce aux « Cancioneros », aux manuscrits et aux recueils imprimés. Cet enregistrement se veut un aperçu des sonorités instrumentales de l'Espagne entre le XVI^e et le XVII^e siècle, ainsi que de l'influence considérable du style ibérique au-delà de ses frontières géographiques.

Plusieurs formations sont en vogue dans les milieux musicaux espagnols ; on remarque notamment les instruments à vent des *Ministriles*, qui animent les cérémonies religieuses, les processions, les fêtes de cour et les événements militaires. Les sonorités rustiques de la bombarde et du *bajón* s'ajoutent au cornet et au trombone, conférant au « consort » une sonorité typiquement espagnole, comme dans le cas du *Tiento del V tono* et des *Fabordones del VI tono* de Cabezón, deux œuvres pour clavier qui, selon des témoignages notoires, étaient souvent reprises par les groupes d'instruments à vent. Une formation semblable, avec la trompette jouée à la place du trombone, se retrouve également dans l'*Alta* de Francisco de la Torre, véritable symbole de l'Espagne instrumentale du XVI^e siècle, tirée du *Cancionero de Palacio*, tandis qu'une sorte de « broken consort » ou « *bassa cappella* » est employée pour mettre en valeur les sonorités de certaines pièces d'origine vocale de ce même recueil, compatibles avec des versions instrumentales : *Pase el agoa*, *Pues que jamas* et *In te Domine speravi*, pièce dans laquelle nous avons confié la voix supérieure, c'est-à-dire le *tiple*, au *bajóncillo*, la dulciane soprano, instrument largement utilisé en polyphonie avec les autres tailles de *bajónes*.

■ 16

Du Flamand Josquin, on trouve également la célèbre « *Canción del Emperador* » *Mille Regretz*, tant admirée par Charles Quint, roi d'Espagne, dont Thielman Susato, environ une génération plus tard, tire une très belle *Pavana* dans laquelle nous avons inséré la couleur typiquement allemande du *rankett*. L'importante composante rythmique du répertoire instrumental espagnol, en partie naturellement liée à la danse, s'exprime bien dans des morceaux comme la *Spagnoletta* de l'Allemand Praetorius, mais aussi, pour revenir à l'intérieur des frontières ibériques, dans les variations d'Ortiz.

Les Italiens ont exploré la *varietas* du langage instrumental à travers la pratique de la diminution, tandis que les Espagnols l'ont fait avec les *glosas*, dont le compositeur de Tolède fut un grand maître. La sélection de certaines de ses *glosas* sur le thème de basse-danse *La Spagna* et sur la très célèbre basse obstinée des *Folias* met en évidence la pratique de l'ornementation et de l'improvisation sur des schémas musicaux d'origine ibérique. Attestant la popularité transhistorique et supranationale de ces schémas, les morceaux du Flamand Ghiselin, de l'anonyme tiré du *Chansonnier Bologna Q 18*, du Véronais Ruffo et du Napolitain Falconieri témoignent de l'évolution du langage instrumental à travers les époques, à partir d'une même racine.

L'influence ibérique dans la Naples espagnole de Falconieri transparaît dans ses œu-

vres et dans les titres de son recueil de musique instrumentale – *Folías echa para mi Señora Doña Tarolilla*, *Brando de abril* – où l'on trouve également des morceaux d'inspiration purement italienne, comme la *Sinfonia Seconda* : une belle osmose entre deux écoles musicales importantes qui transparaît également dans les œuvres, publiées à Venise, du frère augustinien et virtuose du *bajón* Bartolomé de Selma y Salaverde, originaire de Cuenca : sa *Fantasia [per] basso solo* met en valeur les particularités du *bajón*, témoignant de la grande importance de cet instrument dans la tradition ibérique, tandis que ses chansons reprennent l'idée typiquement italienne des *canzoni da sonar*.

“Folli” polifonie strumentali del Rinascimento

Dinko Fabris

■ 18

Nonostante molti testi continuino a ripetere che la “follia” sia nata come danza popolare in Portogallo, oggi si considera piuttosto uno schema, anzi una famiglia di schemi armonici, caratterizzata da una precisa e ripetuta successione di accordi. Giuseppe Fiorentino, nel suo importante libro del 2013 *“Folía”. El origen de los esquemas armónicos entra tradición oral y transmisión escrita*, ha ritrovato questi schemi in centinaia di composizioni in fonti redatte tra la fine del secolo XV e la metà del Cinquecento, sia spagnole che italiane, a cominciare dal *Cancionero de Palacio*, in cui almeno 40 brani vocali mostrerebbero le successioni armoniche di *folía*. Dunque molto prima che stampe e manoscritti per chitarra o altri strumenti del Seicento, soprattutto italiani e francesi, diffondessero il termine “follia” o “folie d’Espagne”, fu essenzialmente il repertorio cantato a più voci a mostrare queste concatenazioni di accordi, che si prestavano peraltro perfettamente all’esecuzione con strumenti a fiato, da parte di complessi di *ministriles* (con cornetti, dulciane, bombarde e altri strumenti fragorosi). Questi complessi venivano chiamati fin dal medioevo “alta cappella”, per distinguerli dagli insiemi di strumenti a corde chiamati “bassa”.

La nostra idea della musica del passato è che tutti i musicisti eseguissero leggendo da partiture e parti appositamente predisposte. Le ricerche di Fiorentino e di Philippe Canguilhem hanno invece dimostrato la vasta diffusione delle pratiche di improvvisazione, sia vocale che strumentale, anche di insiemi polifonici che può sembrarci inverosimile. Proprio la *folía* illustra bene questi procedimenti improvvisativi, legati ad una tradizione più arcaica, di origine medievale: i *fauxbourdons*, in cui anche quando un libro riportava soltanto una linea di canto gregoriano, i cantori esperti sapevano improvvisare intervalli anche complessi per più voci.

Questa pratica, come hanno dimostrato gli etnomusicologi, molto più tardi era ancora

Dinko Fabris è un musicologo specialista della storia musicale di Napoli dal Rinascimento al Barocco. Insegna all’Università della Basilicata a Matera e dal 2022 è anche professore di Early Music nei corsi dottorali dell’Università di Leiden.

in uso nell'Italia meridionale per i canti di confraternite dove, senza leggere alcuna notazione, i cantori dilettanti riuscivano a riprodurre concatenazioni di accordi di grande virtuosismo, soprattutto per l'aggiunta di abbellimenti sempre improvvisativi. La traccia più antica è nel trattato di Tomás de Santa María (*Arte de tañer fantasía*, Valladolid 1565) in cui un brano religioso da eseguirsi in forma di "falsi bordini" è considerato "cosa de poco arte, lo qual comunemente se usa entro ombre y mugeres que no saben de música" (una cosa semplice, come si usa normalmente tra uomini e donne che non conoscono la musica).

Gli schemi di follia, oltre che nel repertorio di polifonia semplice delle cosiddette "ensaladas" spagnole (canzoni religiose di gruppo trasformate spesso in brani per più strumenti), si ritrovano in molte delle prime raccolte di musica strumentale "pura", compilate in genere per un solo strumento polifonico, e spesso si possono individuare sotto denominazioni le più varie. Per esempio nel *Libro de cifra nueva* di Luis Venegas de Henestrosa (1557) è inserita una *Pavana con su glosa* di Antonio de Cabezón che è una insolita pavana ternaria nota all'epoca come "Pavana-folía" (il brano non compare in questa registrazione ma lo citiamo per evidenziare la complessità del fenomeno).

Oltre a Henestrosa, la musica per tastiera di Cabezón, considerato uno dei maggiori musicisti spagnoli nonostante la cecità acquisita fin da bambino, fu pubblicata soltanto dodici anni dopo la sua morte dal figlio Hernando (*Obras de música para tecla, harpa y vihuela*, Madrid 1578). Il sistema della "intavolatura spagnola" utilizzato nel volume, consisteva nel disporre le varie voci della polifonia in una struttura verticale con numeri e segni, agevolando l'utilizzo di quella musica anche da parte di più strumenti in gruppo, compresi quelli a fiato dell'"alta cappella" (ed è precisamente questa la prassi adottata da Concerto Scirocco in questo lavoro).

Non a caso nella raccolta troviamo alcuni brani col titolo "fabordon glosado", ossia strutture accordali ideali per improvvisare variazioni virtuosistiche sia alla tastiera che con strumenti melodici. Il termine "glossa" indicava in tutte le lingue neolatine delle interpolazioni di spiegazione aggiunta accanto a delle parole di un testo in un libro medievale o rinascimentale. Ma in Spagna, in particolare, la parola aveva una speciale connotazione musicale, riferendosi a serie di variazioni di tipo improvvisato applicate a temi o accordi ripetuti. La *folía* divenne uno degli schemi più usati per *glosas*.

Significativamente Cabezón, come altri importanti musicisti spagnoli del suo tempo, viaggiò in Italia e conobbe la musica che si produceva a Napoli, vero ponte tra la cultura

iberica e quella italiana nel sud dell'Italia. Dal 1555 i viceré spagnoli di Napoli avevano ricostituito la Real Cappella, l'organismo di musicisti che avevano raggiunto una fama mitica in Europa al tempo dei sovrani aragonesi di Napoli ma che era stato disciolto nella prima fase della dominazione spagnola, a partire dal 1503.

Primo maestro della cappella rinnovata, nel Castelnuovo (chiamato oggi Maschio Angioino), fu il toledano Diego Ortíz, che era entrato nell'organismo con la qualifica di "homo de arme" insieme ad altri colleghi musicisti spagnoli, invitati a Napoli per tentare di opporsi alla supremazia artistica dei musicisti napoletani, protetti con orgoglio dai nobili cittadini. La fama di Ortíz è assicurata dal suo *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz* stampato a Roma nel 1553 in una curiosa edizione parzialmente bilingue, castigliana e italiana. Lo strumento cui è dedicato il volume è la viola da gamba (che Ortíz chiama *viola de arco* o semplicemente *violón*). Il libro è in pratica il primo metodo mai pubblicato per imparare ad improvvisare abbellimenti (*glosas*) e variazioni virtuosistiche su successioni di accordi che rispondevano a tipi analoghi alla *folía*.

■ 20

In particolare sono molto popolari oggi per tutti gli appassionati di musica antica le *Recercadas sobre "La Spagna"* di Ortíz, ancora una volta un modulo per variazioni derivato da una danza, usato da numerosi compositori del Cinquecento e primo Seicento, fino alla edizione di Michael Praetorius in *Terpsichore*, una raccolta di centinaia di danze per insieme di strumenti pubblicata nel 1612. Fin dalla seconda metà del Quattrocento comparvero nelle feste dei grandi regnanti d'Europa danze riferite alla Spagna con titoli come "Tenore del re di Spagna", "Danza della regina di Castiglia" e simili. Queste danze si eseguivano pomposamente nelle feste di corte spagnole con la partecipazione dei "*ministriles altos*", cioè l'organico di strumenti a fiato dell'"alta cappella". La prima registrazione ufficiale con la notazione musicale e indicazioni dei passi apparve nel *Libro dell'arte del danzare* di Antonio da Cornazzano, manoscritto datato 1455. Melodie e titoli diversi confluirono alla fine del Quattrocento in un'unica melodia chiamata genericamente "La Spagna" che si diffuse rapidamente in tutta Europa, non solo come modulo di danza alla moda, ma anche come base per intonazioni profane o religiose, base per variazioni strumentali soprattutto su strumenti a corde o da tasto, e gradualmente anche come tecnica di apprendimento del contrappunto e delle variazioni su un tema noto (*glosas*).

È curioso notare che alcune fonti spagnole del Cinquecento denominavano la melo-

dia semplicemente come “Alta”, per esempio le variazioni di Cabezón “sobre el canto llano de La Alta” (in Henestrosa 1557) o la versione che ascoltiamo in questa registrazione di Francisco de la Torre (dal *Cancionero de Palacio*), mentre Diego Ortiz nel suo *Tratado de glosas* riporta sei *recercadas* sul tema della Spagna, ma senza indicare alcun titolo (nella parte finale del libro sono riportate invece due ricercate esplicitamente indicate “sobre La Folía”). Sono invece gli autori non spagnoli a sottolineare una provenienza precisa e forse un carattere nazionale per questo “cantus firmus” ormai oggetto di infinite serie di variazioni (pensiamo ai 125 contrappunti su *La Spagna* di Costanzo Festa).

Altri titoli di danze con apparente riferimento geografico alla Spagna si diffusero dall'Italia in tutta Europa: pensiamo al *canario*, la cui musica fu pubblicata per la prima volta nel trattato di Fabrizio Caroso *Il Ballarino* (1588). Lo stesso autore nel successivo *Nobiltà di Dame* (1600) inserì una danza che riprendeva lo stesso ritmo puntato del *canario*, intitolandola *La Spagnoletta Nuova al modo di Madriglia* (Madrid) dedicata alla Viceregina di Napoli, ma in realtà senza nessuna differenza rispetto alle tante altre versioni coeve di *spagnoletta* che furono pubblicate fino alla raccolta già citata di Praetorius.

La studiosa di danze storiche Barbara Sparti dimostrò che la *spagnoletta*, come il *canario* ed altre danze apparentemente di origine spagnola, non si differenziano dalle altre danze italiane che dominavano l'Europa tra Cinque e Seicento. Dunque, secondo il musicologo Pepe Rey, il titolo di “Spagna” e più tardi “Spagnoletta” o altri riferiti ad elementi iberici non indicherebbe una origine geografica di quelle danze e poi di quei temi, ma vanno collegati alla celebrazione dell'impero più potente del secolo XVI, che favorì la diffusione di una moda di tutto quel che era spagnolo nello stesso periodo, a differenza proprio della *follia* che, come altre danze davvero originate nella penisola iberica, si diffusero più tardi principalmente grazie alla moda di uno strumento che ne condivide l'origine, la chitarra “spagnola”.

Napoli restò a lungo un luogo di incontro, dialogo e sperimentazioni tra musica italiana e spagnola, ma anche una capitale sovraffollata in cui era permessa ogni *follia*, per la commistione di elementi sacri imposti dalla Controriforma e quelli legati al passato pagano della città. Secondo il viaggiatore musicofilo francese Jean-Jacques Bouchard, che passò a Napoli otto mesi durante l'anno 1632, “tutti i napoletani sono stranamente privi di cervello e hanno tutti un grano di *follia*. È una sorta di spirito simile a quello della Guascona, e non ho mai visto due nazioni assomigliarsi così tanti che queste due: e in tutte le loro azioni, ho potuto ritrovare questa *follia* o “furia francese”. L'organista fiammingo della

chiesa dell'Annunziata di Napoli Pietro de Halem, assunto nel 1582, dovette lasciare il servizio per aver perso la ragione. Anche un celebre violinista della Cappella Reale di Napoli, oltre mezzo secolo più tardi, è così ricordato nella *Gazzetta di Napoli* del 1660: "Venne una *frenesia* ad Onofrio Gioioso, musico delli primi di questo tempo che cantava da tenore, che simile Iddio lo può creare, et era d'umore malinconico, e diceva che lui era morto, e perciò non voleva più cantare, e pur viveva". Dunque, se le *glosas* corrispondevano all'abilità tecnica diffusa in tutta la penisola italiana durante il Cinque e Seicento, la *follia* continuò ad essere associata alla città di Napoli, naturalmente con numerose eccezioni (pensiamo alle celebri "follie" musicali che costellarono l'Europa dalla fine del Seicento in poi, con Corelli, Lully, Vivaldi e così via).

Il frate agostiniano spagnolo Bartolomé de Selma y Salaverde ebbe un'esistenza avventurosa, che lo portò ad esibirsi come virtuoso di strumenti ad ancia alla corte arciducale di Innsbruck e, divenuto celebre, a pubblicare il suo *Primo libro de canzon, fantasie & correnti* a Venezia nel 1638, forse l'ultimo omaggio internazionale all'antica tradizione degli strumenti a fiato suonati dai *ministriles*.

■ 22

L'ascolto più avanzato di questo programma propone ancora *folías* e altra musica strumentale dalla raccolta *Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane...* pubblicata a Napoli nel 1650 dal liutista e compositore Andrea Falconieri, nato a Napoli verso il 1585 e tornato nella sua città soltanto dal 1639 dopo una serie di ingaggi nelle principali corti nel nord Italia e in Spagna. A Napoli la carriera di Falconieri si concluse al più alto livello, con la nomina a maestro della Real Cappella, ruolo che mantenne fino alla morte avvenuta durante la terribile peste del 1656. I brani della raccolta a stampa furono probabilmente utilizzati durante le grandiose feste organizzate dal 1649 a Palazzo Reale dal viceré conte di Oñate, per celebrare la vittoria spagnola sui rivoltosi capitanati da Masaniello due anni prima. I titoli dei brani di Falconieri echeggiano infatti le danze tipicamente eseguite a corte durante i "festini" o balli in cui l'accompagnamento era assicurato dai virtuosi di strumenti della Cappella Reale: questa era stata l'origine anche dell'elegante *Brando d'abril* per tre strumenti melodici e basso continuo, che possiamo ascoltare in questa registrazione.

Tra le sinfonie di Falconieri (di cui ascoltiamo la seconda, a tre parti e basso continuo), le canzoni e le danze, non poteva mancare, in questa raccolta conclusiva dell'esperienza rinascimentale ispano-napoletana, una serie di *folías* strumentali a tre voci (il frontespizio

assicura la destinazione per ogni tipo di strumenti: “per violini, e viole, ovvero altro strumento a uno, due, e tre con il basso continuo”): *Folías echa para mi Señora Doña Tarolilla de Carallenos*. Si tratta di dieci *patterns* di variazioni (ancora *glosas*) su uno schema di follia sorprendente, perché anticipa vistosamente quella che sarà la nuova “follia moderna” nella musica del pieno barocco, non più pensata come schema accordale ma come vera melodia da variare.

Folías y Glosas

Giulia Genini

Approcciarsi al repertorio spagnolo del tardo Rinascimento e del primo Barocco significa confrontarsi con una straordinaria ricchezza di fonti e linguaggi musicali giunti fino a noi grazie ai *Cancioneros*, ai manoscritti e alle opere a stampa. Quest’incisione vuol essere uno scorcio sulle sonorità strumentali della Spagna tra Cinque e Seicento e sull’importante influenza dello stile iberico al di là dei propri confini geografici.

Diverse le formazioni in auge negli ambienti musicali spagnoli: in risalto i fiati dei *Ministriles*, animatori di cerimonie religiose, processioni, feste di corte e interventi militari. Le sonorità rustiche della bombarda e del *bajón* si affiancano a cornetto e trombone dando al “consort” un timbro tipicamente spagnolo, come nel caso del *Tiento del V tono* e del *Fabor-dones del VI tono* di Cabezón, entrambe opere per tastiera, secondo note testimonianze spesso riprese dai gruppi di fiati. Una simile formazione, con la tromba da tirarsi invece del trombone, si ritrova anche nella *Alta* di Francisco de la Torre, vero e proprio simbolo della Spagna strumentale cinquecentesca, tratta dal *Cancionero de Palacio*, mentre una sorta di “broken consort” o *bassa cappella* viene utilizzato per esaltare le sonorità di alcuni brani di matrice vocale della stessa raccolta, compatibili con versioni strumentali: *Pase el agoa*, *Pues que jamas* e *In te Domine speravi*, brano in cui abbiamo affidato la voce superiore ovvero il *tiple* al *bajóncillo*, la dulciana soprano, strumento largamente utilizzato in polifonia assieme alle altre taglie di *bajónes*.

Del fiammingo Josquin anche la celebre “Canción del Emperador” *Mille Regretz*, tanto ammirata da Carlo V Re di Spagna, di cui Thielman Susato, circa una generazione dopo, arrangia una bellissima *Pavana* nella quale abbiamo inserito il colore tipicamente tedesco del *rankett*. L'importante componente ritmica del repertorio strumentale spagnolo, in parte naturalmente collegato alla danza, ben si esprime in brani come la *Spagnoletta* del tedesco Praetorius ma anche, tornando all'interno dei confini iberici, nelle variazioni di Ortiz.

Gli italiani esplorarono la *varietas* del linguaggio strumentale attraverso la pratica della diminuzione, gli spagnoli lo fecero con le *glosas*, di cui il toledano fu grande maestro. La selezione di alcune delle sue *glosas* sul tenore di bassadanza *La Spagna* e sul celebre basso ostinato delle *Folías* sottolinea la pratica di ornamentazione e improvvisazione su schemi musicali di provenienza iberica. A testimonianza della popolarità pluri-epocale e sovranazionale di questi schemi, i brani del fiammingo Ghiselin, dell'anonimo tratto dal *Chansonnier Bologna Q 18*, del veronese Ruffo e del napoletano Falconieri testimoniano l'evoluzione del linguaggio strumentale attraverso le epoche, a partire dalla stessa radice.

L'influenza iberica nella Napoli spagnola di Falconieri si percepisce nelle sue opere e nei titoli della sua raccolta di musica strumentale – *Folías echa para mi Señora Doña Tarolilla*, *Brando de abril* – in cui troviamo anche brani di pura matrice italiana, come la *Sinfonia Seconda*: una bella osmosi tra due importanti scuole musicali che traspare anche nelle opere, edite a Venezia, del frate agostiniano e virtuoso di *bajón* Bartolomé de Selma y Salaverde, originario di Cuenca: la sua *Fantasia [per] basso solo* esalta le peculiarità del *bajón*, testimoniando il grande rilievo di questo strumento nella tradizione iberica, mentre le sue *canzoni* riprendono l'idea tutta italiana delle *canzoni da sonar*.



Concerto Scirocco

■ 26



Scirocco, the stormy hot southern wind, gives its name to the ensemble, iconically referring to the enveloping, warm sound of cornets, sackbuts, recorders and dulcians, the core of the group. Led by Swiss-Italian recorder and historical bassoon player Giulia Genini, this eclectic ensemble of early instruments combines personal creativity with a deep awareness of historical performance practice.

Concerto Scirocco collaborates with Arcana, which has released all the ensemble's recordings. Winner of the SRF Schweizer Radio Fernsehen "Kulturplatz" competition in 2021, Concerto Scirocco performs regularly at major venues throughout Europe: Berlin Philharmonie, Wiener Konzerthaus, Reykjavik Early Music Festival, MaFestival Bruges, Korkyra Baroque Festival, LAC Lugano Concert Hall, Festival Bach de Lausanne, Misteria Paschalia Krakow, Summer Festivities of Early Music Prague and many others.

Scirocco, le vent chaud du sud, donne son nom à l'ensemble se référant de manière emblématique au son enveloppant des cornets, des sacqueboutes, des flûtes à bec et des doulcianes, qui constituent le noyau du groupe. Dirigé par Giulia Genini, flûtiste à bec et bassoniste italo-suisse, cet ensemble éclectique lie la créativité personnelle avec une connaissance approfondie des pratiques historiques.

Concerto Scirocco collabore avec Arcana, qui a publié tous les enregistrements de l'ensemble. Lauréat du concours Kulturplatz de la SRF (Schweizer Radio Fernsehen) en 2021, Concerto Scirocco se produit régulièrement dans des salles prestigieuses à travers toute l'Europe : Philharmonie de Berlin, Wiener Konzerthaus, Festival de musique ancienne de Reykjavik, MaFestival de Bruges, Festival baroque de Korkyra, LAC Lugano Concert Hall, Festival Bach de Lausanne, Misteria Paschalia de Cracovie, Fêtes d'été de musique ancienne de Prague et bien d'autres encore.

Scirocco, il caldo vento del sud, ispira il nome dell'ensemble riferendosi iconicamente al suono avvolgente di cornetto, tromboni barocchi, flauti e dulciane, il fulcro del gruppo. Guidato da Giulia Genini, flautista e fagottista svizzero-italiana, questo eclettico ensemble di strumenti antichi combina la creatività personale con una profonda consapevolezza della prassi esecutiva storica.

Concerto Scirocco collabora con Arcana che ha pubblicato tutte le registrazioni dell'ensemble. Vincitore del concorso SRF Schweizer Radio Fernsehen "Kulturplatz" nel 2021, Concerto Scirocco si esibisce regolarmente in importanti contesti in tutt'Europa: Philharmonie di Berlino, Wiener Konzerthaus, Reykjavik Early Music Festival, MaFestival Bruges, Korkyra Baroque Festival, LAC Lugano Concert Hall, Festival Bach de Lausanne, Misteria Paschalia Krakow, Summer Festivities of Early Music Prague e molti altri.

Giulia Genini

■ 28



A Swiss-Italian recorder and bassoon player, Giulia Genini swiftly began her career as a multi-instrumentalist. As an independent artist, after her studies in Basel she founded Concerto Scirocco, with which she began a flourishing series of concerts and recordings, performing in important international venues. Her repertoire ranges from the Renaissance to Romanticism, and this versatility allows her to collaborate with I Barocchisti of Diego Fasolis, Il Giardino Armonico of Giovanni Antonini, the Accademia Bizantina of Ottavio Dantone, Cappella Mediterranea of Leonardo García Alarcón and many others. She is professor of historical bassoons at the HEM of Geneva and artistic director of the CaronAntica early music festival, and also a member of the trio Il Ricercar Continuo. She has held masterclasses and coaching sessions in early music at the Schola Cantorum Basiliensis, CSI in Lugano, Abbaye aux Dames of Saintes, AMP of Poznań and ILMA of San Vito al Tagliamento.

La flûtiste et bassoniste italo-suisse Giulia Genini entame très tôt une carrière de multi-instrumentiste. Artiste indépendante, elle fonde, après ses études à Bâle, Concerto Scirocco, avec lequel elle se produit dans d'importants événements internationaux et mène une carrière florissante de concerts et d'enregistrements discographiques. Son répertoire s'étend de la Renaissance au Romantisme, une flexibilité qui lui permet de collaborer avec I Barocchisti de Diego Fasolis, Il Giardino Armonico de Giovanni Antonini, l'Accademia Bizantina d'Ottavio Dantone, la Cappella Mediterranea de Leonardo García Alarcón et bien d'autres. Elle est professeure de bassons historiques à la HEM de Genève et directrice artistique du Festival de musique ancienne CaronAntica, tout en faisant partie du Trio Il Ricercar Continuo. Elle a donné des *master classes* et des cours de *coaching* en musique ancienne à la Schola Cantorum Basiliensis, au CSI à Lugano, à l'Abbaye aux Dames de Saintes, à l'AMP de Poznań et à l'ILMA de San Vito al Tagliamento.

La flautista e fagottista svizzero-italiana Giulia Genini comincia presto la carriera di polistrumentista. Artista indipendente, dopo gli studi a Basilea fonda Concerto Scirocco, con il quale si esibisce in importanti contesti internazionali e intraprende una fiorente carriera di concerti e incisioni discografiche. Il suo repertorio spazia dal Rinascimento al Romanticismo, flessibilità che le permette di collaborare con I Barocchisti di Diego Fasolis, Il Giardino Armonico di Giovanni Antonini, l'Accademia Bizantina di Ottavio Dantone, Cappella Mediterranea di Leonardo García Alarcón e molti altri. È professore di fagotti storici alla HEM di Ginevra e direttrice artistica del Festival di Musica Antica CaronAntica, nonché parte del Trio Il Ricercar Continuo. Ha tenuto masterclass e coaching di musica antica presso la Schola Cantorum Basiliensis, CSI di Lugano, l'Abbaye aux Dames di Saintes, l'AMP di Poznań e presso l'ILMA di San Vito al Tagliamento.

Folias y glosas

Legacies of the Spanish Golden Age

■ 30

- | | | |
|-----|--|-------|
| | Antonio de Cabezón (c. 1510–1566) | |
| 01. | Tiento del V tono
cornett, shawm, sackbut, dulcian, organ | 03:49 |
| | Anonymous (15th-16th century) | |
| 02. | Pase el agoa
recorder, viola da gamba, shawm, violone, harpsichord, guitar, sackbut | 01:51 |
| | Josquin des Prez (c. 1450–1455 – 1521) | |
| 03. | In te Domine speravi
dulcian, shawm, viola da gamba, violone, harpsichord, vihuela | 02:33 |
| | Diego Ortiz (c. 1510 – c. 1576) | |
| 04. | Recercada Primera sobre La Spagna
viola da gamba, vihuela, violone | 01:53 |
| 05. | Recercada Sesta sobre La Spagna
viola da gamba, vihuela, violone, harpsichord | 01:06 |
| 06. | Recercada Ottava sobre La Folía
viola da gamba, violone, harpsichord, guitar | 01:38 |
| 07. | Recercada Segunda
recorder, viola da gamba, violone, guitar, harpsichord | 01:18 |
| | Bartolomé de Selma y Salaverde (c. 1595 – after 1638) | |
| 08. | Fantasia basso solo
dulcian, theorbo, organ | 04:00 |
| 09. | Canzon Settima
cornett, violin, dulcian, violone, organ, theorbo | 03:59 |
| | Andrea Falconieri (1585 or 1586 – 1656) | |
| 10. | Folías echa para mi Señora Doña Tarolilla
violin, recorder, violone, harpsichord, theorbo | 03:42 |
| | Johannes Ghiselin (Verbonnet) (fl. 1455–1511) | |
| 11. | La Spagna
2 recorders, violon, viola da gamba, organ | 03:16 |

- | | | | |
|-----|---|-------|------|
| 12. | Anonymous (15th-16th century)
La Spagna
cornett, sackbut, shawm, dulcian, guitar | 01:30 | |
| 13. | Francisco de la Torre (c. 1460 – c. 1504)
Alta
cornett, shawm, slide trumpet | 01:13 | |
| 14. | Antonio de Cabezón
Fabordon del VI tono glosado
cornett, sackbut, shawm, dulcian, violone, viola da gamba, lute, organ | 03:07 | |
| 15. | Vincenzo Ruffo (c. 1508 – 1587)
La Gamba in basso e soprano
2 recorders, violone, organ | 01:36 | |
| 16. | Bartolomé de Selma y Salaverde
Canzon Terza
violin, organ, theorbo, violone | 05:39 | |
| 17. | Anonymous (15th-16th century)
Pues que jamas
2 recorders, violone, viola da gamba, vihuela | 02:52 | 31 ■ |
| 18. | Andrea Falconieri
Brando de abril | 01:09 | |
| 19. | Sinfonia Seconda
violin, recorder, violone, harpsichord, theorbo | 04:02 | |
| 20. | Michael Praetorius (1571 – 1621)
Spagnoletta
2 recorders, violone, viola da gamba, guitar, harpsichord, sackbut, cornett | 01:49 | |
| 21. | Tielman Susato (c. 1510/15 – c. 1570)
Pavane Mille regretz
cornett, sackbut, shawm, dulcian, rankett, organ, percussion | 02:19 | |
| 22. | Josquin des Prez
Mille regretz – diminution by Giulia Genini
recorder, vihuela | 02:20 | |

Total Time 56:48

Concerto Scirocco

Giulia Genini direction

Alfia Bakieva	violin	(9, 10, 16, 18, 19)
	rankett	(21)
Pietro modesti	cornett	(1, 9, 12, 14, 20, 21)
	straight cornett	(13)
Nathaniel Wood	tenor sackbut	(1, 12, 14, 20, 21)
	slide trumpet	(13)
Priska Comploi	soprano recorder	(2, 15, 20)
	tenor recorder	(11, 17)
	alto shawm	(1, 3, 12, 14, 21)
	tenor shawm	(13 without introduction)
Amélie Chemin	viola da gamba	(2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 14, 17, 20)
Luca Bandini	violone piccolo	(2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20)
Carles Dorador	vihuela	(3, 4, 5, 6, 17)
	baroque guitar	(2, 7, 10, 12, 18)
	theorbo	(8, 9, 16, 19)
	percussions	(13, 20, 21)
■ 32 Giovanni Bellini	vihuela	(22)
Michele Vannelli	harpsichord	(2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 18, 19, 20)
	organ	(1, 8, 11, 14, 15, 16, 21)
Giulia Genini	soprano recorder	(10, 15, 18, 20)
	alto recorder	(7, 11)
	tenor recorder	(17, 19, 22)
	tenor shawm	(2, introduction 13)
	soprano dulcian	(3)
	bass dulcian	(1, 8, 9, 12, 14, 21)

Pitch: a' = 440 Hz, Meantone temperament 1/4 comma

Instruments

Alfia Bakieva

violin by Francesco Rugeri, Cremona, ca. 1680 (lent to her by the Jumpstart Jr. Foundation)

bass rackett by Christoph Schuler, Bern, 2022 (after C16 models)

Pietro Modesti

cornett by Paolo Fanciullacci, Prato, 2024 (after C17 models)

straight cornett by Paolo Fanciullacci, Prato, 2022 (after C16 models)

Nathaniel Wood

tenor sackbut by Nathaniel Wood, Basel, 2012 (after Hanns Geyer, Vienna, 1676)

slide trumpet by Nathaniel Wood, Berlin 2024 (after "Billingsgate", England, C14 and C14/15 iconographic sources)

Luca Bandini

violone piccolo by Valentin Oelmüller, Potsdam, 2014 (after C17 models)

violone piccolo by Federico Bandini, Bologna, 2019 (after Giovanni Paolo Maggini, Brescia, 1600)

Michele Vannelli

harpsichord by Roberto Mattiazzo, Zena, 2008 (after Giovan Battista Giusti, Lucca, 1681)

chest organ by Giorgio Carli, 2008 (after historical organs by Giuseppe Bonatti, Garda, late C17/early C18)

Carles Dorador

vihuela by Julio Castaños Soler, Malaga, 2016 (after C16 models)

theorbo by Jaume Bosser Artal, Orpí, 2010 (after C17 models)

guitar by Anna Radice, Bologna, 2002 (after anon. "G. C.", C17)

renaissance drum by Miquel Àngel Ortiz I Castellón "Xixo", Barcelona, 2020 (after C16 models)

pandereta by Juan Carlos Requena, Vallirana, 2020

Giovanni Bellini

vihuela by Sebastian Nuñez, Utrecht, 2016 (after frontispiece of *El Maestro* by Luis de Milán)

Priska Comploi

soprano recorder by Francesco Livirghi, Orte, 2006 (after Claude Rafi, Lyon, C16)

soprano recorder by Monika Musch, Freiburg in Breisgau, 2024 (after Silvestro Ganassi, Venice, C16)

alto recorder by Monika Musch, Freiburg in Breisgau, 2003 (after Silvestro Ganassi, Venice, C16)

tenor recorder by Monika Musch, Freiburg in Breisgau, 2024 (after Schnitzer, Venice, C16)

alto shawm by Günter Körber, Berlin, ca. 1970 (after C16 models)

tenor shawm by John Hanchet, Norwich, C20 (after C16 models)

Giulia Genini

soprano recorder by Monica Musch, Freiburg im Breisgau, 2022 (after Silvestro Ganassi, Venice, C16)

alto recorder by Monica Musch, Freiburg im Breisgau, 2022 (after Silvestro Ganassi, Venice, C16)

tenor recorder by Monica Musch, Freiburg im Breisgau, 2022 (after Silvestro Ganassi, Venice, C16)

tenor shawm by Robert Cronin, Menlo Park, California, C20 (after C16 models)

soprano dulcian by Laurent Verjat, Paris, 2023 (after Melchior Rodriguez, Spain, C17)

bass dulcian by Laurent Verjat, Paris, 2012 (after Melchior Rodriguez, Spain, C17)

Amélie Chemin

viola da gamba by Judith Kraft, Paris, 2005 (after Michel Collichon, France, C17)

Sources

- 01, 14: **Antonio de Cabezón**, *Obra de musica para tecla harpa y vihuela*, Madrid 1578
02, 03, 13, 17: *Cancionero de Palacio* (Madrid, Biblioteca Real, MS II–1335)
04-07: **Diego Ortiz**, *Trattado de glosas*, Rome 1553
08-09, 16: **Bartolomé de Selma y Salaverde**, *Sonate, fantasie, correnti*, Venice 1638
10, 18, 19: **Andrea Falconieri**, *Canzoni, fantasie et correnti, libro primo*, Venice 1638
11. *Mottetti A* (Ottaviano Petrucci), Venice 1502
12. *Chansonnier Bologna Q 18* (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, MS Q 18)
15. **Vincenzo Ruffo**, *Capricci in musica a tre voci*, Milan 1564
20. **Michael Praetorius**, *Terpsichore*, Wolfenbüttel 1612
21. **Tielman Susato**, *La Danserye*, Antwerp 1551
22. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 1516

Concerto Scirocco: discography

- 2017 Giovanni Croce, *Motetti & Sacrae Cantiones* – with Voces Suaves
A439 (5 Diapasons)
- 2019 Stefano Bernardi, *Lux Aeterna. Ein Salzburger Requiem* – with Voces Suaves
A470 (Diapason Découverte, Choc Classica)
- 2020 Giovanni Picchi, *Canzoni da sonar con ogni sorte d'istromenti*
A476 (5 stars Musica, Disc of the Month The Classic Review and RSI Rete Due)
- 2021 *Music for the Eyes. Masques and Fancies*
A523 (5 Diapasons, 5 stars Classica)
- 2023 Massimiliano Neri, *Sonate da sonarsi con varij stromenti* – with Voces Suaves
A544 (5 Diapasons, 5 stars Classica, Clef d'or de l'année ResMusica, 5 stars Musica)
- 2024 *Sirens & Soldiers. Songs without Words from the Italian Seicento*
A565 (Top MusicPaper, Preis der deutschen Schallplattenkritik – Bestenliste)

Recording dates: 15 – 19 May 2025

Venue: L'arboreto – Teatro Dimora, Mondaino (Rimini), Italy

Producer: Fabio Framba

Sound engineer and editing: Fabio Framba

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – *digisleeve*

Cover picture: Elisa Seizinger, *Le Mat* (from "Le Tarot de l'Étoile cachée", 2018) © Elisa Seizinger; inside: Concerto Scirocco, May 2025 © Foto Romani

Images – *booklet*

Page 28: Giulia Genini, August 2021 © Alejandro Gómez Lozano; page 36: Elisa Seizinger, *Le Mat* (from "Le Tarot de l'Étoile cachée", 2018) © Elisa Seizinger; all the other photos taken during the recording sessions, May 2025 © Foto Romani

Translations

English: Hugh Ward-Perkins – French: Loïc Chahine

Acknowledgements

We thank the Fondazione Emiolia for the promotion of early music and instruments, L'arboreto – Teatro Dimora of Mondaino, and Mr and Mrs Reinhold.

© 2026 Concerto Scirocco, under exclusive licence to Outhere Music France

© 2026 Outhere Music France

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgaria

outhere
M U S I C



