



Photo Piccardo & Rosso (Savona, Italie)

© ARION PARIS 1993 - Tous droits réservés pour tous pays (Reproduction interdite).

© ARION PARIS 1993 - All rights reserved for all the world (Copyright reserved).



Premiers Livres

1604 Venezia

1611 Roma

Toccatas

Intégrale

•

**Partitas
sur la folie**

SANDRO

VOLTA

chitarrone

luth

GIOVANNI GIROLAMO
KAPSBERGER
Tablatures de chitarrone et de luth



Giovanni Girolamo (Johann Hieronymus) Kapsberger naquit à Venise en 1580 et mourut à Rome le 17 janvier 1651 où il repose, dans l'église de San Biagio à Montecitorio.

Atanasius Kircher, dans sa *Murgia universalis*, compare la figure de Kapsberger à celle de Monteverdi pour illustrer le "stylus dramaticus" (style dramatique) et, en regard des qualités particulières de l'instrumentiste, le considère comme le premier représentant du "stylus choralis" (style choral grec).

Pietro della Valle, dans son ouvrage *Della musica dell' età nostra*, voulant faire l'apologie du nouveau langage stylistique et convaincre de la supériorité de la musique de son temps sur celle du passé, nous apporte le témoignage d'un Kapsberger, Maître du théorbe : "Quelques-uns parmi les modernes les plus excellents ont su ajouter aux subtilités du contrepoint mille grâces de trilles, de notes soutenues, de syncopes, de trémolos, de feintes ⁽¹⁾, de pianos et de fortes et d'autres galanteries très peu pratiqués par ceux de l'âge passé. Ainsi l'ont pratiqué dans le présent âge Kapsberger pour le théorbe, Orazio pour la harpe, Michel Angelo pour le violon et d'autres qui n'ont pas seulement égalé, mais aussi dépassé tous les musiciens des temps passés."

Giovanni Battista Doni dans *De Praestantia Musicae Veteris* compare la renommée de Kapsberger, joueur de luth et de théorbe, à celle de Frescobaldi, claveciniste et organiste. Tout ceci pour témoigner de la figure préminente de Giovanni Girolamo Kapsberger tant dans le domaine de l'art du luth que par son influence au cœur des courants musicaux d'avant-garde du début du 17^e siècle.

LES ŒUVRES POUR CHITARRONE ET LUTH

Kapsberger nous transmet son art instrumen-

tal par les trois livres de tablature qui nous sont parvenus (deux de chitarrone et un de luth) :

– *Premier Livre de tablature de chitarrone* (Venise, 1604)

– *Premier Livre de tablature de luth* (Rome, 1611)

– *Quatrième Livre de tablature de chitarrone* (Rome, 1640)

Quelques livres de tablature et un traité sous forme de dialogue, *Il Kapsberger della Musica* (cité par l'auteur à la fin des conseils du *Quatrième Livre*) ont été perdus.

Les première et dernière dates de publication nous font comprendre qu'il s'agit d'un art instrumental qui s'est développé pendant presque un demi-siècle et à l'essor duquel Kapsberger a participé en prenant part aux recherches et innovations organologiques qui touchèrent à tous les instruments de musique y compris le luth et le chitarrone. Dans ce climat de forte mobilité créative, Kapsberger composa sur toutes les formes musicales typiques de la première moitié du XVII^e siècle.

LA TOCCATA

Le terme *tochata* paraît pour la première fois dans l'anthologie *Intavolatura de leuto de diversi autori* (1536) de G.A. Casteliono avec une fonction de postlude : "toccata à jouer à la fin de la danse". Il s'agit de très brèves suggestions de *passaggi* (passages; *passaggio* : transition ou modulation). Le premier exemple qui nous soit parvenu de compositions destinées expressément au chitarrone est le *Libro Primo*. Ce premier livre met en évidence une recherche innovatrice sur les ressources idiomatiques de l'instrument. Kapsberger utilise d'un côté le nouveau matériau monodique, et à travers une recherche exhaustive des possibilités instrumentales ouvre une

porte vers une forme musicale très chère aux artistes du XIX^e siècle, eux aussi à la fois virtuoses et compositeurs : l'étude de concert.

PREMIER LIVRE DE CHITARRONE (1604)

SIX TOCCATAS

Des *Six toccatas* faisant partie de la tablature de chitarrone, les trois premières mettent en évidence l'intention de développer un seul élément de technique et de construction musicale :

– La première est une étude sur les agréments et leur application instrumentale au moyen du *strascino* (technique du legato de la main gauche).

– La deuxième, "Arpeggiata", comme le définit explicitement le titre, est une étude sur cette technique du chitarrone, particulière, d'arpège à trois doigts sur un hardi développement du matériau harmonique.

– La troisième est une étude sur la syncope.

Les trois toccatas suivantes révèlent le rapprochement d'éléments plus hétérogènes :

– La quatrième résume les différents éléments d'arpège, *strascino* et syncope.

– La cinquième est fortement caractérisée par un épisode initial basé sur l'utilisation de la pédale harmonique, suivi par un sujet efficace et contrasté, dans le style de la "chanson française" qui occupe toute la partie centrale de la composition. Elle se termine par un mouvement ternaire en forme de danse.

– La sixième présente, conformément à la quatrième, différents éléments juxtaposés et en contraste : *strascino*, arpège, syncope. La partie centrale, "Tempo adagio" (Tempo à l'aise), est suivie par une conclusion virtuose où réapparaît avec tout son effet le *strascino*.

PARTITAS SUR LA FOLIE

Le cycle des partitas (variations) sur la folie manifeste avec quel esprit d'invention Kapsberger affronte l'un des thèmes les plus communs de la tradition du luth, matériau thématique et harmonique très utilisé et développé par la précédente culture instrumentale. Kapsberger développe parfaitement le dépassement de la nature essentiellement décorative de l'*alio modo* (sorte de variation), de la "division" et de la "diferencia" aboutissant à une représentation des *affetti* dans leur traduction la plus extrême. Chaque partita devient donc un terrain propice à des moments contrastants et diversifiés en faisant tomber la fonction unificatrice du *tactus* (battement) qui, pendant des siècles, avait conditionné le discours musical.

PREMIER LIVRE DE LUTH (1611)

HUIT TOCCATAS

Les *Toccatas pour luth* montrent en général, de façon plus évidente, l'influence des modèles esthétiques de la nouvelle musique monodique par la présence aussi de figures rhétoriques :

1. figures caractérisées par l'itération de formules mélodiques ou par la répétition de phrases musicales (*climax*)

2. figures d'imitation fuguée (*apocope*)

3. figures constituées par des structures dissonantes (*elissi-cadentiae duriusculae*)

4. figures constituées par des intervalles particuliers (*exclamatio-passus duriusculus*)

5. figures constituées par des successions particulières d'accords (*mutatio toni-congeries*)

6. figures constituées par des interruptions de la ligne mélodique ou caractérisées par l'emploi de pauses (*abruptio*)

– La première toccata, de grandes propor-

tions, est une recherche exhaustive qui vise à transformer les *affetti* (sentiments) en effets traduisant l'esthétique nouvelle de l'art du luth : les éléments les plus dialoguants de cette composition révèlent leur influence non négligeable sur la musique de luth française de la seconde moitié du XVII^e siècle.

— La deuxième toccata déploie en son début les modules harmoniques par une originale figure d'arpège. A un bref épisode caractérisé par des retards harmoniques succèdent un mouvement en contrepoint et des éléments de *circulatio* mélodique (très brève figure mélodique commençant et se terminant par la même note). Un bref épisode à deux voix conduit à l'accord final.

— La troisième toccata présente un début en accords avec retards, intercalé par un court et contrastant mouvement à deux voix. La partie centrale donne une importance particulière à toute la composition à travers un prégnant sujet chromatique descendant (*catabasis*). La conclusion est confiée à quelques passages de virtuosité.

— La quatrième toccata commence avec un bref sujet contrapuntique à deux voix qui se développe à travers des figures plus étroites et des accents. Un court mouvement en accords successifs mais d'une intensité douloureuse donne naissance à un épisode à deux voix jusqu'au final riche en "passages".

— La cinquième toccata est construite principalement sur la *repetitio* (répétition thématique sur les différents degrés de la gamme, appelée aujourd'hui *progression*) d'un sujet à intervalles, très caractérisé, qui confère une intensité dramatique et unitaire à une composition qui ne renonce pas à une fragmentation kaléidoscopique de l'harmonie propre au style "brisé". Il faut remarquer l'originalité de l'ornementation de la cadence

finale.

— La sixième toccata est construite sur l'alternance de sentiments contrastants. L'*exordium* (introduction) en accords est suivi par une séquence éloquente et déclamatoire intercalée par des brefs "passages". A travers un intense épisode chromatique qui s'étend aux trois voix homophoniques, il y a un retour à la déclamation. La pièce se termine par un final de virtuosité avec une cadence ornée dans le style des toccatas précédentes.

— La septième toccata apparaît comme un hommage à la Fantaisie pour luth des années précédentes, tant elle est caractérisée par de brefs thèmes en style imitatif qui suivent l'*exordium* au caractère fortement marqué de toccata. Un épisode important, dont le rythme se décompose en triolets (non indiqués mais implicites), donne suite à une série d'intervalles de dixième au caractère "suave", qui contrastent avec les "duretés" de la section suivante. La toccata se termine par un épisode récitatif analogue à celui de l'*exordium*, qui conclut ainsi de façon symétrique une composition qui arrive à conjurer la "nouvelle musique" avec celle "des temps passés".

— La huitième toccata représente un retour au style du chitarrone par la forme monothématique de cette *compattezza* qu'on pourrait appeler une étude sur la subdivision harmonique à travers la technique de l'arpège.

NOTE SUR L'INTERPRÉTATION

Onze ans après, dans la deuxième édition des *Toccatas et Partitas de tablature de clavecin* (1615), Girolamo Frescobaldi se fera interprète à travers une explication littéraire (la préface au lecteur*) de ce nouveau style instrumental qui

avait trouvé son application pour la première fois dans la *Tablature de Chitarrone* de Giovanni Girolamo Kapsberger.

SANDRO VOLTA

* AU LECTEUR

Ayant constaté combien est acceptée la manière de jouer avec sentiment de chant et avec diversité de passages, il m'a semblé opportun de présenter mes faibles efforts, imprimés avec mes avertissements intercalés. Je souligne que je préfère l'effort d'autrui ⁽²⁾ et que j'observe la valeur de chacun. Et que soit bien acceptée l'affection avec laquelle je les expose au gentil et engagé lecteur.

1. Premièrement, cette façon de jouer ne doit pas être assujettie à un rythme rigoureux comme nous le voyons faire dans les Madrigaux modernes, lesquels, bien que difficiles, sont facilités par un rythme tantôt langoureux, tantôt rapide, ou suspendu selon ce qu'ils expriment ou ce que les paroles signifient.

2. Dans les toccatas je me suis soucié non seulement qu'elles soient riches en passages différents et en effets; mais aussi que lesdits passages puissent être joués séparément de façon que le joueur sans avoir l'obligation de les finir toutes pourra les terminer là où il lui plaira.

3. Que les débuts des toccatas soient joués lentement en arpèges : qu'ainsi soient faits les liés ou les duretés ⁽³⁾. Et aussi dans le milieu des œuvres elles [les notes] seront frappées ensemble pour ne pas laisser vide l'instrument. Ces frappes seront reprises selon le goût de celui qui joue.

4. Dans la dernière note, que ce soit sur un trille ou un passage par notes disjointes ou conjointes, on doit s'y arrêter même si cette note

est une croche ou double croche ou différente de la suivante; parce que une telle pause évitera de confondre une phrase avec la suivante.

5. Il est souhaitable que les cadences, bien qu'elles soient d'un tempo rapide, soient assez retenues; en s'approchant de la conclusion de passages ou de cadences on prendra un tempo plus lent.

6. La séparation et la conclusion des passages se fera lorsqu'on trouvera la consonance des deux mains écrite sur une blanche. Quand on trouvera un trille de la main droite ou de la gauche et que l'autre main fera en même temps des passages, ceux-ci ne doivent pas être exécutés note à note mais on doit chercher à ce que le trille soit rapide et le passage moins rapide et expressif : autrement ce serait confusion.

7. Les passages avec croches d'une main et doubles croches de l'autre ne doivent pas être faits trop rapides : et la main qui fera les doubles croches devra les faire un peu pointées, et la note pointée ne sera pas la première mais la seconde, et ainsi de suite une sur deux.

8. Avant de faire les passages doubles avec des doubles croches aux deux mains on devra s'arrêter à la note précédente, même si elle était noire : après on fera de façon décidée le passage afin de mieux faire apparaître l'agilité de la main.

9. Dans les Partitas, quand on trouvera passages et expressions il sera bien de prendre un tempo large; et ceci on l'observera aussi dans les toccatas. Celles sans passages pourront être jouées dans un rythme assez gai. La conduite du tempo sera laissée au bon goût et au fin jugement du joueur. En ceci consiste l'esprit et la perfection de cette manière et de ce style de jouer.

Les Passacailles pourront être jouées séparément, selon son propre plaisir, en ajustant le

tempo de l'une et de l'autre partie, et qu'il soit fait de même pour les Chaconnes.

GIROLAMO FRESCOBALDI

- (1) Certains effets destinés à provoquer la surprise
- (2) Celui de l'interprète
- (3) Dissonances

LES INSTRUMENTS

Les instruments utilisés dans cet enregistrement sont :

– un chitarrone à 11 ordres, inspiré des sources organologiques et iconographiques du début du XVIIe siècle (Pascal Goldshmidt, Florence 1990)

– luth à 10 ordres, d'après Vendelio Venere (Knud Sindt, Milan 1985)

Les instruments sont montés sur des cordes de boyau, même dans le registre grave.

Le chitarrone

Entre la fin du XVIe et le début du XVIIe siècle le luth subit une première modification dans l'accord en portant à l'octave grave l'intonation des deux premières cordes. Ainsi accordé, il fut appelé chitarrone. Ensuite, on lui ajouta une *tratta* (prolongement du manche) sur laquelle furent

placées les cordes les plus graves afin d'obtenir un meilleur timbre ("contrabassi").

Le terme de chitarrone, sur lequel on a beaucoup discuté, dérive très probablement de *chitarra* (guitare) : une grande guitare (comparable à la guitare de l'époque seulement sur le plan de la technique de l'accord) où ce même accord "rentrant" *, particulier, est plus étendu ("technique de l'accord qui consistait à accorder la corde centrale à l'octave inférieure par rapport à la suite normale des quarts). L'instrument fut utilisé pour accompagner le chant soit sous sa première forme sans le prolongement du manche, soit dans la version à manche prolongé. Son utilisation en tant qu'instrument soliste fut développée par la parution du premier livre de Kapsberger, premier témoignage du développement d'une littérature pour chitarrone seul.

La sonorité et le timbre de cet instrument sont le fruit d'une recherche expérimentale qui caractérise les périodes de transition. On peut dire qu'il se situe entre le luth et le théorbe de la seconde moitié du XVIIe siècle. C'est justement dans cette période que sera codifiée son esthétique sonore, homogène et transparente.

SANDRO VOLTA

Textes traduits de l'italien par
ALDO DALL'OSSO

Giovanni Girolamo (Johann Hieronymus) Kapsberger was born in Venice in 1580 and died in Rome on 17 January 1651, where he is buried in the church of San Biagio in Montecitorio.

In his *Musurgia universalis*, Athanasius Kircher compares Kapsberger to Monteverdi as an illustration of the "stylus dramaticus" (dramatic style), and, on account of his exceptional qualities as an instrumentalist, considers him to be the first representative of the "stylus choraicus" (Greek choral style).

Pietro della Valle, in his *Della musica dell'età nostra*, in which he defends the music of his time and praises the new stylistic language, speaks of Kapsberger as being a very fine theorist : "Some of the most excellent contemporary composers have added to the subtleties of counterpoint a thousand graces in the form of trills, rubato, syncopations, tremolos, *finte* ⁽¹⁾, the use of *piano* and *forte*, and other delightful touches that are used very little by those of the past. Thus, in our own time, we may mention Kapsberger for the theorbo, Orazio for the harp, Michel Angelo for the violin, and others, who have not only equalled but have also surpassed all the musicians of the past."

Giovanni Battista Doni, in his *De praestantia musicae veteris*, compares the renown of Kapsberger as a lutenist and theorist to that of Frescobaldi as a harpsichordist and organist.

The above examples thus give us some idea of Giovanni Girolamo Kapsberger's pre-eminence, both in the art of the lute and as an influential personality within the avant-garde musical movements of the early 17th century.

THE WORKS FOR CHITARRONE AND LUTE

Kapsberger's instrumental art has come down to us through three books of tablature (two for the chitarrone and one for the lute) :

- *Libro I d'intavolatura di chitarrone* (Venice, 1604)
- *Libro I d'intavolatura di lauto* (Rome, 1611)
- *Libro IV d'intavolatura di chitarrone* (Rome, 1640)

Several books of tablature and also a treatise on the chitarrone in the form of a dialogue, *Il Kapsberger della musica* (mentioned by the author at the end of his recommendations in *Libro IV*), have been lost.

From the first and last dates of publication, we gather that this was an instrumental art that established itself over almost half a century and that Kapsberger participated in its rapid development by playing an active role in the organological research work and innovations, which affected all musical instruments, including the chitarrone and the lute. In this climate of strong creative mobility, Kapsberger composed for all the musical genres that were so typical of the first half of the 17th century.

THE TOCCATA

The word *toccata* ("*tochata* ") is first found in print in an anthology of lute pieces, G. A. Casteliono's *Intavolatura de leuto de diversi autori* (1536), where it has the function of a postlude : "toccata to be played at the end of the dance". The three pieces here entitled "Tochata" are very brief suggestions of *passaggi* (*passaggio* : transition). The first example we have of compositions intended expressly for the chitarrone is the *Libro Primo*. This first book shows an innovative exploration of the instrument's idiomatic resources. Kapsberger uses, on the one hand, the new monodic material, and through an exhaustive investigation of the instrumental possibilities, leaves the way open to a musical form that was very dear to 17th-century artists, who were also both virtuosos and composers : the concert study.

IL PRIMO LIBRO D'INTAVOLATURA DI CHITARRONE (1604)

SIX TOCCATAS

Of the *Six toccatas* making up this book, the first three give prominence to the composer's intention of developing one single element of technique and musical construction :

- The first one is a study of embellishments and their instrumental application by means of *strascino* (legato technique with the left hand).

- The second one, "Arpeggiata", as the title specifically indicates, is a study of that distinctive chitarrone technique of playing arpeggio with three fingers on a bold development of the harmonic material.

- The third is a study in syncopation.

The next three toccatas contain more heterogeneous elements :

- The fourth one resumes the different elements of arpeggio, strascino and syncopation.

- The fifth is strongly marked by an opening episode based on the use of the harmonic pedal, followed by an effective, contrastive subject, in the style of the French *chanson*, which takes up the whole of the central part of the composition. It ends with a ternary movement in dance form.

- The sixth, like the fourth, presents different juxtaposed and contrasting elements : strascino, arpeggio, syncopation. The middle section, "Tempo adagio" [sic], is followed by a virtuoso conclusion in which strascino is used to great effect.

PARTITE SULLA FOLIA

The cycle of partitas (variations) on "la folia" shows with what spirit of inventiveness Kapsberger tackles one of the most common themes in the lute tradition, comprising thematic and harmonic material that were much used and developed by the previous instrumental culture.

Kapsberger goes beyond the essentially decorative nature of the *alio modo* (sort of variation), the "division" and the "diferencia", and conveys the *affetti* in their most extreme expression. Each partita thus becomes a ground that is conducive to contrast and diversification, the unifying function of the *tactus* (beat), which for centuries had conditioned the musical discourse, being dropped.

IL PRIMO LIBRO D'INTAVOLATURA DI LAUTO (1611)

EIGHT TOCCATAS

Generally speaking, the *Toccatas for lute* show more clearly the influence of the aesthetic models of the new monodic music by the presence at the same time of rhetorical figures of speech :

1. figures characterized by the iteration of melodic formulas or by the repetition of musical phrases (*climax*)

2. figures of fugued imitation (*apocope*)

3. figures comprising dissonant structures (*ellissi-cadentiae duriusculae*)

4. figures comprising specific intervals (*exclamatio-passus duriusculus*)

5. figures comprising specific series of chords (*mutatio toni-congeries*)

6. figures comprising interruptions in the melodic line or characterized by the use of pauses (*abruptio*)

- The first toccata, which is long, is an exhaustive study aiming to convey the *affetti* (emotions, affections) through effects expressing the new aesthetics of the art of the lute : the most dialogue-like elements of this composition reveal the not inconsiderable influence they had on French lute music of the second half of the 17th century.

- The second toccata uses an original figure of arpeggio at the beginning to set forth the harmonic modules. A short episode characterized by harmonic suspension is followed by a movement in counterpoint and elements of melodic *circulatio* (a very short melodic figure beginning and ending with the same note). A brief episode in two parts leads to the final chord.

- The beginning of the third toccata is in chords with suspensions, interpolated by a short, contrastive two-part movement. This is followed by a middle section which highlights the whole composition by means of a pregnant descending chromatic subject (*catabasis*). The conclusion comprises several virtuoso passages.

- The fourth toccata begins with a brief two-part contrapuntal subject, which develops through narrower figures and accents. A short movement consisting of series of chords of quite painful intensity gives rise to a two-part episode, which takes us to a finale rich in passage work.

- The fifth toccata is built mainly on the *repetitio* (thematic repetition on the different degrees of the scale, today known as *progression*) of a subject at very logical intervals, which gives dramatic intensity and unity to a composition which never gives up its kaleidoscopic fragmentation of harmony, which is typical of the "arpeggiated" style. We must note the originality of the ornamentation in the final cadence.

- The sixth toccata is built on the alternation of contrasting feelings. The *exordium* (introduction) in chords is followed by an elegant declamatory sequence, interspersed with brief "passages". Through an intense chromatic episode extending to the three homophonic voices, there is a return to declamation. The piece ends with a virtuoso finale, with an ornate cadence in the style of the preceding toccatas.

- In the seventh toccata, the *exordium*, with its strongly-pronounced character of a toccata, is

followed by short themes in imitative style. This is so characteristic here that the work seems to be a homage to the Fantasia for lute of previous years. An important episode, the rhythm of which is broken down into triplets (these are not indicated, but implicit), follows a series of intervals of a tenth, which are "suave" in character; they contrast with the harshness of the following section. The toccata ends with a recitative episode similar to that of the *exordium*, thus symmetrically rounding off the composition, which manages to conjugate "new music" with that "of times past".

- The eighth toccata represents a return to the style of the chitarrone in the monothematic form of this *compattrezza*, which we might call a study in harmonic subdivision through the arpeggio technique.

NOTE ON INTERPRETATION

Eleven years later, in his preface* to the second edition of his *Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo* (1615), Girolamo Frescobaldi expressed this new instrumental style, which had first been applied in the *Intavolatura di Chitarrone* by Giovanni Girolamo Kapsberger.

SANDRO VOLTA

*TO THE READER

Having noted how the manner of playing with sentiment in the song and with diversity in the passages is received, it seemed appropriate that I should present my own feeble efforts in print, along with my recommendations. I emphasize the fact that I give preference to the performer's own efforts and that I recognize the worth of all. And may the kind and committed reader accept the affection with which I here set them forth.

1. Firstly, this way of playing must not be subjected to a rigorous rhythm, as is often the case

in modern Madrigals, which, although they are difficult, are facilitated by a rhythm that is sometimes languorous, sometimes fast, or suspended, according to what they express or the meaning of the words.

2. In the toccatas I took care not only that they should contain a wealth of different passages and effects; but also that these passages may be played separately, so that the player, without being obliged to finish all of them, may end them where he pleases.

3. The beginnings of the toccatas should be played slowly with broken chords : this is the means of creating legato and acerbity⁽²⁾. And also in the middle of the works they [the notes] will be struck together so as not to leave the instrument empty. These actions will be repeated according to the taste of the person playing.

4. In the last note, whether it be on a trill or a passage with separate or related notes, we must break off, even if this note is a quaver or semi-quaver or different from the next; because such a pause will avoid confusing one phrase with the next.

5. It is desirable that the cadences, although they are in a fast tempo, should be held back somewhat; when nearing the conclusion of passages or cadences, we shall adopt a slower tempo.

6. The separation and the conclusion of the passages will come about when we have found the consonance of the two hands written on a minim. When we find a trill for the right hand or the left and the other hand is playing passages at the same time, these must not be executed note by note but we must strive to make the trill fast and the passage less fast and expressive : otherwise there would be confusion.

7. The passages with quavers on one hand and semiquavers on the other must not be played too fast : and the hand playing the semi-

quavers must play them slightly dotted, and the dotted note will not be the first but the second, and so on, one in two.

8. Before playing double passages with semi-quavers for the two hands, we must stop on the preceding note, even if it were a crotchet: afterwards we shall play the passage in a determined manner, in order to bring out the agility of the hand.

9. In the Partitas, when we come across passages and expressions, it would be good to take a broad tempo ; and we shall also observe this in the toccatas. Those without passages may be played with a somewhat merry rhythm. The tempo will be left to the good taste and fine judgement of the player. Herein lies the spirit and perfection of this manner and of this style of playing.

The Passacaglia may be played separately, according to one's own pleasure, adapting the tempo of this part or that, and the same goes for the Chaconnes.

GIROLAMO FRESCOBALDI

(1) Use of certain effects, with the aim, in particular, of creating an element of surprise

(2) Dissonances

THE INSTRUMENTS

The instruments used on this recording are :

— an 11-course chitarrone, inspired by organological and iconographical sources dating from the early 17th century (Pascal Goldshmidt, Florence, 1990)

— a 10-course lute, after Vendelio Venere (Knud Sindt, Milan, 1985)

The instruments are strung throughout in gut, even in the low register.

The chitarrone

Between the end of the 16th and the beginning of the 17th century, the lute underwent a first modification in its tuning, the first two courses being lowered by an octave. The resulting instrument was named the *chitarrone*. Later, a *tratta* (an extension to the neck) was added to accommodate the unstopped bass strings, which were much longer than the stopped courses.

The origin of the word *chitarrone* has given rise to much discussion. It is probably derived from the word *chitarra*, meaning guitar (though it is only comparable to the guitar of the time in its tuning technique). The *accordatura rientrante* was used : this is a tuning technique which involved tuning the middle course an octave lower in relation to the normal sequence of

fourths. The instrument was used to accompany singing, either in its first form (i.e. without the extended neck) or in the version with the extension. Its use as a solo instrument developed after the publication of Kapsberger's *Primo Libro*, which was the first example of a book of works for solo chitarrone.

The sonority and timbre of this instrument are the result of experimental research that was quite characteristic of periods of transition. We might say that it comes between the lute and the theorbo of the second half of the 17th century. Indeed, it was during this period that its homogeneous, transparent aesthetics of sound were codified.

SANDRO VOLTA

Texts translated by MARY PARDOE

* * *

SANDRO VOLTA

Sandro Volta, né à Savone (Italie), est un élève d'Emilio Pujol.

Il est l'un des artistes qui, en Italie, ont redécouvert et valorisé par leurs concerts, disques et activité didactique, la musique de la Renaissance et de l'époque baroque exécutée avec des instruments anciens à cordes pincées.

Egalement guitariste, il enregistre actuellement l'intégrale des quintettes avec guitare de Boccherini (sur un instrument prestigieux de la fin du 18e siècle) avec le Quartetto di Saluzzo.

La critique, qui souligne depuis toujours l'originalité de son inspiration, évoluant constamment grâce à ses recherches continues et doublées d'un sens esthétique raffiné, le considère comme l'un des artistes les plus appréciés de ce domaine musical.

SANDRO VOLTA

Sandro Volta, born in Savona (Italy), was a pupil of Emilio Pujol.

He is among the musicians that in Italy rediscovered and diffused by way of concerts, records and teaching, renaissance and baroque music performed on original plucked instruments.

As a guitarist, he is recording at present Boccherini's complete guitar quintets (on a prestigious instrument of the late 18th century) with the Quartetto di Saluzzo.

The critics, who emphasized the originality of his inspiration, evolving through extensive research characterized by a refined aesthetic sense, consider him as one of the most esteemed artists in this musical field.