



Domaine de la Pailleterie - Mairie d'Amilly

Depuis maintenant cinq ans, Michèle Dévérité ainsi qu'une vingtaine de musiciens professionnels et pédagogues, de facteurs d'instruments, apportent leur concours aux activités musicales initiées par la Ville d'Amilly (Loiret) en étroite collaboration avec «Les Jardins d'Agrement» : organisation de deux stages de musique baroque chaque été, proposition d'un cycle de concerts «Jeunes Talents» pour soutenir de jeunes musiciens professionnels et gestion d'un patrimoine instrumental, expositions et conférences. Cette année, une semaine a été consacrée à George Sand et au forte-piano dans le cadre de journées intitulées «Rencontre avec le piano-forte». La Ville d'Amilly (Loiret) a choisi de donner à l'art sous toutes ses formes une place privilégiée dans la vie de la cité. Ainsi, ce programme d'actions s'inscrit dans un projet

pédagogique et culturel mené au Domaine de la Pailleterie et plus particulièrement dans la salle de concert inaugurée par Jordi Savall en 1996. Ce merveilleux site accueille l'école municipale de musique et la première classe de clavecin du Département. Ce disque est le témoignage de notre engagement à communiquer et diffuser le plus largement possible un patrimoine musical, aussi confidentiel soit-il, avec exigence et créativité. Je remercie Michèle Dévérité pour son talent exceptionnel de claveciniste et de pédagogue, M. Baudouin Abraham, Président de l'association «Les Jardins d'Agrement» et l'ensemble des partenaires qui soutiennent notre action et nous accompagnent dans nos nombreux projets.

Gérard DUPATY
Maire d'Amilly (Loiret)

Contacts : Les Jardins d'Agrement - Service culturel
Mairie d'Amilly - B.P. 909 - 45209 - AMILLY CEDEX - tel : 02 38 28 76 68

Couverture : Orazio Gentileschi (1563-1639), Sainte Cecile et un Ange (v. 1610) - Huile sur toile, 87 x 108 cm
Washington, National Gallery of Art. Samuel H. Kress Collection. Photo : AKG Paris

© & © ARION PARIS 2000 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN 68476 - Copyright reserved in all countries.





Giovanni DE MACQUE,
Giovanni SALVATORE
Pièces de Clavecin

Naples fut, avec Venise, Rome et Ferrare, l'un des centres musicaux les plus importants de la péninsule vers 1600. Malgré une production somme toute modérée, il laisse les plus profondes traces dans l'histoire musicale italienne de cette époque par l'idiosyncrasie de son langage et l'aventureuse folie de certains de ses compositeurs : on retrouve ainsi dans la musique la position que Naples s'est acquise à la même époque dans le domaine de la peinture grâce aux inventions magiquement fécondes de ses peintres le plus inspirés. L'art d'un Gesualdo par exemple, dont l'expressivité outrée tient à un goût presque maladif pour la déviance, évoque sans doute le ténébrisme des peintres caravagistes contemporains qu'un sentiment morbide poussaient à explorer impitoyablement la laideur pour la dépasser dans une alchimie de contrastes lumineux et de gestes visionnaires. Pour la musique comme pour la peinture, l'esprit de cet art paradoxal a peut-être une partie de ses racines dans les relations étroites qu'entretenaient alors Naples avec l'Espagne : mais la réalité de l'influence espagnole paraît plus manifeste en peinture qu'en musique. En effet, dès la fin du XVI^e siècle, Naples a bien existé par soi, grâce à ses grands musiciens, qu'ils soient «

invités » comme Giovanni de Macque ou natifs comme plusieurs de ses contemporains et presque tous ses successeurs. Mais ensuite, elle a existé au moins tout autant par son influence ; les explorations harmoniques audacieuses qui y furent conduites, aussi bien que la densité contrapuntique rare d'un style sans concession, ont fécondé des plus importants musiciens du Nord, à commencer par les Ferraraïs et le plus prestigieux d'entre eux, Girolamo Frescobaldi.

Le présent enregistrement offre un judicieux panorama d'une certaine Naples musicale, celle des clavecinistes et organistes, en s'appuyant sur deux pôles importants : une véritable naissance à travers la venue du fondateur de l'école napolitaine, Giovanni de Macque, et un descendant particulièrement brillant et représentatif de cet art une fois filtré et « classisé » par Frescobaldi, celui de Giovanni Salvatore.

Né à Valenciennes vers 1548, le Flamand Giovanni de Macque fut à Vienne élève de Philippe de Monte. Dès 1574, il était établi à Rome, actif comme compositeur de madrigaux puis organiste à Saint-Louis des Français pendant un an, de 1580 à 1581. Il y connut en particulier Marenzio, autre Palestrina et Nanino. Vers 1585, il déménagea à Naples où il prit part à l'Académie du père de Gesualdo, Don Fabrizio avec ses contemporains F. Dentice, R. Rodio, Scipione Stella et d'autres. Il poursuivit alors une carrière brillante comme organiste d'abord à la Santa Casa dell'Annunziata (1590), puis dès 1594 à la chapelle du

Vice-Roi d'Espagne où il fut aussi compositeur et plus tard maître de chapelle. Il eut de nombreux et importants élèves, tels Giovanni Maria Trabaci et Ascanio Mayone, mais aussi Montella, Lambardi, Falconieri et Luigi Rossi. Il mourut en 1614.

Giovanni Salvatore aurait peut-être pu rencontrer de Macque : il naquit vers le début du siècle à Castelvenere près de Benevento. Compositeur et organiste, il fit toute sa carrière à Naples, d'abord comme élève de G. M. Sabino et E. Bartoli au Conservatorio della Pietà dei Turchini, puis dès 1641 comme organiste à San Severino. Il occupa ensuite le même poste à San Lorenzo où il était encore maître de chapelle. Entre 1662 et 1673 il enseigna au Conservatoire de ses débuts. Vers la fin de sa vie il devint recteur et maître de chapelle au Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Il dut connaître Alessandro Scarlatti dont il fut peut-être l'élève. Il mourut en 1714.

Si Salvatore fut considéré de son vivant par son contemporain Liberati, comme l'un des plus éminents compositeurs italiens, supérieur même à Frescobaldi (Liberati jugeait par là sa capacité à réussir dans le domaine vocal auquel Frescobaldi était resté assez étranger), il était de toute évidence l'héritier d'un art créé par de Macque, développé ensuite par ses élèves Trabaci et Mayone, et par plusieurs compositeurs de Ferrare et de Rome, tels Ercole Pasquini et Girolamo Frescobaldi. De Macque fut en effet le vrai fondateur de cette école napolitaine dans ce qu'elle a de plus caractéristique. Si les œuvres composées durant la période romaine (en particulier une série de Ricercari) attestent d'une grande maîtrise contrapuntique mais d'une réserve expressive plus conservatrice, celles qui datent de la période suivante constituent un vrai feu d'artifice d'inventions de toutes sortes, confinant

parfois à la bizarrerie. Il introduit pour la première fois dans la musique de clavier toute une série de traits harmoniques « déviants » normalement réservés au monde de la musique vocale (*la musica reservata*), au sein de laquelle les extravagances maniéristes étaient justifiées tant par des extensions appropriées de la théorie musicale (Nicola Vicentino par exemple, ou Glarean) que par les nécessités tout à fait prioritaires de l'expression du texte. Lorsqu'il s'agissait de transposer à la musique de clavier certains chromatismes audacieux qui, dans le domaine du madrigal en particulier, étaient entraînés par des voyages en cascade vers les bémolis ou les dièses (comme par exemple *O fere stelle* (1588) de Marenzio), on rencontrait vite le problème épique de l'accord de l'instrument : à la suite de certains compositeurs de Naples, il n'est pas rare de trouver dans la même œuvre sol# et lab, do# et réb, ré# et mib. Ce n'est certainement pas par hasard qu'un brillant contemporain de de Macque, Scipione Stella, plaidera en faveur de l'extension du clavier jusqu'à 31 touches par octaves, les 19 touches de l'archicembalo décrit par Nicola Vicentino dans son *Antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555) ne lui suffisant plus ! Giovanni Salvatore requiert quant à lui toutes les feintes entre lab et solfè ; dans la *Toccata la del primo tuono finto* de cet enregistrement, il va jusqu'à la# et sib ! Il est en ceci plutôt le « successeur » de Frescobaldi qui, lui, fut le tout premier à compter sur un compromis d'accord ressemblant fort au tempérament égal (1). Notons cependant qu'en ce qui concerne de Macque, l'aventure sonore est, de ce point de vue, encore assez limitée : ses œuvres, malgré une audace harmonique sans précédent, peuvent être exécutées sur un clavier standard accordé au tempérament mésotonique, ce qui n'est pas souvent le cas pour Salvatore.

Les explorations harmoniques de Macque, impliquant ou non des chromatismes, sont condensées dans les pièces qu'il intitule *Consonanze stravaganti* ou *Durezze e ligature*, lancant ainsi une mode qui s'étendra au Nord (avec Frescobaldi) et dura longtemps à Naples aussi, comme l'attestent les *Durezze e ligature* de Salvatore. Elles sont plus à rapprocher de celles qu'Orlando di Lasso fait apparaître dans ses *Prophetiae sibyllarum* que des audaces normalement abruptes faisaient côtoyer à une ou deux blanches d'intervalle des accords de ré majeur, do majeur, sib immédiatement suivi de fa# mineur ; on y trouve d'abondantes fausses relations et une poursuite systématique des contextes qui exploitent les différentes formes autorisées ou non de dissonances. L'appellation *Durezze e ligature*, rappelons-le, signifie « dissonances et retards », à savoir les deux formes orthodoxes de dissonances codifiées par le *stile osservato* : comme note de passage (sur un temps faible) ou comme note préparée et retardée (sur un temps fort). Ces compositions sont ainsi faites d'une série ininterrompue d'accords enchaînés par leurs notes communes, établissant une sorte d'évolution presque statique de situations harmoniques insolites : c'est la contribution des napolitains à la naissance de l'accord comme entité à part entière, l'une des importantes conquêtes du baroque (L'accord n'était auparavant que le résultat de la rencontre des voix du contrepoint en un lieu métrique privilégié).

La période couverte par cet enregistrement — 1580 à 1680 environ — correspond à la phase la plus mouvementée de la révolution baroque : c'est la période durant laquelle se définissent en particulier les formes instrumentales autonomes qui donneront le jour aux modèles bien connus et moins nombreux des

grandes formes classiques (sonate, fugue, variations, etc.). Ces diverses formes y apparaissent comme ébauches issues d'un magma chaotique d'idées nouvelles et fantastiques cherchant à se différencier, et en quête d'appellations contrôlées. Sous le terme de *Capriccio* par exemple, on retrouve aussi bien la variation contrapuntique, concaténant plusieurs sections définies par leur traitement particulier d'un sujet, que les enchaînements de gestes et d'*affetti* spontanés propres à la Toccata. Sous celui de la *Canzona*, on découvrira à nouveau la variation contrapuntique (dans ce cas invention napolitaine reprise par Frescobaldi), mais aussi l'articulation en sections où l'œuvre se présente comme un livre d'images successives, bien définies par leur identité métrique ou une couleur idiomatique caractérisant le sujet (chromatisme, modèle rythmique obstiné, diminutions, etc.). Dans la canzona encore, on trouve déjà chez de Macque (*Seconda Canzon*) ces épisodes d'allure libre (en style de toccata) marquant la fin des sections soumises à une battue régulière (dirait Frescobaldi) et formant une alternance caractéristique de styles d'écriture, celle dont sortira plus tard l'alternance des mouvements dans la sonata da chiesa (allegro-adagio...) mais qui constituera aussi le modèle de la toccata et fugue de Buxtehude et du jeune Bach. Curieusement, cet aspect du traitement de la canzona chez de Macque est plus proche du modèle qui sera développé plus tard en particulier par Frescobaldi puis Froberger que de celui de Salvatore : ce dernier en effet travaille dans un cadre plus strict — battue constante, traitement plus différencié de chaque section, en variation ou non — même s'il s'inspire occasionnellement de de Macque, comme dans le début de sa *Canzona 2* dont l'appel initial à la façon des trompettes évoque le début du *Capriccio sopra re fa mi sol* de Macque. Cette dernière pièce

est l'une des plus étranges de l'époque. Construite sur un motif dont les syllabes de solmisation peuvent porter plusieurs formes mélodiques différentes, elle se présente comme une série d'éruptions sonores imprévisibles, lancées tantôt sur le mode gestuel de la toccata tantôt comme de brèves esquisses d'imitations ou de strettas hâties, et déroulées sur tout le clavier à la façon d'une grappe ininterrompue d'accords. Ce genre d'écriture très particulier servit certainement de modèle à ce que fera vers 1630, et dans ses Toccate, un Michelangelo Rossi. C'est ce que de Macque a fait de plus proche de la toccata, genre auquel il n'a pas contribué par ailleurs.

Du point de vue du cadre formel, les toccate de Salvatore sont construites sur le profil adopté par Frescobaldi dès 1627 : une série de sections faisant alterner gestes libres et modèles rythmiques distincts. Plus inspirées de la technique imitative et motivique de la canzona, elles se rapprochent plus en cela de celles de M.A. Rossi qui construit habituellement la plupart de ses sections sur le développement en forme de «strette» rythmique d'un court motif, aboutissant souvent à un geste au débouché harmonique inattendu. Si l'éventail des trouvailles sonores et des *affetti diversi* y est moins riche que chez Frescobaldi, c'est que ces pièces procèdent d'un esprit plus orienté, comme presque tous les Napolitains, vers les défis techniques d'un style sévère, réservé, mais d'une très haute virtuosité de pensée. Cette virtuosité est magnifiquement illustrée dans la *Canzona 4a (...) sopra il Ballo detto la Bergamasca*, rappelant tant par le thème que par le traitement formel et le profil de l'ensemble le Capriccio sur le même sujet que Frescobaldi publia dans les Fiori en 1635. Il s'agit d'une brillante série de sections conjuguant la technique de l'imitation fuguée de la canzona avec la

variation contrapuntique du capriccio frescobaldien. Mais contrairement à son modèle (et à ce que fait aussi de Macque), Salvatore cette fois n'y introduit pas de contraste métrique sous forme de variation ternaire.

A ce sujet, il est amusant de noter que la *Prima Gagliarda* de de Macque est une forme variée de la section ternaire de son *Capriccio sopra un Sugetto* (non jouée ici), cette fois conforme au modèle que Frescobaldi reprendra en le développant : on associe ainsi aisément le schéma métrique d'une danse avec une variation contrastante dans un cycle. La variation libre quant à elle est représentée par une série de parties sur l'aria du *Ruggiero* de Macque fait apparaître pour la première fois dans le répertoire de clavier. Contrairement aux exemples les plus fameux qui suivront (chez Frescobaldi en particulier), chaque variation est construite sur l'élaboration presque mécanique d'un seul motif, selon une tendance qui ressemble plus aux pratiques des musiciens du Nord de l'Europe.

Etienne Darbelley

(1) Sur cette question, cf. Luigi Ferdinando Tagliavini, *Riflessioni sull'arte tastieristica napoletana del cinque e seicento*, in « Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo », ed. par L. Bianconi et R. Bossa, Florence, 1983, Olshki, pp. 141-144





Giovanni DE MACQUE,
Giovanni SALVATORE
Harpsichord Pieces

In about 1600, with Venice, Rome and Ferrara, Naples was one of the most important musical centres in the Italian peninsula. It did not produce many works, yet its idiosyncratic language and bold extravagance left an indelible mark on Italian music of the time. Neapolitan music and Neapolitan painting, with the magically fertile inventions of their most inspired exponents, were then counterparts. The art of Gesualdo, for example, whose wild expressiveness stemmed from an almost pathological taste for deviancy, undoubtedly evokes the tenebrous qualities of the paintings of Caravaggio and his followers, who, impelled by a certain morbidity, mercilessly explored ugliness in order to transcend it in an alchemy of contrasts of light and dark and visionary gestures. In both cases, music and painting, the spirit of this paradoxical art is possibly rooted, at least in part, in the close relationship that existed at that time between Naples and Spain: but the reality of the Spanish influence is more obvious in painting than in music. Indeed, from the end of the sixteenth century onwards, Naples existed at its own instigation, through to its great musicians – be they 'guests', like Giovanni de Macque, or natives, like several of his contemporaries

and almost all of his successors. Subsequently, the city also existed through its influence: the bold harmonic explorations that were conducted there and the rare contrapuntal density of an uncompromising style inspired many of the most important composers of the north, beginning with the Ferrarese composers and the most prestigious of them all, Girolamo Frescobaldi.

This recording presents a judicious panorama of a particular type of music in Naples, that of the harpsichordists and organists. It takes as its basis two important aspects, two important composers: Giovanni de Macque, the founder of the Neapolitan School, and Giovanni Salvatore, a later composer and a particularly brilliant representative of the art after it had been filtered and 'classicised' by Frescobaldi.

Born in Valenciennes in about 1548, the Flemish composer Giovanni de Macque studied with Philippe de Monte in Vienna. By 1574 he had moved to Rome, where he composed madrigals and, for a year (1580-81), was organist of San Luigi dei Francesi. There he met Marenzio, as well as Palestrina and G.M. Nanino. In about 1585, he moved to Naples, where, along with Dentice, Rodio, Scipione Stella and others, he took part in the activities of the academy of Gesualdo's father, Don Fabrizio. He then pursued a brilliant career as an organist, first of all at the Santa Casa dell'Annunziata (1590), then, in 1594, at the chapel of the Spanish Viceroy, where he was also a composer, and later became maestro di cappella. He was also a fine

teacher; the list of his pupils is impressive, including, in addition to Giovanni Maria Trabici and Ascanio Mayone, Montella, Lambardi, Falconieri and Luigi Rossi. He died in 1614.

The Italian composer and organist Giovanni Salvatore might have met Giovanni de Macque: he was born in the early seventeenth century in Castelvenere, near Benevento. The whole of his musical career was spent in Naples, first of all as a pupil of Giovanni Maria Sabino and Erasmo Bartoli at the Conservatorio della Pietà dei Turchini, then, from 1641, as organist at San Severino, and later organist, then maestro di cappella at San Lorenzo. From 1662 to 1673 he taught at the Conservatorio della Pietà dei Turchini. Towards the end of his life, he was rector and maestro di cappella at the Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. He is believed by some to have taught Alessandro Scarlatti. Giovanni Salvatore died in about 1688.

Liberati, a contemporary of Salvatore, tells us that he was greatly esteemed during his lifetime. Liberati set him among the very greatest of Italian composers, even ranking him above Frescobaldi because of his ability to compose excellent vocal works without confusing their style with organ music. His works are in the Neapolitan tradition of the late sixteenth century, as represented by Macque, and later developed by his pupils Trabaci and Mayone, and by several composers living in Ferrara and Rome, including Ercole Pasquini and Girolamo Frescobaldi.

Indeed, Macque was the founder and most typical representative of the Neapolitan School. The works he composed during his stay in Rome (notably a book of Ricercari) display his mastery in counterpoint but they are quite conservative in style. Those dating from the

following period, however, provide a dazzling display of inventiveness of every kind, sometimes even verging on the bizarre. For the first time, he introduced into keyboard music a whole series of experimental, roving harmonies that were usually found only in the realm of vocal music (musica reservata), where the extravagances of Mannerism were justified both by appropriate extensions to musical theory (the advocation of Nicola Vicentino, for example, or of Heinrich Glarean) and by the pre-eminent requirements of textual expression. When it came to transposing to keyboard music certain instances of bold chromatic harmony, which, in the field of the madrigal in particular, were brought about by a cascading to flats or sharps (as in Marenzio's *O fere stelle* of 1588, for example), the thorny problem of tuning soon reared its head: following certain composers of the Neapolitan School, it is not uncommon to find, in the same work, G sharp and A flat, C sharp and D flat, D sharp and E flat. It was certainly no mere coincidence that Scipione Stella, a brilliant contemporary of Macque, pleaded in favour of extending the keyboard to thirty-one keys and eight sets of strings, the nineteen keys of the aricembalo described by Nicola Vicentino in his *Antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555) no longer being sufficient! As for Giovanni Salvatore, he needed all the semitone keys between A flat and G sharp; in the *Toccata la del primo tuone finto*, presented on this recording, he goes so far as A sharp and B flat! In this he is, rather, the 'successor' of Frescobaldi, who was the first to count on a compromise in tuning that was very similar to equal temperament¹. We must note, however, that such ventures were quite limited where Macque was concerned: despite their unprecedented harmonic audacity, his works may be performed on a standard keyboard with mean-tone tuning – which is rarely the case for Salvatore.

Maque's harmonic explorations, with or without chromaticism, are to be found in condensed form in his keyboard works *Consonanze stravaganzi* and *Durezze e ligature*, with which he started a fashion which spread northwards (with Frescobaldi) and lasted for many years in Naples itself, as my be seen from the *Durezze e ligature* by Giovanni Salvatore. Macque's explorations are closer to those published by Orlando di Lasso in his *Proprietate sibyllarum* than to the generally more euphonious audacities of that other brilliant Neapolitan, Carlo Gesualdo. They include sudden modulations, in which we find, side by side, within the space of one or two minims, D major, C major and B flat major chords, immediately followed by F sharp minor; we find many instances of false relationships, and there is a systematic pursuit of contexts exploiting the various authorised or unauthorised forms of dissonance. We must remember that *Durezze e ligature* means 'dissonance and retardation', i.e. the two orthodox forms of dissonance as defined in the *stile osservato*: as passing note (on an off beat) or as a retarded suspended note (on a strong beat). These compositions thus consist of a continuous series of chords linked together by their common notes, and establishing a sort of almost static development of unusual harmonic situations: that was the Neapolitans' contribution to the birth of the chord as a full entity – one of the important achievements of Baroque (previously, the chord had been merely the result of the various parts in the polyphony coming together at a particularly favourable point in the measure).



The period covered by this recording – approximately 1580 to 1680 – corresponds to the most eventful phase in the Baroque revolution. It was the period during which the separate instrumental forms were defined, later giving rise to the great classical forms (fewer in number): sonata, fugue, variations, and so on. These various forms appeared sketchily, as they emerged from the chaotic magma of wonderful new ideas, each seeking to stand out and to obtain recognition. The term capriccio, for example, covered not only the contrapuntal variation, involving a concatenation of several sections, defined by their individual treatment of a subject, but also a series of spontaneous gestures and affects characterising the toccata. With the canzona, too, we find the contrapuntal variation (in this case, a Neapolitan invention, later borrowed by Frescobaldi), but also a structuring in sections, with the work presenting, as it were, a series of successive images, well defined by their metric identity or by an idiomatic colour characterising the subject (chromaticism, use of ostinato, diminutions, and so on). Even in the canzona of Macque (*Seconda Canzon*), we find episodes moving at a free pace (in toccata style) at the end of the sections that are governed by a regular beat; they present a characteristic alternation of compositional styles, which later led to the alternation of movements (slow-fast-slow-fast) in the sonata da chiesa and served as model for the toccata and fugue as practised by Buxtehude and the young J.S. Bach. Curiously, this aspect of Macque's treatment of the canzona is closer

to the model that was later developed, notably by Frescobaldi, then Froberger, than to that of Giovanni Salvatore. Indeed, the latter worked within a stricter framework (constant beat, a more differentiated treatment of each section, with or without variation), even though he occasionally took his inspiration from Macque, as at the beginning of his *Canzona 2*, the opening of which, reminiscent of a trumpet call, evokes the beginning of Macque's *Capriccio sopra re fa mi sol*. The latter is one of the strangest pieces that were written at that time. Based on a motif, the sol-fa syllables of which can bear several different melodic forms, it is presented as a series of unpredictable eruptions of sound – sometimes launched in the gestural mode of the toccata, sometimes as briefly sketched imitations or hurried stretti – which cover the whole keyboard like a vast arpeggio. This very unusual type of writing undoubtedly served as a model for the works written round about 1630 by Michelangelo Rossi, including his *Toccate*. The *Capriccio sopra re fa mi sol* is the closest Macque got to the toccata, a genre to which he made no other contribution.

Where formal structure is concerned, Salvatore's *Toccate* are based on the profile adopted by Frescobaldi from 1627 onwards: a series of sections alternating free gestures and clear rhythmic models; more inspired by the imitative, motivic technique of the canzona, they are, in that respect, closer to those of Michelangelo Rossi, who was in the habit of basing most of his sections on a development in the form of a rhythmic overlapping of short motifs, often leading to a gesture with an unexpected harmonic outcome. If the range of sonic inspiration and affetti diversi is not as rich as that of Frescobaldi, it is because the composer, like most Neapolitan composers of the time, was more interested in the technical challenges of a style that was

severe and reserved, but also very virtuosic in its conception. Such virtuosity is marvellously illustrated in the *Canzona 4a (...) sopra il Ballo detto la Bergamasca*, which is reminiscent, in its theme, formal treatment and general profile, of the *Capriccio* on the same subject, published by Frescobaldi in his *Fiori* of 1635. We find a brilliant series of sections, combining the technique of fugal imitation of the canzona and the contrapuntal variation of the Frescobaldi-style capriccio. But unlike its model (and also unlike Macque), Salvatore does not use metrical contrast in the form of a variation in compound time.

While on the subject, it is amusing to note that Macque's *Prima Gagliarda* is a varied form of the section in compound time from his *Capriccio sopra un Sugetto* (not presented here), and this time it is in keeping with the model that was taken up and developed by Frescobaldi: it is therefore easy to associate in a cycle the metrical pattern of a dance with a contrasting variation. As for the free variation, it is represented by a series of partite based on the Ruggiero musical scheme, which was first introduced into the keyboard repertoire by Macque. Unlike the more famous examples that were to follow (notably, those of Frescobaldi), each variation is based on the almost mechanical elaboration of a single motif, following a trend that was more typical of the practices of the musicians of northern Europe.

Etienne DARBELLAY
Translation: mrp

1. Cf. Luigi Ferdinando Tagliavini, *Riflessioni sull'arte tastieristica napoletana del cinque e seicento*, in 'Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo', published by L. Bianconi and R. Bossa, Florence, 1983; Olschki, pp. 141-144.

Michèle Dévérité

Michèle Dévérité a commencé l'étude du piano dès l'âge de quatre ans. Après des études musicales complètes au C.N.R. de Rouen, elle poursuit un cycle supérieur à la Sorbonne et au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en clavecin et en histoire de la musique.

Passionnée par le clavecin, elle se perfectionne auprès de Robert Kohnen et obtient un premier prix puis un diplôme supérieur avec distinction à l'unanimité dans sa classe et un premier prix de Musique de Chambre (classe de Paul Dombrecht) au Conservatoire Royal de Bruxelles.

Elle poursuit une carrière de soliste et de continuiste, notamment avec l'Ensemble Fitzwilliam qu'elle a fondé. Avec une préférence pour la musique italienne, l'ensemble a enregistré deux CDs en première mondiale consacrés à Merula et Falconieri, un troisième à Frescobaldi en collaboration avec Étienne Darbelley (de l'Université de Genève) et deux autres consacrés à Marin Marais et Telemann.

Michèle Dévérité a entrepris pour ARION l'enregistrement d'une anthologie de musique italienne pour clavier du XVII^e siècle en commençant par l'école napolitaine (Salvatore et De Macque).

Titulaire du C.A. de Musique Ancienne, elle consacre aussi une partie de ses activités à l'enseignement : après dix ans au C.N.R. de Metz, elle est actuellement professeur à Orsay où elle dirige le département de musique ancienne. Elle enseigne également dans les académies internationales d'été.

Michèle DÉVÉRITÉ took up the piano at the age of four.

After leaving the Conservatoire National de Région in ROUEN, she studied the harpsichord and music history in PARIS at the Sorbonne and the Paris Conservatoire (C.N.S.M.).

The harpsichord being her passion, she then joined Robert KOHNEN's class, receiving a Premier Prix followed by a higher diploma with distinction, awarded unanimously by the jury, before going on to study with Paul DOMBRECHT at the Royal Conservatoire in BRUSSELS, where she was awarded first prize for chamber music.

She now leads a career as a soloist and continuo player, notably with the FITZWILLIAM ENSEMBLE, of which she is the founder. With a predilection for Italian music, the ensemble has made six recordings so far (Astrée-Auvidis), devoted to the following composers: Tarquinio MERULA and Andrea FALCONIERI (both world première recordings), Girolamo FRESCOBALDI (in collaboration with Étienne DARBELLAY of the University of Geneva), Marin MARAIS and Georg Philipp TELEMANN

She has now embarked on the recording for Arion of an anthology of seventeenth-century Italian keyboard music. The first volume, devoted to the Neapolitan school (SALVATORE and MACQUE).

Michèle DÉVÉRITÉ is also a qualified teacher of Early Music: after ten years at the Regional Conservatoire in METZ, she is now head of the Early Music Department at ORSAY. She also gives classes at international summer schools.