



FRESCOBALDI

1583 - 1643

OEUVRES POUR CLAVECIN
TOCCATE, PARTITE
CANZONA, BALLETO

HARPSICHORD WORKS

LAURENT STEWART



LAURENT STEWART
Clavecin italien Emile Jobin,
d'après un instrument du XVIII^e siècle

Accord La 415, au tempérament mésotonique

Couverture : Epinette Antonio Irena (Rome, 1564) - "Vue du clavier" (détail)
Collection Musée de la Musique. Cliché Publimages

GIROLAMO FRESCOBALDI

1583 - 1643

OEUVRES POUR CLAVECIN
HARPSICHORD WORKS

- 1 Toccata prima (1615) (5'11)
- 2 Canzona prima (1627) (3'46)
- 3 Partite sopra Lamonicha (1615/1637) (8'08)
- 4 Toccata settima (1627) (3'17)
- 5 Toccata nona (1615) (5'48)
- 6 Aria detta la Frescobalda (1627) (3'37)
- 7 Toccata ottava (1615) (4'24)
- 8 Partite sopra l'Aria della Romanesca (1615/1637) (12'54)
- 9 Toccata seconda (1627) (3'24)
- 10 Balletto terzo, Corrente del Balletto, Passacagli (1637) (3'08)
- 11 Ancidetemi pur d'Archadelt passaggiato (1627) (5'51)

1615 : *Primo libro di Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo*
1627 : *Secondo libro di Toccate*
1637 : *Réédition primo libro*

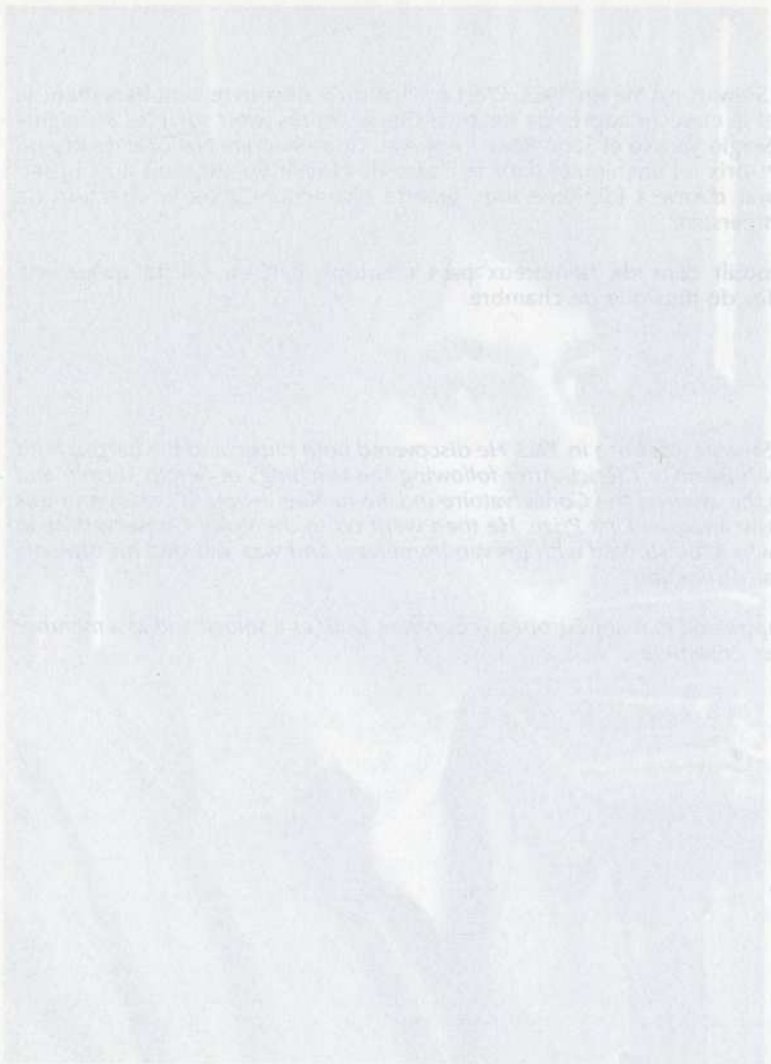


Laurent Stewart est né en 1963. C'est à Nice qu'il découvre simultanément la musique et le clavecin auprès de Béatrice Clérici. Après avoir suivi les enseignements de Sergio Vartolo et Scott Ross, il entre au Conservatoire National de Région de Lille (1^{er} prix à l'unanimité) dans la classe de Noëlle Spieth, puis au Conservatoire Royal d'Anvers (diplôme avec grande distinction) sous la direction de Jos van Immerseel.

Il se produit dans de nombreux pays d'Europe tant en soliste qu'au sein d'ensembles de musique de chambre.

Laurent Stewart was born in 1963. He discovered both music and the harpsichord in Nice, with Béatrice Clérici. After following the teachings of Sergio Vartolo and Scott Ross, he entered the Conservatoire in Lille in Noëlle Spieth's class and was unanimously awarded First Prize. He then went on to the Royal Conservatoire in Antwerp, where he studied with Jos van Immerseel and was awarded his diploma "with great distinction".

He has appeared in many European countries, both as a soloist and as a member of chamber ensembles.



Lorsque, en 1615, Frescobaldi fit paraître à Rome, chez l'éditeur Nicolo Bordoni, son premier livre de toccatas (*Toccate e partite d'intavolatura di cembalo... libro primo*), il occupait depuis 1608, avec un immense succès, la haute charge d'organiste de la basilique Saint-Pierre de Rome. La dédicace du recueil au duc Ferdinand de Gonzague s'explique par le fait que durant quelques mois, entre 1614 et 1615, le compositeur, abandonnant momentanément sa tribune, avait séjourné à Mantoue, fief de l'illustre famille Gonzague depuis 1328, en remplacement de Monteverdi récemment appelé à Saint-Marc de Venise. Preuve indiscutable de son succès, cette édition fut suivie de plusieurs autres, en 1616, 1628 et 1637, ces deux dernières portant sur leur page de titre mention de l'orgue. L'ultime édition, la plus complète, publiée sans dédicace, réunit toutes les pièces contenues dans les précédentes et quelques additions (ou *Aggiunta*), soit douze toccatas, plusieurs séries de variations (*partite*) et des pièces diverses (*balletti, corrente, capricci, passacagli*, etc.). D'autre part, l'édition de 1616 parut accompagnée d'un remaniement de l'avertissement adressé au lecteur (*Al lettore*) en guise de préface par Frescobaldi, qui y consignait de très précieux conseils pour l'exécution de sa musique (conseils auxquels Laurent Stewart s'est toujours référé dans cet enregistrement). Cette préface, dans laquelle l'auteur évoque aussi bien des questions de style que certains aspects de technique pure, est d'autant plus intéressante qu'elle représente un guide unique de la manière de jouer la musique de clavecin du début du XVII^e siècle.

Entre-temps, en 1627, était sorti à Rome *Il secondo libro di toccate, canzone, verse d'hinni, magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo e organo*, dédié à l'évêque d'Ancone, Luigi Gallo, musicien amateur dont on dit qu'il fut l'élève de Frescobaldi. Le volume fut réédité à Rome en 1637. On remarquera que son contenu hétéroclite destiné à l'orgue et au clavecin, fait appel à des œuvres profanes (toccatas, danses, variations) et à des pièces religieuses (hymnes, *Magnificat*) que Frescobaldi présentait comme des exemples de sa «nouvelle manière». Si elles ressortissent à peu près aux mêmes genres que celles du premier livre, il y a là en effet des détails plus fouillés, une émouvante liberté, mais aussi davantage de concision et de clarté.

Forme emblématique et l'une des plus personnelles de Frescobaldi, la toccata, pièce exclusivement instrumentale, répond à un style libre qui paraît relever de l'improvisation tout en étant parfaitement organisée. Le compositeur y laisse aller sa puissante fantaisie créatrice et son invention harmonique, à travers un langage oscillant entre le modal et le tonal. Dans ses conseils au lecteur (*Al lettore*), après avoir précisé que ses toccatas n'étaient pas que des morceaux de virtuosité,

il conseille de jouer leur début *adagio* et en arpégeant, ainsi que les passages renfermant des suspensions ou des dissonances.

Les *Partite sopra l'aria della Romanesca* et *sopra l'amonica* sont extraites du *Libro primo*. Frescobaldi a bâti ces variations en prenant pour basse des thèmes bien connus, et, en ce qui concerne *la Romanesca*, déjà traités par des prédécesseurs et des contemporains (Monteverdi, en particulier). Quant à *la Canzona prima* et à *l'Aria detta la frescobalda*, tirées du second livre, elle représentent toutes deux une sorte de compromis, compromis entre la variation et la suite (avec une gailarde et une courante) pour *l'Aria* et compromis entre la variation et la toccata pour la *Canzona*.

«*Ancidetemi pur*» d'Arcadelt *passaggiato*, adaptation au clavier d'un madrigal de Jacob Arcadelt publié en 1539 dans son *Primo libro di madrigali*, clôt la série des toccatas du second livre. Le morceau se présente justement comme une vaste toccata à laquelle Frescobaldi donne une vraie dimension instrumentale tout en respectant le caractère de la ligne vocale originale.

Prenant précisément pour modèle l'exécution des madrigaux telle qu'on la conduisait en son temps, c'est-à-dire tantôt languissante, tantôt rapide, selon le sens des mots, Frescobaldi conseille aussi au lecteur et à l'interprète de son œuvre d'éviter dans toute pièce un tempo trop rigoureux au profit d'une liberté et d'un rubato qui s'opposent au strict respect de la mesure. S'attachant à faire ressortir le caractère lyrique et dramatique de cette musique, c'est cette volonté du compositeur qu'a tenté de suivre Laurent Stewart. Cherchant également à faire sonner son instrument avec un maximum de spontanéité, il a choisi pour son enregistrement un lieu légèrement réverbéré où le son est projeté comme il le serait sous les voûtes d'une église baroque ou sous les lambres des immenses salles des palais de Palladio.

Adélaïde de Place

Frescobaldi's first book of toccatas (*Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo...*) was printed in 1615 by the publisher Nicolò Bordonì. The composer had been organist at St Peter's in Rome - a very important post - since 1608, during which time he had acquired an excellent reputation. The book is dedicated to Duke Ferdinando Gonzaga, which is explained by the fact that the composer temporarily left his post in 1614-1615 to spend a few months in Mantua, which had been the fief of the illustrious Gonzaga family since 1328, to replace Monteverdi, who had recently left there for St Mark's in Venice. As unquestionable proof of its success, this edition was followed by several others, in 1616, 1628 and 1637, the last two mentioning the organ on their title pages. The final edition, which is the most complete and was published without a dedication, brings together all the pieces contained in the previous ones plus a number of additions (or *Aggiunta*), that is to say, twelve toccatas, several sets of variations (*partite*) and miscellaneous pieces (*balletti, corrente, capricci, passecagli*, and so on). Moreover, the 1616 edition was accompanied by a revised version of Frescobaldi's foreword (*Al lettore*: To the reader), in which he gave some very precious advice for the performance of his music (to which Laurent Stewart has paid particular attention on this recording). This foreword, in which the author raises questions of style as well as certain aspects of pure technique, is all the more interesting in that it represents a unique guide to harpsichord playing in the early 17th century.

Meanwhile, *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo e organo*, was published in Rome in 1627. It was dedicated to the bishop of Acona, Luigi Gallo, an amateur musician who is said to have been Frescobaldi's pupil. The volume was re-edited in Rome in 1637. It may be noticed that its diverse contents, intended for the organ and the harpsichord, include both secular (toccatas, dances, variations) and religious works (hymns and a Magnificat), which Frescobaldi presented as examples of his "new style". Although they pertain to the same genres as those of the first book, we nevertheless find greater detail, a freedom of expression that is quite stirring, but also more concision and clarity.

The toccata, which is symbolic of Frescobaldi and one of the most personal forms he used, is an exclusively instrumental piece; it is written in a free style which gives the impression of improvisation whilst in fact being perfectly organized. The composer gives free rein to his strong creative imagination and his harmonic inventiveness, through a language that varies between modal and tonal. In his foreword (*Al lettore*), after having pointed out that his toccatas were not simply

virtuoso pieces, he advises the reader to play the beginning, and also the passages containing suspensions or dissonances, *adagio* whilst arpeggiating.

The *Partite sopra l'aria della Romanesca* and *sopra la Monica* are taken from the *Libro primo*. Frescobaldi built up these variations using well-known themes. In the case of *La Romanesca*, these themes had already been used by several of his predecessors and contemporaries (including Monteverdi).

As for the *Canzona prima* and the *Aria detta la Frescobalda*, taken from the *Secondo libro*, they both represent a sort of compromise : a compromise between the variation and the suite (with a galliard and a courante) for the *Aria*, and a compromise between the variation and the toccata for the *Canzona*.

The series of toccatas from the second book ends with "*Ancidetemi pur*" d'Arcadelt *passaggiato*, a keyboard adaptation of a madrigal by Jacob Arcadelt, published in 1539 in his *Primo libro di madrigali*. The piece takes the form of a vast toccata, to which Frescobaldi gives a truly instrumental dimension whilst respecting the nature of the original vocal line.

Taking as a model the execution of madrigals as practised in his time - that is to say, sometimes languishing, sometimes fast, according to the meaning of the words - Frescobaldi also advises the reader and interpreter of his works to avoid following an over-rigorous tempo in all these pieces, and to use instead a freedom and rubato that go against a strict observance of metre. Intent on bringing out the lyrical, dramatic character of this music, Laurent Stewart has tried to follow the composer's recommendations. For the greatest authenticity of sound, he has also chosen to make this recording in a place with slight reverberations, where the sound is projected as it would be beneath the vaults of a baroque church or beneath the wooden panelling of the immense rooms in Palladio's palaces.

Adélaïde de Place
Translation : Mary Pardoe

QUELQUES REMARQUES SUR L'ACCORD DU CLAVECIN

Bien que la tonalité des œuvres de Frescobaldi ne semble pas destinée à ce type d'accord, j'ai préféré utiliser le tempérament mésotonique couramment pratiqué en Italie à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle. On peut définir le tempérament comme le «partage de l'octave, habituellement en douze demi-tons» (Pierre-Yves Asselin). Toutefois, devant l'impossibilité physique de régler l'accord d'un instrument à clavier en intervalles parfaitement justes, il a fallu trouver un compromis et offrir aux interprètes plusieurs formules d'accord. Le tempérament est donc «un compromis effectué sur les intervalles musicaux afin d'obtenir le maximum d'harmonies désirées sans trop "blesser" l'oreille ; il en résulte une variété de couleurs sonores donnant aux compositions une véritable identité tonale» (Pierre-Yves Asselin). L'emploi du tempérament mésotonique, qui divise l'accord en huit tierces majeures pures et une quinte plus grande sur sol # - mi^b, renforce la sonorité chaleureuse du clavecin, les couleurs harmoniques et l'intensité dramatique de la musique.

En étudiant l'ensemble de l'œuvre de Frescobaldi, on peut constater une évolution significative dans l'écriture ainsi que dans l'utilisation des tonalités et l'usage des modulations.

De fait, les pièces de la première édition du *Libro primo* (1615) - qui comprend douze *toccatte*, les *partite sopra Ruggiero*, *Romanesca* et *Monica* - sont jouables sans exception sur le tempérament mésotonique.

Dans le *Secondo libro* (1627), on trouve fréquemment l'enharmonique sol # - la^b. Le la^b n'existant pas en mésotonique, deux solutions se présentent : soit le tempérament est déjà modifié, soit on dispose d'un clavier pourvu d'une feinte brisée, c'est-à-dire d'une touche supplémentaire permettant de disposer des deux notes sol # et la^b. Le la^b, que l'on rencontre dans les *toccatte* expressément écrites pour l'orgue, me fait plus volontier pencher pour cette deuxième solution, les orgues italiennes étant à cette époque là accordées en mésotonique. (Signalons cependant un ré #, sensible de mi, dans la *Corrente sesta*, qui passe très vite sans accentuation dans le mouvement rapide de la pièce). Bien qu'il ne reste aujourd'hui que quelques modèles de clavecins munis de feintes brisées, il faut bien admettre que ceux-ci étaient plus répandus à l'époque qu'on ne le pense habituellement.

En 1637, date des ultimes rééditions du *Primo* et du *Secondo libro*, Frescobaldi a fait côtoyer dans un même recueil des pages antérieurement conçues en mésotonique (1615) et d'autres dans un tempérament plus tardif, voire égal (comme il l'aurait lui-même préconisé !), quitte à "sacrifier" une certaine esthétique sonore des œuvres de 1615. En effet, les compositions ajoutées en 1637 dans le *Primo libro* (*balletti*, *Cento partite*, etc.) comportent des modulations plus hardies. D'autre part, l'apparition des trois enharmoniques - sol#-la^b/do# - ré^b/mi^b-ré# - dans les *Cento partite* semblent exclure l'emploi du tempérament mésotonique.

Pour le présent enregistrement, j'ai donc fait un choix de pièces jouables sans problème en mésotonique, sauf pour la passacaille (*passacagli*) du Balletto terzo dans laquelle j'ai corrigé le la^b, et volontairement laissé deux ré^b accordés en do#, préférant l'effet qui en résulte.

Laurent Stewart

A FEW REMARKS ON THE TUNING OF THE HARPSICHORD

Although all of Frescobaldi's works do not seem to be meant for this type of tuning, I have preferred to use the mean-tone temperament which was currently in use in Italy at the beginning of the 17th century. We may define temperament as "the division of the octave, usually into twelve semitones" (Pierre-Yves Asselin). However, faced with the physical impossibility of tuning a keyboard instrument in perfectly accurate intervals, it was necessary to find a compromise and provide interpreters with several tuning formulas. Temperament is thus "a compromise that is made on the musical intervals in order to obtain the maximum number of harmonies without being too 'offensive' to the ear ; the result is a variety of timbres which give compositions a true tonal identity" (Pierre-Yves Asselin). The use of mean-tone temperament, which divides the chords into eight perfect major thirds and a larger fifth on G sharp-E flat, reinforces the warm sound of the harpsichord, the harmonic colours and the dramatic intensity of the music.

If we study Frescobaldi's works as a whole, we can see a significant progression both in style and in the use of keys and modulations.

In fact, the pieces from the first edition of the *Libro primo* (1615) - including twelve *toccate*, the *partite sopra Ruggiero*, *Romanesca* and *Monica* - are playable, without exception, using mean-tone temperament.

In the *Secondo libro* (1627), we frequently find the enharmonic G sharp-A flat. As the A flat does not exist in mean-tone, there are two possible solutions : either the temperament is already modified, or else we use a keyboard equipped with a divided accidental, i.e. an extra key, making the two notes G sharp and A flat available. The A flat, which we encounter in the *toccate* written expressly for the organ, makes me more readily opt for this second solution, Italian organs being tuned at that time in mean-tone temperament. (We must point out, however, a D sharp, leading note of E, in the *Corrente sesta*, which passes very quickly without emphasis in the fast movement of the piece). Although we now have only a few harpsichords with divided accidentals, we must accept the fact that these were more common at the time than is generally believed.

In 1637, when the final re-editions of the *Primo* and *Secondo libro* were published, Frescobaldi included, in the same collection, compositions that were entirely conceived in mean-tone (1615) and others using a later temperament, and even

equal temperament (as he himself had recommended !), even though that meant "sacrificing" a certain aesthetic sound quality that is to be found in the works of 1615. Indeed, the compositions added to the *Primo libro* in 1637 (*balletti*, *Cento partite* etc.) contain more daring modulations. However, the appearance of the three enharmonic intervals - G sharp-A flat/C sharp-D flat/E flat-D sharp - in the *Cento partite* seems to rule out the use of mean-tone temperament.

For this recording, I have thus chosen pieces that can be played without any problem in mean-tone. With the exception of the passacaglia (*passacagli*) from the *Balletto terzo*, in which I corrected the A flat and purposely left two D flats tuned to C sharp, preferring the resulting effect.

Laurent Stewart

Translation : Mary Pardoe

Le mode de construction des clavecins a été le même d'un bout à l'autre de la péninsule italienne, du début du XVI^e à la fin du XVIII^e siècle : le modèle à imiter a toujours été la voix.

Cependant, il ne faudrait pas considérer que cette facture ait été monolithique. Les différences de mentalités, de cultures, ainsi que l'influence directe des musiciens ont favorisé la multiplication d'images acoustiques très originales : à chaque oreille son idéal sonore.

C'est dans cet état d'esprit que j'ai construit ce clavecin italien XVII^e siècle, privilégiant plutôt une idée sonore sur l'authenticité purement organologique.

Emile Jobin

From the beginning of the 16th century to the late 18th century, the mode of harpsichord building was the same from one end of the Italian peninsula to the other : the human voice was always the model to be imitated.

We must not consider that harpsichord building at that time was monolithic, however. Differences in mentality and culture, as well as the direct influence of musicians favoured a great diversity of very original acoustic images : each ear had its own ideal in terms of sound.

It was with that in mind that I built this 17th-century Italian harpsichord, giving priority to sound rather than purely organological authenticity.

Emile Jobin

Translation : Mary Pardoe