

Erasmus Widmann Musicalischer Tugendtspiegel
Michael Praetorius Terpsichore Musarum

Accademia del Ricercare · Pietro Busca





Erasmus Widmann



Michael Praetorius

La Muse Profane

Erasmus Widmann (1572–1634)

Musicalischer Tugendtspiegel (1613, Selection) **33'29**

1	Intrada XXV	1'25
2	Helena – Foelicitas	4'37
3	Magdalena – Sybilla	2'13
4	Agatha	3'04
5	Susanna – Dorothea – Maria	2'04
6	Sophia Anna – Christina	3'52
7	Margaretha – Johanna	2'39
8	Barbara – Ursula	2'16
9	Clara	3'43
10	Regina	1'04
11	Intrada XXVIII	1'46
12	Cantzon XII: Auff das gesang: Ein treues Hertz. etc.	2'18
13	Cantzon V	2'28

Michael Praetorius (1571–1621)

Terpsichore Musarum (1612, Selection)

23'01

14	Courante I – Courante II	4'28
15	Bransle de Villages (I–V)	4'00
16	Ballet – Ballet des Amazones	2'35
17	Reprinse	2'08
18	Ballet des Bacchanales – Ballet des feus – Ballet des Matelotz	2'18
19	Gavottes	3'13
20	Bourrée I – Bourrée II	2'05
21	Volte	2'14

T.T.: 57'28

Accademia del Ricercare

Pietro Busca

Accademia del Ricercare

flauti diritti

**Manuel Staropoli, Lorenzo Cavasanti, Luisa Busca, Germana Busca:
Gianmarco Gaviglio, Simone Gattiglio, Paolo Mollo, Roberto Terzolo**

cornamuse rinascimentali

Fabio Casalegno

viole da Gamba

Linda Murgia, Adriano Gaglianella, Alessandro Percelsi, Massimo Sartori

tiorba

Ugo Nastrucci

clavicembalo

Claudia Ferrero

percussioni

Luca Casalegno, Diego Mancamura

direttore

Pietro Busca

MUSAE AONIAE

Im Laufe des 16. Jahrhunderts erlebte die instrumentale Musik auf den Gebieten des nachmaligen deutschen Reiches eine äußerst vielgestaltige Blüte, worin sich einerseits der lange Prozeß spiegelt, der zu den später konsolidierten Gattungen führte, andererseits aber auch die politische und kulturelle Zersplitterung eines Landes zeigte, das als Ganzes erst noch entstehen sollte. In stilistischer Hinsicht war dieses Schaffen stark von einer Vielzahl ausländischer Einflüsse geprägt: Vor allem in Norddeutschland und den mächtigen Hansestädten landeten zahlreiche englische Instrumentalisten und Komponisten, die der religiösen Verfolgung entgehen oder einfach bessere Arbeitsmöglichkeiten finden wollten. Dazu gehören beispielsweise Thomas Simpson (1582 – um 1628) und der überaus begabte Gambist William Brade (1560–1630), der sich in der letzten Dekade des Jahrhunderts in Hamburg niederließ und dem die Musikwissenschaft das Verdienst zubilligt, als erster englischer Komponist eine *Canzone* im italienischen Stil sowie eine Reihe von Werken für Soloviolone geschrieben zu haben. In den süddeutschen Regionen hingegen dominierten Frankreich und Italien, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts ihre wunderbare Synthese in den Clavierwerken von Johann Jakob Froberger (1616–1667) fanden. Zu all dem kamen etliche populäre Elemente und Anregungen aus den östlichen Nachbarländern wie Polen, Ungarn und Böhmen, deren Nachklänge noch lange Zeit später in den Werken so berühmter Komponisten wie Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann spürbar waren.

Von dieser Produktion, die man kennen muß, um die Entwicklungslinie bis hin zur etablierten Instrumentalmusik des Barock zu verstehen – von diesem schier unbegrenzten Schaffen existieren bis heute auf Tonträgern

keinerlei organische Untersuchungen, sondern lediglich einige Aufnahmen, die sich mit so interessanten Komponisten wie Michael Praetorius befassen, sowie vor allem verschiedene Anthologien von oftmals sehr disparatem Inhalt.

Die vorliegende Einspielung stellt eine interessante Skizze des instrumentalen Panoramas dar, das man unmittelbar vor dem Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) in Deutschland vorfinden konnte. Michael Praetorius, einer der repräsentativsten Musiker jener Zeit, ist hier mit einer Suite zu hören, während wir in Erasmus Widmann einem bislang praktisch unbekannten Komponisten begegnen, dessen Werkauswahl demonstriert, daß in Deutschland neben den bekannteren Musikern eine Myriade von Talenten lebte, die wieder ihren rechtmäßigen Platz in der Musikgeschichte verdienten.

Auf Grund seines ebenso bedeutenden wie immensen Schaffens und vor allem seines monumental *Syntagma musicum*, das in drei Bänden praktisch alle wichtigen Aspekte der um 1600 maßgeblichen Musik betrachtete und somit eine wertvolle Quelle für die philologische Erforschung des faszinierenden Repertoires darstellt, bedarf Michael Praetorius keiner sonderlichen Einführung mehr. Als Komponist hat er ein unglaublich umfangreiches Projekt realisiert: die *Musae Sioniae*, die in neun Büchern 1.244 Choralbearbeitungen und andere geistliche Stücke enthalten, sowie deren weltliches Gegenstück, die *Musae Aoniae*, von denen allerdings lediglich die *Terpsichore musarum aoniarum quinta* (1612) mit mehr als 300 Tänzen im französischen Stil erhalten ist. Tatsächlich hätten die *Musae Aoniae*, die weltlichen Musen, die der vorliegenden Produktion ihren Namen gaben, aus weiteren acht Bänden teils vokalen, teils instrumentalen Inhalts bestehen sollen, die Praetorius nach den sagenhaften Bewohnerinnen des Parnassus

benennen wollte. »Diese nachfolgende sind zwar fast ganz fertig / aber noch zur Zeit in Druck nicht herfür kommen«, schreibt er 1612 im dritten Bande seines *Syntagma musicum*.

Einen langen und ausführlichen Diskurs verdient hingegen Erasmus Widmann, der sich schöpferisch sowohl auf geistlichem wie weltlichen Gebiete hervortat, der aber durch die schreckliche Katastrophe des Dreißigjährigen Krieges ebenso in Vergessenheit geriet wie viele andere zeitgenössische Komponisten. Er wurde 1572 als Sohn einer wohlhabenden Familie im baden-württembergischen Schwäbisch Hall geboren und erhielt dank der musikalischen Interessen seiner Eltern schon sehr früh eine akkurate musikalische Ausbildung, die ihm nach damaligen Gepflogenheiten nicht allein die Möglichkeit gab, sich auf verschiedenen Instrumenten wie Orgel, Cembalo, Laute, Gambe, Flöte und Posaune zu üben, sondern ihm durch seine Mitwirkung bei den Gottesdiensten der städtischen Hauptkirche auch eine ordentliche Gesangstechnik vermittelte.

Nach zweijährigem Studium an der Tübinger Universität begab sich der protestantische Widmann ins katholische Österreich, wo er seit 1595 als Organist zunächst in Eisenerz und dann in Graz eine Anstellung fand. Diese ruhige Tätigkeit fand jedoch ein jähes Ende, als Herzog Ferdinand im Jahre 1598 sämtlichen lutherischen Beamten befahl, im Verlaufe von ganzen zwei Wochen ihre Posten zu räumen. Aber Widmann hätte auch aus einem ganz anderen, entschieden irdischen Grunde seine Zelte in aller Eile abbrechen müssen: Er sah sich Anzeigen zweier Mädchen gegenüber, denen er offiziell die Ehe versprochen hatte, bevor er sich eine Woche später mit einer dritten vermählte.

Widmann sah sich gezwungen, in seine Heimatstadt zurückzukehren, die ihm eine Stelle als Kantor offerierte. 1602 ging er als Privatlehrer des Grafen Wolfgang von

Hohenlohe ins 60 km nördlich gelegene Weikersheim. Aus den Dokumenten der Zeit geht hervor, daß Widmann »ein guter Musicus und Componist, darzu etwas weltlich und hoffmännisch« war, ohne daß ihn das jedoch das Wohlwollen des Grafen Wolfgang gekostet hätte: Dieser entband ihn vielmehr von seiner lästigen Unterrichtstätigkeit und gab ihm so die Gelegenheit, sich ganz der Musik zu widmen. Der Tod seines Dienstherrn im Jahre 1610 setzte diesem Privileg ein Ende, und die Aussicht, wieder von morgens bis abends unterrichten zu müssen, brachte ihn zu der Überzeugung, daß die Zeit für eine neuerliche Luftveränderung gekommen sei. Im August 1613 ließ sich der Komponist mit seiner Familie im fränkischen Rothenburg ob der Tauber nieder. Hier lebte er als Komponist und Lehrer bis zu seinem Tode am 31. Oktober 1634. Die letzten Jahre waren besonders schwierig, da Rothenburg im Zentrum einiger besonders grausamer Schlachten des Dreißigjährigen Krieges lag: Massaker unter der Zivilbevölkerung sowie mehrere Pestausbrüche rafften die Menschen dahin. Auch Widmann erlag der Seuche, nachdem zuvor bereits seine Frau und seine Tochter dem Schwarzen Tod zum Opfer gefallen waren.

Praetorius' *Terpsichore* und Widmanns *Musicalischer Tugendspiegel ganz neuer Gesäng* [...] auch neue Dantz und Galliarden wurden zwar im Abstand eines einzigen Jahres (1612 bzw. 1613) veröffentlicht. Beide Sammlungen lassen jedoch an vielen Merkmalen erkennen, wie heterogen sich die Instrumentalmusik beim Anbruch des Barockzeitalters auszudrücken wußte. Während der Verfasser des *Syntagma musicum* seine Stücke vor allem auf die damals gängigen Tanzformen gründete, hält Widmann zwar an Satzbezeichnungen wie *gagliarda* fest, doch dabei sind seine Kompositionen nicht immer zu spezifischem Gebrauch gedacht, sondern vielmehr nach bester lutherischer Tradition zur

»Gemüthsergötzung ehrenwerter Zusammenkünfte«. Ein besonders signifikanter Aspekt in Widmanns Produktion ist, daß er – im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen – in der Mehrzahl der Fälle keine Suiten schrieb (womit wir die Folge von Tanzsätzen wie *allemanda*, *corrente* und *sarabanda* meinen, denen ein abstraktes Präludium vorangestellt ist). Widmann schuf statt dessen selbständige Tänze, die die Ausführenden mit großer Freizügigkeit nach ihren jeweiligen Möglichkeiten auswählen konnten. Sämtliche Stücke sind auf einen Frauennamen »getauft«, eine Tatsache, die eindeutig eine deskriptive Absicht erkennen läßt und zur brillanten Lebendigkeit dieser figurativen Darstellungen beiträgt, worin es neben feinen Zügen und vieler Grazie nicht an bizarren und quasi possenhaften Elementen fehlt, die durch eine reiche, überaus suggestive Instrumentierung noch erhöht werden.

Das Programm beginnt mit Erasmus Widmanns *Intrada* XXV, die wie die beiden nachfolgenden *Canzone* und die *Intrada* XXVIII aus den 1618 in Nürnberg erschienen *Gantz neue[n] Cantzon, Intraden, Balletten und Courranten* zu vier und fünf Stimmen stammen. Diese erinnert zunächst zwar an einen *pass'e mezzo*, wie er uns in den besten Einleitungsstücken der Zeit begegnet; doch neben der deutlichen Homorhythmik sind auch Andeutungen einer imitativen Schreibweise zu finden. Der Introduction folgen die *Helena* und die *Foelicitas*: Der delikate Satz der ersteren wird durch die träumerische Morbidezza der Flöten bereichert, die zweite durch die zarte Versonnenheit der Gamben sowie die Einwürfe der Lauten und des Cembalos. Der nächste Tanz setzt die homorhythmische *Magdalena* und die sanftere *Sybilla* in einen deutlicheren Kontrast, der durch eine zügigere Bewegung sowie durch das Timbre der Windkapsel-Instrumente und die Einbeziehung des Schlagwerks unterstrichen wird. Alle weiteren

Stücke sind zumeist wie diese beiden Modelle gestaltet: Homorhythmische Stücke wie die *Margaretha* und die *Susanna*, die mit ihrer mitreißenden Bewegung explizit zum Tanzen einladen und einen hübschen Kontrapunkt zu den langsameren, ausdrucksvolleren Sätzen wie der *Agatha* und der *Clara* darstellen, mit denen Widmann ein entschieden höheres künstlerisches Niveau erreicht. Auch wenn sich in seinen Partituren verschiedentlich die Bezeichnung *gagliarda* findet, so bemerken wir in diesen Stücken doch eine deutliche Befreiung von den standardisierten Stilelementen, die die Tänze der damaligen Zeit kennzeichneten. In diesen Fällen stehen wir Sätzen gegenüber, die aufmerksam gehört und nicht als simple Begleitmusik zum Tanzen benutzt werden sollten.

Sophia, *Anna* und *Christina* sind bewußt nebeneinander gestellt worden, um die Folgerichtigkeit ihrer thematischen Arbeit zu unterstreichen, während der Kontrast in anderen Fällen – beispielsweise bei *Barbara* und *Ursula* – klarer hervortritt: Der entschiedene rhythmische Charakter der Erstgenannten macht sehr schnell der gewinnenden Oberstimmenmelodie ihrer »Nachfolgerin« Platz. Der erste Teil des Programms, der Widmann gewidmet ist, wird von zwei fünfstimmigen Canzonen beendet, die entsprechend der damaligen Aufführungspraxis von einer einzigen Instrumentenfamilie gespielt werden; in ihnen spart der Komponist nicht mit imitativen Verschachtelungen, wie sie sich beim klassischen Schema der instrumentalen, in mehrere Abschnitte gegliederten *Canzonen* finden.

Wir kommen von Widmann zu der Suite von Praetorius und erkennen schon in den beiden *Correnti* dank der Gegenwart ausgeprägt rhythmischer, mit ruhigeren Phasen alternierenden Abschnitten eine deutliche Neigung zu orchestralen Dimensionen. Der *Bransle des Villages* ist ein Tanz von angenehm volkstümlichem Schreiten, der im höchsten Grade von einem Abschnitt bestimmt

wird, in dem eine Cornamuse den für die schottische Tradition typischen Bordun zu spielen hat. Diese Suite repräsentiert auch die Form des *Balletto*, das zu Praetorius' Zeit schon der Vergangenheit angehörte. In stilistischer Hinsicht stehen diese Stücke an zwei entgegengesetzten Enden: Die beiden ersten (*Ballet* und *Ballet des Amazones*) gehören in die Welt der Aristokratie und bilden einen angenehmen Kontrast mit ihren rhythmischen Gegenstücken, die offensichtlich von den karnevalistischen *Baccanales*, *Feues* und *Matelotz* herkommen. Zwischen den beiden *Balletti* steht die *Reprins*, ein strukturiertes Stück, worin das Thema in verzierter Gestalt aufgegriffen wird, und zwar mit Diminutionen, die der Komponist selbst geschrieben und nicht der Improvisation des Spielers überlassen hat – eine für die ersten Dekaden des 17. Jahrhunderts sehr ungewöhnliche Tatsache. Es folgen eine *Gavotte* und eine *Bourrée*, die noch auf Elementen der Renaissance fußen; beide Formen werden allerdings in modernerer Gestalt in den Solo- und Orchestersuiten des 17. Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts wieder auftauchen. Der Tradition gemäß endet die *Suite* von Michael Praetorius mit einer *Volta*, einem schnellen Tanz im Dreiertakt, der in den Suiten von Johann Hermann Schein (1586–1630) und andern Komponisten in die *Tripla* verwandelt wurde.

Giovanni Tasso

Anmerkungen zur Interpretation

Bei der Aufführung von Musik des 16. und 17. Jahrhunderts müssen die Interpreten viele Entscheidungen über die Besetzung, die Wahl der Tempi und eine große Zahl kleiner Nuancen treffen, die insgesamt einen großen Unterschied ausmachen können. Um den Intentionen der Komponisten möglichst authentisch zu folgen, ist es nötig, den Prinzipien zu folgen, wie sie in den wichtigsten Traktaten der Epoche und in unserem Fall in Michael Praetorius' *Syntagma musicum* zu finden sind – dieser wahrhaftigen musikalischen Enzyklopädie aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts, worin eine Vielzahl von Informationen über die Merkmale und Spielweisen jener Instrumente enthalten sind, die man in der Übergangsphase zwischen Renaissance und Frühbarock benutzte. Für die vorliegende Aufnahme hat die *Accademia del Ricercare* ein Ensemble benutzt, das die in Praetorius' Traktat enthaltenen Gebote strikt befolgt: Die beiden Consorts aus Flöten (vom Sopranino bis zum Baß) und aus Gamben stehen neben einer üppigen Formation von Windkapell-Instrumenten (Cornamusen, Krummhörner und Dulziane) sowie einer Continuo-Gruppe aus Cembalo und drei sehr unterschiedlich timbrierten Zupfinstrumenten (Laute, Theorbe und Barockgitarre), wodurch eine sehr volle und abwechslungsreiche Klangpalette ermöglicht wird. Die Stücke wurden in kontrastierendem Tempi und wechselnden Besetzungen gespielt, die unserer Ansicht nach die expressiven Inhalte und Charakteristika der jeweiligen Sätze verstärken, um gleichzeitig ein angenehmes, dem Geist der Epoche gemäßes Hör-Erlebnis zu bieten.

Pietro Busca

Accademia del Ricercare

Die *Accademia del Ricercare* ist ein Ensemble, dessen Mitglieder sich der Alten Musik vom 10. bis zum 18. Jahrhundert verschrieben und sich vorgenommen haben, die historische Aufführungspraxis zu verbreiten.

In zwanzig Jahren hat die *Accademia del Ricercare* in wechselnden, dem jeweiligen Repertoire entsprechenden Besetzungen mehr als 800 Konzerte gegeben. Die Musiker wurden von einigen der bekanntesten Institutionen und internationalen Festivals eingeladen und konnten immer wieder Erfolge beim Publikum und der Kritik feiern.

Zuletzt wurde die *Accademia del Ricercare* von der Regionalregierung der Kanarischen Inseln zu einer Aufnahme mit Musik von Diego Duron, dem einstigen Domkapellmeister von Las Palmas, eingeladen.

Bis heute hat die *Accademia del Ricercare* zwölf Produktionen bei den Labels Stradivarius, Tactus und Brilliant herausgebracht und mit diesen bei den wichtigsten europäischen Magazinen für Alte Musik großen Anklang gefunden.

Das französische Magazin *Diapason* bewertete die Einspielung der Trisoonaten von Antonio Vivaldi mit seinen Höchstnoten.

Die *Accademia del Ricercare* hat regelmäßig mit einigen der bekanntesten europäischen Spätrenaissance- und Barockspezialisten zusammengearbeitet. Dazu gehör(t)en die *Cappella Real de Catalogna* sowie Jordi Savall, Kees Boeke, Alan Curtis, Frans Brüggen und viele andere.

Pietro Busca Leiter und Künstlerischen Direktor

Geboren in Turin im Jahre 1947, hat er 1968 unter der Leitung von G. Caruso das Diplom in Trompete am Konservatorium „Giuseppe Verdi“ in Turin erlangt und sofort danach begonnen mit verschiedenen Institutionen zusammenzuarbeiten wie z.B. der Orchestra Nazionale Sinfonica della RAI oder dem Teatro Regio di Torino.

1970, nachdem er Chorleitung bei M^{re} Tondella und Musikdidaktik nach den Methoden von Orff, Willelms und Kodaly mit Virgilio Bellone studiert hatte, erhält er einen Lehrstuhl für Musikerziehung an Schulen der Mittel- und Oberstufe, an denen er eine intensive Lehrtätigkeit bis zum Jahre 1990 unterhalten hat. 1972 wird er als Trompeter fest am Orchester des Teatro Regio di Torino eingestellt, eine Tätigkeit die er bis 1992 ausgeübt hat. 1974 gründet er das Blechbläser-Ensemble „Ghirolamo Fantini“ und beginnt damit eine lange und erfolgreiche Konzerttätigkeit, die ihn zu bedeutenden Festivals Alter Musik führt.

Ab 1976 beginnt er mit dem Studium der Blockflöte am Conservatoire de Paris mit Ghuy Miyay und am Conservatoire de Nice mit Sophie Hervais, bei der er auch seine Kenntnisse in der Ausführung Alter Musik vertieft. 1978 gründet er zusammen mit weiteren Musikkollegen „La Bottega Musicale“, die in wenigen Jahren eine große Anzahl von jungen Musikern anzieht, die Interesse am Chorgesang und der Alten Instrumentalmusik haben.

Das Ensemble platziert sich 1982 auf dem ersten Platz im „Concorso Internazionale Guido d'Arezzo“ in der Kategorie des Gregorianischen Gesanges und ebenso beim „Concorso Internazionale per Cori Polifonici Carlo Soliva“ in Alessandria. 1989 schließlich gründet er die „Accademia del Ricercare“, mit der er

1990 mit dem 1. Preis beim „Concorso Internazionale Città di Stresa“ und beim „Concorso Internazionale I Giovani e il Flauto Dolce“ ausgezeichnet wird.

Mit der Accademia del Ricercare entwickelt er eine rege Konzerttätigkeit, die ihn in über 25 Jahren zu den prestigereichsten Konzertsaisonen in Italien und im Ausland führen. Darunter finden sich Bruges MAfestival, Festival de Musica Española de Madrid, Festival Internacional de Musica de Galicia, Festival Internacional de Musica y Danza de Granata, Festival de Musique et Renaissance in Paris Ecouen, Festival des Teatro Académico de Gil Vicente de Coimbra, Canto delle Pietre Regioni Lombardia e Piemonte.

Parallel dazu entsteht eine rege Aufnahmetätigkeit für verschiedene Labels wie EMI, Stradivarius, Tactus, Brilliant Classics und nun mit **cpo**.

Seit 1990 war er bei über 15 Schallplatten-Aufnahmen künstlerischer Leiter, wurde als Experte für viele Jahre in die Führungskommission für Musik der Region Piemont berufen und von 1998 bis 2001 war er Koordinator der Kurse für Alte Musik an der Scuola di Alto Perfezionamento Musicale in Saluzzo und hat in Zusammenarbeit mit dem Musikhistoriker Alberto Basso die Konzertprogramme an demselben Institut entwickelt.

Er ist künstlerischer Leiter des Festivals „Antiqua“, und damit Partner des REMA (Réseau Européen de Musique Ancienne).



Pietro Busca



Accademia del Ricercare & Pietro Busca

Musae Aoniae

During the course of the sixteenth century the instrumental repertoire flourishing in the geographical region corresponding to today's Germany was highly variegated. On the one hand, this repertoire mirrored the long process of stylistic development leading to the demarcation of firmly established genres. On the other hand, it reflected the high degree of political and cultural fragmentation in this region, which at the time did not yet form a modern nation state. In stylistic respects a great many foreign influences left their mark on this vast production. Many English instrumentalists and composers who had left the land of their birth to avoid religious persecution or simply to seek better job opportunities made their way in particular to the northern principalities and powerful Hanseatic cities. They included Thomas Simpson (1582-ca. 1628) and William Brade (1560–1630), a gambist of great talent who established himself in Hamburg during the final decade of the century and whom musicologists credit with having been the first English composer to write a *canzona* in the Italian style and a series of compositions for violin solo. In southern Germany, however, the French and Italian styles prevailed and toward the middle of the seventeenth century would form a remarkable synthesis in the sophisticated keyboard oeuvre of Johann Jakob Froberger (1616–67). Quite a few elements and ideas primarily reflecting popular taste were imported from neighboring eastern regions like Poland, Hungary, and Bohemia and continued to resonate for many years even in works by famous composers such as Johann Sebastian Bach and Georg Philipp Telemann.

Although knowledge of this immense musical output is of fundamental importance when it comes to understanding the evolutionary lines that would lead to the establishment of the instrumental repertoire of the early

Baroque, there has not yet been a systematic discographic examination of it. All that we have are some recordings dedicated to composers of greater interest like Michael Praetorius and above all often rather loosely organized programmatic anthologies.

This disc offers an interesting sketch of the German instrumental panorama immediately prior to the outbreak of the Thirty Years' War (1618–48) by bringing together a suite by Michael Praetorius, one of the most prominent composers of this epoch, and a series of works by Erasmus Widmann, a composer virtually unknown today. These selections demonstrate that a myriad of musicians of good talent prospered side by side with Germany's most emblematic composers, and they too merit restoration to their rightful places in music history.

Given the universally recognized importance of his truly vast production, Michael Praetorius needs no grand introduction here. His most important work is the *Syntagma musicum*. This monumental treatise in three parts systematically examines every aspect of the musical universe between the end of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth century and has proven to be a fundamental resource in the philological exploration of this fascinating repertoire. As a composer, Praetorius designed a project of incredible breadth comprising not only the *Musae Sioniae*, a collection in nine volumes formed by a good 1,244 chorale settings and other sacred works, but also its secular counterpart, the *Musae Aoniae*, from which only the *Terpsichore musarum aoniarum quinta* (1612), a collection of more than three hundred dances in the French style, has come down to us. In reality, the *Musae Aoniae* – the secular Muses honored in the title of this disc – was supposed to comprise another eight volumes, consisting in part of vocal works and in part of instrumental works, named for the mythical female inhabitants of Parnassus. As

Praetorius himself wrote in the third volume of the *Syntagma musicum*, »they are almost finished but not yet ready for printing.«

For his part, Erasmus Widmann, a composer who distinguished himself in the sacred and secular fields, requires a more detailed and thorough narrative presentation. Memory of him has faded – just like the names of many other composers who lived during the dreadful cataclysm known as the Thirty Years' War. Widmann was born in 1572 into a well-to-do family open to cultural influences and residing in Schwäbisch Hall, a bustling town situated in the northern part of Baden-Württemberg. Thanks to his parent's musical sensibility, he received a thorough musical education beginning in his earliest childhood and enabling him to study various instruments (as often happened during those years), including the organ, harpsichord, lute, viola da gamba, flute, and trombone, and to learn vocal technique by singing the soprano part during sacred ceremonies in the principal town church.

After having attended the University of Tübingen for two years, the Protestant Widmann moved to Catholic Austria in 1595 and exercised the post of organist, first in Eisenerz and then in Graz. However, this peaceful career came to an abrupt end in 1598, when Duke Ferdinand required Lutheran functionaries to resign from their posts on two weeks' notice. However, the story is also told that Widmann had to pack up and go in great haste because of much more worldly circumstances: two girls had denounced him for having broken a formal promise of marriage in favor of a third girl, whom he married a few weeks later.

Widmann returned to his hometown, where was offered the post of church music director and in 1602 became the tutor of Count Wolfgang von Hohenlohe in Weikersheim. Although some people described

Widmann as a »musician and composer of good talent but rather frivolous and quite eccentric,« Count Wolfgang took a liking to him and relieved him of his burdensome teaching duties, thereby enabling him to dedicate himself exclusively to music. The count's death in 1610 brought an end to this privileged situation, and the prospect of having once again to dedicate himself full time to teaching convinced Widmann that the time again had come for a change of place. In August 1613 the composer and his family settled in Rothenburg ob der Tauber, a Franconian town situated about seventy kilometers from Schwäbisch Hall, where he remained, enjoying moments of great satisfaction related to his compositional activity and discharging not so welcome didactic tasks, until his death, which came on 31 October 1634. Widmann's last years were extremely difficult because Rothenburg was located at the center of some particularly brutal battles during the Thirty Years' War. Along with horrible massacres of civilians, they were accompanied by a terrible famine and a severe epidemic that occasioned the death not only of the composer but also of his wife and daughter.

Although Praetorius' *Terpsichore* of 1612 and Widmann's *Musicalischer Tugendspiegel ganz neuer Gesäng [...] auch neue Dantz und Galliarden* of 1613 were published only a year apart, these two collections very clearly display many great differences in expression reflecting the heterogeneity of the instrumental repertoire at the dawn of the German Baroque. In fact, while the works of the author of the *Syntagma musicum* are based on dances in greater vogue during this period, those by Widmann, though continuing to employ formal designations like *gagliarda*, were not always designed for a particular purpose but (just as in the best Lutheran tradition) were intended for the »delectation of honorable reunions.« The most significant aspect of Widmann's

production consists in the fact that in the majority of cases – contrary to the practice of many composers of the time – he did not write suites (sequences of dances such as the *allemande*, *corrente*, and *sarabanda*, often preceded by a prelude of abstract character) but independent dance movements that could be selected with great liberty by the performers in keeping with the particular occasion. Each work was »baptized« with the name of a woman, a fact clearly revealing a descriptive intention and contributing additional vivacity to this sort of figurative representation – in which, along with sophisticated traits filled with charm, bizarre and quasi-farcical ideas enhanced by a rich instrumentation of great suggestive power are not lacking.

The program begins with Erasmus Widmann's *Intrada* XXV. Like the two following *canzone* and the *Intrada* XXVIII, it has been selected from the *Gantz neue Cantzon, Intraden, Balletten und Courranten* in four and five voices, a collection published in Nuremberg in 1618. This work taking its place in the line of the best introductory works of the epoch may initially recall a *pass'e mezzo*, but along with its finely delineated homorhythmic style it manifests the stamp of an imitative writing style. This introduction is followed by *Helena* and *Faelicitas*. The former has a delicate writing style enhanced by the dreamy morbidity of the flutes, while the tender pensiveness of the violas da gamba and the interventions of the lute and harpsichord enrich the latter. The next dance presents a rather more definite contrast between the homorhythmic *Magdalena* and the lighter *Sybilla*, with further emphasis supplied by its greater animation, the lively timbre of the wind-cap instruments, and the participation of the percussion instruments. The subsequent works for the most part operate with these two models: homorhythmic works like *Margaretha* and *Susanna* display enthralling motion explicitly offering

invitations to dance and form a pleasant counterpoint to the slower and more expressive writing style exemplified by *Agatha* and *Clara*, in which Widmann rises to markedly elevated artistic levels. Even though the designation *gagliarda* continues to occur in the score, in these works a clear liberation from the standardized styles of the dances of this epoch is evident. In these cases we encounter works intended for attentive listening instead of utilization as simple dance supports. *Sophia*, *Anna*, and *Christina* have been deliberately juxtaposed in order to underscore the systematic logic of their thematic writing, while in other cases – such as those occurring in *Barbara* and *Ursula* – the contrast appears to be more evident; the former piece's decided rhythmic character quite soon yields to the latter's captivating higher melodic line. The program segment dedicated to Widmann closes with two *canzone* in five voices executed in accordance with contemporaneous practice and utilizing a single family of instruments. Here the composer does not economize on imitative intercalations within the classical scheme of the instrumental *canzona* divided into sections.

Proceeding from Widmann to the suite by Praetorius, we note beginning with the *Correnti* a marked propensity for an orchestral dimension, owing to the presence of sections of strong rhythmic character alternating with more subdued phases. The *Bransle des Villages* is a dance distinguished by a pleasantly popular gait and very much marked by a section entrusted to a *cornamusa* executing the typical bourdon of Scottish tradition. The *balletto* form, which during Praetorius' time already belonged to the past, is also represented in this suite. In stylistic respects these two compositions are situated at the two extremes of the genre; the first two, *Ballet* and *Ballet des Amazones*, are related to the aristocratic sphere and go on to form a pleasant contrast to their rhythmic opposites evidently of carnivalesque derivation

traceable to the *Baccanales*, *Feues*, and *Matelotz*. Between the two *balletti* there is a *Reprinse* insert, a work structured on the recapitulation of the theme with diminutions written out by the author himself and not left for improvisation by the interpreter – a decidedly unusual practice during the initial decades of the seventeenth century. The following *Gavotte* and *Bourrée* continue to be based on Renaissance elements, but both genres reappear – revised and updated – in the solo and orchestral suites of the seventeenth century and initial decades of the eighteenth century. In keeping with the tradition, Praetorius' *Suite* concludes with a *Volta*, a dance in triple time taken at a nimble pace and later transformed into a *Tripla* in the suites of composers like Johann Hermann Schein (1586–1630).

Giovanni Tasso

Translated by Susan Marie Praeder

Note on the Interpretation

Interpreters who perform the repertoire of the sixteenth and seventeenth centuries have to make many choices pertaining to the instruments, tempo selection, and a great many small nuances that when taken together may make a difference. To attempt to remain as faithful as possible to the intentions of the composers concerned, it is necessary to follow the dictates contained in the principal treatises of the epoch – and in our case this means the *Syntagma musicum* of Michael Praetorius, a real and true musical encyclopedia of the initial decades of the seventeenth century registering a great many items of information about the characteristics of the instruments and about the performance practice of the period marking the transition between the Renaissance and the first phase of the Baroque. For this recording the Accademia del Ricercare has employed an instrumental ensemble rigorously adhering to the dictates contained in Praetorius' treatise and featuring a consort of flutes (from sopranino to basso) and a consort of violas da gamba joined by solid wind-cap instrumental forces (*cornamuse*, *cromorni*, and *dolzaine*) and by a basso continuo formed by the harpsichord and three plucked instruments of very different timbre: the lute, the theorbo, and the baroque guitar – toward the goal of guaranteeing rich and highly variegated tonal mixtures. Every composition has been performed with the indications of tempo and instruments that in our view are best able to enhance the musical content and the expressive characteristics, thereby offering a listening experience that not only is pleasant but also conforms to the spirit of the epoch.

Pietro Busca

Translated by Susan Marie Praeder

Accademia del Ricercare

The Accademia de Ricercare is an ensemble whose members are dedicated to early music from the tenth century to the eighteenth century and have set themselves the goal of disseminating historical performance practice.

Over the past twenty years the Accademia del Ricercare has presented more than eight hundred concerts in changing formations in keeping with the particular repertoire. The musicians have received invitations from some of the most prestigious institutions and international festivals and have repeatedly celebrated successes with the public and music critics.

Most recently, the regional government of the Canary Islands invited the Accademia del Ricercare to record the music of Diego Durón, the former cathedral chapel master in Las Palmas.

The Accademia del Ricercare has recorded twelve productions for the Stradivarius, Tactus, and Brilliant labels and has met with great resonance in the most prestigious European early music magazines.

The French magazine *Diapason* awarded the ensemble's recording of Antonio Vivaldi's trio sonatas its highest marks.

The Accademia del Ricercare has regularly performed with some of the most renowned European specialists in music of the late Renaissance and Baroque. They include the Cappella Reial de Catalunya as well as Jordi Savall, Kees Boeke, Alan Curtis, Frans Brüggen, and many others.

Pietro Busca **Conductor and Artistic Director**

Born in Turin in 1947, Pietro Busca earned his diploma in trumpet under G. Caruso at the Giuseppe Verdi Conservatory in Turin in 1968. Immediately thereafter he began his work with various institutions such as the Orchestra Nazionale Sinfonica della RAI and the Teatro Regio di Torino.

After he had studied choral conducting with M. Tondella and music education based on the methods of Orff, Willelms, and Kodály with Virgilio Bellone, Busca began teaching music education at middle and upper schools in 1970 and continued to work intensively at such institutions until 1990. He received a permanent post as a trumpeter with the Orchestra of the Teatro Regio di Torino in 1972 and continued to exercise this activity until 1992. In 1974 he founded the Girolamo Fantini Brass Ensemble, which marked the beginning of long and successful concert activity taking him to all the leading early music festivals.

In 1976 Busca began his study of the recorder with Ghuy Miay at the Conservatoire de Paris and with Sophie Hervais at the Conservatoire de Nice. With Hervais he also deepened his knowledge in the performance of early music. In 1978 he joined other musicians to found La Bottega Musicale; within a few years this ensemble attracted many young musicians interested in choral song and early instrumental music.

In 1982 the ensemble was awarded first prizes in the category of Gregorian chant at the Concorso Internazionale Guido d'Arezzo and at the Concorso Internazionale per Cori Polifonici Carlo Soliva in Alessandria. In 1989 Busca founded the Accademia del Ricercare, with which he was awarded first prizes at the Concorso

Internazionale Città di Stresa and at the Concorso Internazionale I Giovani e il Flauto Doce.

His extensive concertizing with the Accademia del Ricercare has taken him to the most prestigious concert series in Italy and foreign countries for more than twenty-five years. These festivals have included the Bruges Festival, Festival de Música Española de Madrid, Festival Internacional de Música de Galicia, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Renaissance Music Festival in Paris (Écouen), Teatro Académico de Gil Vicente Festival in Coimbra, and Canto delle Pietre Regioni Lombardia e Piemonte.

Concurrently, Busca has regularly presented recordings with labels such as EMI, Stradivarius, Tactus, and Brilliant Classics – and now with **cpo**.

Since 1990 Busca has been the artistic director on more than fifteen recordings. He served as an expert with the Piedmont region's executive music commission for many years. He was the coordinator of the early music courses at the Scuola di Alto Perfezionamento Musicale in Saluzzo from 1998 to 2001 and has worked with the music historian Alberto Basso to develop the concert programs at the same institution.

He is the artistic director of the Antiqua Festival and in this capacity a partner of REMA (Réseau Européen de Musique Ancienne).

LE MUSE PROFANE

Nel corso del XVI secolo nel territorio corrispondente all'attuale Germania fiorì un repertorio strumentale estremamente variegato, che da un lato rispecchiava il lungo processo stilistico che portò alla definizione di generi consolidati e dall'altro rifletteva l'estrema frammentazione politica e culturale di un paese ancora in divenire. Sotto il profilo stilistico, questa vasta produzione risentì di un gran numero di influssi stranieri: in particolare, nelle regioni settentrionali e nelle potenti città anseatiche giunsero numerosi strumentisti e compositori inglesi fuggiti dalla madrepatria per scampare alle persecuzioni religiose o semplicemente per cercare migliori opportunità di lavoro come Thomas Simpson (1582-circa 1628) e William Brade (1560-1630), quest'ultimo violista di grande talento stabilitosi ad Amburgo nell'ultimo decennio del secolo, a cui i musicologi hanno attribuito il merito di essere stato il primo compositore inglese a scrivere una canzona in stile italiano e una serie di opere per violino solo. Nella parte meridionale della Germania si imposero invece gli stili francese e italiano, che verso la metà del XVII secolo avrebbero trovato una mirabile sintesi nella raffinata opera per tastiera di Johann Jakob Froberger (1616-1667). A tutto questo si aggiunsero parecchi elementi e spunti dal sapore soprattutto popolare provenienti dai paesi confinanti a est, come la Polonia, l'Ungheria e la Boemia, la cui eco si sarebbe sentita per molto tempo anche nelle opere di autori famosi come Johann Sebastian Bach e Georg Philipp Telemann.

Di questa sterminata produzione – la cui conoscenza riveste un'importanza fondamentale per comprendere le linee evolutive che avrebbero portato all'affermazione del repertorio strumentale del primo Barocco – non esiste fino a questo momento in discografia uno studio

organico, ma solo qualche registrazione dedicata ai compositori di maggiore interesse come Michael Praetorius e soprattutto antologie dal programma spesso molto disomogeneo.

Questo disco tratteggia un interessante scorcio del panorama strumentale tedesco immediatamente antecedente allo scoppio della Guerra dei Trent'Anni (1618-1648), abbinando una suite di uno dei compositori più rappresentativi dell'epoca, Michael Praetorius, a una serie di brani di un autore tuttora virtualmente sconosciuto, Erasmus Widmann, una scelta che dimostra come accanto agli autori più emblematici in Germania fiorì una miriade di musicisti di buon talento, che meritano di vedersi restituire il posto nella storia della musica che spetta loro di diritto.

Michael Praetorius non ha bisogno di troppe presentazioni, vista e considerata l'importanza della sua vastissima produzione e soprattutto del *Syntagma musicum*, un monumentale trattato in tre parti che prende organicamente in esame ogni aspetto della musica a cavallo tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo e che si è rivelato una risorsa fondamentale nella riscoperta filologica di questo affascinante repertorio. Come compositore, Praetorius concepì un progetto di incredibile ampiezza, comprendente da un lato le *Musae Sioniae*, una raccolta in nove volumi formata da ben 1244 arrangiamenti di corali e di altri brani sacri, e dall'altro le *Musae Aoniae*, il contraltare secolare di cui ci è pervenuto solo *Terpsichore musarum aoniarum quinta* (1612), una collezione di oltre 300 danze in stile francese. In realtà, le *Musae Aoniae* – le musiche profane che danno il titolo a questo disco – avrebbero dovuto comporsi di altri otto volumi, in parte vocali e in parte strumentali, intitolati alle mitiche abitatrici del Parnaso che, come scrisse lo stesso Praetorius nel terzo volume del *Syntagma musicum*, «sono quasi terminati, ma non ancora

pronti per la stampa».

Un discorso più lungo e articolato merita invece Erasmus Widmann, un autore che si distinse sia in ambito sacro sia in quello profano, la cui memoria venne spazzata via come quella di molti altri autori contemporanei da quello spaventoso cataclisma che fu la Guerra dei Trent'Anni. Nato nel 1572 in una famiglia benestante e aperta agli influssi culturali di Schwäbisch Hall, una vivace cittadina situata nella parte settentrionale del Baden-Württemberg, grazie alla sensibilità musicale dei suoi genitori Widmann ricevette fin da giovanissimo una accurata educazione musicale, che gli permise di studiare – come accadeva spesso in quegli anni – diversi strumenti, tra cui l'organo, il clavicembalo, il liuto, la viola da gamba, il flauto e il trombone e di imparare la tecnica vocale cantando da voce bianca nelle cerimonie sacre della chiesa principale.

Dopo aver frequentato per due anni l'Università di Tübingen, nel 1595 il protestante Widmann si trasferì nella cattolica Austria, dove assunse l'incarico di organista prima a Eisenerz e poi a Graz. Questa tranquilla carriera ebbe però bruscamente termine nel 1598, quando il duca Ferdinando impose ai funzionari luterani di lasciare il posto nel giro di sole due settimane; va però detto che Widmann avrebbe comunque dovuto levare le tende in tutta fretta per una situazione decisamente più terrena, visto che due ragazze lo avevano denunciato per aver rotto con entrambe una formale promessa di matrimonio a tutto vantaggio di una terza, che sposò poche settimane più tardi.

Widmann fece così ritorno nella cittadina natale, dove gli fu offerto il posto di Kantor, e nel 1602 divenne precettore del conte Wolfgang von Hohenlohe di Weikersheim. Nonostante alcune voci che lo descrivevano come «musicista e compositore di buon talento, ma piuttosto frivolo e addirittura eccentrico», il conte

Wolfgang lo prese a benvolere, sollevandolo dalle pesanti incombenze legate all'insegnamento per consentirgli di dedicarsi in maniera esclusiva alla musica. Nel 1610 la morte del conte pose fine a questa situazione privilegiata e la prospettiva di doversi di nuovo dedicare a tempo pieno all'insegnamento lo convinse che era di nuovo arrivato il momento di cambiare aria. Nell'agosto del 1613 il compositore e la sua famiglia si stabilirono a Rothenburg ob der Tauber, una cittadina bavarese situata a circa 70 chilometri di distanza da Schwäbisch Hall, dove rimase tra grandi soddisfazioni legate all'attività compositiva e i poco graditi compiti didattici fino alla morte, avvenuta il 31 ottobre del 1634. Gli ultimi anni di Widmann furono estremamente difficili, perché Rothenburg si trovò al centro di alcuni degli scontri più cruenti della Guerra dei Trent'Anni, che oltre a spaventosi massacri di civili portarono una terribile carestia e una grave epidemia che causò la morte non solo del compositore, ma anche di sua moglie e di sua figlia.

Sebbene siano state pubblicate a un solo anno di distanza l'una dall'altra – *Terpsichore* di Praetorius nel 1612 e il *Musicalischer Tugendspiegel ganz neuer Gesäng* [...] *auch neue Dantz und Galliarden* di Widmann nel 1613 – queste due raccolte presentano tali e tante differenze da esprimere in maniera molto nitida l'eterogeneità del repertorio strumentale dell'alba del Barocco tedesco. Infatti, mentre le opere dell'autore del *Syntagma musicum* si basano sulle forme di danza più in voga in quel periodo, quelle di Widmann – pur conservando l'indicazione di forme quali la gagliarda – non sono concepite sempre per un utilizzo specifico ma, come nella migliore tradizione luterana, sono pensate «a diletto di oneste riunioni». L'aspetto più significativo della produzione di Widmann consiste nel fatto che – contrariamente a molti compositori coevi – nella maggior parte dei casi non scrisse suites (sequenze di

danze quali l'allemanda, la corrente e la sarabanda, spesso precedute da un preludio dal carattere astratto), ma movimenti di danza a se stanti, che sarebbero stati abbinati con molta libertà dagli esecutori a seconda delle occasioni. Ogni brano fu "battezzato" con un nome di donna, un fatto che rivela chiaramente un intento descrittivo e contribuisce a dare ulteriore vivacità e brillantezza a questa sorta di raffigurazioni figurative, nelle quali – accanto a tratti raffinati e pieni di grazia – non mancano spunti bizzarri e quasi farseschi, esaltati da una strumentazione ricca e di grande suggestione.

Il programma si apre nel nome di Erasmus Widmann con l'*Intrada* XXV, un lavoro tratto come le successive due canzoni e l'*Intrada* XXVIII dalla raccolta *Gantz neue Cantzon, Intraden, Balletten und Courranten* a quattro e cinque voci pubblicata a Norimberga nel 1618, che – pur collocandosi nel solco dei migliori brani introduttivi dell'epoca – in un primo tempo potrebbe ricordare un pass'è mezzo, ma che accanto a uno stile omoritmico ben delineato rivela un accenno di scrittura imitativa. A questa introduzione fanno seguito *Helena* ed *Foelicitas*, con la delicata scrittura della prima che viene impreziosita dalla sognante morbidezza dei flauti, dalla delicata pensosità delle viole da gamba e dagli interventi del liuto e del clavicembalo nella seconda. La danza successiva presenta invece un contrasto assai più definito, tra l'omoritmica *Magdalena* e la più lieve *Sybil-la*, che viene ulteriormente enfatizzato da un piglio più mosso, dal timbro vivace delle ance incapsulate e dalla partecipazione delle percussioni. I lavori successivi si collocano per la maggior parte in questi due modelli, con brani omoritmici come *Margaretha* e *Susanna*, che con le loro movenze trascianti invitano esplicitamente alla danza, che vanno a formare un gradevole contrappunto ad altre dalla scrittura più lenta ed espressiva, come *Agatha* e *Clara*, nelle quali Widmann raggiunge

livelli artistici decisamente elevati. Anche se sulla partitura è ancora riportata l'indicazione di Gagliarda, in questi brani si nota chiaramente un netto affrancamento dagli stilemi standardizzati delle danze dell'epoca. In questi casi ci troviamo infatti di fronte a brani pensati per essere ascoltati con attenzione e non utilizzati come semplice supporto alla danza. *Sophia*, *Anna* e *Christina* sono state volutamente accostate per sottolineare la consequenzialità della loro scrittura tematica, mentre in altri casi – come quelli di *Barbara* e *Ursula* – il contrasto appare più evidente, con il deciso carattere ritmico della prima che lascia ben presto spazio all'accattivante linea melodica della voce più acuta nella seconda. La parte dedicata a Widmann si chiude con due canzoni a cinque voci, che vengono eseguite in ossequio alla prassi dell'epoca utilizzando una sola famiglia di strumenti, nelle quali il compositore non risparmia incastri imitativi, all'interno del classico schema della canzone strumentale divisa in sezioni.

Passando da Widmann alla suite di Praetorius, si nota fin dalle *Correnti* una spiccata propensione per una dimensione orchestrale, grazie alla presenza di sezioni dal carattere fortemente ritmico che si alternano a parti di più ampio respiro. Il *Bransle des Villages* è una danza dall'incedere gradevolmente popolare, accentuato al massimo grado da una sezione affidata a una cornamusa che esegue il tipico bordone della tradizione scozzese. In questa suite è rappresentata anche la forma del balletto, che all'epoca di Praetorius apparteneva già al passato. Sotto il profilo stilistico, questi due brani si collocano ai due estremi del genere, con i primi due (*Ballet* e *Ballet des Amazones*) legati al mondo nobile, che vanno a formare un gradevole contrasto con quelli ritmati e dall'evidente derivazione carnascialesca dei *Baccanales*, dei *Festes* e dei *Matelotz*. Tra i due balletti si inserisce la *Reprinse*, un brano strutturato sulla

ripresa del tema con diminuzioni scritte dallo stesso autore e non lasciate all'improvvisazione dell'interprete, un fatto decisamente insolito per i primi decenni del XVII secolo. Le successive *Gavotte* e *Bourrée* si basano ancora su elementi rinascimentali, ma entrambi i generi riappariranno – riveduti e aggiornati – nelle suites solistiche e orchestrali del XVII e dei primi decenni del XVIII secolo. Come da tradizione, la *Suite* di Praetorius si conclude con la *Volta*, una danza in tempo ternario dall'andamento spigliato, che nelle suites di compositori come Johann Hermann Schein (1586–1630) si trasformerà in *Tripla*.

Giovanni Tasso

NOTA INTERPRETATIVA

L'esecuzione del repertorio del XVI e del XVII secolo richiede agli interpreti un gran numero di scelte riguardo la strumentazione, la scelta dei tempi e un gran numero di piccole sfumature che nel loro insieme possono fare la differenza. Per cercare di rimanere il più possibile fedeli alle intenzioni dei compositori è necessario seguire i dettami contenuti nei principali trattati dell'epoca e – nel nostro caso – al *Syntagma musicum* di Michael Praetorius, una vera e propria enciclopedia musicale dei primi anni del XVII secolo, che riporta un gran numero di informazioni sulle caratteristiche degli strumenti e sulla prassi esecutiva nel periodo che segnò il passaggio tra il Rinascimento e la prima fase del Barocco. Per questa incisione l'Accademia del Ricercare ha utilizzato un organico rigorosamente in linea con i dettami contenuti nel trattato di Praetorius, con il consort di flauti (dal soprano al basso) e quello di viole da gamba affiancati da una nutrita formazione di strumenti ad antica incapsulata (cornamuse, cromorni e dolzaine) e dal basso continuo formato dal clavicembalo e da tre

strumenti a pizzico dalla timbrica molto diversa come il liuto, la tiorba e la chitarra barocca, in grado di garantire impasti sonori ricchi e molto variegati. Ogni brano è stato eseguito con gli stacchi di tempo e gli strumenti che a nostro modo di vedere potevano esaltarne meglio i contenuti e le caratteristiche espressive, in modo da offrire un ascolto al tempo stesso gradevole e aderente allo spirito dell'epoca

Pietro Busca

Accademia del Ricerare

L'Accademia del Ricerare è un'associazione di musicisti specializzati nell'esecuzione della musica antica che va dal XI al XVIII secolo.

La particolare cura della tecnica musicale, l'attenzione alla bellezza del suono unite alle qualità artistiche ed interpretative di ciascun componente, permettono al gruppo di fondersi in un'unica lettura del testo musicale, consentendo al pubblico emozioni e contrasti ricchi di colori e sfumature cromatiche.

In oltre venti anni di attività il gruppo, nelle sue diverse formazioni, ha effettuato più di 800 concerti ed è stato invitato ad esibirsi per importanti istituzioni musicali, festival nazionali ed internazionali di alto livello riscuotendo, ovunque si sia proposta, ottimi consensi di pubblico e di critica.

L'Accademia del Ricerare ha finora realizzato dodici registrazioni su CD (edite e distribuite sul mercato internazionale dalla **cpo**, *Brilliant*, *Tactus*, *Stradivarius*) il cui successo è confermato dai notevoli volumi di vendita quanto dalle ottime recensioni pubblicate sulle maggiori riviste del settore in Europa. L'Accademia del Ricerare collabora permanentemente con i migliori musicisti europei specialisti nell'esecuzione della musica tardo-rinascimentale o barocca, i quali vantano individualmente curriculum di prestigio (Cappella Real de Catalunya, J.Savall, K.Boeke, A.Curtis, F. Bruggen, ecc...)

Pietro Busca **Conductor and Artistic Director**

La direzione artistica della rassegna Antiqua è affidata al maestro Pietro Busca. Nato a Torino nel 1947, dopo aver conseguito il diploma in tromba presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" nel 1968 sotto la guida del maestro G. Caruso, da subito inizia la sua collaborazione con diversi enti lirico-sinfonici quali l'Orchestra Nazionale Sinfonica della RAI, il Teatro Regio di Torino ecc... Nel 1970, dopo aver studiato direzione di coro con il maestro Tondella e didattica della musica con il maestro Virgilio Bellone (metodologie Orff, Willems, Kodaly), vince il concorso a cattedra per l'insegnamento dell'educazione musicale nelle scuole medie inferiori e superiori, dove porta avanti un'intensa attività didattica fino al 1990. Nel 1972 entra a far parte stabilmente dell'orchestra del Teatro Regio di Torino in qualità di tromba, incarico che ricopre fino al 1992. Nel 1974 forma il gruppo di ottoni Girolamo Fantini ed inizia una lunga attività concertistica, partecipando ad importanti festival nel settore della musica antica. Dal 1976 inizia lo studio del flauto dolce presso il Conservatoire de Paris con Ghuy Miyay e presso il Conservatoire de Nice con Sophie Hervais, dove approfondisce la propria conoscenza nella prassi esecutiva della musica antica. Nel 1978 fonda insieme ad altri musicisti La Bottega Musicale, che in pochi anni riunisce un vasto numero di giovani interessati allo studio del canto corale e della musica strumentale antica. La formazione si classifica nel 1982 come prima assoluta al Concorso Internazionale Guido d'Arezzo per la sezione di Canto Gregoriano e primo assoluto al Concorso Internazionale per Cori Polifonici Carlo Soliva di Alessandria. Nel 1989 fonda l'Accademia del Ricercare, con cui nel 1990 si aggiudica il primo premio

assoluto al Concorso Internazionale Città di Stresa, il primo premio assoluto al Concorso Internazionale "I Giovani e il Flauto Dolce" nelle prime due categorie di selezione. Con l'Accademia del Ricercare svolge un'intensa attività concertistica che, in oltre venticinque anni di attività, lo porterà ad esibirsi nelle più prestigiose stagioni musicali nazionali ed internazionali, riscuotendo in ogni occasione ottimi consensi di pubblico e di critica, tra cui Bruges MAfestival, Festival de Musica Española de Madrid, Festival Internacional de Musica de Galicia, Festival Internacional de Musica y Danza de Granada, Festival de Musique et Renaissance di Parigi Ecouen, Festival del Teatro Académico de Gil Vicente di Coimbra, Canto delle Pietre Regioni Lombardia e Piemonte. Parallelamente vanta un'apprezzabile attività discografica con La voce del padrone (poi EMI), Stradivarius, Brilliant, Tactus e cpo. Dal 1990 ad oggi ha partecipato all'incisione di quindici produzioni discografiche in qualità di direttore artistico. Nella veste di esperto, è stato per diversi anni membro della Commissione per l'Orientamento Musicale della Regione Piemonte. Dal 1998 al 2001 è stato coordinatore dei corsi di musica antica della Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo, collaborando insieme al musicologo Alberto Basso all'organizzazione dei programmi concertistici organizzati dall'istituto. Attualmente è direttore artistico della rassegna musicale Antiqua, partner del circuito REMA (Réseau Européen de Musique Ancienne).



Accademia del Ricercare & Pietro Busca

cpo 777 608-2