



La ville d'Amilly (Loiret), en étroite collaboration avec « les Jardins d'Agrement », poursuit aux cotés de Michèle DÉVERITÉ son soutien à l'enregistrement d'une anthologie de musique italienne du XVII^e siècle, ici des œuvres inédites de TRABACI. Cette réalisation s'inscrit cette année dans un programme d'actions dédié à cette musique italienne, thème d'une des 3 académies de l'été 2002 au domaine de la Pailletterie. Ce disque témoigne de notre volonté d'affirmer une action culturelle dynamique, exigeante, inventive, plurielle et vivante.

Je remercie l'association "les Jardins d'Agrement" et son président Baudouin ABRAHAM ainsi que l'ensemble des partenaires qui participent à ces nombreux projets. J'invite le plus grand nombre de mélomanes à venir partager à la Pailletterie ces moments inoubliables.

Gérard DUPATY, maire d'AMILLY

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



Giovanni Maria
TRABACI

Clavicembalo Napoletano

Michèle DÉVÉRITÉ

GIOVANNI MARIA TRABACI

(1575-1647)

« Clavicembalo Napoletano »

Pièces pour clavier du *Primo Libro* (1603) extraites de

keyboard pieces from the Primo Libro (1603), taken from

RICERCATE, / CANZONE FRANZESE / CAPRICCI, CANTI FERMI / [...] / Opere tutte da sonare, à quattro voci. / DI GIO : MARIA TRABACI, ORGANISTA / nella Regia Cappella di Palazzo in Napoli. / Nouamente da lui composto, & dato in luce. / Libro Primo. / In NAPOLI, Per Costantino Vitale. MDCIII

1 - Toccata prima secondo tono*	3'01
2 - Io mi son giovinetto*	4'38
3 - Gagliarda quarta*	1'44
4 - Partite sopra Fidele (20 variations)**	9'03
5 - Consonanze stravaganti**	1'34
6 - Gagliarda seconda**	1'54
7 - Canzona franzesa prima**	3'09
8 - Toccata seconda ottava tono*	2'40
9 - Conzona franzesa quarta*	4'02
10 - Partite sopra Rugiero (15 variations)*	10'34
11 - Capriccio sopra La, Fa, Sol, La*	2'46
12 - Gagliarda prima*	2'07
13 - Canzona franzesa seconda*	2'50

Michèle DÉVÉRITÉ, clavecin

* clavecin ANSELM

** clavecin DI MAIO

R I C E R C A T E.
CANZONE FRANZESE
CAPRICCI, CANTI FERMI.

GAGLIARDP, PARTITE DIVERSE, TOCCATE, DVREZZE,
LIGATVRE, CONSONANZE STRAVAGANTI,
ET VN MADRIGALE PASSEGGINO NEL FINE.

Opere tutte da sonare, à quattro voci.

DI GIO: MARIA TRABACI, ORGANISTA

nella Regia Cappella di Palazzo in Napoli.

Nouamente da lui composto, & dato in luce.

L I B R O P R I M O.



F N N A P O L I, Per Costantino Vitale. M D C I I I.

GIOVANNI MARIA TRABACI (1575-1647)

Giovanni Maria TRABACI est né à Monte Pelusio (Irsina) vers 1575 et mort à Naples le 31 décembre 1647. Contemporain direct de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), il poursuit toute sa carrière à Naples. Engagé comme ténor à 19 ans à la SS Annunziata, il est invité en 1597 à expertiser puis à tenir l'orgue de l'Oratoire dei Filippini. Le 30 octobre 1601, il est engagé au poste prestigieux d'organiste de la Chapelle des Vice-Rois espagnols de Naples, où le rejoint en 1602 son contemporain Ascanio Mayone, qui tient le second orgue. Son maître, le grand Giovanni de Macque, y occupe alors la fonction de *maestro di cappella*. C'est à ce poste que lui succède Trabaci dès le 1^{er} novembre 1614 et jusqu'à sa mort. Entre 1625 et 1630 il reprend de plus son poste d'organiste des Filippini. La dédicace du volume d'où sont extraites les pièces de ce disque, datée du 10 septembre 1603, *ad Ottavio di Capo del Balzo et D. Giovanna di Capo sua moglie*, nous apprend qu'il fut aussi au service de cette famille napolitaine cultivée, éprise de musique vocale et instrumentale.

Trabaci est l'auteur d'un important répertoire aussi bien de musique vocale - environ 230 œuvres dont les trois quarts sont des compositions sacrées - que de musique instrumentale - plus de 160 compositions - pour clavier, orgue, clavecin et même pour harpe. Par rapport à ses brillants prédecesseurs et contemporains, il revêt dans le contexte de la musique à Naples une importance esthétique qui se compare aisément avec celle que Frescobaldi représente pour Rome à la même époque. Comme Frescobaldi, il se distingue par un sens aigu de la forme, une invention sans cesse renouvelée et jamais gratuite, une virtuosité contrapuntique de tout premier plan. Comme Frescobaldi, il se montre plus inventif dans le domaine instrumental que dans celui de la musique vocale. Si son instrument préféré, le clavecin, l'inspire par-dessus tout, il ne lui sacrifice presque aucun caprice décoratif superficiel qui constituerait une sorte de « marque de fabrique » caractéristique, comme c'était souvent le cas de son temps (il n'est que de songer aux ornements favoris de plusieurs musiciens vite imités chez les autres, telle la *ribattuta*, et parfois même recensés comme tels, ainsi les *tremolletti* del Signor Claudio Merulo évoqués par Diruta). Un seul idiome, fréquent et d'ailleurs suggestif, l'identifie immanquablement : c'est le trille cadenciel à la tierce du 5^e degré immédiatement repris à la sixte amenée par la septième (par exemple, fin de l'entrée du *Capriccio sopra la, fa, sol, la*). S'il s'agit de style libre (toccata), ses inventions sont plutôt de nature gestuelle, comme cette chute fermant nombre de passages sur un ricochet d'octaves descendantes (exemple : *Capriccio* cit., même passage) ; rythmique comme ces envolées mélodiques qu'une progression chaotique apparente à la plus pure liberté déclamatoire (fin de la *Canzona* 4^e) ; enfin structurelle telles ces sections ternaires de contraste (exemple : *Toccata* 2^e), ou une écriture strictement contrapuntique dans une gaillarde ou encore un développement motivique fondé sur l'usage de la variation entre différentes sections. Mais cette retenue et cette concentration de la pensée trouvent leur expression la plus dense dans les œuvres

contrapuntiques. Trabaci en est si fier qu'il dresse, dans le livre de 1615, une *table* imprimée particulière de ses meilleures trouvailles auxquelles il renvoie par leur numéro de mesure ! Il y pratique divers artifices d'écriture presque toujours identifiés comme tels dans la partition (livre de 1615 en particulier) : *ritersi, moti contrari*, mais le plus souvent ces amusants *inganni* qui se présentent comme des transformations énigmatiques de motifs précédents, à la façon des *soggetti cavati* issus d'un calembour sur les syllabes de solmisation.

La *Toccata prima secondo tono* (sol) est une pièce relativement brève, au ton solennel et introverti, qui rappelle ces brèves toccate d'ouverture pour orgue que les Vénitiens nommaient *Intonazione*. A l'épisode d'entrée, mêlant « durezza e legatura » avec style récitatif, succède en si b un épisode central virtuose construit sur trois paliers symétriques, surenchères l'un de l'autre, ramenant le ton de sol. S'ouvre alors l'ultime séquence de gestes et formules qui déploie en imitation diverses dérivations d'idées antérieures.

• *Io mi son giovinetto* [sic] appartient au genre répandu du madrigal *passeggiato*. C'est une transposition instrumentale ornée d'une célèbre *Ballata* (1542) du grand maître bolonais Domenico Maria Ferabosco ayant pour texte la canzonetta qui termine la 9^e journée du *Decameron* de Boccaccio¹. Quant au madrigal lui-même, il fit l'objet de nombreuses mises en tablature « passeggiate » pour luth (V. Galilei 1584) ou instruments à clavier dès le milieu du 16^e siècle. (on en trouve dans le manuscrit de Castell'Arquato). Trois contemporains de Trabaci, Ascanio Mayone, Scipione Stella et Domenico Montella, en ont même réalisé une version commune publiée en 1609, six ans après celle de Trabaci. (Notons qu'à la même époque à peu près, on retrouve cette curieuse pratique en peinture, dans un tableau lombard dit des « trois mains », celles de G. C. Procaccini, Cerano et Morazzzone² – mais aussi, bien plus tard, dans l'expérience célèbre des variations sur une valse de Diabelli par un groupe de compositeurs contemporains, valse qui est aussi à l'origine de l'op. 120 de Beethoven). Dans sa version visionnaire du madrigal, Trabaci se montre particulièrement inventif et original : il parvient à conférer à l'ensemble une force de cohésion qui fait apparaître chaque étape comme une sorte de conséquence de la précédente, conduisant le discours comme dans une vaste toccata. Le ton habituellement lâche et épisodique

¹ *Io mi son giovinetta, e volentieri / m'allegro e canto en la stagion novella, / merzé d'amore e de dolci pensieri. / Io lo pèverdi prati riguardando / i bianchi fiori e gialli / le rose in su le spine e i bianchi gigli / e tutti quanti gli vo somigliando / al viso di colui che me, amando, / ba presa e terrà sempre, [come quella / ch'altro non ha in disio ch'e'suo piaceri.] Texte original. Entre crochets, la section non mise en musique dans la *Ballata* (Venise 1542, A. Gardano) de Ferabosco.*

² Il suis jeunette, et volontiers / je me réjouis et chante à la saison nouvelle. / Grâce à l'amour et à mes douces pensées. / Je vais par les prés verts en regardant / les blanches fleurs, les jaunes, les vermeilles, / les roses sur les buissons et les lis blancs, / et toutes je les vais comparant / au visage de celui qui, m'aimant / m'a prise et me gardera pour toujours. (comme celle / qui n'a d'autre désir que son bon plaisir.) Traduction de Marthe Dozon, in Boccace, Décaméron, Paris 1994, Le livre de Poche, pp. 754-755

proper à ce type de composition, devient ici fort, souvent intense et presque dramatique. L'apostrophe initiale par exemple, fière et prophétique, paraît calquée sur le début de l'impressionnante *Canzona* 4⁶. Chaque nouvel épisode devient surenchère, intensification ou contraste du précédent, en se découvrant une allure nouvelle et individuée dans une idée motivique ou un profil rythmique clairement découpés. La clarté et l'articulation de la pensée nous projettent ainsi directement vers le Frescobaldi des grandes *toccate* de 1627.

D'une allure bien différente est la *Toccata seconda ottavo tono*, évoquant l'antique *toccata d'ouverture* avec sonneries de trompette. Divers gestes fiers et brillants se développent sur des tenues harmoniques obéissant à une progression très simple. Cette pièce de virtuosité très originale – seuls quelques antécédents existent chez son maître de Macque, plutôt sous l'étiquette de Capriccio – aura une importante descendance. Elle inclut même une section ternaire, ce qui est surprenant dans un genre dont l'allure ne fait pas attendre de sophistication : Frescobaldi, le grand maître du genre, ne le fera pas avant 1627, date de son 2^e livre de toccate dans lequel intervient des contrastes métriques comme articulation structurelle. Frappante est l'unité et la cohérence de l'ensemble, si l'on songe par exemple aux compositions comparables d'un Ercole Pasquini, dont les enchaînements sont beaucoup plus fantasques et arbitraires, ou même à celles de son maître Giovanni de Macque.

Le *Capriccio sopra la, fa, sol, la* en sol est clairement tributaire d'un modèle que plusieurs enregistrements récents ont rendu célèbre, celui du *Capriccio sopra re-fa-mi-sol* de G. de Macque : même entrée impressionnante toutefois plus développée, même succession de sections contrastées présentant chacune une autre forme de dérivation ou d'*inganno* du motif de solmisation, débordant d'artifices d'écriture employés judicieusement. L'effet toutefois, comme toujours chez Trabaci, est plus dense, directif et uniifié que dans le modèle de son maître : la succession des métamorphoses et redistributions rythmiques d'une section à la suivante, en surface un peu semblable à l'écriture d'un *ricercar*, est conçue pour engendrer un mouvement irrésistible d'intensification en cascade, paroxyslique vers la fin.

Également héritée de son maître est la forme curieuse intitulée *Consonanze stravaganti*. Avec les *Durezze e ligature* (dissonances et retards), ces théories d'harmonies étranges constituent une des pierres de touches de ce style napolitain, même si les audaces et recherches harmoniques étaient depuis longtemps le terrain favori de bien des compositeurs du Nord de l'Italie, tributaires surtout de Ferrare. L'idée d'exploiter systématiquement jusqu'à l'asphyxie une déviance stylistique pour en faire ces pages statiques - presque extatiques - et surprenantes est, elle, bien napolitaine. (Il est d'ailleurs difficile de savoir d'où Frescobaldi, qui l'a lui aussi pratiquée souvent dès 1615, en a tiré l'exemple, si ce n'est de Trabaci. Cela semble montrer que les imprimés de Trabaci, tout rares sont-ils, ont circulé à Rome.) Il existe certainement un rapport étroit entre ces sonorités fascinantes et les

recherches contemporaines, poursuivies tant à Naples qu'au Nord, sur les claviers poly harmoniques des clavecins et orgues susceptibles de faire sonner autant d'intervalles purs (non tempérés) que possible. Certains instruments eurent ainsi jusqu'à 31 touches par octaves (dont un fut construit par Scipione Stella⁷ déjà mentionné), même si le modèle « courant » se limita à 19 touches ! Dans ces *Consonanze* par exemple, il serait utile de recourir à un instrument qui permette au moins la présence simultanée de *mi b* et de *ré d*, qui font conflit. Les autres combinaisons se satisfont d'un tempérament mésotonique simple. (Chez Frescobaldi en 1637 on trouvera trois enharmoniques simultanées dans les *Cento partite*, nécessitant par conséquent un tempérament voisin du tempérament égal ou un instrument tri harmonique).

Comme les autres pièces de cet enregistrement, les trois *Galliarde* proviennent du 1^{er} livre de 1603 (qui en contient 8), bien que Trabaci en ait ajouté encore neuf autres dans son second livre (1615). Elles sont extrêmement curieuses par au moins deux aspects qui paraissent reliés : d'une part, elles sont pensées et réalisées avec un véritable parti pris contrapuntique, même lorsque leur progression paraît purement accordale. L'indépendance affirmée des voix se reflète d'ailleurs dans la présentation en partition (quatre portées superposées) commune à tout ce répertoire, et standard à Naples. D'autre part, en raison de ce parti pris, elles donnent lieu à des situations de fausses relations fortement dissonantes, si délicieuses que toute tentation d'orthodoxie dans le traitement des altérations paraît esthétiquement contre-productive. Il est vrai que chez un Frescobaldi par exemple, en cas de conflit de dissonance entre verticalité harmonique et cohérence linéaire, c'est le choix harmonique (l'euphonie) qui semble prévaloir le plus souvent. Chez Trabaci, la fréquence et l'intérêt des situations sont tels qu'on ne peut s'empêcher d'y voir une intention évidente, corrosive, d'ailleurs parfaitement en accord avec la sensibilité en contrastes lumineux plutôt qu'en valeurs colorées que cette musique partage évidemment avec la peinture post-caravagesque (Preti, Caracciolo, Stanzione, Cavallino, A. Vaccaro et bien d'autres). On appréciera à leur juste valeur ces dissonances par exemple dans la 2^e gaillarde, fin de la section initiale.

Les *Partite sopra Ruggiero* constituent un ensemble complexe, très remarquable par l'invention et le contraste entre variations, qui rejouit à plusieurs reprises les lieux idéaux fréquentés plus tard par Bach et Beethoven.

⁶ Cf. cependant l'intéressante contribution de Frederick HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi and the hypothesis of Neapolitan influences*, in « La musica a Napoli durante il seicento », Roma 1987, Ed. Torre d'Orfeo, pp. 217-236.

⁷ En réalité son instrument comportait 52 touches par octave, distribuées sur 8 ordres ; il ne s'agissait pas d'augmenter le nombre des hauteurs accessibles mais bien de faciliter l'exécution en dédoublant certaines touches pour les rendre plus accessibles en certains lieux. Cfr. Patrizio BARBIERI, *La sambuca lincea di Fabio Colonna e il tricembalo di Scipione Stella*, in « La musica a Napoli durante il seicento », Roma 1987, Ed. Torre d'Orfeo, pp. 167-216.

Différent en cela des modèles frescobaldiens ultérieurs, chacune des variations, la première exceptée, ne développe qu'une idée dominante plutôt que divers motifs déployés dans un style hybride de toccata. La *1^e parte* est une présentation véritable du « thème » - ce qui est plutôt unique à l'époque : sa carrière provocativement simple est accentuée par le fait que chacune des quatre parties de la basse est proposée avec une mise en scène élémentaire particulière (a-trilles, b-pentacorde ascendant, c-quartes descendantes, et d-fusion entre a et b). Les matériaux caractérisant ensuite chaque variation présentent de nombreuses dérivations les uns des autres, une technique que Bach adoptera dans les *Goldberg*, ce qui solidarise et relie les variations entre elles en leur donnant continuité et directivité. Intéressante est la 6^e (chromatique), premier modèle connu d'une formule que G. Frescobaldi appliquera souvent. On y observe une petite curiosité : au lieu du bécarré d'annulation dans le motif chromatique descendant, Trabaci utilise la lettre du ton (*sol* d est annulé par *g*). La 8^e variation, par son écriture en degrés disjoints systématiques, anticipe le *Ricercar con l'obligo di non uscir di grado* de G. Frescobaldi (1615). Dans la 12^e, le 2^e segment du *Ruggiero* passe par *sí bémol*, amenant une belle fausse relation avec le motif principal en vertu des exigences contrapuntiques linéaires primant comme d'habitude sur l'euphonie harmonique.

Construite sur un prototype mélodico-harmonique quasi identique à l'ancienne *Folia* traitée par Frescobaldi en 1615-1616, les vingt *Partite sopra Fedele* sont à certains égards peut-être moins ambitieuses que celles sur le *Ruggiero*, mais n'en manquent pas moins d'un charme envoûtant, dont l'ambiguité latente vient autant d'une harmonie majeure/mineure oscillante que du conflit métrico-rythmique hemioliste d'un modèle de brève ternaire (mesure de trois rondes ou 3 x 2) redistribué sur deux semibrèves ternaires (2 rondes pointées ou 2 x 3). On retrouvera encore une alternance au niveau supérieur des variations entières, entre variation à mètre ou rythme ternaire et variation binaire en C (n°. 4, 10, 15, 19). Là aussi, chaque variation ne met en scène qu'un seul motif. Les variations binaires traitent un motif rythmique simple soit sous forme de dactyle soit sous celle d'anapeste ; le motif tourne une fois en véritable strette. Les autres (ternaires) usent d'un spectre de possibilités large et toujours intéressant, en particulier rythmique mais aussi, occasionnellement, contrapuntique. Notons la belle *partita 8^e cromatica*, ou le fugato à effet de strette de la 7^e. D'une variation à l'autre on passe d'une forme d'ostinato à un motif dansant caractéristique, de chutes mélodiques rampantes à d'irrésistibles rythmes de marche.

Les trois canzoni enregistrées ici constituent peut-être l'un des sommets de l'art de Trabaci (et aussi l'une des réussites les plus frappantes de cette esthétique napolitaine). Il faut se rappeler ici que nous sommes en 1603, bien avant les éclatantes réussites de Frescobaldi dans ce genre encore très nouveau. Le souci permanent d'intégration formelle qui caractérise Trabaci se manifeste ici de plusieurs façons : il exploite d'abord adroitalement les oppositions métriques entre sections non comme simples contrastes, mais comme un élément moteur de la

progression. L'identité de ce mouvement, celle du « pilote » en quelque sorte, est par ailleurs incarnée dans le principe de la variation dont Trabaci offre l'un des premiers exemples si ce n'est le premier dans la canzona : c'est le même sujet qui est transformé, réanimé, relancé par un changement métrique, d'une section à l'autre. A l'intérieur même des sections, un profil harmonique caractéristique construit véritablement l'édifice contrapuntique, pourtant sans concession, presque comme une progression dramatique de sonate. Cela est évident par exemple dans la *Canzona 1^e*, dont la section initiale est édifiée sur un plan harmonique fortement cadenciel. La section centrale ternaire fait intervenir deux couples complémentaires de variations de ce profil, débouchant sur une section finale qui reprend en l'intensifiant le propos initial. Le brillant et virtuose geste de clôture anticipe, lui aussi, un *topos* frescobaldien.

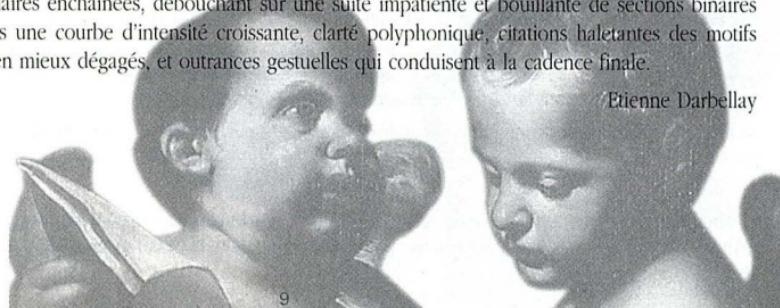
La *Canzona quarta*, évoquée plus haut, réunit tellement d'innovations qu'il est hors de propos de les détailler ici. Sa structure est une sorte d'hybride entre le capriccio déjà décrit et la *Canzona prima*. Deux sections ternaires centrales alternent avec un groupe d'épisodes binaires où se retrouvent écriture linéaire contrapuntique et gestes libres d'introduction ou de clôture du type toccata. Sont en particulier remarquables l'impressionnante entrée, réminiscence du fameux capriccio de Macque, et la section de coda très brillante, qui apparaît comme une libération éclatée, chaotique et capricieuse, du motif dernier développé.

Redoutablement difficile d'exécution, la *Canzona seconda* illustre de façon paradigmatische une attitude bien personnelle de Trabaci relativement à la réalisation instrumentale : jamais une concession n'est faite à la logique idéale - linéaire ou harmonique - des voix pour permettre et simplifier leur incarnation instrumentale sur un clavier. A l'interprète de se débrouiller : c'est vrai de nombreuses pièces de cet enregistrement, mais ici plus encore... D'autant plus que cette pièce, probablement la plus géniale de l'ensemble, est construite sur un discours complexe, tortueux mais absolument naturel et évident, dont toute la substance est issue de la noble apostrophe initiale - de nouveau selon un modèle « de macquien ». Après le prologue, le noyau contrapuntique est attaqué par deux sections ternaires enchaînées, débouchant sur une suite impatiente et bouillante de sections binaires où se mêlent, dans une courbe d'intensité croissante, claré polyphonique, citations haletantes des motifs principaux de mieux en mieux dégagés, et outrances gestuelles qui conduisent à la cadence finale.

Etienne Darbellay

Deuotissimo Seruitore

Gio: Maria Trabaci,



Depuis quelques longues années, j'ai été séduite par la richesse du Seicento italien à ses débuts et happée par la spirale de cette passion : richesse culturelle, questionnement scientifique et philosophique approfondi, diversité des courants artistiques (liée à l'autonomie des cours, royaumes et autres états italiens), création généreuse et originale mais néanmoins très rigoureuse et sans doute visionnaire, expression d'une liberté sans limite, art de vivre et de mourir (*ars moriendi*).

L'homme du XVII^e siècle italien me fascine par la force de sa personnalité : s'il ne s'abandonne pas à la facilité, une certaine fougue peut l'entraîner à la démesure, basculant parfois dans la folie !

Dans cette atmosphère envoûtante, la découverte de l'œuvre de Giovanni Maria Trabaci, le napolitain, a été une fois de plus la révélation d'un geste créatif très fort, mais aussi d'un sens de la virtuosité hors du commun à cette époque, teintée toutefois d'une grande mélancolie. Ajoutons à cela une rigueur implacable, en témoigne l'écriture à quatre voix sans concession pour l'interprète et une remarquable osmose entre le compositeur et son instrument puisque Trabaci dit lui-même: "il cimbalo è Signor di tutti l'istromenti del mondo".

Afin de créer une palette de couleurs diversifiée dont il serait dommage de se priver pour cette œuvre aux mille facettes d'une rare densité d'écriture, j'ai donc utilisé deux clavecins en exploitant toutes leurs possibilités de registration : • un grand instrument à longues cordes d'Alain Anselm (inspiration italienne fin XVI^e - 2 jeux de 8' - étendue: la à ré - 4^{1/2} octaves).

- un petit clavecin d'Andrea Di Maio (inspiration italienne XVII^e - 2 jeux de 8' - courte octave - étendue: do à do - 4 octaves).

Ceci témoigne d'une facture instrumentale extrêmement inventive à cette époque malgré la simplicité apparente des instruments réalisés.

Le premier, par sa puissance, la rondeur de ses graves et son côté ténébreux, a été utilisé pour les pièces d'une grande éloquence dramatique et démonstrative.

Le second, au son plus intimiste, empreint de fraîcheur et de naïveté, rappelant parfois celui de la guitare (d'ailleurs très employée à Naples à cette époque), me semblait adapté à certaines compositions au climat mélancolique et secret.

(le rapport sonore entre les deux a été strictement respecté lors de la prise de son de cet enregistrement)

Les gaillades m'ont intriguée par leur forme originale (introduction d'une section binaire dans une danse typiquement ternaire) et leur variété d'écriture: je me suis prêtée avec beaucoup de plaisir au jeu des diminutions aux reprises en respectant la force des dissonances très inattendues.

Le tempérament mésotonique a été utilisé, bien sûr, pour renforcer l'intensité du discours et "aviver" les passions exprimées. Trabaci n'est-il pas l'homme de toutes les passions ? ...

Michèle DÉVÉRITÉ

Tous mes remerciements à Robert Kohnen pour le prêt de son clavecin Di Maio et à Gérard Dupaty, maire d'Amilly, ami des arts et des musiciens, pour le prêt de son clavecin Anselm et son soutien lors de cet enregistrement.

For a number of years now I have been strongly attracted to the riches of the early Seicento in Italy and gripped by its spiralling excitement: cultural splendour, a profound spirit of scientific and philosophical enquiry, great diversity of artistic trends (related to the autonomy of the many different princely and royal courts in Italy), creativity that is generous, original yet extremely rigorous, indeed visionary, the expression of an unlimited sense of freedom, an art of living and dying (*ars moriendi*).

Seventeenth-century Italian man fascinates me by the strength of his personality: if he does not give way to facility, a certain fiery element in his disposition can draw him towards excess, sometimes toppling over into madness!

In this bewitching atmosphere, my discovery of the works of the Neapolitan Giovanni Maria Trabaci revealed yet another extremely individual creative personality, but also a sense of virtuosity extraordinary for his period, with at the same time a strong tinge of melancholy. To that we must add implacable rigour, as is demonstrated by his four-part writing which makes no concessions to the performer, and a remarkable osmosis between the composer and his instrument, since Trabaci says himself 'il cimbalo è Signor di tutti l'istromenti del mondo'.

In order to create a varied palette of colours, which it would be a pity to deny oneself for this multi-faceted music with its exceptionally dense part-writing, I used two different harpsichords and availed myself of their full potential for registration: • a large long-stringed instrument by Alain Anselm (based on late sixteenth-century Italian models - two 8' stops - compass: A' to d'' - 4 octaves).

- a small harpsichord by Andrea Di Maio (based on seventeenth-century Italian models - 2 8' stops short octave - compass: C to c'' - 4 octaves).

These specifications bear witness to the extremely inventive nature of harpsichord-building at the period, despite the apparent simplicity of the instruments.

The first instrument, with its powerful sonority, its rounded bass and its somewhat saturnine sound, was used for the pieces requiring great dramatic eloquence and demonstrative qualities.

The second, with its more intimate sound, tinged with freshness and naïveté, sometimes recalling the sound of the guitar (which indeed was very frequently used at Naples at the time), seemed to me to suit certain compositions of a melancholy and secret nature.

(The relative volume level of the two instruments was strictly respected by the sound engineers for this recording.)

I found the galliards particularly intriguing for their formal originality (introduction of a duple-time section into a dance typified by its triple time) and the variety in their composition: I much enjoyed going along with the playful diminutions in the repeats, bringing out to the full the highly unexpected dissonances.

Naturally, mean-tone temperament was used, to add intensity to the discourse and to 'sharpen' the passions expressed. For is not Trabaci above all a man of passions?

Michèle DÉVÉRITÉ - Translation: Charles JOHNSTON

My warmest thanks to Robert Kohnen for the loan of his Di Maio harpsichord and to Gérard Dupaty, mayor of Amilly, friend of the arts and of musicians, for the loan of his Anselm harpsichord and for his support during the recording.

GIOVANNI MARIA TRABACI (1575-1647)

Giovanni Maria Trabaci was born in Monte Pelusio (Irsina) around 1575, and died in Naples on 31 December 1647. This close contemporary of Girolamo Frescobaldi (1583-1643) spent his entire career at Naples. He was engaged as a tenor at SS Annunziata at the age of nineteen, and in 1597 was invited to examine the organ of the Oratorio dei Filippini, whose organist he subsequently became. On 30 October 1601 he was appointed to the prestigious post of organist of the chapel of the Spanish Viceroy of Naples, where he was joined in 1602 by his contemporary Ascanio Mayone, who played the second organ. His teacher, the great Giovanni de Macque, was at that time maestro di cappella in the same establishment. Trabaci succeeded him on 1 November 1614 and held this post until his death. Between 1625 and 1630 he was also once more organist at the Oratorio dei Filippini. The dedication to the volume from which the works on this CD are taken, dated 10 September 1603, *ad Ottavio di Capoa del Balzo et D. Giovanna di Capoa sua moglie*, reveals that he was also in the service of this cultivated Neapolitan family which took a keen interest in vocal and instrumental music.

Trabaci's output is considerable, in the spheres of both vocal music – some 230 works, three-quarters of which are sacred compositions – and instrumental music: more than 160 works for keyboard – organ, harpsichord, and even for harp. If one attempts to situate him in relation to his brilliant predecessors and contemporaries, he assumes, in the context of music at Naples, a level of aesthetic importance entirely comparable with what Frescobaldi represents for Rome at the same period. Like Frescobaldi, he is distinguished by an acute feeling for form, unfailing invention that is never gratuitous, and contrapuntal virtuosity of the first rank. Like Frescobaldi, he is more inventive in the instrumental domain than in his vocal music. Although his favourite instrument, the harpsichord, is his greatest source of inspiration, he almost never cedes to the facility of giving it superficial decorative caprices as a kind of characteristic 'trademark', as was often the case in his time (one need only think of the favourite ornaments of certain musicians, all too quickly imitated by others, such as the ribattuta, and sometimes even identified by the composer's name, like the tremolandi del Signor Claudio Merulo mentioned by Diruta). There is a single idiomatic figure, frequent and also particularly evocative, that unfailingly declares his authorship: a cadential trill on the third of the dominant, immediately repeated on the sixth introduced by the seventh (for example, at the end of the opening section of the Capriccio sopra la, fa, sol, la). In works in free (toccata) style, his inventions are usually of a gestural nature, as in the falling figure that ends many passages on a rebounding series of descending octaves (an example is to be found in the same passage of the aforementioned Capriccio); or they may be rhythmic like those flights of melody whose chaotic progression gives the impression of the purest declamatory freedom (as at the end of the Canzona 4a); finally, they may be structural, like his contrasting triple-time sections (as in the Toccata 2a), or the use of strict contrapuntal technique in a galliard, or

again motivic development based on the use of variation from one section to another. But this reserve and this concentration of thought find their most condensed expression in the contrapuntal works. Trabaci is so proud of them that, in the 1615 book, he draws up a special printed table of his finest strokes of inspiration, to which he refers by bar number! He practises various compositional artifices, almost always identified as such in the score (particularly in the 1615 book): riversi, moti contrari, and most often those amusing devices known as inganni, which are enigmatic transformations of earlier motifs in the manner of soggetti cavati stemming from a pun on the hexachord syllables.

The Toccata prima secondo tono (G) is a relatively short piece, solemn and introverted in tone, which recalls those brief introductory toccatas for organ that the Venetians called Intonazione. The opening episode, combining durezze e legature with a recitative style, is followed by a virtuoso central episode in B flat built on three symmetrical plateaux, each capping the previous one, and bringing the key back to G. Then begins the final sequence of gestures and formulas which deploys various motifs derived from earlier ideas in imitation.

To mi son giovinetto [sic] belongs to the common genre of the madrigale passeggiato. It is a decorated instrumental version of a celebrated ballata (1542) by the great Bolognese master Domenico Maria Ferabosco, whose text is the canzonetta that ends the ninth day of Boccaccio's Decameron¹. As for the madrigal itself, it was very often set in 'passeggiate' tablature for lute (Vincenzo Galilei, 1584) or keyboard instruments from the mid-sixteenth century on (there are some in the Castell'Arquato manuscript). Three of Trabaci's contemporaries, Ascanio Mayone, Scipione Stella and Domenico Montella, even produced a joint version published in 1609, six years after Trabaci's. (It is worth noting that this curious practice is also found in painting around the same time, in a picture from Lombardy nicknamed 'by three hands' – the hands in question belonging to G.C. Procaccini, Cerano and Morazzone² – but also, much later, in the famous experiment by a group of composers who produced a series of variations on a waltz by their contemporary Diabelli, the same waltz that inspired Beethoven's op.120.) In his visionary version of the madrigal Trabaci shows particular inventiveness and originality: he succeeds in giving the whole work a cohesive force which makes each stage in the piece appear as a logical consequence of what has come before, managing the overall discourse as in a vast toccata. The customary loose and episodic tone

¹ Io mi son giovinetta, e volentieri / m'allegro e canto en la stagion novella, / merzé d'amore e de'dolci pensieri. / Io vo pe'verdi prati riguardando / i bianchi fiori e'gialli e i vermigli / le rose in su le spine e i bianchi gigli / e tutti quanti gli vo somigliando / al viso di colui che me, amando, / ha presa e terrà sempre; come quella / ch'altro non ha in disio ch'e'suo piaceri. This is the original text. Square brackets indicate the section not set in Ferabosco's ballata (published by Antonio Gardano, Venice, 1542).

² The work is *The Martyrdom of Saint Ruffina and Saint Secunda*, now in the Pinacoteca di Brera in Milan.

of this type of composition is here transformed into something much stronger, often intense and almost dramatic. The initial call to attention, for example, noble and prophetic, seems to be modelled on the impressive Canzona 4a. Each new episode outdoes, intensifies or contrasts with the preceding one, discovering a new and individualised aspect in a clearly outlined motivic idea or rhythmic profile. The clarity and articulation of the musical thought seem to take us straight to the Frescobaldi of the great toccatas of 1627.

Very different in approach is the Toccata seconda ottavo tono, which conjures up the old-fashioned 'overture' toccata with trumpet fanfares. Various noble and brilliant gestures are developed over sustained harmonies governed by very simple progressions. This highly original virtuoso piece – only a few antecedents exist in the works of his teacher de Macque, where they tend to be called 'capriccio' – was to have many imitators. It even includes a section in triple time, which is surprising in a genre that does not on the face of it lead one to expect sophistication: Frescobaldi, the great master of the genre, was not to follow this example until 1627, in his second book of toccatas where contrasts of metre are used for structural articulation. A striking feature here is the overall unity and coherence of the work in comparison to similar compositions by such composers as Ercole Pasquini, whose transitions are much more whimsical and arbitrary, or even by Trabaci's teacher Giovanni de Macque.

The Capriccio sopra la, fa, sol, la in G is clearly indebted to a model that several recent recordings have made familiar, the Capriccio sopra re-fa-mi-sol of de Macque: the same impressive opening (although here it is more elaborate), the same succession of contrasting sections, each presenting a different type of derivation or inganno from the solmisation motif, and brimming with judiciously employed technical devices. However, the effect, as always with Trabaci, is more dense, directive and unified than in the model by his master: the series of rhythmic transformations and redistributions from one section to the next, superficially somewhat similar to ricercare style, is designed to produce an irresistible movement of intensification, culminating in a climax towards the end.

Another inheritance from his teacher is the curious form entitled Consonanze stravaganti. Along with the durezze e ligature (dissonances and suspensions), these theories of strange harmonies are touchstones of this Neapolitan style, even though daring harmonic innovations and experiments had long been a favourite terrain for composers in northern Italy, especially those based around Ferrara. But the idea of systematically, obsessively exploiting a deviancy of style in order to produce these static – almost ecstatic – and surprising pieces is indigenous to Naples. (Indeed, it is difficult to see where Frescobaldi, who also often indulged in this style from 1615 onwards, could have found his inspiration, other than in the music of Trabaci. This tends to show that prints of Trabaci's

works, rare as they are, did circulate in Rome⁵). There is certainly a close connection between these fascinating sonorities and the research that was going on at the same time in both Naples and northern Italy into enharmonic organ and harpsichord keyboards capable of sounding as many pure (untempered) intervals as possible. Hence certain instruments had up to 31 keys per octave (one of them built by Scipione Stella⁶ who has already been mentioned), even if the 'standard' model was limited to 19! In these Consonanze, for example, it would be useful to have recourse to an instrument permitting at least the simultaneous presence of E flat and D sharp, which come into conflict in the music. A simple mean-tone temperament is sufficient for the other combinations of notes. (Frescobaldi in 1637 wrote three simultaneous enharmonic equivalents in his Cento partite, thus requiring a temperament close to the system of equal temperament or else a tri-harmonic instrument.)

Like the other pieces on this recording, the three Galliarde come from the first book of 1603 (which contains eight of them), although Trabaci added nine more in his second book (1615). They are extremely curious pieces in at least two, apparently related respects. First of all, they are conceived and realised from a genuinely contrapuntal standpoint, even when their progression seems purely chordal. Moreover, the independence of the parts is confirmed and reflected by the score layout (four staves one on top of the other) common to the whole of this repertoire, which was standard at Naples. Second, and because of this contrapuntal standpoint, the part-writing gives rise to strongly dissonant false relations, so delightful that any temptation to lean towards orthodoxy in handling the alterations appears aesthetically counter-productive. It is true that in, say, Frescobaldi's works, when there is a conflict of dissonance between harmonic verticality and linear coherence, it is the harmonic choice (that is to say euphony) that seems in general to prevail. But in the case of Trabaci such situations are so frequent, and so interesting, that one cannot but see there a deliberate and corrosive intention, which moreover is perfectly in tune with the sensibility of luminous contrasts, rather than colour values, that this music so obviously shares with post-Caravagesque painting (Prete, Caracciolo, Stanzone, Cavallino, A. Vaccaro and many others). These dissonances can be appreciated at their most intriguing in the second galliard, at the end of the opening section.

⁵ Cf. however the interesting contribution of Frederick Hammond, 'Girolamo Frescobaldi and the hypothesis of Neapolitan influences', in *La musica a Napoli durante il seicento* (Rome: Torre d'Orfeo, 1987), pp.217-236.

⁶ In fact his instrument comprised 52 keys per octave, spread over eight sets of strings; the intention was not to increase the number of pitches available but to facilitate performance by duplicating certain keys in order to make them more accessible in some places. Cf. Patrizio Barbieri, 'La sambuca lineca di Fabio Colonna e il tricembalo di Scipione Stella' in *La musica a Napoli durante il seicento*, op. cit., pp.167-216.

The Partite sopra Ruggiero form a complex group of pieces, particularly remarkable for their inventiveness and for the contrast between variations, which several times attains the ideal climes later frequented by Bach and Beethoven. Unlike the subsequent examples by Frescobaldi, each variation, except the first, develops only a single dominant idea rather than different motifs deployed in a hybrid toccata style. The 1a parte is a true presentation of the 'theme', something more or less unique for the period: its provocatively simple shape is emphasised by the fact that each of the four parts of the bass is presented along with its own basic attempt at dramatisation (*a-trills*, *b*-rising pentachord, *c*-descending fourths, and *d*-fusion of *a* and *b*). The materials that subsequently characterise each variation feature many elements derived from their companions, a technique Bach was to adopt in the Goldberg Variations, which unifies and creates links between them, thus generating continuity and directivity. Particularly interesting is the (chromatic) sixth variation, the first known specimen of a formula that Frescobaldi would employ frequently. A minor curiosity may be noted there: instead of writing the cancelling natural sign in the descending chromatic motif, Trabaci uses the letter indicating the pitch in question (*G* sharp is cancelled by a letter *G* above the note). The eighth variation, written in systematic disjoint movement, anticipates Frescobaldi's Ricercar con l'obligo di non uscir di grado (1615). In the twelfth, the second segment of the Ruggiero passes through *B* flat, leading to a striking false relation with the principal motif in accordance with the demands of the linear counterpoint, which as usual take precedence over harmonic euphony.

Constructed on a melodic and harmonic prototype almost identical to the old-established Folia varied by Frescobaldi in 1615-1616, the twenty Partite sopra Fedele are in certain respects perhaps less ambitious than those on the Ruggiero, but nonetheless have their own spellbinding charm, whose latent ambiguity stems equally from the oscillating major/minor harmony and from the hemiolic metrico-rhythmic conflict produced by the redistribution of a model of one triple-time breve (a bar of three semibreves or 3×2) over two triple-time semibreves (two dotted semibreves or 2×3). One may also note, at the higher level of whole variations, an alternation between variations in triple metre or rhythm and variations in 4/4 (no. 4, 10, 15, 19). Here too each variation presents only a single motif. The common-time variations treat a simple rhythmic motif, which is either dactylic or anapaestic; once the motif turns into a real stretto. Those in triple time make use of a large and always interesting range of possibilities, rhythmic in particular but also occasionally contrapuntal. Especially noteworthy are the partita 8a cromatica and the fugato with its stretto effect in the 7a. From one variation to another we go from a type of ostinato to a typical dancing motif, from creeping melodic descents to irresistible march rhythms.

The three canzonas recorded here may represent one of the peaks of Trabaci's art (and also one of the most conspicuous successes of this Neapolitan aesthetic). We must keep in mind that we are here in 1603, well before the resounding achievements of Frescobaldi in this still very new genre. The ever-present concern for formal integration so characteristic of Trabaci appears here in several guises: first of all, he adroitly exploits the metrical

oppositions between sections not as mere contrasts, but as a driving force in the progression. The identity of this movement as in a sense the 'pilot' is moreover embodied in the principle of variation, of which Trabaci offers one of the first examples, if not indeed the very first in the canzona: it is the same subject that is transformed, revived, relaunched by a change in metre from one section to another. Even within the sections, a characteristic harmonic profile truly builds the contrapuntal edifice, yet without concession, almost like the dramatic progression of a sonata. This is evident for example in the Canzona 1a, whose first section is based on a strongly cadential harmonic plan. The central section in triple time introduces two complementary pairs of variations of this type, leading into a final section which returns to the initial material, now treated with greater intensity. The brilliant and virtuosic closing gesture is another anticipation of a Frescobaldian *topos*.

The Canzona quarta, already mentioned, combines so many innovations that it would be inappropriate to discuss them in detail here. Its structure is a sort of cross between the capriccio as already described and the Canzona prima. Two central sections in triple time alternate with a group of episodes in duple time featuring linear contrapuntal writing and free-style introductory and closing gestures of the toccata type. Particularly remarkable are the impressive opening, recalling de Macque's famous capriccio, and the extremely brilliant coda section, which gives the impression that the last motif developed has burst into chaotic, capricious freedom.

Redoubtably difficult to perform, the Canzona seconda is a paradigmatic illustration of Trabaci's highly personal attitude to instrumental execution: not a single concession is made in the ideal logic – linear or harmonic – of the part-writing in order to permit or to simplify their instrumental realisation on a keyboard. It is up to the performer to fend for himself: this is true of many pieces on this recording, but even more so here... And especially so because this piece, perhaps the most inspired of all those included here, is built on a discourse that is complex, tortuous, yet absolutely natural and evident, whose entire substance is drawn from the noble call to attention of the beginning – once again on a model taken from de Macque. After this prologue, we come to the contrapuntal core of the work with two linked sections in triple time, which lead into a series of impatient and fiery duple-time sections which mingle, in a growing curb of intensity, polyphonic clarity, breathless quotations of the main motifs which come out more and more clearly, and extravagant gestures leading to the final cadence.

Étienne Darbellay

Translation: Charles Johnston

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 Etienne Darbellay (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.).

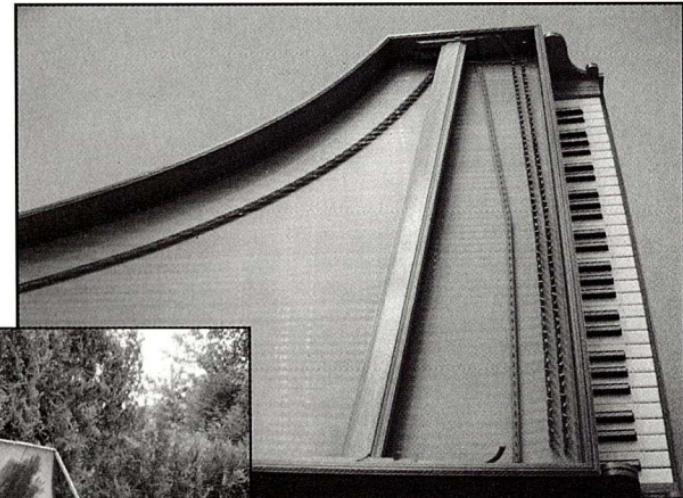
The harpsichord being her passion, she then joined Robert KOHNEN's class, receiving a Premier Prix, followed by a higher diploma with distinction, awarded unanimously by the jury, before going on to study with Paul DOMBRECHT at the Royal Conservatoire in BRUSSELS, where she was awarded first prize for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



18



clavecin A. DI MAIO



clavecin A. ANSELM

19