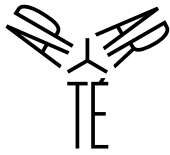




CHRISTOPHE
ROUSSET
FRESCOBALDI

TOCCATE E PARTITE D'INTAVOLATURA DI CIMBALO
LIBRO PRIMO



**LES TALENS
LYRIQUES** CHRISTOPHE
ROUSSET

Enregistré par Little Tribeca à l'Hôtel de l'Industrie (Paris) le 10 novembre 2018

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Maximilien Ciup

Clavecin original anonyme de la fin du XVI^e siècle remanié par Rinaldo de Bertonis en 1736

Tempérament mésotonique

Préparation et accord : Carey Beebe et Patrick Yègre

English translation by Marcia Hadjimarkos

Photos © Nathanaël Mergui (couverture, p. 4), Bertrand Huet (p. 9, 13, 14-15)

Les Talens Lyriques sont soutenus par le Ministère de la Culture, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes. L'Ensemble remercie ses Grands Mécènes : la Fondation Annenberg / GRoW – Gregory et Regina Annenberg Weingarten, Madame Aline Foriel-Destezet et Mécénat Musical Société Générale.

Les Talens Lyriques sont depuis 2011 artistes associés, en résidence à la Fondation Singer-Polignac.



AP202 Little Tribeca | Les Talens Lyriques © 2019 Little Tribeca | Les Talens Lyriques © 2019

[LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com lestalenslyriques.com

GIROLAMO FRESCOBALDI

(1583-1643)

Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo, 1615
(édition augmentée de 1637)

CHRISTOPHE ROUSSET clavecin

1. Toccata prima	4'58
2. Cento partite sopra passacagli	11'15
3. Toccata nona	5'32
4. Partite sopra l'aria della Romanesca	12'20
5. Toccata ottava	3'55
6. Partite sopra l'aria di Monica	7'52
7. Toccata decima	4'20
8. Balletto terzo, corrente e passacagli	3'30
9. Toccata terza	3'56
10. Partite sopra l'aria di Follia	5'19
11. Toccata sesta	5'42
12. Quattro correnti	3'24
13. Toccata settima	4'58
14. Balletto e ciaccona	1'23
15. Toccata Seconda	4'44
16. Balletto Primo	1'56
17. Balletto Secondo	1'25



FRESCOBALDI OU LA NAISSANCE DU CLAVECIN

Girolamo Frescobaldi (1583-1643) naît à Ferrare où il étudie auprès de Luzzasco Luzzaschi. Il y subit diverses influences : celles de Naples (Giovanni Maria Trabaci, Ascanio Mayone) et celles de Venise (Andrea Gabrielli, Claudio Merulo) au clavier, mais aussi celles de Carlo Gesualdo, Roland de Lassus et de Claudio Monteverdi pour la vocalité. Puis installé à Rome dès 1604, il accompagnera son protecteur l'archevêque Guido Bentivoglio dans les Flandres où il bénéficie de nouvelles influences, car Bruxelles au tout début du XVII^e siècle est un important carrefour de courants musicaux anglais, français et flamand. En 1608 il devient l'organiste titulaire de la prestigieuse basilique Saint-Pierre de Rome. Désormais très remarqué comme compositeur (il publie dès 1608) et virtuose au clavecin et à l'orgue, il se voit courtoisé par les princes de Mantoue, de Florence et la haute société romaine. Plusieurs volumes de musique vocale seront publiés à Florence lorsqu'il passe au service du grand duc de Toscane

(1628-1634). De retour à Rome il reprend les orgues de Saint-Pierre jusqu'à sa mort, laissant deux livres de *Toccate* (1615-1637 et 1627), *Capricci* (1624), les *Fiori musicali* (1635) pour le clavier, quelques messes, motets et un volume de *Canzoni* (1628) pour divers instruments avec la basse continue entre autres. Son influence sera considérable sur Michelangelo Rossi, Bernardo Storace, Johann Kaspar Kerll, Johann Jakob Froberger, sa musique sera copiée et republiée bien au-delà des frontières de l'Italie jusqu'aux clavecinistes français, aux organistes allemands entre autres – il semble que Bach lui-même ait possédé une copie des *Fiori musicali*.

Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo di Girolamo Frescobaldi organista di S. Pietro di Roma. Libro primo

Cet intitulé de la première édition romaine de 1615 indique clairement que Frescobaldi pensait avant tout ses compositions pour le clavecin. Il est d'ailleurs considéré par tous les clavecinistes comme le premier grand compositeur à avoir donné ses lettres de noblesse à l'instrument. La subtilité de son écriture au clavier, les conseils qu'il donne dans sa préface (*Avvertimenti*) aux interprètes trahissent une science toute nouvelle. Dans ses pièces l'invention inouïe de son art déclamatoire, la variété des affects, la science du contrepoint, l'ampleur des formes, tout nous met en présence d'un immense compositeur. « Bien composer » pour le clavecin est avant tout prendre une parfaite mesure de ses limites, de ses défauts pour passer outre, pour le tourner à son propre avantage. Dans ses « *Avvertimenti* », la référence au madrigal ferrarais pose clairement sa volonté de faire chanter l'instrument, parallèlement à la souplesse du *tactus*¹. Il nous parle de liberté improvisa-

toire (*stilus fantasticus*), de virtuosité (« pour mettre en valeur l'agilité des mains »), du son qu'il convient de soigner pour ne pas laisser « l'instrument vide » et du plus grand respect qu'il porte *a priori* à son lecteur, lui laissant le choix d'interrompre une *toccata* ou un cycle de variations : autant dire un cadre souple pour un interprète omnipotent. Mais sa plus grande innovation est sans doute le rythme. Il est soit changeant, grâce à de fréquents changements de mètres hérités de la « théorie mensuraliste », soit libre comme dans un madrigal : « ne pas être assujéti à une battue, comme il est d'usage dans les madrigaux modernes [...] en fonction des affects ou du sens des paroles ». Il insiste sur la nécessité de ralentir sur les conclusions, « on doit soutenir beaucoup les cadences conclusives », et sur celle de trouver le tempo « juste et proportionné » dans ses cycles de variations.

Il reste quelques saveurs archaïques dans certaines *toccatas*, par la modalité en particulier, par la structure (les divers épisodes seront beaucoup plus délimités dans les *toccatas* du deuxième livre, à l'instar de celles

1. pulsation

de son fameux élève Froberger), par une certaine verdeur dans le langage expressif – qui au passage trouve tout son sens avec un accord mésotonique de l'instrument (soit par tierces pures). Sa modernité se cristallise sur les harmonies étranges, les dissonances douloureuses, les lignes mélodiques subtilement dessinées (au contraire de ses imitateurs !) : nous sommes ici en présence du premier baroque romain, proche de Caravaggio ou de Gentileschi.

Il est remarquable que Frescobaldi sorte déjà en 1616 un deuxième tirage de ce *Libro primo*, augmenté des 4 *Correnti* et de l'*Aria sopra la Follia*. Ces courantes gardent tout comme l'aria de la *Follia* (sur une base de gaillarde) un tour archaïsant quand on les compare aux mêmes danses du *Secondo libro* de 1627. Un troisième tirage sans date ne diffère du précédent que par sa page de titre. Même changement de page de titre pour le tirage de 1628 qui précise, comme pour le deuxième livre à peine sorti des presses « *toccatas di cimbalo et organo*² ». Il augmente ce volume des *Partite sopra l'arie di Romanesca, Ruggiero, Monica,*

en plus des *follie* et courantes. C'est en 1637 que ce premier livre trouve sa forme la plus aboutie avec l'adjonction des *balletti*, passacailles et chaconnes – à noter de nombreuses variations supplémentaires ou remaniées pour les cycles de variations de 1628.

L'évolution dans le langage de Frescobaldi y est très nette. Le geste et l'architecture s'amplifient, nouvelle innovation de notre compositeur qui, avec les *Cento partite* ou la *Romanesca*, nous livre des programmes ambitieux dépassant dix minutes et explorant plus encore l'expressivité, la dissonance, le chromatisme, la virtuosité et son intarissable invention.

Le clavecin que Frescobaldi avait à sa disposition était réduit en tessiture : quatre octaves du do_3 au do_4 avec octave courte – soit l'absence sur le clavier des touches de *sol dièse, fa dièse, mi bémol* et *do dièse*. Par ailleurs, la plupart des originaux parvenus jusqu'à nous excluent les changements de registres, obligeant l'interprète à tout jouer avec deux jeux de huit pieds à l'unisson toujours accouplés.

2. *toccatas* pour le clavecin et l'orgue

J'ai ici enregistré sur un clavecin original anonyme de la fin du XVI^e siècle, remanié par un Bolognais, Rinaldo de Bertoni, en 1736. La splendide restauration menée dans les années 2000 par le facteur David Ley a remis l'instrument dans sa disposition d'origine : la tessiture de l'instrument avait été étendue vers le *fa* aigu au XVIII^e siècle, la trace très visible du déplacement du chevalet a permis de retrouver le premier état de cet exceptionnel instrument. L'usure inhabituelle des touches de buis témoigne d'un usage sans doute intense de l'instrument ! Je remercie également Carey Beebe pour un parfait réglage des becs et Patrick Yègre qui sait mieux que personne trouver l'accord adéquat pour rendre justice aux divers répertoires clavecinistiques.

Christophe Rousset

novembre 2018



FRESCOBALDI OR THE BIRTH OF THE HARPSICHORD

Girolamo Frescobaldi (1583-1643) was born in Ferrara, where he studied with Luzzasco Luzzaschi. In his native city he was influenced by the keyboard music of the Neapolitans Giovanni Maria Trabaci and Ascanio Mayone and the Venetians Andrea Gabrielli and Claudio Merulo; Carlo Gesualdo, Roland de Lassus, and Claudio Monteverdi had an impact on his vocal writing. He moved to Rome in 1604, and travelled with his employer, the Archbishop Guido Bentivoglio, to Flanders, where he was exposed to new influences in Brussels, an important crossroads of early seventeenth-century English, French, and Flemish styles. He became the organist of the prestigious St Peter's Basilica in Rome in 1608. Due to his far-reaching fame as a composer (his first works were published in 1608) and his virtuosity on the harpsichord and organ, he was in great demand with the aristocracy of Mantua and Florence, and in Roman high society. Several volumes of his vocal music were published in Florence during the years he served the Grand Duke of Tuscany (1628-1634). Upon returning to Rome

he resumed his duties as organist at St Peter's, where he remained until his death, publishing two books of *Toccate* (1615-1637 and 1627), *Capricci* (1624), and *Fiori musicali* (1635) for the keyboard, as well as several masses, motets, and a volume of *Canzoni* (1628) for a variety of instruments and basso continuo. Frescobaldi exercised considerable influence on Michelangelo Rossi, Bernardo Storace, Johann Kaspar Kerll, and Johann Jakob Froberger. His music was copied and published far from Italy, reaching harpsichordists in France and organists in Germany, among others; it would appear that Bach himself owned a copy of *Fiori musicali*.

*Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo di
Girolamo Frescobaldi organista di S. Pietro di Roma.
Libro primo*

The title of the first Roman edition of 1615 clearly shows that Frescobaldi primarily thought of his compositions as harpsichord works. Harpsichordists in fact consider him to have been the first great composer for their instrument, the person who established its pedigree. The subtlety of his writing for the keyboard and the advice he offered to performers in the preface (*Avvertimenti*) plainly demonstrate his fresh new approach. The astounding inventiveness of Frescobaldi's declamation, the variety of his affects, the erudition of his counterpoint, and the vast scale of his forms prove the exceptional nature of his compositions. "Composing well" for the harpsichord consists above all of a complete understanding of the instrument's limitations and shortcomings in order to go beyond them and use them to one's advantage. The reference in the *Avvertimenti* to the Ferrarese madrigal illustrates Frescobaldi's desire to make the instrument sing, in conjunction with a supple *Tactus* or beat. He mentions free improvisation (*stilus fantasticus*), virtuosity ("to highlight the hands' agility"), and the tone one should cultivate so the harpsichord will not "sound hollow"; he also shows great respect

for the musician by encouraging performance of a *toccata* or set of variations within a flexible framework chosen by the omnipotent player. Frescobaldi's greatest innovation, however, was rhythmic: his works either contain varied rhythms with frequent metre changes, in keeping with mensuralist theories, or are free, like madrigals: "to avoid being subjected to a beat, as is common in modern madrigals (...), according to the affects or the meaning of the words". He insists on the necessity of slowing down at the ends of pieces - "one should especially bring out final cadences" - and on finding the "right and proportionate" tempo in sets of variations.

Archaic flavours linger in certain *toccatas*, particularly as concerns modality, but also in terms of structure (the various episodes are more clearly delineated in the *toccatas* of his second book, like those of his famous student Froberger), and in a certain youthfulness of expressive language, which truly comes to life when the harpsichord is tuned in meantone temperament, with pure thirds. Frescobaldi's modernity is crystallized in strange harmonies, painful dissonances, and subtly drawn melodic lines (unlike those of his imitators!): his music springs from the early Roman baroque, close to Caravaggio and Gentileschi.

It is remarkable that Frescobaldi published a second edition of the *Libro primo* as early as 1616; the new edition contained an additional 4 *Correnti* and the *Aria sopra la Follia*. The courantes and the aria on *La Follia* (based on a gaillard) include elements that seem archaic when compared to the same dances printed in the *Secondo libro* of 1627. A third, undated printing was identical to the second, apart from a different title page. The 1628 edition also featured a new title page, and stated, like the second, very recently published edition, that it contained *toccate di cimbalò et organo*, or toccatas for the harpsichord and organ. This volume additionally featured *Partite sopra l'arie di Romanesca, Ruggiero, Monica* as well as further *folle* and courantes. The first book was expanded in 1637 with supplemental *balletti*, *passacaglias* and *chaconnes*, and many of the variations in the variation sets were added or rewritten in the 1628 edition.

Frescobaldi's language clearly evolved over time. Musical gesture and architecture broadened, as the composer, in the *Cento partite* and the *Romanesca*, penned ever more innovative and ambitious works, some lasting more than ten minutes, and went further than ever before in exploring expressivity, chromaticism, virtuosity, and constantly-renewed inventiveness.

The harpsichords available to Frescobaldi had a reduced compass of four octaves (C_3 to C_4 , with a short octave that did not include G#, F#, E flat, or C#). Most of the original instruments that have come down to us do not allow for register changes, which means that the interpreter must play everything with the two 8 foot unisons coupled throughout.

The instrument heard in this recording is an anonymous late sixteenth-century harpsichord that was reconfigured by Rinaldo de Bertoni in Bologna in 1736. David Ley's splendid restoration, carried out in the early twenty-first century, brought the instrument back to its intended design. It had been extended to high F in the eighteenth century, and the clearly visible trace of the original bridge enabled Ley to return this outstanding harpsichord to its earliest state. Its unusually worn boxwood keys show how intensely it has been played! I extend my thanks to Carey Bebee for his perfect regulation of the plectra, and to Patrick Yègre who, better than anyone else, is able to find tunings that do justice to a variety of harpsichord repertoires.

Christophe Rousset
November 2018





Also available - Également disponible



apartemusic.com