



naive

ROLF LISLEVAND
SCARAMANZIA



SCARAMANZIA

rolf lislevand

baroque guitar (3, 4, 5, 6, 7, 9, 10)

chitarra battente (8,11) lute (1,2)

thor-harald johnsen

chitarra battente (1, 2, 3, 6, 8, 11)

baroque guitar (1, 4, 5, 7, 9, 10)

bjørn kjellemyr

colascione (1,2)

ulrik gaston larsen

baroque guitar (5, 7, 9) | theorbo (9)

SCARAMANZIA

- 1 **Romanesca** 3'34
(Antonio Carbonchi)
- 2 **Capricci armonici** 5'00
(Giovanni Battista Granata)
- 3 **Capona** 2'38
(Antonio Carbonchi)
- 4 **Passacaille** 6'41
Prelude
Sarabande
Gigue
(Francesco Corbetta)
- 5 **Calata per cantare** 2'38
(Antonio Carbonchi)

- 6 **Tarantella** *1'05*
(Trad. arr.: R. Lislevand / TH Johnsen)
- 7 **Corrente francese** *1'54*
(Antonio Carbonchi)
- 8 **Passacagli per tutte le lettere** *7'55*
(Domenico Pellegrini)
- 9 **Scaramanze** *5'51*
(Antonio Carbonchi)
- 10 **Sarabande** *2'19*
(Francesco Corbetta)
- 11 **Canarios** *3'48*
(Trad. arr.: R. Lislevand / Th. Johnsen)

SCARAMANZIA

Scaramanzia : terme italien qui trouve sa traduction française quelque part entre *superstition* et *malédiction*.

La superstition qui nous fait éviter de faire un geste ou de prononcer certaines paroles *per scaramanzia*, par peur qu'elles se vérifient.

La malédiction comme les épingles qu'on enfonce dans une poupée personnifiant l'objet de la haine, la malédiction comme un rituel de magie noire aux formules obsédantes qu'on répète en boucle pour faire naître la transe et accomplir ses maudits desseins.

La basse obstinée, ici représentée sous ses formes les plus variées, consiste techniquement en la répétition d'une formule harmonique ou d'un thème mélodique sur lesquels on élabore un jeu de variations, improvisées à l'origine. Souvent, ce sont des formules simples, tels les blues ou les beat de notre temps, et pourtant elles possèdent davantage de pouvoirs magiques qu'une potion druidique. Elles sont, en musique, à la fois les paroles brisées sur les lèvres d'un frère religieux, et la malédiction du sortilège d'une sorcière. Lavées et nettoyées par le temps, elles ne contiennent plus que l'essentiel pour faire passer les émotions.

C'est pourquoi cet album, riche de ces formules lancinantes que sont les basses obstinées, s'intitule *Scaramanzia*.

Nous sommes allés à la recherche de l'obstination comme moyen d'expression, comme forme musicale et comme phénomène rhétorique et rituel minimaliste.

Si l'expression de musique minimaliste se définit précisément au XX^e siècle dans des écoles de composition dont elle devient la caractéristique première, son origine remonte à de nombreux siècles auparavant.

Les pièces sur basse obstinée – le *canario*, la *passacalle*, la *capona*, la *romanesca*, la *calata* et finalement la *scaramanza*, – servaient la danse, le théâtre de la *commedia dell'arte*, favorisaient la méditation, mais elles étaient surtout utilisées comme espace et terrain libre pour l'improvisation et le jeu de sonorités entre instruments cousins, qu'ils soient à vent, à archet, à percussion ou, notamment, à cordes pincées.

Une mélodie créée par le son des cordes pincées n'existe pour partie que dans notre imagination: en effet, la disparition du son après chaque attaque demande à l'auditeur de le prolonger de manière inconsciente dans son imagination afin de former une véritable ligne mélodique.

Ainsi, les attaques des cordes pincées se déplacent comme des fantômes à l'intérieur de l'espace des sons de tous les autres instruments, se redéfinissant continuellement, à un instant comme sons *mélodiques*, à un autre comme sons *harmoniques* et... à chaque instant comme sons *magiques* !

Échappant à toutes les règles d'harmonie et conventions stylistiques de toutes les époques, elles s'avèrent idéales pour le jeu de l'improvisation.

À l'exception de la suite de Corbetta avec contrepartie pour deux guitares et de celle de Granata, la forme même des œuvres ainsi que l'intégralité du matériel mélodique présentent sur ce disque et donc utilisé dans les basses obstinées et les danses comme la tarentelle relèvent de l'improvisation *réelle*.

Je me permets de souligner *réelle* en parlant d'improvisation pour distinguer de la composition spontanée pratiquée ici ce qui se produit habituellement dans l'exécution de la musique du XVII^e siècle, à savoir la diminution et l'ornementation.

La recomposition d'éléments mélodiques « à la manière » du XVI^e siècle (les *diminutions*) est aujourd'hui un exercice de style bien venu et incontournable pour restituer et conserver une pratique dite « authentique ». Elle ne nous offre pourtant pas les pouvoirs magiques de la véritable improvisation telle que nous la connaissons dans de nombreuses cultures musicales de nos jours, qu'elles soient occidentales, orientales, arabes ou sud-américaines.

Improviser signifie composer spontanément en redéfinissant un style de musique préexistant à chaque nouvelle apparition sonore. D'ailleurs, avec l'improvisation la prétention d'une exécution musicale dite authentique ou *historically informed* touche au non-sens.

La véritable improvisation en tant qu'expression artistique n'est pas non plus à confondre avec une opération arrangeante de *crossover* ou de musiques *métissées*. L'improvisation nous propose une expérience musicale unique en temps réel. Elle met en place une communication, un dialogue, une sensibilité et une écoute interactifs entre tous les acteurs présents, autant les musiciens que le public.

Un musicien qui improvise est possédé par le désir vibrant d'être compris et accueilli par ses collègues musiciens mais avant tout par son public. Il communique ses propres idées de l'instant en dépassant l'étape de l'interprétation. Aucun autre art scénique ne montre autant le besoin d'exposer sa vulnérabilité en partageant ses préférences et sa notion de la beauté.

C'est un acte de séduction. Or habituellement la séduction se trouve être l'arme du faible. Mais pas cette fois-ci.

Au cours des époques, les guitaristes, dans toute l'histoire instrumentale européenne, se sont redéfinis comme musiciens hors genre et différenciés, pour ne pas dire marginalisés, par rapport à leurs confrères.

Francesco Corbetta constitue déjà à son époque une figure culte et mythique :

un guitariste italien qui devient polyglotte à la suite de ses nombreux voyages à travers l'Europe, fait éditer son premier recueil en 1639 et arrive au sommet de son art en 1674 avec la sortie de sa *Guitarre royale* qui fait la synthèse de toutes ses expériences comme guitariste du Roy, ou plus précisément *des rois*, Charles II en Angleterre et Louis XIV en France.

Corbetta déclare avec fierté dans ses préfaces qu'il n'a jamais touché d'autres instruments – même pas de luth ! – dans sa vie. Et son élève Robert de Visée ajoute à l'introduction de son *Livre de guitarre* que si les œuvres présentées dans le recueil peuvent parfois violenter les règles de l'harmonie c'est parce que *c'est l'instrument qui le veut !*

La petite pièce qui s'intitule *Scaramanze (scaramanzia)* se trouve dans le deuxième des recueils curieux du guitariste italien Antonio Carbonchi, qui datent de 1640 et 1643 respectivement. Ce dernier est curieux notamment par son titre : *Le dodici [douze] chitarre spostate*.

En examinant la gravure initiale du livre nous comprenons qu'il s'agit de musiques composées pour faire jouer jusqu'à douze guitares ensemble ! En effet, sont représentés douze anges, chacun équipé d'une guitare, disposés dans un paysage caractéristique du prébaroque italien en train de toucher leurs instruments.

Mais, pour citer le compositeur et chanteur Paul Simon dans sa chanson *May twelve angels guard you*, « *Maybe it's a waste of angels* » d'en avoir douze, et heureusement la préface nous assure par la suite que les œuvres peuvent être exécutées avec une équipe réduite à trois anges seulement...

Ainsi, dans cet album, les anges, remplacés par des musiciens terrestres, jouent sur trois guitares baroques telles que Carbonchi nous les indique : une petite guitare en la, une moyenne en mi et une grande en ré ou do.

Par ailleurs, nous avons eu la chance d'avoir avec nous un extraordinaire

« special guest » dans tous les sens du terme : le *colascione* joué par un musicien inhabituellement polyvalent, Bjørn Kjellemyr, d'abord connu comme grand jazzman à la contrebasse et la basse électrique, accompagnateur émérite du trompettiste Chet Baker.

Le *colascione* fait partie de ces instruments appréciés jadis et désormais presque disparus. Dans les mains d'un musicien représentant d'une tradition actuelle de musique rythmique improvisée, le *colascione* constitue le fondement parfait dans notre temple sonore des cordes pincées « magiques ».

Les œuvres – ou plutôt les basses obstinées – proposées par Carbonchi dans *Le dodici chitarre spostate* sont notées en *alfabeto* (parcours harmonique par symboles alphabétiques) dans des tonalités très différentes, permettant ainsi de se perdre et se retrouver dans un véritable labyrinthe de tonalités et de modulations.

Le terme *spostato* en italien moderne signifie *déplacé* ou *repositionné*. On déplace donc son thème ou sa mélodie à travers différentes tonalités afin de les redécouvrir à chaque modulation sous une autre perspective, comme une œuvre d'art en trois dimensions qui tourne lentement pour nous permettre de l'apprécier toute entière, sous toutes ses facettes.

Enfant d'un siècle qui est en train de découvrir comment les timbres et les couleurs peuvent être changés par la modulation des tons, Antonio Carbonchi est sorcier par la magie de la modulation.

Et voici comment les douze *chitarre spostate* figurent telles des amuse-bouche dans le menu des chefs-d'œuvre de l'histoire de la musique ; de véritables claviers, ou plutôt, guitares bien tempérées !

Rolf Lislevand
Vérone, 2014

SCARAMANZIA

Scaramanzia: an Italian whose English translation lies somewhere between *superstition* and *malediction*.

The superstition that prompts us to avoid making a gesture or uttering certain words *per scaramanzia*, for fear they may come true.

Malediction as when one sticks pins in a doll that personifies the object of hatred, or as in a black magic ritual with its obsessive formulas that one repeats incessantly in order to conjure up a trance and accomplish one's accursed designs.

The ostinato bass, presented here in its most varied forms, consists, in technical terms, in the repetition of a harmonic formula or a melodic theme on which one elaborates a set of variations, which were originally improvised.

These are often simple formulas, like the blues or the beat in our time, and yet they possess greater magic powers than a druidic potion. They are, in music, at once the broken words on the lips of a friar and the malediction of a witch's curse. Washed clean by time, they now contain only the essence that allows them to convey emotions.

That is why this album, rich in those haunting formulas we call ostinato basses, is entitled *Scaramanzia*.

We went in search of the ostinato as a means of expression, as a musical form, and as a minimalist rhetorical and ritual phenomenon.

If the expression 'minimalist music' has come to have a precise definition in the twentieth century, referring to a school of composition of which minimalism has become the primary characteristic, its origins go back many centuries further.

Pieces on an ostinato bass – the *canario*, the *passacalle*, the *capona*, the

romanesca, the *calata*, and finally the *scaramanza* – were employed in the service of the dance and in the theatre of the *commedia dell'arte*; they encouraged meditation; but they were used above all as a free space for improvisation and the interplay of sonorities among related instruments, whether they were from the family of bowed strings, wind, percussion, or, notably, plucked strings.

A melody created by the sound of plucked strings exists partly in our imagination alone: the disappearance of the sound after each attack requires listeners to prolong it unconsciously in their imagination in order to form a true melodic line. Hence the attacks of plucked strings move like ghosts through the space of the sounds of all the other instruments, continually redefining themselves, at one moment as *melodic* sounds, at another as *harmonic* sounds, and . . . at every moment as *magical* sounds!

Eluding all the rules of harmony and the stylistic conventions of every period, they prove the ideal tool for improvisatory playing.

With the exception of Corbetta's suite with countermelody for two guitars and Granata's suite, the actual form of the works and the entire melodic material present on this disc and used in the ostinato basses and the dances such as the tarantella come into the category of *genuine* improvisation.

I take the liberty of underlining *genuine* when speaking of improvisation so as to distinguish the spontaneous composition practised here from what is usually observed in the performance of music of the seventeenth century, namely diminution and ornamentation.

The recomposition of melodic elements 'in the style' of the sixteenth century ('diminutions') is today a felicitous stylistic exercise that is indispensable for reconstructing and conserving a practice described as 'authentic'. Yet it cannot offer us the magical powers of true improvisation as we are familiar with it in

numerous musical cultures of our time, whether western, eastern, Arab, or Latin American.

To improvise means to compose spontaneously by redefining a pre-existing style of music each time one plays in that style. What is more, when we are dealing with improvisation, to make the claim of authentic or 'historically informed' musical performance borders on nonsense.

Nor is true improvisation as a form of artistic expression to be confused with an obliging exercise in 'crossover' or musical hybridisation. Improvisation presents us with a unique real-time musical experience. It sets up a process of communication, of dialogue, of interactive sensibility and listening that links all those present, both musicians and audience.

Musicians who improvise are possessed by the fervent desire to be understood and accepted by their fellow musicians, but above all by their audience. They communicate their own ideas of the moment, going beyond the stage of interpretation. No other performing art displays to such an extent the need to expose one's vulnerability by sharing one's personal preferences and one's notion of beauty.

It is an act of seduction. Usually seduction is the weapon of the weak. But not this time.

Over the course of time, throughout European instrumental history, guitarists have redefined themselves as musicians *sui generis*, differentiated, not to say marginalised, with respect to their colleagues.

Francesco Corbetta was already a legendary cult figure in his own time: an Italian guitarist who became a polyglot as a result of his extensive travels all over Europe, printed his first collection of pieces in 1639, and reached the peak of

his art in 1674 with the publication of *La Guitarre royale*, which synthesised all his experiences as 'Guitarriste du Roy', or more exactly guitarist to *two* kings, Charles II of England and Louis XIV of France.

Corbetta proudly declared in his prefaces that he had never played any other instrument – not even the lute! – in his life. And his pupil Robert de Visée added in the introduction to his own *Livre de guitarre* that if the works presented in that collection sometimes do violence to the rules of harmony, this is because *it is the instrument itself that makes it necessary!*

The little piece entitled *Scaramanze* (*scaramanzia*) is to be found in the second of the two curious collections by the Italian guitarist Antonio Carbonchi, which date from 1640 and 1643 respectively. One of the decidedly curious things about this second anthology is its title: *Le dodici* [twelve] *chitarre spostate*.

Looking more closely at the engraving that opens the book, we realise that it is music composed to be played by up to twelve guitars together! For there we see twelve angels, each equipped with a guitar, depicted playing their instruments in a landscape characteristic of the Italian pre-Baroque.

But, to quote the singer-songwriter Paul Simon in his *May twelve angels guard you*, 'Maybe it's a waste of angels' to have twelve of them, and fortunately the preface later assures us that the works can be played with a team reduced to just three angels . . .

So, on this album, the angels, replaced by earthly musicians, play three Baroque guitars of the kind indicated by Carbonchi: a small guitar in A, a medium-sized one in E, and a large one in D or C.

What's more, we were lucky enough to have with us an extraordinary 'special guest' in every sense of the term: the *colascione* played by an unusually versatile musician, Bjørn Kjellemyr, initially known as an eminent jazzman on the double

bass and electric bass, and former accompanist of the trumpeter Chet Baker. The *colascione* is one of those instruments that were once much admired but have now almost disappeared from view. In the hands of a musician representative of a modern tradition of improvised rhythmic music, it constitutes the perfect foundation for our sonic temple of 'magic' plucked strings.

The works – or rather the ostinato basses – presented by Carbonchi in *Le dodici chitarre spostate* are notated in *alfabeto* (a system for indicating harmonic progressions by means of alphabetic symbols) in very different keys, which enables the musicians to lose their way and find it again in a veritable labyrinth of tonalities and modulations.

The term *spostato* in modern Italian means displaced or shifted. Thus one displaces one's theme or melody through various keys in order to rediscover it in a different perspective with each modulation, as a work of art in three dimensions that turns slowly round to allow us to appreciate it as a whole, in all its facets.

As the child of a century that was in the process of discovering how timbres and colours could be changed by shifting them from one key to another, Antonio Carbonchi is a sorcerer through the magic of modulation.

And that is how the twelve *chitarre spostate* appear like an appetiser on the menu of the masterpieces of the history of music; here it is not a clavier, but guitars, that are well-tempered!

Rolf Lislevand
Verona, 2014

Recording producer: Jean-Pierre Loislil
Balance engineer: Laure Casenave-Péré

Recorded in April 2006 in Studio Tibor Varga, Sion (Switzerland)

Recording system Kali Son
Recording & editing system: Pyramix
Microphones: Neumann M 149, DPA 4003
Preamplifiers & converter: DAD AX 24

Translation: Charles Johnston
Photo p.2 : © Jean-Pierre Loislil
Artwork: Valérie Lagarde

V 5321 © 2006, 2013 & © 2014 NAÏVE