



MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 6
FRANÇAIS	P. 17
DEUTSCH	P. 28

This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)



Recordings: April 2016

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Cover: Tiziano, *Venus with an Organist and Cupid* (c. 1555)

Madrid Museo del Prado

© akg-images / Album / Oronoz

Cover of the booklet: Trevi, Mastro Paolo da Pietropaolo da Montefalco organ (1509)

GIROLAMO FRESCOBALDI

(1583-1643)

SELECTED ORGAN WORKS

Bernard Foccroulle

historical organs in Trevi, Cerreto di Spoleto & Roma

with the participation of

Alice Foccroulle: *soprano* (3, 10, 15)

Lambert Colson: *cornet* (18)

Trevi, chiesa di San Francesco, Maestro Paolo di Pietropaolo da Montefalco (1509)

Missa della Madonna (<i>Fiori Musicali</i> , Venezia 1635)	
1. Toccata avanti la Missa della Madonna	1'03
2. Kyrie della Madonna - Kyrie - Christe - Christe - Kyrie - Kyrie	4'23
3. Canzon dopo l'Epistola	1'46
4. Aspice Domine, mottetto a canto solo	2'19
<i>(Liber Secundus Sacrarum Modulationum, Roma, 1627)</i>	
5. Recercar dopo il Credo	3'04
6. Toccata avanti il Recercar	0'55
7. Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla [con il cornetto]	3'02
8. Toccata per l'Elevatione	2'35
9. Bergamasca (Chi questa Bergamasca sonara non pocho Imparera)	4'39
10. Capriccio sopra la Girolmeta	3'45

**Cerreto di Spoleto, chiesa di Santa Maria Annunziata, Ascanio Belforti (1580)
& Armodio Maccioni (1627)**

11. Capriccio sopra la Bassa Fiamenga	5'00
12. Capriccio di durezze	3'34
<i>(Primo libro di Capricci, Venezia 1624)</i>	
13. Deus noster, mottetto a canto solo	2'35
<i>(Liber Secundus Sacrarum Modulationum, Roma 1627)</i>	

14. Partite sopra La Monica 7'31
(*Primo Libro di Toccate*, Roma 1615-1637)

Roma, chiesa di Santa Barbara dei Librari (c. 1600)

15. Toccata Quinta sopra i pedali per l'organo, e senza 3'47
(*Secondo libro di Toccate*, Roma 1627)
13. Recercar quarto, Obligo mi, re, fa, mi 4'30
(*Recercari et Canzoni Franzese*, Roma 1615)
17. Ipsi sum desponsata, mottetto a canto solo 3'20
(*Liber Secundus Sacrarum Modulationum*, Roma 1627)
18. Fantasia quarta, sopra doi soggetti 4'42
(*Il primo libro delle fantasie a quattro*, di Geronimo Frescobaldi Ferrarese, organista, Milano 1608.)
19. Canzon prima, Primo Tono 2'48
(*Recercari et Canzoni Franzese*, Roma 1615)
20. Fantasia nona, sopra tre soggetti 4'44
(*Il primo libro delle fantasie a quattro...*)
21. Toccata nona (Non senza fatica si giunge al fine) 4'43
(*Secondo libro di Toccate*, Roma 1627)

also in the time of Bainsi — were of modest size, they had only one keyboard and possibly a pedalboard with a maximum range of one octave. The stops were limited to a series of Principals — 8', 4', 2', quint and tierce — with one or two flute stops also. We also know that all the music in St. Peter's Basilica itself was exclusively vocal in character at that time; there was a small organ, however, in the chapel of the Holy Sacrament in the right lateral nave of St. Peter's, and it was this instrument that Frescobaldi played. The chapel itself can contain one hundred people, and it is of course possible that the sound of the organ when Frescobaldi played it could be heard in the distance throughout the entire Basilica.

Although such an account has passed into popular legend, it is nonetheless true that Girolamo Frescobaldi occupied a unique position amongst the Italian composers of the 17th century: he was one of the most famous and skilled of the virtuosi of his time and one of the first harpsichordists and organists to explore the new modes of individual musical expression. In his preface to his first *Libro di Toccate* he describes the various *affetti* or emotions and moods that artists of the early Baroque liked to portray in music. His immense and protean body of work for keyboards links the Renaissance with the Baroque, in its way an instrumental echo of Claudio Monteverdi's monumental body of vocal music.

Frescobaldi was born in Ferrara in 1583, at which time the town enjoyed a considerable musical reputation. The Duke of Ferrara was a great lover of music and had assembled an extraordinary body of musicians, undoubtedly the most prestigious of Northern Italy, at his court. Guests at the ducal court — and they could count themselves greatly privileged — could hear these prestigious musicians and superb singers; these latter included the *tre donne* that moved and impressed audiences so greatly with their vocal technique. Luzzasco Luzzaschi, a composer and organist at the d'Este court was one of Frescobaldi's teachers, as can be seen from several dedications from pupil to teacher. Carlo Gesualdo took up residence at the d'Este court in 1594, during which time he married Eleonora d'Este; it is more than likely that his compositions and those of the Neapolitan musicians in his circle — Giovanni

GIROLAMO FRESCOBALDI, THE PRINCE OF ITALIAN ORGANISTS

“Above all else, the great Frescobaldi displayed a thousand forms of invention on his harpsichord, the organ remaining steadfast [...] It is not without reason that the renowned organist of St. Peter’s has acquired such a reputation in Europe, for, although his printed works give adequate proof of his competence, it is necessary to hear him improvise his toccatas full of new and admirable inventions to judge the full extent of his profound knowledge. This is why you should talk of him as a unique musician to all of our organists, to make them want to travel to Rome to hear him there”.

André Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d’Italie*, Escrite à Rome le premier octobre 1639.

“Girolamo Frescobaldi, from Ferrara, whose fame brought thirty thousand listeners to St. Peter’s in the Vatican the first time he played the organ there.”

Giuseppe Baini, *Memorie Storico-Critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1828 (nota n^b. 236)

These two accounts, one by a contemporary and the other by a much later author, are frequently quoted whenever Girolamo Frescobaldi is the subject of discussion. The first expresses the simple wonder felt by the Abbé Maugars, a French violist who was visiting Rome at that time, but the second is truly astonishing and clearly deserves commentary. From where did Giuseppe Baini get his information? St. Peter’s Basilica, first of all, although extremely large, could never accommodate such a number of people; it is supposed to be able to contain some twenty thousand, already a colossal number. These numbers are also irreconcilable with the size and state of the organ that Frescobaldi played. Italian organs of that time — and

De Macque, Ascanio Maione and Giovanni Maria Trabaci — influenced the work of the young Frescobaldi. The duke died in 1597 and left no heir, with the result that the duchy of Ferrara then came once again under Papal jurisdiction; the ensemble of musicians was dissolved and the library dispersed.

It is therefore probable that Frescobaldi's arrival in Rome in 1604 was in part a logical reaction to the above political situation. Once in Rome, he came under the protection of the Bentivoglio family. Guido Bentivoglio was appointed archbishop and Apostolic Nuncio to Flanders in 1607 and took Frescobaldi with him to Brussels. Frescobaldi remained there some ten months and most likely met Peter Philips and Peter Cornet, both organists to the Brussels court. He had his *Primo Libro de Madrigali* printed in Antwerp in 1608; this volume provides the first evidence of his career as a composer. We may wonder whether these madrigals were recent compositions or whether they had already been composed while he was still in Ferrara, although what is certain is that they are the work of a composer who was already a master of his art, filled with the expressivity that he had learnt from his illustrious compatriots. We can only regret that Frescobaldi did not continue along this path. He of course did not stop composing vocal works as such, showing great brilliance in the genre with his two Masses for eight voices and with the two volumes of *Arie musicali* (including both sacred and secular works) as well as with a volume of motets (1627) for one, two and three voices with continuo. We have selected three of these motets for soprano for inclusion in this recording.

The greater part of his talent was, however, concentrated on the keyboard; it was with these works that his name and fame were to become known outside Italy. He published *Il primo libro delle fantasie a quattro* in Milan on his return to Italy in 1608. He was appointed organist of St. Peter's Basilica in Rome that same year, aged twenty-five; this, however, was far from being his sole occupation: he never ceased from visiting the most influential members of Roman society and of other cities, Florence in particular.

In the following years Frescobaldi published several volumes of keyboard music, although he often gave no precise indication whether they were intended for organ or harpsichord. Certain pieces were clearly intended for the organ because of their liturgical character or the presence of a pedal line, although a good many of those remaining could be played on either instrument. Formally speaking, Frescobaldi follows the path of his predecessors: he respects their models at the same time as he expands them or gives them by broadening them or by giving them a completely new dimension and an expressivity that is completely characteristic of what today is termed the Baroque musical aesthetic.

Ricercari, Canzone e Fantasia

These three types of instrumental work all had their origins in Renaissance performance practice and remained markedly popular, even the *ricercar* with its strict imitative writing; it was considered to be the ancestor of the fugue and its contrapuntal rigour seemed extremely old-fashioned in comparison to the new forms such as the toccata. This perfect four-part counterpoint was nonetheless a part of Frescobaldi's musical language; his second collection of works was published in 1615 and reserved an important place for the *ricercari*, as can be seen from its title: *Recercari et Canzoni Franzese*

The *canzone* initially were imitative pieces by composers such as Andrea Gabrieli that were based on songs that were generally of French origin, hence their name of *canzone francese*; the form had been greatly developed by the time of Frescobaldi and they still enjoyed a certain success. Abandoning any connection to the original songs, the *canzone* used the same contrapuntal style as the *ricercar* but in a lighter manner; they also developed a multisectional structure, each section having a different character and using either duple or triple time. The *Canzone* in Frescobaldi's first volume (1608) contain passages in a free virtuoso style that foreshadows the later toccata style.

The 1608 volume also contains twelve *Fantasia*. The title gives the impression that the

resultant pieces would vary in character and style, although Frescobaldi had no intention of taking such liberties: these *Fantasie* are once again strictly written works; they use a type of counterpoint that resembles the *ricercar*'s, although they are divided into several sections with varying rhythms and with greater development. The *Fantasie* are organised into four groups — of one, two, three and four themes or *soggetti* — with three works per group. With such a clearly delineated formal structure, we must seek another meaning for the works' title: these pieces are evidently intended to instruct.

Capriccii

A new volume of works appeared in 1624: this was *Primo libro di Capricci fatte sopra diverse arie*. The first part of the volume is made up of eleven pieces that Frescobaldi describes with the new title of *capriccio*. These pieces are freer and more imaginative in style than those of the earlier volumes and their characters are much more varied; they can be based on a severe theme such as the ascending or descending hexachord (C-D-E-F-G-A / A-G-F-E-D-C), on accumulations of dissonances and their resolutions: one such work is the *Capriccio di durezza*, which illustrates a genre that had been very much in vogue in Italy from the beginning of the century, this being an exploration — not without mannerism — of dissonance. Models for such works are to be found in the works of Giovanni de Macque and others. These *Capriccii* could also be based upon lighter themes such as the *Aria di Rugiero*, the *Bassa Fiamenga*, the *Spagnoletta* and *Il Cucho* (the cuckoo). The *Capriccio sopra la Bassa Fiamenga* (possibly a reminiscence of his travels in Flanders in 1607) is a delightful work, with a joyous alternation of sections in duple and triple time. The second part of the volume reverts to the older forms of the *ricercar* and the *canzona*.

Il libro di toccate

It cannot be denied that Girolamo Frescobaldi's most innovative work was the *Libro di*

Toccate, published in 1615 and then republished several times, each time with alterations and additions; this is particularly true of the editions brought out in 1618 and 1637. This volume was the first that no longer used the old-fashioned four-stave notation with separate small notes with lozenge-shaped heads but the new technique of creating a keyboard score on two staves by using copperplate engraving. This style of engraving has almost the qualities of a fine manuscript and is extremely pleasing to the eye; what is more, the manner in which the rapid passages are set down, with semiquavers and demisemiquavers linked together with curves and countercurves provides the reader with an irresistible visualisation of what such passages could become under the performer's hands, of what we imagine to be a characteristically baroque form of expression.

The originality, the quality and the diversity of the pieces that it contains aside, this volume also had the advantage of a preface that imparts a considerable quantity of useful information to its performers, be they of the 17th century or of today. Two indications in particular capture our attention out of the many: the first states that this music is to be played *con affetti cantabili e con diversità di passi* (with a vocal manner of expression and a diversity of emotions), whilst the second insists on a certain freedom of metre, comparing this to how a madrigal is sung “taking it now more languidly, now more quickly [...] according to the emotions expressed by the texts”.

We know that the origin of the toccata form is undoubtedly linked to the brilliant works for ceremonial use performed by trumpeters of the various courts; it is this splendour and brilliance that we hear transcribed in the works of keyboard composers such as Claudio Merulo (1533-1604) from the end of the 16th century onwards. Frescobaldi developed this idea further and his toccatas, under the highly diverse forms and guises that they would take, link this idea of impressive virtuosity with other slower and more expressive passages that might possibly justify a slightly different derivation of the term *toccata*. Whilst the sonata is derived from *suonare*, to sound, and the cantata from *cantare*, to sing, the toccata is derived

from *toccare*, to touch — a touch that allows rapid playing but that also allows the tenderness of an almost sensual caress of the keyboard.

One only has to listen to the diversity, the unpredictable forms, the *affetti cantabili* and the passages of breathless technical display contained in one or another of these works to realise that the toccata, of all the other Italian instrumental forms of the period, provides the best illustration possible of the baroque style in music. As regards the organ, this volume also contains several *Toccate per l'elevazione* as well as two toccatas and a *Capriccio pastorale* that insists upon the use of the pedalboard — an extremely rare occurrence at that time.

Apart from these toccatas that make up the lion's share of the volume, many other innovatory pieces for keyboard are also included. There are several sets of *Partite*, by which term is meant the ancestor of the principle of theme and variations; with Frescobaldi we see this appear in such relatively short pieces as the *Aria detta la Frescobalda* (a self-portrait?) with its four variations, two of them being in dance rhythms, a galliard and a courante respectively, or in more extensive and elaborate works such as the *Partite sopra l'Aria della Romanesca* (fourteen variations) and the renowned *Aria di Monica* (eleven variations).

Three years later, the *Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et Altre Partite d'intavolatura di Cimbalo et Organo*, (Rome, 1627), more rigorous in style than the first book, gave ample proof of Frescobaldi's exceptional talent. The *Toccata quinta sopra i pedali* provides a marvellous demonstration of Frescobaldi's compositional techniques, based on the alternation of sections that are almost improvised, fugato sections, virtuoso *passaggi* and unexpected harmonic transitions — in short, a series of the most varied *affetti* possible.

The *Toccata nona* goes even further: Frescobaldi links shorter sections together, creates striking contrasts, explores dissonances and combines duple and triple rhythms with unlimited virtuosity. There is clearly a reason why Frescobaldi himself wrote *non senza fatica si giunge al fine* (the end is not reached without fatigue) over the final bar of the piece.

Fiori musicali (1635)

This volume of Frescobaldi's music demonstrates very clearly the role of the organ in religious services of the time. Essentially it contains music for three religious offices, the *Missa della Domenica*, the *Missa degli Apostoli* and the *Missa della Madonna*. Each office is constructed the same way. There are not only very brief versets to be played between the sections of Gregorian chant of the *Kyrie* but also an entire series of pieces whose place in the office is clearly specified: an introductory toccata, a canzona to be played after the Epistle, a ricercar after the Credo, a toccata cromatica for the Elevation and a canzona after the Communion. For the *Missa della Madonna*, he provides a second Ricercar before the *Toccata per la Levazione*; this ricercar bears the annotation *Con obligo di Cantare la quinta parte senza Tocarla* (with the obligation to sing the fifth voice without playing it). The organist is therefore not required to play this fifth voice, which is nothing else than the motif on which the entire ricercar is based and that is repeated eight times in total above the four voices of the instrumental polyphony. But “to sing”? Frescobaldi provides no text here — or was he leaving it up to the singer concerned to supply a liturgically suitable text? For this *Missa della Madonna* it could easily have been the *Ave Maria*, or in other circumstances *O quam tu pulchra es*. The lack of any text here could also simply mean that this obbligato line could be allotted to another instrument.

The toccata, canzona and ricercar are typical examples of the period and such works were composed both for organ and for harpsichord. The several *Toccate per l'elevazione*, however, are religious in character; these longer works create a unique moment of reflection during the Mass: as the priest faces the altar, his back to the congregation and consecrates the bread and wine, the organist celebrates this act in music, playing a slow and meditative piece for which Frescobaldi specifies the use of the *Voce humana*; this stop possesses a second rank of pipes tuned slightly below the first, the resultant beat between the two registers creating a type of vibrato that was intended to imitate the sound of the human voice. This effect was most noticeable on the longer notes.

All of these pieces are composed in strict four-part counterpoint; this is made very clear in the first edition, as it is not transcribed onto two linked staves as was the case for the *Primo Libro* (1615), but onto four separate staves, as had been the case for his *Primo libro delle Fantasie*. Such perfect four-part writing also enables these pieces to be played on four instruments; the Neapolitan composer Giovanni Salvatore (c. 1610-1688) raises the possibility of using violas da gamba in a volume of similar works dated 1641.

At the end of the volume, after the three Masses, there are two secular works of a somewhat lighter character: a *Bergamasca* and the *Capriccio sopra la Girolmetta*. The first of these is composed over the bass line of the *Bergamasca*; this was frequently used by all the composers of the period, not only for secular music but also for sacred works such as the *Beatus vir* from Monteverdi's *Selva morale*. The *Capriccio* is based on a song that was immensely popular throughout Italy at that time; many composers of the 17th century made use of it, one of whom was Tarquinio Merula: the melody of *La Girolmetta* is identical with the melody of his *Sentire una canzonetta* in his *Arie a voce sola*. Evidently conscious of the complexity and difficulty of the *Bergamasca*, Frescobaldi also noted that "*Chi questa Bergamasca sonara non pocho Imparera*" (he who plays this *Bergamasca* will learn not a little) at the end of the piece.

JÉRÔME LEJEUNE & BERNARD FOCCROULLE

Legacy

Frescobaldi seems not to have been a man of great formal learning, or to have had much in the way of formal theoretical training, although the prefaces that he supplied for his works provide extremely valuable information about his style and interpretation. It was therefore only logical that his works would give rise to considerable developments in music theory in Germany: they inspired the *Stylus Phantasticus*, developed by Athanasius Kircher

and explained in his treatise *Musurgia Universalis* (1650). This style was then brought to its apogee by Dietrich Buxtehude, Nikolaus Bruhns and Vincent Lübeck. Frescobaldi's works were to remain a fixed point of reference in Italy and throughout Europe well after his death: even Johann Sebastian Bach would copy out the *Fiori musicali* in their entirety by hand. This recording of Frescobaldi's works is therefore part of the series of recordings begun several years ago that we have devoted to J.S. Bach's predecessors and models.

The instruments

Historical organs from Northern Italy, those built by the Antegnati family in particular, have been most frequently used to record Frescobaldi's music over the last decades. While Roman organs and Northern Italian organs of the period are similar in that both are based on the ripieno with the addition of a few flute stops, Roman organs differ in that they are tuned almost two tones lower (between 390 and 410 Hz) and that they are much narrower. The majority of historic organs remaining in Rome are unfortunately in disrepair or have been badly restored; thanks to advice given by Amando Carideo, we were able to find the splendid organ in the church of Santa Barbara dei Librari, a small church close to the Campo dei Fiori. Constructed by an unknown builder around 1600, the organ was shifted into this church in 1912, where it was placed inside an extremely ugly casing. The pipework, keyboards and wind chests have been well preserved and were the object of a superb restoration by Marco Fratti in 1995. The instrument has eight stops, two of which are 8' Principals; its sound is filled with energy and has great expressivity. Its clear and transparent acoustic does full justice to the rhythmic and contrapuntal complexities of this music.

Given that Roman organ building retained close links with the province of Umbria, the historic instruments that have survived there possess many similar features. To round off this recording we chose two historic instruments that have been restored by Claudio Pinchi; he and his family, first under the name of Fedeli and then of Pinchi, have been building organs

for over four centuries. The first of these organs is the instrument in the church and museum of San Francesco in Trevi, built by Maestro Paolo di Pietropaolo da Montefalco in 1509; the ideals of Renaissance organ sound are evident in the instrument's finesse. The second organ is the instrument of Cerreto di Spoleto that was built by A. Maccioni in 1620. Both these instruments possess flute stops alongside the traditional ripieno that are particularly suited to the Canzone and other concertante works.

These three very different instruments now reveal Frescobaldi's music in all its splendour and diversity, displaying all his creativity, his surprises and his mirror effects.

BERNARD FOCCROULLE

TRANSLATIONS: PETER LOCKWOOD

GIROLAMO FRESCOBALDI, PRINCE DES ORGANISTES ITALIENS

« Mais surtout ce grand Friscobaldi fit paroistre mille sortes d'inventions sur son Clavessin, l'Orgue tenant toujours ferme... Ce n'est pas sans cause que ce fameux organiste de Saint-Pierre a acquis tant de réputation dans l'Europe ; car, bien que ses œuvres imprimées rendent assez de témoignages de sa suffisance, toutefois pour bien juger de sa profonde science, il faut l'entendre à l'improviste faire des toccades pleines de recherches et d'inventions admirables ? C'est pourquoy il mérite bien que vous le proposiez, comme un original à tous nos organistes, pour leur donner envie de le venir entendre à Rome. »

André Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie*, Escrite à Rome le premier octobre 1639

« Girolamo Frescobaldi, ferrarese, la cui fama riuni in San Pietro in Vaticano, trenta mille uditori allor ch'è vi sono l'organo la prima volta. » (Girolamo Frescobaldi, natif de Ferrare et dont la légende dit que trente mille personnes étaient réunies lorsqu'il joua pour la première fois l'orgue du Vatican.)

Giuseppe Baini, *Memorie Storico-Critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1828 (note n° 236)

Ces deux témoignages, l'un contemporain de Frescobaldi, l'autre bien postérieur, sont fréquemment cités dès lors que l'on évoque la personnalité de Girolamo Frescobaldi. Si le premier illustre tout simplement l'émerveillement de l'abbé Maugars, violiste français en visite à Rome à cette époque, le second nous étonne et mérite sans doute un commentaire. D'où

Giuseppe Baini tient-il cette information ? D'une part, la basilique Saint-Pierre, bien que très grande, ne peut pas accueillir une telle foule (on évoque une capacité de 20 000 personnes, ce qui est déjà colossal), mais surtout, ceci semble tellement disproportionné par rapport à ce qu'est l'orgue de Girolamo Frescobaldi... Les instruments italiens de cette époque (et cela est encore vrai au temps de Baini !) sont de dimensions modestes, possédant un seul clavier et parfois un petit pédalier d'une octave maximum. Les registres sont également limités à une échelle de « principaux » (8', 4', 2', quinte, tierce...) et éventuellement un ou deux jeux de flûte. De plus, on sait qu'à la basilique Saint-Pierre, toute la musique est exclusivement vocale ; par contre, la chapelle du Saint-Sacrement qui se trouve dans la nef latérale droite possède un petit instrument, qui est effectivement celui joué par Frescobaldi. Il est possible que lorsque Frescobaldi joue cet orgue dans cette petite chapelle qui peut accueillir une centaine de personnes, l'instrument s'entende au loin, dans l'immensité de la basilique...

Si cela fait partie de la légende, il n'est reste pas moins vrai que Girolamo Frescobaldi occupe une position singulière parmi les compositeurs italiens du XVII^e siècle : il est l'un des virtuoses les plus renommés de son temps, l'un des premiers clavecinistes et organistes à explorer les nouveaux modes d'expression individuelle. Il évoque dans sa préface au premier *Libro di Toccate* ces *affetti* ou états d'âme que les artistes des débuts du baroque aiment traduire en musique. Son œuvre de clavier, immense, protéiforme, relie la Renaissance et le baroque en une sorte d'écho au travail monumental de Claudio Monteverdi dans le domaine de la musique vocale.

Frescobaldi naît en 1583 à Ferrare, ville qui jouit à l'époque d'une réputation musicale considérable. Le duc de Ferrare, passionné de musique, a réuni autour de lui une chapelle musicale extraordinaire, sans aucun doute la plus prestigieuse de l'Italie du Nord. Les invités de la cour – et ceux qui le sont peuvent se considérer comme des privilégiés – peuvent y entendre des instrumentistes prestigieux et surtout des chanteurs fabuleux, parmi lesquels les *tre donne* qui émeuvent et impressionnent par leur technique vocale. Luzzasco Luzzaschi,

compositeur et organiste de la cour d'Este, est sans doute l'un de ses professeurs, comme en attestent plusieurs dédicaces du disciple au maître. En 1594, Carlo Gesualdo entame un séjour à la cour d'Este (durant lequel il épouse Eleonora d'Este), et il est probable que ses compositions ainsi que celles des musiciens napolitains qui l'entourent, notamment Giovanni De Macque, Ascanio Maione et Giovanni Maria Trabaci, influencent également le jeune Girolamo. Le duc décède en 1597 et comme il n'a pas d'héritier, le duché de Ferrare rentre sous la juridiction des États pontificaux ; la chapelle musicale est dissoute et la bibliothèque est dispersée.

Il est donc probable que l'arrivée de Frescobaldi à Rome en 1604 soit, en partie, la suite logique de ce contexte politique. Dans la capitale pontificale, il bénéficie de la protection de la famille Bentivoglio. En 1607, Guido Bentivoglio, promu archevêque et nonce apostolique dans les Flandres, l'emmène à Bruxelles. Il y reste une dizaine de mois et y rencontre probablement Peter Philips et Peter Cornet, organistes à la cour de Bruxelles. En 1608, il fait imprimer à Anvers son *Primo Libro de Madrigali*. Ce recueil est donc le premier témoignage de son métier de compositeur. Ces madrigaux sont-ils des compositions récentes, ou bien sont-ils le fruit de la fin de son séjour à Ferrare ? Ce qui est certain, c'est qu'ils sont l'œuvre d'un compositeur déjà au faîte de la maîtrise de son art, empreints de l'expressivité des compositions de ses illustres contemporains. Ils ne peuvent que nous faire regretter que Frescobaldi n'ait pas continué sur cette voie. Certes, il n'a pas abandonné la composition de musique vocale, il a même brillé dans ce genre, d'une part par l'écriture de deux messes à huit voix et par les deux recueils d'*Arie musicale* (pièces profanes et sacrées), et d'autre part par la publication en 1627 d'un recueil de motets à une, deux et trois voix avec basse continue, dont sont extraits ici les trois motets destinés à une voix de soprano.

Mais c'est bien vers le clavier qu'il va concentrer l'essentiel de son talent et installer sa réputation, qui va d'ailleurs franchir les frontières. De retour en Italie, la même année 1608, il publie à Milan *Il Primo Libro delle Fantasie a quattro*. C'est également en cette même année,

à l'âge de 25 ans, qu'il est nommé organiste de la basilique Saint-Pierre de Rome ; cette charge n'est toutefois la seule qu'il occupe, et il ne cessera de fréquenter les personnes les plus influentes de la haute société romaine et même d'autres villes, principalement de Florence. Au cours des années suivantes, Frescobaldi publie plusieurs recueils de musique de clavier, dont la destination, le clavecin ou l'orgue, n'est pas toujours très précise ; si certaines pièces sont typiquement destinées à l'orgue, ne serait-ce que par leur caractère liturgique ou par la présence d'une partie obligée de pédalier, bon nombre d'entre elles peuvent se jouer sur l'un ou l'autre instrument. En ce qui concerne les formes de ces compositions, Frescobaldi se place dans la lignée de ses prédécesseurs en respectant leur modèles, en les amplifiant ou en leur donnant une dimension nouvelle et surtout une expressivité qui appartient entièrement à l'esthétique de ce que nous considérons de nos jours comme étant le « baroque musical ».

Ricercari, canzone e fantasia

Ces trois formes issues de la pratique de la Renaissance continuent à bénéficier d'un succès important, même le *ricercar*, forme stricte de l'écriture imitative, considéré comme l'ancêtre de la fugue, qui, par sa rigueur, apparaît comme bien archaïque face aux nouvelles expressions, notamment celle de la toccata. Néanmoins, cette perfection de l'écriture à quatre voix fait partie du langage de Frescobaldi et son deuxième recueil, publié en 1615, réserve aux *ricercari* une place de prédilection : *Recercari et Canzoni Franzese...*

Justement, les *canzone* qui, à l'origine, chez des compositeurs comme Andrea Gabrieli, sont des pièces imitatives basées sur les structures de chansons, majoritairement d'origine française (d'où l'appellation qui est restée de « *canzone francese* »), connaissent encore un certain succès et surtout sont nettement plus développées. Quittant cette attache aux thèmes des chansons, elles procèdent de la même pratique de l'écriture imitative, dans un style plus léger que celui des *ricercari*, et, surtout, se développent en plusieurs sections de caractères différents, utilisant les passages en rythmes binaires ou ternaires. Les *canzone* que comprend le premier recueil

que Frescobaldi publie en 1608 contiennent même des passages plus libres d'une certaine virtuosité, qui annonce celle des toccatas.

C'est dans le même livre que figurent une douzaine de *fantasie*. Sous ce titre, il est vrai que l'on peut trouver des pièces de types assez variés, mais chez Frescobaldi, il n'est pas véritablement question de se laisser aller vers la liberté ; ces *fantasie* sont à nouveau des compositions assez rigoureuses, appartenant au genre de l'écriture imitative proche de celle des *ricercari*, mais avec plusieurs sections, également de rythmes variés, mais surtout plus développées. Il y a quatre séries de trois *fantasie* : sur un, deux, trois et quatre thèmes (*soggetti*). Voilà une belle rigueur pour des pièces dites « de fantaisie », un terme que nous devons donc comprendre autrement et qui, ici, désigne des compositions au message pédagogique évident.

Capriccii

C'est en 1624 que paraît un nouveau recueil, *Primo libro di Capricci fatti sopra diverse arie...* La première partie est effectivement constituée de 11 pièces désignées par ce nouveau terme de « *capriccio* ». Ce sont des pièces qui sont finalement plus libres et plus imaginatives que celles des recueils précédents, et surtout plus variées dans les caractères qu'elles proposent ; elles sont basées sur des sujets parfois sévères, comme l'hexacorde montant ou descendant (*ut-ré-mi-fa-sol-la / la-sol-fa-mi-ré-ut*), sur des accumulations de dissonances (et de leurs résolutions) : c'est le cas du *Capriccio di durezze* qui illustre un genre très en vogue en Italie depuis le début du siècle, celui de la recherche – non exempte de maniérisme – de la dissonance dont les modèles se trouvent entre autres dans les compositions de Giovanni de Macque. Mais ces *Capriccii* peuvent aussi être écrits au départ de thèmes plus légers et connus comme l'*Aria di Rugiero*, la *Bassa Fiamenga*, la *Spagnoletta* ou *Il Cucho* (le coucou). Le *Capriccio sopra la Bassa Fiamenga* (une trace de son voyage dans les Flandres en 1607 ?) est une œuvre délicieuse, où sections en rythme binaire et ternaire alternent joyeusement. La suite du recueil revient aux formes anciennes du *ricercar* et de la *canzona*.

Il libro di toccate...

Il est indiscutable que le recueil le plus novateur de Girolamo Frescobaldi est le *Libro di Toccate...*, dont la première édition est réalisée en 1615 et qui connaîtra par la suite plusieurs nouvelles éditions, chaque fois modifiées et augmentées, principalement celles de 1618 et 1637. Fait nouveau, il ne s'agit plus d'une impression sur quatre portées dans la notation ancienne avec de petites notes séparées à tête de losange, mais bien, ce qui est une nouvelle technique, d'une impression en partition de clavier sur deux portées faite par le procédé de la gravure sur plaques de cuivre. Cette écriture, qui a quasiment les qualités d'un très beau manuscrit, est d'une grande beauté visuelle ; de plus, la façon dont sont dessinés les traits d'agilité avec les liaisons des doubles et triples croches en lignes faites de courbes et contre-courbes provoque une irrésistible visualisation de ce que ces passages doivent devenir sous les doigts de l'interprète et de ce que l'on peut imaginer comme une expression typiquement baroque.

Outre l'originalité, la qualité et la diversité des pièces qu'il contient, ce recueil a l'avantage d'être introduit par une préface dont la lecture apporte une quantité considérable d'informations aux interprètes, qu'il s'agisse de ceux du XVII^e siècle où de ceux de notre époque. Parmi toutes ces indications, deux retiennent particulièrement l'attention : celle selon laquelle cette musique doit se jouer « *con affetti cantabili e con diversità di passi* » (avec des affects chantants et une diversité de passions) et celle qui insiste sur une certaine liberté dans le respect de la mesure, ce qu'il compare à la façon de chanter les madrigaux, « la faisant tantôt languissante, tantôt rapide... selon les sentiments des textes qu'ils expriment ».

On sait que l'origine de la forme de la toccata est sans doute liée aux pièces brillantes et officielles que jouent les trompettistes de cour. C'est cet aspect fastueux et brillant qui est, dès la fin du XVI^e siècle, transcrit dans le mode d'expression des claviéristes, notamment par Claudio Merulo (1533-1604). Frescobaldi développe cette idée et ses toccatas, sous les très diverses formes qu'elles vont revêtir, associent cette notion de virtuosité parfois très

impressionnante à des passages plus alanguis, plus expressifs qui permettent de justifier une autre origine étymologique du terme « *toccata* ». Ainsi que la sonate trouverait son origine dans le verbe « *suonare* » et la cantate dans « *cantare* », la toccata pourrait bien trouver son origine dans le verbe « *toccare* », évoquant alors le plaisir du toucher qui permet la vitesse mais aussi la tendresse d'un toucher quasi sensuel sur le clavier.

Il suffit de découvrir l'une ou l'autre de ces toccatas pour comprendre en quoi, par leur diversité, leurs formes imprévisibles, leurs *affetti cantabili*, leurs traits de virtuosité parfois échevelés, elles illustrent parfaitement, finalement bien plus que toute autre forme instrumentale italienne de l'époque, ce que peut être le baroque en musique. Pour ce qui est de l'orgue, c'est dans ce livre qu'apparaissent également d'autres *Toccata per l'elevazione*, ainsi que deux toccatas et un *Capriccio pastorale* qui font appel – ce qui est rarissime – à un pédalier obligé.

Outre ces toccatas, qui occupent la part essentielle de ce livre, se trouvent bien d'autres pièces qui apportent de nombreuses nouvelles formes à la musique de clavier. Il s'agit tout d'abord de plusieurs cycles de *partite*. Il faut entendre sous ce titre l'ancêtre du principe du thème et variations, ce qui, chez Frescobaldi, peut apparaître dans des pièces relativement brèves comme l'*Aria detta la Frescobalda* (un autoportrait ?), avec ses quatre variations dont deux sont en rythme de danse, une gaillarde et une courante, ou dans les compositions nettement plus développées comme les *Partite sopra l'Aria della Romanesca* (14 variations) ou celle sur la célèbre *Aria di Monicha* (11 variations).

Plus sévère, trois ans plus tard, c'est au tour du *Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et Altre Partite d'intavolatura di Cimbalo et Organo* (Rome, 1627) de démontrer la stature exceptionnelle de Frescobaldi. La *Toccata quinta sopra i pedali* illustre à merveille le projet frescobaldien, basé sur l'alternance de sections quasi improvisées, de *fugati*, de *passagi* virtuoses, d'enchaînements harmoniques inattendus, bref une succession d'*affetti* des plus variés.

La *Toccata nona* va plus loin encore : Frescobaldi enchaîne les sections courtes, crée des contrastes saisissants, recherche les dissonances, superpose rythmes binaires et ternaires dans une virtuosité sans égale. Ce n'est pas sans raison que Frescobaldi indique à la dernière mesure : « *non senza fatica si giunge al fine* » (« ce n'est pas sans effort que l'on arrive à la fin »).

***Fiori musicali* (1635)**

C'est le recueil de Girolamo Frescobaldi qui nous permet de découvrir d'une façon très précise le rôle de l'orgue dans un office. Il contient principalement la musique pour trois offices (*Missa della Domenica, Missa degli Apostoli, Missa della Madonna*). Chaque office est constitué de la même façon. D'une part, on y trouve des versets très courts destinés à être intercalés entre les invocations grégoriennes du *Kyrie*, et d'autre part, toute une série de pièces dont la place est précisée : une toccata d'introduction, une *canzona* à jouer après la lecture de l'épître, un *ricercar* après le *Credo*, une toccata chromatique pour l'Élévation, une *canzona* après la Communion. Dans le cas de la *Missa della Madonna*, un deuxième *ricercar* est proposé avant la *Toccata per la Levazione*. Il porte la mention « *Con obligo di Cantare la quinta parte senza Tocarla* » (« avec l'obligation de chanter la cinquième voix sans la toucher »). Ce n'est donc pas l'organiste qui joue cette cinquième voix, qui n'est autre que le motif sur lequel est développé tout le *ricercar* et qui est énoncé à huit reprises en superposition aux quatre voix de la polyphonie instrumentale. « *Cantare* » ? Aucun texte n'est indiqué en dessous de ce motif. Frescobaldi laisse-t-il le soin aux interprètes de placer sur ce motif un texte convenant à la liturgie ? Cela pourrait-être, pour cette *Missa della Madonna*, « *Ave Maria* » ou pour d'autres circonstances « *O quam tu pulchra es* »... L'absence de texte peut aussi indiquer que cette partie obligée peut être confiée à un instrument.

Les toccatas, *canzone* et *ricercari* correspondent aux formes de l'époque, communes au clavecin et à l'orgue. Par contre, les *Toccata per l'elevazione* sont typiques de la musique religieuse. Ces pièces assez longues constituent un moment de recueillement très particulier

dans l'office, à savoir celui de la Consécration : pendant que le prêtre, face à son autel (dos à l'assistance), consacre le pain et le vin, l'organiste célèbre cet acte en jouant cette pièce lente et méditative pour laquelle il fait usage spécifiquement du registre de *Voce humana* où un deuxième rang de principaux accordé légèrement plus bas que le premier provoque, par le battement qui en résulte, un effet de vibrato qui correspondrait à l'imitation de celui de la voix humaine, particulièrement perceptible sur les notes longues.

Toutes ces pièces sont d'une stricte écriture à quatre voix, ce qui apparaît très nettement dans l'édition originale qui n'est pas faite sur deux portées comme ce fut le cas dès le *Primo Libro* de 1615, mais bien sur quatre portées séparées. Il revient donc ici au mode d'édition de son premier recueil. Cette parfaite écriture à quatre voix permet donc également de jouer ces pièces à quatre instruments, par exemple des violes de gambe, une pratique attestée par exemple par les compositions de l'organiste napolitain Giovanni Salvatore (c. 1610-1688) qui, dans sa publication de 1641, suggère cette possibilité.

À la fin du recueil se trouvent, après les trois messes, deux pièces de caractère profane et même léger : une *Bergamasca* et le *Capriccio sopra la Girolmetta*. La première est construite sur la basse de la *bergamasca*, abondamment utilisée par tous les compositeurs de l'époque, tant pour la musique profane que pour la musique sacrée (dont un *Beatus Vir* des *Selva Morale* de Monteverdi). La seconde est à l'origine une chanson dont le succès n'a pas quitté la tradition populaire italienne contemporaine ; elle a aussi été utilisée par différents compositeurs du XVII^e siècle, dont Tarquinio Merula dont les *Arie a voce sola* contiennent une pièce intitulée *Sentire una canzonetta* dont la mélodie n'est autre que *La Girolmetta*.

Sans doute conscient de la complexité (et de la virtuosité) de la *Bergamasca*, Frescobaldi n'hésite pas à commenter à la fin de la pièce « *Chi questa Bergamaca sonara non pocho Imparera* » (« celui qui jouera cette *Bergamasca* n'apprendra pas peu »).

L'héritage

Si Frescobaldi ne semble pas avoir été un homme particulièrement cultivé, il n'avait sans doute rien d'un théoricien, bien que ses préfaces constituent des documents extrêmement précieux pour la connaissance de son style et son interprétation. C'est assez logiquement en Allemagne que son œuvre donnera lieu aux développements théoriques les plus féconds. Elle inspire le *Stylus Phantasticus*, théorisé par Athanasius Kircher dans son traité *Musurgia Universalis* (1650), un art qui sera porté à son sommet par Dietrich Buxtehude, Nikolaus Bruhns et Vincent Lübeck. Longtemps après sa mort, l'œuvre frescobaldienne restera un point de référence incontournable, en Italie et dans toute l'Europe. Johann Sebastian Bach recopiera entièrement de sa main les *Fiori Musicali*. Ce disque consacré à Frescobaldi apporte ainsi un complément à la collection des enregistrements consacrés depuis quelques années aux prédécesseurs (et modèles) de Bach.

Les instruments

Depuis plusieurs décennies, les instruments historiques de l'Italie du Nord, notamment ceux construits par la famille Antegnati, ont été les plus utilisés pour enregistrer la musique de Frescobaldi. En fait, si les compositions sont assez similaires, toujours basées sur le *ripieno* et quelques jeux de flûtes, la facture d'orgue à Rome présente des caractéristiques assez différentes de celle du Nord : le diapason est environ deux tons plus bas (entre 390 et 410Hz), les tailles beaucoup plus étroites. À Rome, malheureusement, la plupart des instruments historiques sont en mauvais état ou ont été mal restaurés. Grâce aux conseils d'Amando Carideo, nous avons trouvé le magnifique instrument de Santa Barbara dei Librari, une petite église proche du Campo de' Fiori. Construit par un facteur anonyme aux alentours de 1600, l'orgue a été amené dans cette église en 1912 – et placé à cette époque dans un très vilain buffet ! La tuyauterie, les claviers et les sommiers sont très bien conservés et ont fait l'objet d'une admirable restauration par Marco Fratti en 1995. Il ne comporte que huit jeux (dont deux principaux de 8') et dégage

une énergie sonore éblouissante, une belle expressivité, et l'acoustique très transparente rend justice à la complexité contrapuntique et rythmique de cette musique.

La facture d'orgue romaine a entretenu des liens étroits avec la province d'Ombrie, et les instruments historiques conservés présentent de nombreuses analogies. Pour compléter cet enregistrement, nous avons choisi deux instruments historiques restaurés par Claudio Pinchi, qui appartient à une famille qui pratique la facture d'orgues depuis quatre siècles – sous le nom de Fedeli puis de Pinchi – : celui de l'église-musée de San Francesco à Trevi, construit en 1509 par Maestro Paolo di Pietropaolo da Montefalco, un instrument tout en finesse, marqué par l'idéal sonore de la Renaissance, et l'orgue de Cerreto di Spoleto, construit par A. Belforti en 1580 et agrandi par A. Maccioni en 1620. Ces deux instruments comportent, outre le traditionnel *ripieno*, des *flauti* qui conviennent particulièrement aux *Canzone* et autres pièces concertantes.

Très différenciés, ces trois instruments révèlent la musique de Frescobaldi dans toute sa splendeur, sa diversité, sa créativité, ses surprises et ses jeux de miroir.

BERNARD FOCCROULLE

GIROLAMO FRESCOBALDI, FURST DER ITALIENISCHEN ORGANISTEN

„Doch vor allem der große Friscobaldi [sic] ließ tausend Arten von Erfindungen aus seinem Cembalo ertönen, spielte aber auch immer Orgel mit Ausdauer ... Nicht ohne Grund errang dieser berühmte Organist von Sankt Peter solch einen Ruf in Europa; denn obwohl seine gedruckten Werke von seinem großen Können zeugen, muss man, um seine tiefgehende Meisterschaft zu beurteilen, dennoch gehört haben, wie er Toccaten voll von Erlesenheiten und bewundernswerten Erfindungen improvisiert. Daher verdient er absolut, dass Ihr ihn allen unseren Organisten als Modell vorschlägt, damit sie dazu animiert werden, nach Rom zu kommen, um ihn spielen zu hören.“

*André Maugars, Response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie, Escrite à Rome le premier octobre 1639.
(Antwort an einen Neugierigen über das Gefühl für Musik in Italien, geschrieben in Rom am ersten Oktober 1639.)*

„Girolamo Frescobaldi, ferrarese, la cui fama riuni in San Pietro in Vaticano, trenta mille uditori allor ch'è vi sono l'organo la prima volta.“ („Der Ruf Girolamo Frescobaldis aus Ferrara versammelte in der Peterskirche im Vatikan dreißigtausend Zuhörer, als er dort zum ersten Mal Orgel spielte.“)

Giuseppe Baini, Memorie Storico-Critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1828 (Anmerkung Nr 236)

Diese beiden Zeugnisse, von denen das eine zu Lebzeiten Frescobaldi, das andere viel später geschrieben wurde, zitiert man oft, wenn man von Girolamo Frescobaldi

Persönlichkeit spricht. Schildert das erste ganz einfach die Bewunderung von Abbé Maugars, einem französischen Gambisten, der damals in Rom zu Besuch war, so erstaunt uns das zweite und verdient sicher einen Kommentar. Woher hat Giuseppe Baini diese Information? Einerseits kann die Peterskirche, obwohl sie sehr groß ist, eine solche Menschenmenge nicht aufnehmen (man spricht von einem Fassungsvermögen von 20.000 Personen, was bereits kolossal ist), doch scheint dies vor allem gemessen an der Orgel von Girolamo Frescobaldi überproportional. Die italienischen Instrumente dieser Zeit (und das ist noch zur Zeit Bainis der Fall!) haben bescheidene Ausmaße, besitzen nur ein Manual und manchmal ein kleines Pedal von höchstens einer Oktav. Die Register sind ebenfalls auf eine Tonleiter von „Prinzipalen“ (8', 4', 2', Quint, Terz ...) und eventuell eins bis zwei Flötenwerke beschränkt. Außerdem weiß man, dass in der Peterskirche ausschließlich Vokalmusik aufgeführt wurde. Dagegen besaß die Sakramentskapelle im rechten Seitenschiff ein kleines Instrument, auf dem Frescobaldi tatsächlich spielte. Möglich ist, dass diese Orgel weit in der riesigen Basilika zu hören war, wenn Frescobaldi auf ihr in der kleinen Kapelle spielte, die an die hundert Personen fassen konnte ...

Ist der Bericht Bainis demnach Legende, bleibt es dennoch wahr, dass Girolamo Frescobaldi eine einzigartige Stellung unter den italienischen Komponisten des 17. Jh. einnimmt: Er ist einer der größten und renommiertesten Virtuosen seiner Zeit, einer der ersten Cembalisten und Organisten, der die neuen Arten individuellen Ausdrucks erforscht. In seinem Vorwort zum ersten *Libro di Toccate* erwähnt er die *Affetti* oder Gemütszustände, die die Künstler des beginnenden Barocks gern in Musik umsetzen. Sein immenses, vielgestaltiges Werk für Tasteninstrumente verbindet die Renaissance mit dem Barock in einer Art Echo zum monumentalen Werk Claudio Monteverdis auf dem Gebiet der Vokalmusik.

Frescobaldi wird 1583 in Ferrara geboren, einer Stadt, die in dieser Zeit einen beachtenswerten musikalischen Ruf besitzt. Der Herzog von Ferrara, ist ein leidenschaftlicher Musikliebhaber und versammelte um sich eine außerordentliche Musikkapelle, die zweifellos

die renommierteste Norditaliens ist. Die Gäste des Hofes – die sich als privilegiert betrachten können – haben Gelegenheit, dort hervorragende Musiker und vor allem wunderbare Sänger zu hören, unter anderem die „tre donne“, die durch ihre Stimmtechnik berühren und beeindrucken. Luzzasco Luzzaschi, Komponist und Organist am Hof der Este ist zweifellos einer von Frescobaldis Lehrer, wie mehrere Widmungen des Schülers an den Meister bezeugen. 1594 kommt Carlo Gesualdo an den Hof der Este (und heiratet in dieser Zeit Eleonora d’Este). Wahrscheinlich beeinflussen seine Kompositionen sowie die der neapolitanischen Musiker um ihn, vor allem Giovanni De Macque, Ascanio Maione und Giovanni Maria Trabaci, ebenfalls den jungen Girolamo. Der Herzog stirbt 1597 und da er keinen Erben hat, fällt das Herzogtum in den Zuständigkeitsbereich des Kirchenstaats. Die Musikkapelle wird aufgelöst und der Bibliotheksbestand zerstreut.

Es ist daher wahrscheinlich, dass Frescobaldis Ankunft in Rom im Jahre 1604 teilweise die logische Folge dieser politischen Situation ist. In der Stadt des Papstes wird er von der Familie Bentivoglio gefördert. 1607 nimmt ihn Guido Bentivoglio, der zum Erzbischof und apostolischen Nuntius in Flandern befördert worden ist, nach Brüssel mit. Er bleibt etwa zehn Monate dort und lernt wahrscheinlich Peter Philips und Peter Cornet kennen, beide Organisten am Hof von Brüssel. 1608 lässt er in Antwerpen sein *Primo Libro de Madrigali* drucken. Diese Sammlung ist das erste Zeugnis seiner Tätigkeit als Komponist. Sind diese Madrigale neue Kompositionen oder sind sie bereits gegen Ende seines Aufenthalts in Ferrara entstanden? Sicher ist, dass es Werke eines Komponisten sind, der bereits am Höhepunkt seiner Kunstbeherrschung angelangt ist, und dass sie von der Ausdruckskraft der Kompositionen seiner berühmten Zeitgenossen geprägt sind. Wir können nur bedauern, dass Frescobaldi diesen Weg nicht weitergegangen ist. Zwar gab er das Komponieren von Vokalmusik nicht auf, ja er brillierte sogar auf diesem Gebiet einerseits durch zwei achtstimmige Messen und durch zwei Sammlungen von *Arie musicale* (profane und geistliche Stücke) und andererseits durch die Veröffentlichung im Jahre 1627 einer Motettensammlung

für eine, zwei und drei Stimmen mit Basso continuo, aus der die drei hier vertretenen Motetten für eine Sopranstimme stammen.

Doch konzentrierte er danach das Wesentliche seines Talents auf die Tasteninstrumente, und festigte so seinen Ruf, der über die Grenzen hinausgehen sollte. Zurück in Italien publizierte er im selben Jahr 1608 in Mailand *Il primo libro delle Fantasie a quattro*. Ebenfalls 1608 wird er mit 25 Jahren zum Organisten der Peterskirche in Rom ernannt: Dieses Amt ist jedoch keinesfalls sein einziges, so dass er weiterhin mit den einflussreichsten Persönlichkeiten der Oberschicht Roms und sogar anderer Städte, wie vor allem Florenz, Umgang pflegt.

Im Laufe der folgenden Jahre veröffentlicht Frescobaldi mehrere Sammlungen von Klaviermusik, deren Bestimmung zwischen Cembalo und Orgel nicht immer sehr genau festgelegt ist. Sind einige Stücke eindeutig für Orgel geschrieben, sei es durch ihre liturgische Bestimmung oder durch eine obligate Stimme im Pedal, so können viele davon auf dem einen wie auf dem anderen Instrument gespielt werden. Was die Formen dieser Kompositionen betrifft, so gliedert sich Frescobaldi in die Reihe seiner Vorgänger ein, berücksichtigt ihre Modelle, erweitert sie aber oder verleiht ihnen eine neue Dimension und vor allem eine Ausdruckskraft, die ganz der Ästhetik angehört, die wir heute als „musikalisches Barock“ bezeichnen.

Ricercari, Canzone e Fantasie

Diese drei Formen, die aus der Praxis der Renaissance kommen, haben weiterhin viel Erfolg, selbst das *Ricercar*, eine strikte Form mit imitativem Satz, die als Vorfahre der Fuge gilt und durch ihre Strenge den neuen Ausdrucksmitteln gegenüber, u.a. denen der Toccata, recht archaisch wirkt. Nichtsdestoweniger gehört diese Vollkommenheit der vierstimmigen Kompositionsweise zur Sprache Frescobaldis und sein zweiter 1615 veröffentlichter Band räumt den *Ricercari* einen besonderen Platz ein: *Recercari et Canzoni Franzese ...*

Die *Canzone*, die ursprünglich bei Komponisten wie Andrea Gabrieli imitative Stücke

auf der Grundlage von Liedstrukturen und größtenteils französischer Herkunft waren (daher ist die Bezeichnung *Canzone francese* geblieben), genießen weiterhin einen gewissen Erfolg und sind vor allem deutlich breiter angelegt. Sie sind nicht mehr an Liedthemen gebunden, verwenden die gleiche Praxis der imitativen Kompositionsweise in einem leichteren Stil als die *Ricercari* und entwickeln sich vor allem in mehreren Abschnitten verschiedenen Charakters, wobei sie Passagen in binären oder ternären Rhythmen verwenden. Die *Canzone*, die das erste, 1608 veröffentlichte Buch Frescobaldis enthält, weisen sogar freiere Passagen auf, die gewissermaßen die Virtuosität der Toccaten ankündigen.

Im selben Buch gibt es auch ein Dutzend *Fantasie*. Unter diesem Titel kann man allerdings Stücke recht verschiedener Art finden, doch bei Frescobaldi kommt es nicht wirklich in Frage, sich der Zwanglosigkeit hinzugeben. Diese *Fantasie* sind wieder recht strenge Kompositionen, die zur Form der imitativen Kompositionsart ähnlich der des *Ricercar* gehören, mehrere Teile sowie erneut verschiedenen Rhythmen besitzen und vor allem breiter angelegt sind. Von diesen *Fantasie* gibt es hier vier Serien von je 3: auf ein Thema, zwei, drei und vier Themen (*Soggetti*). Diese Kompositionsweise ist für Stücke, die als *Fantasie* bezeichnet werden, recht streng. Doch muss der Begriff anders verstanden werden: Es geht hier um Kompositionen, die eine offensichtlich didaktische Botschaft haben.

Capriccii

1624 erscheint ein neues Buch, *Primo libro di Capricci fatte sopra diverse arie ...* Der erste Teil besteht aus elf Stücken, die mit dem Neuen Begriff *Capriccio* bezeichnet sind. Es sind Werke, die freier und einfallsreicher sind als die der vorigen Bücher. Sie sind aber vor allem auch abwechslungsreicher aufgrund ihrer verschiedenen Charaktere. Sie bauen manchmal auf strengen Themen auf, wie einem auf- oder absteigenden Hexachord (c-d-e-f-g-a / a-g-f-e-d-c), auf Anhäufungen von Dissonanzen (und ihren Auflösungen): Das ist der Fall des *Capriccio di durezza*, das typisch für eine seit dem Beginn des Jahrhunderts in Italien sehr

beliebte Form ist, u.zw. der einer – nicht von Manierismen freien – Suche nach der Dissonanz, deren Modelle u. a. in den Kompositionen Giovanni de Macques zu finden sind. Doch können diese *Capricci* auch ausgehend von leichteren, bekannten Themen geschrieben werden, wie der *Aria di Rugiero*, der *Bassa Fiamenga*, der *Spagnoletta* oder *Il Cucho* (*Der Kuckuck*). Das *Capriccio sopra la Bassa Fiamenga* (ein Relikt seiner Reise nach Flandern im Jahre 1607?) ist ein reizendes Werk, bei dem Teile im binären mit solchen im ternären Rhythmus fröhlich abwechseln. Doch danach kehrt das Buch zu den alten Formen des *Ricercar* und der *Canzona* zurück.

Il libro di toccate ...

Die innovativste Sammlung Girolamo Frescobaldis ist unbestreitbar sein *Libro di Toccate ...*, dessen erste Auflage 1615 erschien und das danach mehrmals neu aufgelegt und dabei jedes Mal modifiziert und bereichert wurde, vor allem bei den Ausgaben von 1618 und 1637. Neu an diesem Buch ist, dass hier nicht mehr vier Liniensysteme mit der alten Schreibweise der kleinen rautenförmigen Notenköpfe gedruckt sind, wo alle raschen Sätze als Aufeinanderfolge kleiner Noten aufscheinen, sondern dass es sich hier um eine neue Drucktechnik im Kupferstichverfahren handelt, bei der die Klavierpartitur auf zwei Liniensystemen zu lesen ist. Diese Schrift hat fast die Vorzüge einer formvollendeten Handschrift und ist wunderschön. Außerdem stellt die Art, in der die virtuoson Läufe mit den gebunden Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten in einer Linie Kurven und „Gegenkurven“ bilden, diese Passagen mit unwiderstehlicher Anschaulichkeit dessen dar, wozu sie durch die Finger des Interpreten werden sollen und was man sich als einen typisch barocken Ausdruck vorstellen kann.

Abgesehen von der Originalität, der Qualität und der Verschiedenartigkeit der darin enthaltenen Stücke, kommt der Sammlung ein Vorwort zugute, das den Interpreten – jenen des 17. Jh. wie denen unserer Zeit – eine beachtliche Menge an Informationen liefert! Unter

all den Hinweisen erfordern zwei besondere Aufmerksamkeit: Der eine besagt, dass diese Musik „*con affetti cantabili et con diversità di passi*“ (mit gesanglichen Affekten und einer Vielfalt an Leidenschaften) gespielt werden muss, und der andere besteht auf einer gewissen Freiheit bei Beachtung des Taktes, was er mit der Art Madrigale zu singen, vergleicht: „sie manchmal schmachkend, manchmal schnell spielend ... je nach den Gefühlen der Texte, die sie ausdrücken“.

Wie man mit Sicherheit weiß, geht der Ursprung der Toccata auf die brillanten, offiziellen Stücke zurück, die die Hoftrumpeter spielten. Dieser prächtige, effektvolle Aspekt wurde ab dem Ende des 16. Jh. für die Ausdrucksweisen der Tasteninstrumente umgeschrieben, unter anderem von Claudio Merulo (1533-1604). Frescobaldi entwickelte diese Idee weiter, so dass seine Toccaten in ihren sehr verschiedenartigen Formen eine oft äußerst eindrucksvolle Virtuosität mit langsameren, expressiveren Passagen kombinieren, die es erlauben, einen anderen etymologischen Ursprung des Begriffs „Toccata“ zu rechtfertigen. Ist der Ausdruck Sonate auf das Verb „*suonare*“ zurückzuführen und Kantate auf „*cantare*“, so soll hier „*toccare*“ das Vergnügen wiedergeben, das sowohl die Geläufigkeit aber auch die fast sinnliche Zärtlichkeit des Anschlags auf der Klaviatur hervorruft.

Es genügt, die eine oder andere dieser Toccaten zu entdecken, um zu erkennen, dass sie durch ihre Verschiedenartigkeit, ihre unvorhersehbaren Formen, ihre *Affetti cantabili*, ihre manchmal ausgelassen, virtuoson Züge mehr als alle anderen italienischen Formen der Instrumentalmusik dieser Zeit die vollkommenste Veranschaulichung dessen sind, was in der Musik als barock gelten kann. Für die Orgel finden sich in diesem Buch auch andere *Toccata per l'elevazione* sowie zwei Toccaten und ein *Capriccio pastorale*, die – was äußerst selten ist – das Pedal einsetzen.

Abgesehen von diesen Toccaten, die den Hauptanteil des Buches in Anspruch nehmen, gibt es darin auch viele andere Stücke, die der Musik für Tasteninstrumente zahlreiche neue Formen hinzufügen. Es handelt sich zunächst um mehrere Zyklen von *Partite*. Unter

diesem Titel ist der Vorfahre des Prinzips von Thema und Variationen zu verstehen, was bei Frescobaldi in relativ kurzen Stücken zu hören ist, wie etwa in der *Aria detta la Frescobalda* (ein Selbstporträt) mit vier Variationen, von denen zwei im Tanzrhythmus einer Gaillarde und einer Courante stehen, oder in viel weiter ausgearbeiteten Kompositionen wie den *Partite sopra l'Aria della Romanesca* (14 Variationen) oder in der über der berühmten *Aria di Monica* (11 Variationen).

Drei Jahre später ist es in strengerer Art und Weise am *Secundo Libro die Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et Altre Partite d'intavolatura di Cimbalo et Organo*, (Rom, 1627) das außergewöhnliche Format Frescobaldis zu beweisen. Die *Toccata quinta sopra i pedali* verdeutlicht wunderbar das Projekt Frescobaldis, das auf dem Wechsel zwischen fast improvisierten Abschnitten, Fugati, virtuosen *Passagi*, unerwarteten harmonischen Verbindungen, kurz auf einer Abfolge der verschiedensten *Affetti* beruht.

Die *Toccata nona* geht noch weiter: Frescobaldi reiht darin kurze Abschnitte aneinander, schafft frappierende Kontraste, sucht Dissonanzen, überlagert binäre und ternäre Rhythmen mit nicht zu überbietender Virtuosität. Nicht ohne Grund gibt er beim letzten Takt an: „*non senza fatica si giunge al fine*“ (ohne Mühe gelangt man nicht bis ans Ende).

***Fiori musicali* (1635)**

Mit dieser Sammlung lässt uns Girolamo Frescobaldi die Rolle der Orgel bei der Messe sehr genau entdecken. Sie enthält vor allem die Musik für drei Messen: *Missa della Domenica, Missa degli Apostoli, Missa della Madonna*. Jeder Gottesdienst ist gleichermaßen angelegt. Einerseits findet man darin sehr kurze Verse, die dazu bestimmt sind, zwischen den Anrufungen eingeschoben zu werden, und andererseits eine Reihe von Stücken, deren Position genau bestimmt ist: eine *Toccata* zur Einleitung, eine *Canzona*, die nach der Lesung der Epistel zu spielen ist, ein *Ricercar* nach dem Credo, eine *Toccata chromatique*

zur Elevation, eine *Canzona* nach der Kommunion. Im Fall der *Missa della Madonna* wird vor der *Toccata par la Levazione* ein zweites Ricercar mit folgender Angabe eingefügt: „*Con obbligo di Cantare la quinta parte senza Tocarla*“ (mit der Verpflichtung, die fünfte Stimme zu singen, ohne sie {auf den Tasten} anzuschlagen). Demnach spielt nicht der Organist diese fünfte Stimme, die nichts Anderes ist, als das Motiv, auf dem das gesamte Ricercar aufbaut und das achtmal über den vier Stimmen der Polyphonie erklingt. „Cantare“? Über diesem Motiv ist kein Text angegeben. Überlässt es Frescobaldi den Interpreten einen zur Liturgie passenden Text hinzuzufügen? Für diese *Missa della Madonna* könnte es das „*Ave Maria*“ oder für andere Gelegenheiten *O quam tu pulchra es*“ sein... Das Fehlen des Textes kann auch darauf hinweisen, dass diese obligate Stimme einem Instrument anvertraut werden kann.

Tokkata, Canzona und Ricercar entsprechen den Formen der damaligen Zeit und sind dem Cembalo und der Orgel gemein. Dagegen sind die *Toccata per l'elevazione* typisch für die geistliche Musik. Diese ziemlich langen Stücke bilden einen ganz besonderen Augenblick der inneren Sammlung bei der Messe, d.h. den Moment der Wandlung: Während der Priester (mit dem Rücken zu den Gläubigen) vor dem Altar steht und Brot und Wein verwandelt, feiert auch der Organist diesen Akt, indem er dieses langsame, meditative Stück spielt, für das er besonders das Register der *Voce humana* einsetzt, bei dem eine zweite Reihe von Prinzipalen, die leicht tiefer gestimmt sind als das erste, durch die daraus resultierende Schwebung einen Vibratoeffekt hervorruft, der einer Imitation der menschlichen Stimme entsprechen soll, was besonders bei längeren Noten hörbar ist.

Die weitaus überwiegende Mehrheit dieser Werke sind in einem strengen vierstimmigen Satz, was sehr deutlich in der Originalausgabe aufscheint, die nicht auf zwei Liniensystemen geschrieben ist, wie es für die Tasteninstrumente üblich war, sondern auf vier getrennten Systemen. Diese vollkommene Notierung erlaubt es also auch, die Stücke auf vier Instrumenten zu interpretieren, z.B. auf Gamben. Das ist etwa bei den Kompositionen des neapolitanischen

Organisten Giovanni Salvatore (ca. 1610-1688) belegt, der diese Möglichkeit in seiner Publikation aus dem Jahre 1641 vorschlägt.

Am Ende des Bandes finden sich nach den drei Messen zwei Stücke mit profanem, ja sogar leichtem Charakter: eine *Bergamasca* sowie das *Capriccio sopra la Girolmetta*. Die erste baut auf der Grundlage der *Bergamasca* auf, die von den Komponisten dieser Zeit sowohl für die weltliche als auch für die geistliche Musik (darunter für ein *Beatus Vir* der *Selva Morale* von Monteverdi) sehr häufig verwendet wird. Das zweite ist Ausgangspunkt einer Melodie, deren Erfolg noch heute in der zeitgenössischen italienischen Volksliedtradition anhält. Sie wurde auch von verschiedenen Komponisten des 17. Jh. verwendet, darunter Traquinio Merula. Seine *Arie a voce sola* enthalten ein Stück mit dem Titel *Sentire una canzonetta*, dessen Melodie keine andere ist als die von *La Girolmetta*.

Frescobaldi war sich ohne Zweifel der Komplexität (und Virtuosität) der *Bergamasca* bewusst, was ihn veranlasste am Ende des Stückes folgenden Kommentar abzugeben: „*Chi questa Bergamasca sonara non pocho imparera*“ (Wer diese Bergamasca spielen will, wird dabei nicht wenig lernen).

JÉRÔME LEJEUNE & BERNARD FOCCROULLE

Das Erbe

Frescobaldi war anscheinend kein besonders kultivierter Mann und bestimmt keineswegs ein Theoretiker, obwohl seine Vorworte äußerst wertvolle Dokument für die Erfassung seines Stils und seiner Interpretation sind. Es ist ziemlich logisch, dass sein Werk in Deutschland die fruchtbarsten theoretischen Entwicklungen hervorrief. Es inspirierte den *Stylus Phantasticus*, für den Athanasius Kircher in seiner Abhandlung *Musurgia Universalis* (1650) theoretische Grundlagen erarbeitete. Diese Kunst erreichte mit Dietrich Buxtehude, Nikolaus Bruhns und

Vincent Lübeck ihren Höhepunkt. Noch lange nach seinem Tod blieb das Werk Frescobaldi in Italien und in ganz Europa ein unumgänglicher Richtwert. So kopierte Johann Sebastian Bach eigenhändig die *Fiori Musicali*. Diese Frescobaldi gewidmete CD ist somit eine Ergänzung der Reihe an Aufnahmen, die seit einigen Jahren den Vorgängern (und Modellen) Bachs gewidmet sind.

Die Instrumente

Seit einigen Jahrzehnten werden die historischen Instrumente Norditaliens, u.zw. besonders die von der Familie Antegnati gebauten, für Aufnahmen von Frescobaldi's Musik am meisten verwendet. Wenn die Kompositionen auch sehr ähnlich sind und immer auf einem Ripieno und einigen Flötenregistern aufbauen, so weist der römische Orgelbau ziemliche Unterschiede zu dem des Nordens auf: die Stimmung ist etwa zwei Töne tiefer (zwischen 390 und 410 Hz), die Mensuren viel schmaler. In Rom sind leider die meisten historischen Instrumente in schlechtem Zustand oder schlecht restauriert. Dank der Ratschläge Amando Carideos fanden wir das wunderbare Instrument von Santa Barbara die Librari, einer kleinen Kirche in der Nähe des Campo de' Fiori. Die Orgel wurde von einem anonymen Orgelbauer um 1600 erbaut, 1912 in diese Kirche gebracht und damals in ein sehr hässliches Gehäuse gesteckt! Das Pfeifenwerk, die Manuale und die Laden sind sehr gut erhalten und wurden 1995 hervorragend von Marco Fratti restauriert. Sie besitzt nur acht Register (davon zwei Prinzipale 8') und verfügt über eine faszinierende klangliche Energie, eine schöne Ausdruckskraft, und die sehr transparente Akustik kommt der kontrapunktischen und rhythmischen Komplexität dieser Musik zugute.

Der römische Orgelbau pflegte enge Kontakte mit der Provinz Umbrien, und die erhaltenen historischen Instrumente weisen viele Analogien auf. Um diese Aufnahme zu vervollständigen, wählten wir zwei von Claudio Pinchi restaurierte Instrumente. Pinchis Familie ist seit vier Jahrhunderten im Orgelbau tätig – zunächst unter dem Namen Fedeli,

dann Binchi. Eine der Orgeln befindet sich in der Kirche bzw. dem Museum von San Francesco in Trevi und wurde 1509 von Maestro Paolo di Pietropaolo da Montefalco gebaut. Ein ganz feines Instrument, das vom Klangideal der Renaissance geprägt ist. Das andere Instrument ist die Orgel von Cerreto di Spoleto, die 1580 von A. Belfort gebaut und 1620 von A. Maccioni vergrößert wurde. Die beiden Instrumente enthalten, abgesehen vom traditionellen *Ripieno*, *Flauti*, die besonders gut für die *Canzone* und andere konzertante Stücke geeignet sind.

Diese drei sehr unterschiedlichen Instrumente bringen Frescobaldis Musik in ihrer ganzen Pracht, ihrer Vielfalt, ihrer Kreativität, mit ihren Überraschungen und Reflexspielen voll zur Geltung.

BERNARD FOCCROULLE

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

Chiesa di S. Francesco a Trevi,

organo di Mastro Paolo da Pietropaolo da Montefalco (1509)

Organo di 8' con tastiera di 45 note Do-do con ottava scavezza.

Pedaliera scavezza di 9 pedali Do-do.

Corista di 445Hz , t

Temperamento mesotonico 1/4 di comma sintonico.

Pressione del vento 44,3 mm in colonna d'acqua.

Principale

Ottava

Flauto in Ottava

Quintadecima

Decimanona

Vigesimaseconda

Vigesimasesta

Flauto in XII*

Voce Umana**

Cornetta**

Chiesa di Cerreto di Spoleto (Tr)

L'organo della Chiesa di Santa Maria Annunziata di Cerreto di Spoleto è attribuibile a Ascanio Belforti ed è databile alla seconda metà del XVI sec. Nel 1627 Armodio Maccioni di Cerreto, che ebbe un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'arte organaria del barocco romano, rifece la mostra e aggiunse il flautino.

Principale

Voce Umana

Ottava

Flauto in XII

Decimaquinta

Flautino

Decimanona

Vigesimaseconda

Vigesimasesta

Vigesimanona

Roma, Chiesa di Santa Barbara

Organo di autore anonimo (XVII sec.)

Organo costruito da autore anonimo intorno alla prima metà del 1600.

Il nucleo più recente risale al 1912 ed è costituito dalla cassa, dalla pedaliera, dai pomelli dei registri e dal mantice. Proveniente da una chiesa sconosciuta è stato collocato in cantoria sopra la porta d'ingresso nel 1912 da Brunone Menicocci, racchiuso in una cassa lignea di modestissima fattura, in legno di pioppo e abete, dipinta con pittura ad olio bianca.

Principale

Principale Secondo (da Sol²)

Ottava

Quintadecima

Decimanona

Vigesimaseconda

Vigesimasesta

Vigesimanona

Pressione statica: 45 mm di colonna d'acqua

Corista di 402Hz a 18°C

Temperamento Mesotonico

Restauro da Marco Fratti nel 1995 su incarico dell'Istituto Centrale per il Restauro



RIC 372