

COSTANZO FESTA

La Spagna

32 contrapunti

Huelgas-Ensemble

PAUL **VAN NEVEL**



COSTANZO FESTA

(ca.1490-1545)

32 Variations sur "La Spagna"

Huelgas-Ensemble

Bart Coen, Peter de Clercq, Baldrick
Deerenberg, Koen Dieltiens, flûtes à bec
Béatrice Delpierre, Mirella Ruigrok
Michèle Van den Broecke, dulcians
Björk Frithof Smith, cornet
Wim Becu, Dominique Lortie, Joost Swinkels,
Simen Van Mechelen, saqueboutes
An Van Laethem, violon Renaissance
Kristina Kyprianides, Piet Strijckers
Paulina Van Laarhoven, violes de gambe
Matthieu Lussion, violone

dir. Paul Van Nevel



HMC 801799

HM 93



DSD
Direct Stream Digital

Multi-ch
Stereo

This hybrid **Super Audio CD** (stereo
and multi-channel) can be played
on any standard compact disc player

La série des 125 variations qu'écrivit Costanzo Festa sur le cantus firmus de 37 notes dit "La Spagna", est une œuvre unique dans ses dimensions pendant la Renaissance, et constitue sans aucun doute un tour de force de composition. La comparaison avec les *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach s'impose. Ce premier enregistrement mondial présente trente-deux variations dans une interprétation instrumentale faisant alterner deux formations différemment constituées.

The cycle of 125 variations that Costanzo Festa composed on the 37-note cantus firmus 'La Spagna' is conceived on a scale unique during the Renaissance, and may justly be described as a compositional tour de force. Comparisons with Johann Sebastian Bach's Goldberg Variations are inevitable. This CD offers a first recording of thirty-two of the variations in instrumental performances using two differently constituted ensembles.

Der Zyklus von 125 Variationen, die Costanzo Festa über den 37 Noten umfassenden Cantus firmus "La Spagna" geschrieben hat, ist in seinem Umfang einzigartig in der Renaissance und zweifelsfrei eine kompositorische Glanzleistung. Man denkt unweigerlich an die *Goldberg Variationen* Johann Sebastian Bachs. Auf dieser CD sind nun erstmals 32 der Variationen instrumental unter Verwendung zweier verschiedener Besetzungsarten eingespielt worden.

harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, 13200 Arles ©2003

Made in Germany



52'26



HMC 801799



harmonia
mundi

COSTANZO FESTA
La Spagna
32 contrapunti

Huelgas-Ensemble
PAUL **VAN NEVEL**

harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles © 2003
 Enregistrement juin 2002, Klooster van Sint Vincentus, Opwijk (B)
 Direction artistique, prise de son et montage: Markus Heiland (Tritonus)
 © harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
 Couverture : Denys van Alsloot : *Musicians taking part in The Ommeganck in Brussels
 on 31st May 1615; Procession of Notre Dame de Sablon*
 © The Bridgeman Art Library, London
 Photo verso : Luk Van Eeckhout
 Maquette Atelier Graphique, Arles
 Imprimé en Allemagne

*Vous pouvez consulter les biographies des artistes sur notre site
 You can find the artist's biographies on our website*

www.harmoniamundi.com

- | | | |
|------|--|------|
| [1] | Contrapunto 46 à 4 - Cantus firmus au ténor
Première et deuxième voix basées sur ré-mi-fa-sol | 1'46 |
| [2] | Contrapunto 41 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix
Contrepoint libre, la structure harmonique est plus particulièrement mise en évidence | 1'55 |
| [3] | Contrapunto 105 à 5 - Cantus firmus à la quatrième voix
La voix supérieure repose sur le motif la-sol-mi-fa-sol-la, avec une variation rythmique | 1'38 |
| [4] | Contrapunto 101 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix
La deuxième voix paraphrase le madrigal <i>Ahi dispietato tempo</i> | 1'31 |
| [5] | Contrapunto 88 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix
Chacune des voix est associée à une valeur rythmique : la première en <i>semibrevis</i> , la deuxième en <i>semiminima</i> , la troisième en <i>brevis</i> et la quatrième en <i>minima</i> | 0'54 |
| [6] | Contrapunto 76 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix
La deuxième voix repose exclusivement sur le motif ut-ré-mi et fa-sol-la, avec une variation rythmique | 1'39 |
| [7] | Contrapunto 124 à 8 - Cantus firmus à la sixième voix
Contrepoint en imitation | 1'32 |
| [8] | Contrapunto 81 à 4 - Cantus firmus à la deuxième voix
Canon en unisson à la deuxième voix inférieure | 0'59 |
| [9] | Contrapunto 60 à 4 - Cantus firmus à la première voix
Contrepoint en imitation dans le grave | 1'22 |
| [10] | Contrapunto 77 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix
Contrepoint coloré en imitation | 1'07 |
| [11] | Contrapunto 122 à 7 - Cantus firmus à la cinquième voix
La première voix reprend exclusivement un la. Les deux parties de basse sont en imitation | 1'30 |

[12]	Contrapunto 25 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix Contrepoint en imitation	1'57
[13]	Contrapunto 118 à 5 - Cantus firmus à la quatrième voix	2'34
[14]	Contrapunto 47 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix Motif en ostinato sur sol-sol-sol-mi-fa-sol aux autres voix	0'50
[15]	Contrapunto 35 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix Contrepoint en imitation	1'00
[16]	Contrapunto 40 à 4 - Cantus firmus à la quatrième voix A quatre voix égales	1'30
[17]	Contrapunto 8 à 3 - Cantus firmus à la quatrième voix	1'37
[18]	Contrapunto 14 à 3 - Cantus firmus à la troisième voix En mesure ternaire. Une des variations les plus lentes	1'20
[19]	Contrapunto 108 à 5 - Cantus firmus à la troisième voix Contrepoint très lent constitué d'un canon double : d'une part à la quarte entre les deux voix supérieures, à la quinte augmentée entre la quatrième et la cinquième voix d'autre part	2'06
[20]	Contrapunto 9 à 3 - Cantus firmus à la troisième voix Contrepoint orné en imitation	1'21
[21]	Contrapunto 85 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix Contrepoint libre avec des <i>syncopatio</i> particulièrement nombreux	1'24
[22]	Contrapunto 37 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix Première voix en <i>ostinato</i>	1'29
[23]	Contrapunto 70 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix	1'53

[24]	Contrapunto 125 à 11 - Cantus firmus à la neuvième voix La dernière variation du manuscrit	1'41
[25]	Contrapunto 71 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix Canon inversé entre la première et la quatrième voix	2'12
[26]	Contrapunto 117 à 5 - Cantus firmus à la quatrième voix	2'58
[27]	Contrapunto 28 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix Ostinato à la basse	0'56
[28]	Contrapunto 104 à 5 - Cantus firmus à la quatrième voix Première et quatrième voix en <i>soggetto cavato</i> (voir commentaire)	1'04
[29]	Contrapunto 58 à 4 - Cantus firmus à la première voix Contrepoint en imitation dans le grave	1'14
[30]	Contrapunto 121 à 6 - Cantus firmus à la quatrième voix La plus longue variation de toutes : chaque note du Cantus firmus dure <i>trois brevis</i>	3'47
[31]	Contrapunto 123 à 8 - Cantus firmus à la sixième voix Canon triple, souvent à l'unisson	1'30
[32]	Contrapunto 34 à 4 - Cantus firmus à la troisième voix Première voix sur la-sol-fa en <i>ostinato</i>	1'52

La mystérieuse histoire des *Contrapunti* de Costanzo Festa

À l'instar de tous ses collègues, Costanzo Festa, chanteur à la chapelle papale et compositeur mythique, s'efforçait d'intéresser les éditeurs de musique à ses pièces, la publication entraînant un supplément de revenus toujours appréciable. Sur ce plan du moins, les temps n'ont pas changé ! En quête d'un éditeur donc, Festa écrit en septembre 1536 à son mécène florentin Filippo Strozzi, afin qu'il se mette en rapport avec un éditeur vénitien :

"... Intendere che se vole le mie opere cio e li hymni li magnificat chio non voglio mancho de cento et cinquanta scuti et se vole le basse docento in tutto... Le basse sono bone per imparare a cantar a comptraponto a componere et a sonar de tutti li strumenti..."

("... Faites-lui comprendre que s'il veut mes œuvres, c'est-à-dire les hymnes et les magnificat, j'en demande au moins 150 écus ; s'il veut aussi les *basse*, 200 écus.... Les *basse* se prêtent fort bien pour apprendre à chanter le contrepoint, à composer ou à jouer de tout instrument...")

Deux ans plus tard, le sénat de Venise adopte une requête (125 voix "pour", 4 "contre" et 4 abstentions) :

"Humilmente si supplica vostra serenita si degni conceder al fidelissimo et molto virtuoso, Domino Constantino Festa musico, et cantore di Nostro Signore ch'el possi far stampar le sue opere di musica, cio è messe, motteti, madrigali, basse, contraponti, lamentation... con privilegio che alcun altro per anni X non possi imprimer..."

("Nous prions humblement votre Altesse sérénissime de concéder au très dévoué et très virtuose Costantino Festa, musicien et chanteur de Notre Seigneur, que soient imprimées par privilège ses œuvres musicales, à savoir messes, motets, madrigaux, basses, contrepoints, lamentations... de façon à ce

que, durant une période de dix ans, personne d'autre ne puisse éditer ses œuvres...")

Les *basse* et *contrapunti* dont il est question sont celles que nous interprétons dans le présent enregistrement : ces contrepoints à plusieurs voix (de deux à douze) sont élaborés au départ d'un cantus firmus bien connu (une ligne mélodique en valeurs longues, en l'occurrence des brèves, c'est-à-dire des rondes). Ces *contrapunti* ne furent jamais publiés et, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, tombèrent dans l'oubli.

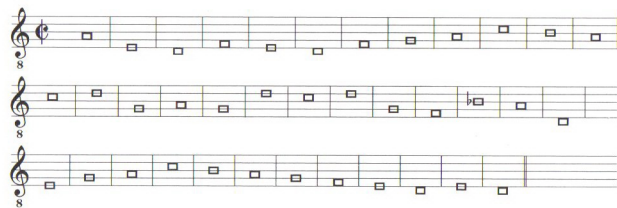
À peine cent ans plus tard pourtant, des mentions surgissent à nouveau. Notamment chez Ludovico Zacconi, compositeur et théoricien italien, qui écrivit en 1622 son traité *Prattica di Musica*. Dans la deuxième partie, traitant du contrepoint, il illustre la notion de "contrepoint réversible" par un exemple sur un cantus firmus. À tort, il attribue ce cantus firmus à Costanzo Festa et écrit :

"... Nota che il superior Canto fermo di Breve chiamandosi Bascia, non ho potuto investigare per che lo chiami così, ed habbia tal denominatione, se non che ; un di ragionando io con un professor (sic) di Musica mi disse, avertite, che debbessere un certo Canto fermo, sopra il quale il predetto Costanzo Festa fece una volta cento e venti Contrapunti. Cosa che li Scolare li potessero havere, utilissimo li sarebbe à partirli per impararvi sopra molte belle cose che dentro vi debbano esser contessute e nascoste..."

("... le cantus firmus précité, constitué de brèves, porte le nom de "Bascia". Pourquoi on le nomme ainsi, je n'ai pu le découvrir ; cependant, un professeur de musique m'a dit un jour qu'il s'agissait d'un cantus firmus sur lequel ce même Costanzo Festa avait composé 120 *contrapunti*. C'est une chose que les étudiants devraient avoir, et il serait bien utile de les mettre en partitions de sorte qu'ils puissent en apprendre toutes les belles choses qu'elles contiennent et qui y sont cachées...")

Clairement, les *basse* et les *contrapunti* dont parle ici Zacconi sont ceux que Festa, un siècle auparavant, mentionnait dans ses lettres. Il ignore cependant qui est l'auteur de la *bascia* et quelle est l'origine du terme.

Ce que Zacconi et ses contemporains ignoraient, nous le savons aujourd'hui : le cantus firmus qu'utilisa Festa pour lâcher la bride à son imagination contrapuntique n'était rien d'autre que le ténor d'une basse danse célèbre, connue depuis le *xv*^e siècle sous le nom de *La basse danse de Spayn, Tenore del re di Spagna* ou, plus brièvement, *La Spagna*. Cette mélodie en valeurs longues était utilisée comme cantus firmus par les musiciens de danse comme base à leurs improvisations. Il comprend, suivant la version et les répétitions de notes, de 35 à 45 brèves. Festa, qui n'en est donc pas l'auteur, utilise invariablement dans tous ses *contrapunti* une version de 37 notes :



Zacconi évoque par ailleurs "120 compositions". Ce chiffre peut être considéré comme approximatif car Zacconi lui-même ne les a jamais eues sous les yeux et l'on peut aussi supposer que le professeur avec lequel il s'était entretenu les ait évoquées comme un ensemble de "quelque cent vingt pièces".

Si durant la Renaissance l'on discuta et l'on écrivit au sujet des *contrapunti* et des *basse* de Festa, ils ne furent, comme nous l'avons dit, jamais publiés.

Il existe pourtant un *manuscrit* à la Biblioteca Civico Museo Bibliografico Musicale de Bologne, comportant l'indication "C 36", et dont le titre intrigue : *Cento cinquantasette contrapunti sopra de canto fermo intitolato La Base di Costanzo Festa opera di Gioan Maria Nanino da Vallerano* ("Cent cinquante-sept contrepoints sur un cantus firmus intitulé la Base de Costanzo Festa, écrits par Gioan Maria Nanino de Vallerano"). Les œuvres de ce manuscrit furent recopiées sur un original disparu d'un certain Pietro Martire Balzani. Le Folio 128 porte l'indication "finis 1602 Mantuae Die 23, Octobris".

La page de titre laisse donc entendre :

– que le cantus firmus sur lequel les œuvres en question sont composées est de la main de Costanzo Festa,

– que les contrepoints sont de Giovanni Maria Nanino, un chanteur et compositeur de la chapelle papale qui vécut de 1545 à 1607.

Ces deux affirmations n'ont été contredites qu'à l'extrême fin du *xx*^e siècle. Pour ce qui concerne le premier point : nous savons aujourd'hui que le cantus firmus *n'est pas* de Festa, et que c'est le célèbre motif de *La Spagna*. Et concernant l'auteur des pièces, il est établi que cent vingt-cinq *contrapunti* sont de Festa, le reste étant de la main de Nanino.

Pour cet enregistrement, nous avons sélectionné 32 de ces 125 *contrapunti*.

L'irrésistible maîtrise des 125 Contrapunti de Festa

La série des 125 variations qu'écrivit Costanzo Festa sur un seul et même cantus firmus de 37 notes est, quant à ses dimensions, quelque chose d'unique à la Renaissance et constitue sans aucun doute un tour de force. Celui-ci ne tient pas tant à l'extraordinaire technique de Festa – bien qu'elle aussi soit sans égale – qu'à l'inépuisable créativité artistique qui fait de chaque contrepoint un tout à chaque fois surprenant. À cet égard, ce cycle de variations possède une force intérieure égale aux *Variations Goldberg* de Bach.

Festa ne s'est pas simplifié la tâche. La série de variations est parcourue du début à la fin par le *Tenore del re di Spagna* qui en constitue le véritable fil rouge. Chacune des variations commence et finit respectivement par la première et la dernière note du cantus firmus. Festa ne laisse aucun répit au motif : tout au long des 125 contrepoints, il n'est pas une mesure qui n'en comporte une note. Cette *basse dance de Spayn* constitue donc une sorte d'arche sonore omniprésente, la voûte de chaque contrepoint.

Dans chacun de ses *contrapunti*, Festa utilise le cantus firmus dans sa disposition primitive. Il est alors d'autant plus surprenant que ces répétitions incessantes résultent malgré tout en une grande richesse d'invention mélodique et déploient une telle palette de caractères. Festa ne s'écarte pas non plus du schéma rythmique du cantus firmus, contrairement à Nanino d'ailleurs. Cent vingt et un contrepoints conservent en effet la succession de brèves de *La Spagna* (voir exemple musical).

Si Festa est d'une rigueur absolue dans l'utilisation qu'il fait du cantus firmus, il conduit en revanche son contrepoint avec la plus grande liberté. Chacune des variations manifeste une inspiration débordante, elle-même servie par une maîtrise technique souveraine.

Il est frappant, en outre, de voir comment Festa parvient à repousser plus loin encore les limites des possibilités auxquelles une intelligence normale se serait arrêtée. Ainsi, chez Festa, les ostinatos – obsédants – ne sont pas la marque d'un manque d'inspiration mais, au contraire, celle d'une ingéniosité toujours à l'œuvre. Le jeu des proportions et des citations (par exemple le thème *la-sol-fa-ré-mi* emprunté à une messe de Josquin) relèvent des techniques "de base". Festa applique aussi, par exemple, la technique du *soggetto cavato* de façon croisée. Le procédé consiste à utiliser les voyelles d'un mot ou d'un nom selon les notes de l'hexacorde auxquelles elles correspondent. Dans le contrepoint 104 (variation 28) la voix supérieure est ainsi un ostinato *mi-fa-ré-la* qui provient

des voyelles du nom de la reine d'Espagne (I-s-A-b-E-ll-A). Le tenor est sur l'ostinato *re-mi-fa-ut*, dérivé de f-E-r-d-I-n-A-n-d-U-s, le tout combiné à *La Spagna*. Un authentique hommage à la maison royale d'Espagne !

Un autre exemple encore de l'art de Festa : dans le contrepoint 88 (cinquième variation), qui est une variation à quatre voix, chacune d'entre elles est composée selon une valeur rythmique unique. Le cantus ne comporte que des semi-brèves, l'altus des semi-minimes, le ténor (cantus firmus) progresse par brèves et la basse en minimes. Ainsi, sous l'effet de ces quatre rythmes différents, naît une étrange image sonore.

Dans la lettre citée plus haut, Festa déclare que ce cycle se prête à être joué sur différents instruments ou qu'il peut également être chanté. Cette dernière hypothèse est étrange si l'on pense que seuls deux contrepoints comportent un texte, et encore, dans une ou deux voix seulement (le cantus firmus quant à lui n'a jamais comporté de texte). Sans doute Festa considérerait-il que l'on pouvait chanter ses pièces sur le nom des notes de l'hexacorde.

Dans cet enregistrement, nous nous en sommes tenus à la version instrumentale, plus évidente. Pour ressusciter cette *Offrande Musicale* du XVI^e siècle, nous avons alterné deux principes d'instrumentation : le *whole consort* (le même timbre instrumental pour toutes les parties) et le *broken consort* (différents timbres instrumentaux se partageant les parties).

PAUL VAN NEVEL

Traduction : Lucas Tarquin Billiet

The mysterious story of the *Contrapunti* of Costanzo Festa

Like so many of his colleagues, Costanzo Festa, singer in the papal choir and legendary composer, did his best to interest music publishers in his works, since pieces that reached print always brought in additional revenue. In that respect, times have not changed at all... In his search for a publishing house, Festa wrote to his Florentine patron Filippo Strozzi in September 1536, asking him to contact a Venetian publisher:

...Intendere che se vole le mie oppere cio e li hymni li magnificat chio non voglio mancho de cento et cinquanta scuti et se vole le basse docento in tutto....Le basse sono bone per imparare a cantar a comptraponto a componere et a sonar de tutti li strumenti...

(Give him to understand that if he wants my works, that is the hymns and Magnificats, I require not less than 150 scudi; if he wants the *basse* as well, that will be 200 in all....The *basse* are useful for learning to sing in counterpoint, to compose and to play any kind of instrument.)

Two years later, the Venetian senate acceded to a petition (125 votes in favour, 4 against and 4 abstentions) which ran as follows:

Humilmente si supplica vostra serenita si degni conceder al fidelissimo et molto virtuoso, Domino Constantino Festa musico, et cantore di Nostro Signore ch'el possi far stampar le sue opere di musica, cio è messe, motteti, madrigali, basse, contraponti, lamentation... con privilegio che alcun altro per anni X non possi imprimer...

(Your Serene Highness is humbly begged to allow the most faithful and most virtuoso Master Constantino Festa, musician and singer of Our Lord, to have printed his works of music, that is masses, motets, madrigals, basses, counterpoints, lamentations...by privilege, so that no-one else may print them for a period of ten years.)

The 'basse' and 'contrapunti' mentioned here are those that we perform in the present recording: these *contrapuncti* in several voices (from two to twelve) are based on a well-known cantus firmus (a melody in long note-values, in this case breves). The *contrapuncti* were in fact never published, and were forgotten for the rest of the sixteenth century.

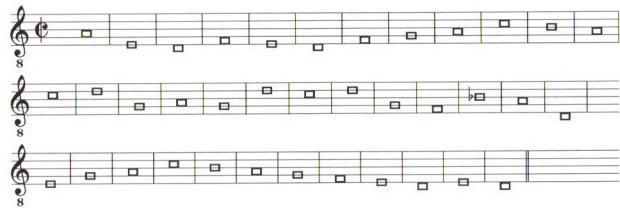
Yet less than a hundred years later, they begin to be mentioned once more. In 1622 the Italian composer and theorist Ludovico Zacconi wrote his treatise *Prattica di musica*. In the second part, which deals with counterpoint, he illustrates the concept of 'reversible counterpoint' with an example on a cantus firmus, which he wrongly attributes to Costanzo Festa. He continues:

...Nota che il superior Canto fermo di Breve chiamandosi Bascia, non ho potuto investigare per che lo chiami cosi, ed habbia tal denominatione, se non che; un di ragionando io con un professor (sic) di Musica mi disse, avertite, che debb'essere un certo Canto fermo, sopra il quale il predetto Costanzo Festa fece una volta cento e venti Contrapunti. Cosa che li Scolare li potessero havere, utilissimo li sarebbe à partirli per impararvi sopra molte belle cose che dentro vi debbano esser contessute e nascoste...

(It will be noted that the above cantus firmus in breves is called 'Bascia'. I have been unable to discover why it is so named; however, one day, when I was in discussion with a professor of music, he told me that it must be a certain cantus firmus on which the aforesaid Costanzo Festa once wrote one hundred and twenty *contrapuncti*. This is something that the scholar should possess, and it would be very useful to set the said works out in score so that such students may learn the many fine things that they must certainly contain within them.)

Zacconi is clearly referring here to the same *basse* and *contrapuncti* that Festa mentioned in his letters a century before. But he does not know who is the composer of the *bascia*, nor the origin of the term. We know today what

Zacconi and his contemporaries did not: the cantus firmus that Festa used as a spur to his unbridled contrapuntal imagination was none other than the tenor of a celebrated basse danse, known since the fifteenth century under the names *La basse danse de Spayn*, *Tenore del re di Spagna* or, more succinctly, *La Spagna*. This melody in long note values was used by musicians playing dance music as a cantus firmus on which they based their improvisations. According to the version used and the number of repetitions of notes, it consists of between 35 and 44 breves. The version invariably used by Festa in all his *contrapuncti* (but not composed by himself) contains 37 notes:



Zacconi talks of 120 compositions, but this figure should be taken as an approximation, since he himself never actually saw them, and we may suppose that the professor with whom he spoke mentioned 'around 120 pieces'. Although they were discussed and written about in the Renaissance period, Festa's *contrapuncti* and *basse* were never published, as we have seen. But there is a manuscript in the Biblioteca Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna catalogued as C36, with the following intriguing title: *Cento cinquantasette contrapuncti sopra de canto fermo intitolato La Base di Costanzo Festa opera di Gioan Maria Nanino da Vallerano* (One hundred and fifty-seven

contrapuncti on a cantus firmus entitled *La Base* by Costanzo Festa, written by Gioan Maria Nanino of Vallerano). The works contained in this manuscript were copied from a lost original by one Pietro Martire Balzani. Folio 128 carries the indication 'finis 1602 Mantuae Die 23, Octobris'.

The title page thus implies:

- (1) that the cantus firmus on which the works in question were based is by Costanzo Festa;
- (2) that the *contrapuncti* are by Giovanni Maria Nanino, a singer and composer in the papal choir who lived from 1545 to 1607.

These two statements were only refuted right at the end of the twentieth century. As to the first point, we know today that the cantus firmus is *not* by Festa, and is in fact the famous *La Spagna* theme. And as far as the composer of the pieces is concerned, it has now been established that 125 *contrapuncti* are by Festa, and the remainder by Nanino.

For this recording 32 of these 125 *contrapuncti* have been selected.

The irresistible mastery of Festa's 125 Contrapuncti

The cycle of 125 variations that Costanzo Festa composed on a single cantus firmus of 37 notes is conceived on a scale unique during the Renaissance, and may justly be described as a *tour de force*. This is due not so much to Festa's technical ingenuity – although this is indeed peerless – as to the inexhaustible artistic invention which makes of each *contrapunctus* a surprising entity in itself. In this respect, the cycle has the same kind of inner force later to be found in Bach's Goldberg Variations.

Festa did not make things easy for himself. The *Tenore del re di Spagna* runs right through the cycle from beginning to end as a constant presence. Each variation begins with the first note of the cantus firmus and ends with its last note. Festa never allows the *Spagna* motif a moment's respite: all through the

125 *contrapuncti*, there is not a single bar that does not include one note of it. This *basse-dance de Spayn* thus constitutes an audible, ever-present vault spanning each *contrapunctus*.

In all the *contrapuncti*, Festa employs the cantus firmus in its original form. So it is all the more surprising that these incessant repetitions still result in melodic invention of great richness and great diversity of mood. Nor does Festa depart from the rhythmic scheme of the cantus firmus – unlike Nanino, incidentally. 121 of the *contrapuncti* retain the succession of breves of the *La Spagna* theme (see the music example above).

But if Festa is strict in his handling of the cantus firmus, he treats his own counterpoint with capricious freedom. Each one of the variations is brimming with creative inspiration, seconded by magisterial command of technique. Also striking is the way Festa pushes back the compositional limits where a normal brain would have considered the potential was exhausted. Hence his obsessive ostinatos do not indicate any lack of inspiration but, on the contrary, an ingenuity that never stops functioning. Proportions and quotations (for example the *la-sol-fa-re-mi* motif taken from a Josquin mass) are among his ‘basic’ materials.

Another technique of which he makes groundbreaking use is that of *soggetto cavato*. This procedure consists in translating the vowels in a word or a name into the corresponding notes in the Guidonian hexachord. In *contrapunctus* 104 (variation 28), the upper voice is an ostinato on E-F-D-A (*mi-fa-re-la*), derived from the vowels of the name of the Queen of Spain (I-s-A-b-e-ll-A). The tenor is on the ostinato D-E-F-C (*re-mi-fa-ut*), derived from f-E-r-d-i-n-A-n-d-U-s, with the whole combined with *La Spagna*. A true homage to the royal house of Spain!

Another example of Festa’s art: in *contrapunctus* 88 (variation 5), a four-voice variation, each part is built on a single note value. The cantus consists wholly

of semibreves, the altus of semiminims, the tenor (cantus firmus) moves in breves and the bass in minims. The juxtaposition of these four different rhythmic units creates a decidedly bizarre sound picture.

In the letter quoted at the beginning of this article, Festa affirms that the cycle can be played on instruments of all descriptions, and can also be sung. The latter hypothesis is a strange one, given that only two of the *contrapuncti* include a text, and even then only in one or two voices (the cantus firmus itself never possessed a text). Festa probably imagined that the pieces could be sung to the note-names of the hexachord.

In this recording we have confined ourselves to the more straightforward instrumental option. We have applied the principle of the ‘whole consort’ (the same instrumental timbre in all parts) in alternation with the ‘broken consort’ (a mixture of instrumental timbres) in our resurrection of this sixteenth-century ‘Musical Offering’.

PAUL VAN NEVEL

Translation: Charles Johnston

Die verworrene Geschichte der *Contrapunti* von Costanzo Festa

Wie die Mehrzahl seiner Berufsgenossen gab sich auch Costanzo Festa, Sänger der päpstlichen Kapelle und ein hochangesehener Komponist, große Mühe, Musikverleger für seine Kompositionen zu interessieren, brachten doch Werke, die im Druck erschienen, stets willkommene zusätzliche Einnahmen. In dieser Hinsicht jedenfalls haben sich die Zeiten nicht geändert.

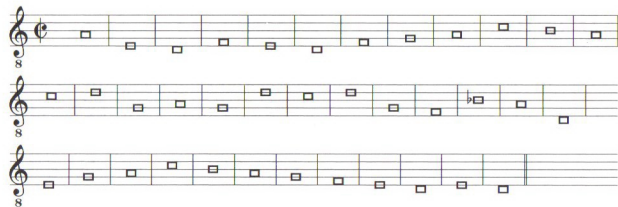
Auf der Suche nach einem Verleger schrieb Festa im September 1536 an seinen Gönner Filippo Strozzi in Florenz und bat ihn, einen Kontakt zu einem venezianischen Verleger herzustellen: "Gebt ihm zu verstehen, daß ich, wenn er meine Werke, namentlich die Hymnen und Magnificat haben will, wenigstens 150 Taler verlange, und wenn er auch die *basse* will, 200 alles in allem. (...) Die *basse* sind bestens geeignet, das Komponieren zu lernen und den Kontrapunkt zu singen und auf allerlei Instrumenten zu spielen." Zwei Jahre später bewilligte der Senat von Venedig ein Gesuch (mit 125 Ja-Stimmen, 4 Nein-Stimmen und 4 Enthaltungen) folgenden Wortlauts: "Wir bitten Euer Durchlaucht untertänigst, sie möge geruhen, es dem untertänigst ergebenen und sehr virtuososen Herrn Costanzo Festa, Musiker und Sänger Unseres Herrn, zu gestatten, seine musikalischen Werke, als da sind Messen, Motetten, Madrigale, *basse*, *contrapunti*, Lamentationen (...), mit Privileg drucken zu lassen, so daß diese Werke zehn Jahre lang von keinem anderen herausgegeben werden können."

Die genannten *basse* und *contrapunti* sind Gegenstand der vorliegenden Einspielung: es handelt sich dabei um zwei- bis elfstimmige kontrapunktische Sätze über einem präexistenten Cantus firmus (einer Melodie in langen Notenwerten, hier Breves, also Doppeltaktnoten). Diese *contrapunti*

sind nie im Druck erschienen und gerieten schon vor Ende des 16. Jahrhunderts in Vergessenheit. Nicht einmal hundert Jahre später aber wurden die *contrapunti* Festas bereits wieder erwähnt. 1662 verfaßte Ludovico Zacconi, ein italienischer Komponist und Theoretiker, den zweiten Teil seiner *Prattica di Musica*. Darin handelt er den Kontrapunkt ab und erläutert den Begriff des "doppelten Kontrapunkts" am Beispiel einer Komposition über einem Cantus firmus. Er geht dabei von der falschen Annahme aus, dieser Cantus firmus sei von Costanzo Festa, und schreibt: "Übrigens hat der genannte Cantus firmus in Breves den Namen 'Bascia'. Warum er so genannt wird, konnte ich nicht herausfinden, ein Musikgelehrter hat mir aber einmal gesagt, es sei dies ein Cantus firmus, über dem besagter Costanzo Festa 120 *contrapunti* komponiert habe. Das sei etwas, das die Studenten kennen sollten, und es wäre von großem Nutzen, selbige in Partitur zu setzen, damit sie daran all die schönen Dinge lernen könnten, die sie enthielten und die darin verborgen seien."

Bei den von Zacconi erwähnten *basse* und *contrapunti* handelt es sich eindeutig um die Kompositionen Festas, von denen hundert Jahre vorher in seinen Briefen die Rede war. Im unklaren war sich Zacconi lediglich über den Ursprung der Bezeichnung *Bascia* und ihren Komponisten. Was Zacconi und seine Zeitgenossen nicht wußten, ist uns heute bekannt: der Cantus firmus, den Festa verwendete, um seinem kontrapunktischen Einfallsreichtum freien Lauf zu lassen, war nichts anderes als ein bekannter Basse-danse-Tenor, der seit dem 15. Jahrhundert unter der Bezeichnung *La basse danse de Spayn*, *Tenore del re di Spagna* oder kurz *La Spagna* weit verbreitet war. Diese Melodie verwendeten die Musiker, die zum Tanz aufspielten, als Cantus firmus (in langen Notenwerten), über dem sie improvisierten. Der Cantus firmus bestand je nach Lesart und Umfang der Tonrepetitionen aus 35 bis 45 Breves. Festa, der also nicht der Komponist dieses Cantus firmus

ist, verwendet ihn in allen seinen *contrapunti* gleichbleibend in einer Form bestehend aus 37 Noten:



Zacconi spricht von 120 Kompositionen. Diese Zahl ist aber als ungefähr anzusehen, denn Zacconi hat sie nie mit eigenen Augen gesehen, und es ist anzunehmen, daß der Musikgelehrte, mit dem er sich darüber unterhalten hat, sie als eine Sammlung von "an die hundertzwanzig" Kompositionen bezeichnet hat.

Die *contrapunti* und *basse* von Festa sind, wie gesagt, nie im Druck erschienen, es wurde in der Renaissance lediglich über sie diskutiert und geschrieben. Sie sind jedoch in einer Handschrift überliefert, die unter der Signatur C 36 in der Biblioteca Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna archiviert ist und den verwirrenden Titel trägt:

"Hundertsiebenundfünfzig Kontrapunkte über einem Cantus firmus, genannt La Base, von Costanzo Festa, geschrieben von Gioan Maria Nanino aus Vallerano." Die in dieser Handschrift zusammengestellten Werke waren Abschriften von einem verlorenen Original eines gewissen Pietro Martire Balzani. Folio 128 trägt den Vermerk: "finis 1602 Mantuae Die 23, Octobris".

Die Titelseite gibt also zu verstehen: 1. der Cantus firmus, auf den die fraglichen Werke komponiert sind, ist von Costanzo Festa, 2. die Kontrapunkte sind von Giovanni Maria Nanino, einem Sänger und Komponisten der päpstlichen Kapelle, der von 1545 bis 1607 lebte. Beide Behauptungen konnten erst kurz vor Ende des 20. Jahrhunderts widerlegt werden. Was Punkt 1 betrifft, wissen wir heute, daß der Cantus firmus *nicht* von Festa ist, daß es sich vielmehr um das bekannte *La Spagna* handelt. Und was den Komponisten der Sätze angeht, ist inzwischen erwiesen, daß 125 *contrapunti* von Festa selbst sind, die übrigen sind von Nanino.

Für die vorliegende Einspielung haben wir 32 dieser 125 *contrapunti* ausgewählt.

Die unbestreitbare Meisterschaft der 125 *Contrapunti* von Festa

Der Zyklus von 125 Variationen, die Costanzo Festa über ein und denselben, 37 Noten umfassenden Cantus firmus geschrieben hat, ist in seinem Umfang einzigartig in der Renaissance und ist ganz ohne Zweifel eine Glanzleistung zu nennen. Diese Leistung besteht nicht so sehr in dem außergewöhnlichen technischen Können Festas – obwohl er auch darin nicht seinesgleichen hat – als vielmehr in dem schier unerschöpflichen künstlerischen Einfallsreichtum, der jeden Kontrapunkt zu einem immer wieder überraschenden Ganzen macht. Insofern ist der Zyklus in der ihm innewohnenden Kraft den *Goldberg-Variationen* von Bach vergleichbar.

Festa hat es sich nicht leicht gemacht. Der *Tenore del re di Spagna* zieht sich vom Anfang bis zum Ende wie ein stets gegenwärtiger roter Faden durch den Variationszyklus. Jede Variation beginnt mit der ersten und endet mit der letzten Note des Cantus firmus. Festa läßt das *La Spagna*-Thema nicht einen Augenblick pausieren: in allen 125 Kontrapunkten gibt es keinen Takt, der

nicht wenigstens eine Note des Cantus firmus enthält. Die *Basse danse de Spayn* ist wie ein klanglicher Gewölbebogen, der sich durchgehend über jeden der Kontrapunkte spannt.

In jedem der *contrapunti* verwendet Festa den Cantus firmus in seiner ursprünglichen Gestalt. Umso erstaunlicher ist es, daß sich trotz dieser ständigen Wiederholungen dennoch Sätze von großem melodischen Erfindungsreichtum und einer Fülle verschiedener Charaktere ergeben. Festa weicht auch vom rhythmischen Schema des Cantus firmus nicht ab, anders als Nanino übrigens. In 121 Kontrapunkten wird die Abfolge von Breves des *La Spagna*-Themas unverändert beibehalten (siehe Notenbeispiel).

So streng Festa in der Behandlung des Cantus firmus ist, so frei handhabt er seinen Kontrapunkt. Jede der Variationen läßt eine überbordende Erfindungskraft erkennen, der eine überlegene technische Meisterschaft zu Gebote steht. Dabei fällt auf, daß es Festa gelingt, weit über die Grenzen der Möglichkeiten des gewöhnlichen Musikverständes hinauszugehen. So sind die – sehr einprägsamen – Ostinati bei Festa nicht etwa Anzeichen mangelnder Inspiration, sondern vielmehr Ausdruck gesteigerter Verfeinerung. Das feinsinnige Spiel mit Proportionen und Zitaten (u.a. dem *la-sol-fa-re-mi*-Thema einer Messe von Josquin) gehört zum satztechnischen "Standard"-Repertoire. Über die Grenzen des Üblichen geht Festa beispielsweise im Gebrauch der Technik des *soggetto cavato* hinaus. Das Verfahren besteht darin, aus den Vokalen eines Wortes oder Namens durch Gleichsetzung mit den Tonnamen des Hexachords ein Thema zu bilden. So ist im Kontrapunkt 104 (Variation 28) die Oberstimme ein Ostinato *mi-fa-re-la*, der aus den Vokalen des Namens der Königin von Spanien (I-s-A-b-E-ll-A) gebildet ist. Dem Tenor liegt die Ostinatobildung *re-mi-fa-ut* zugrunde, die von f-E-r-d-I-n-A-n-d-U-s abgeleitet ist, das alles verknüpft mit *La Spagna*. Eine höchst intelligente Huldigung an das spanische Königshaus.

Ein anderes Beispiel für die Meisterschaft Festas ist der Kontrapunkt 88 (Variation 5): es handelt sich um eine Variation zu vier Stimmen, deren rhythmische Grundlage jeweils nur ein Notenwert ist. Der Cantus besteht ausschließlich aus Semibreves, der Altus aus Semiminimae, der Tenor (Cantus firmus) bewegt sich in Breves und der Bassus in Minimae. Durch diese Gleichzeitigkeit von vier verschiedenen Rhythmen ergibt sich ein sehr eigenartiges Klangbild.

Im oben zitierten Brief gibt Festa an, der Zyklus sei für die Ausführung auf allerlei Instrumenten geeignet oder für den Gesang. Letzteres ist befremdlich, wenn man bedenkt, daß nur zwei Kontrapunkte textiert sind und dies auch nur in einer oder zwei der Stimmen (der Cantus firmus selbst ist nie textiert gewesen). Wahrscheinlich hielt Festa seine Werke für geeignet, sie auf die Notennamen des Hexachords zu singen. Wir haben uns in der vorliegenden Einspielung für die naheliegendere instrumentale Ausführung entschieden. Um dieses *Musikalische Opfer* des 16. Jahrhunderts wieder zum Klingen zu bringen, machen wir abwechselnd von zwei instrumentalen Besetzungsarten Gebrauch: dem *whole consort* (Instrumente der gleichen Familie) und dem *broken consort* (Instrumente verschiedener Familien).

PAUL VAN NEVEL
Übersetzung: Heidi Fritz