

Discographie :



ARN68538

Giovanni Maria TRABACI
Clavicembalo Napoletano



ARN68476

Giovanni DE MACQUE
Giovanni SALVATORE
Napoli Barocco



Giovanni Maria
TRABACI

Organo Napoletano

Michèle DÉVÉRITÉ

GIOVANNI MARIA TRABACI

(1575-1647)

« Organo Napoletano »

Pièces pour clavier extraites du Primo Libro (1603) et du Secondo Libro (1615)

keyboard pieces taken from the Primo & Secondo Libro (1603 & 1615)

DI GIO MARIA / TRABACI / MAESTRO DELLA REAL CAPPELLA / DI SUA MAESTA'

CATTOLICA IN NAPOLI, Il Secondo Libro de Ricercate, & altri varij / Capricci, / Cori Cento

Versi sopra li Otto finali Ecclesiastici per rispondere in / tutti i Diuini Officij, & in ogni
altra forte d'occasione. / Con due Tavole, una di tutta l'Opera, & l'altra de i passi / & delle
cose più notabili. / IN NAPOLI, / Nella Stamperia di Gio: Giacomo Carlino. 1615

1 Toccata prima a quattro**	2'09
2 Versi, Quarto tono** [12]	5'15
3 Durezze e Ligature*	2'43
4 Versi, Settimo tono** [12]	5'36
5 Gagliarda Quinta*	1'55
6 Versi, Sesto tono** [12]	5'28
7 Canto fermo primo del primo tono*	3'15
8 Versi, Primo tono** [12]	6'03
9 Gagliarda Prima a quattro detta il Galluccio**	2'39
10 Versi, Terzo tono** [12]	6'00
11 Canzona franzesa settima cromatica*	3'14
12 Versi, Quinto tono** [12]	5'43
13 Ricercar decimo tono trasportato con una fuga sola*	3'38
14 Versi, Ottavo tono** [16]	7'45
15 Gagliarda Seconda a quattro detta l'Amorosetta**	2'06
16 Canzona franzesa sesta*	3'10
17 Gagliarda Prima a cinque detta la Galante**	2'02
18 Versi, Secondo tono** [12]	6'11

Michèle DÉVÉRITÉ, orgue Carlo Russo (Naples, 1713)

*Libro primo, **Libro secondo

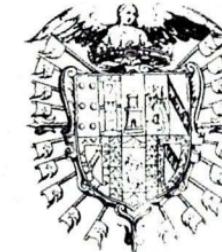
DI GIO· MARIA T R A B A C I

MAESTRO DELLA REAL CAPPELLA

DI SUA MAESTA' CATTOLICA IN NAPOLI.
Il Secondo Libro de Ricercate, & altri varij
Capricci,

Con Cento Versi sopra li Otto finali Ecclesiastici per rispondere in
tutti i Diuini Officij, & in ogni altra forte d'occasione.

Con due Tavole, una di tutta l'Opera, & l'altra de i passi
& delle cose più notabili.



IN NAPOLI

Nella Stamperia di Gio: Giacomo Carlino. 1615.

GIOVANNI MARIA TRABACI (1575-1647)

Depuis 1614, Giovanni Maria TRABACI (1575-1647), déjà organiste de la chapelle royale de Naples, succède à son maître Giovanni de Macque comme Maître de chapelle de la même chapelle royale¹. C'est un poste important et enviable. A ses côtés, le second organiste depuis 1602 est Ascanio Mayone (1565-1627), son célèbre contemporain. Mais Trabaci est plus jeune de dix ans, ce qui explique peut-être pourquoi, malgré sa réputation croissante dans le monde musical napolitain, le fameux théoricien Scipione Cerretto ne le mentionne pas en compagnie de Mayone dans sa liste des plus excellents musiciens de Naples, liste établie en 1601². Trabaci, qui a une haute conscience, mais une conscience bien justifiée, de sa valeur et de l'originalité de sa création, est en effet plus imprévisible, plus inventif, plus audacieux que presque tous ses collègues napolitains. Ce talent est indiscutablement avéré dans ses publications principales pour clavier, les deux livres de 1603 et 1615, tous deux représentés dans le présent enregistrement : *Ricercate, Canzone franzese Capricci, Canti fermi... Libro Primo*, Naples 1603, Costantino Vitale, et *Di Gio. Maria Trabaci Maestro della Real Cappell...*, *Il secondo libro de Ricercate, & altri vari Capricci...*, Naples 1615, Gio. Giacomo Carlino. Notons en passant la différence d'intitulé des deux livres homologues : alors qu'en 1603, la présentation est tout-à-fait habituelle (contenu, nom de l'auteur, fonction, adresse bibliographique), en 1615 tout se passe comme si le nom même de Trabaci était devenu argument publicitaire en soi. Il figure en tête du titre, en gros caractère, suivi immédiatement de la désignation de sa flatteuse fonction, « Maître de Chapelle de Sa Majesté Catholique à Naples », avant toute autre précision.

On peut relever qu'aucune de ces deux pages de titre ne mentionne d'instrument : le premier livre évoque tout au plus la fonction d'« organista » de Trabaci, celle qu'il occupait en 1603, ainsi que la composition polyphonique « *a quattro voci* » de toutes les pièces. Le titre du second livre est plus réservé : l'ouvrage contient en effet quelques pièces à cinq voix – avec d'ailleurs pour certaines une 5^e voix ad libitum seulement, qui n'apparaît qu'en annexe à la fin de l'ouvrage. Ajoutons que la présentation musicale est celle dite de la « partition », le format habituel neutre des napolitains pour la musique polyphonique, et non pas la tablature – format spécifique pour un instrument, plus facile à lire au clavier mais bien plus compliqué à réaliser en imprimerie et moins approprié à la lecture indépendante des voix. Pour découvrir des indications instrumentales, il faut donc feuilleter les volumes et lire leurs préfaces. Même s'il est clairement affirmé, en tête des *Partite sopra Zefiro* de 1615 (p. 117), partiellement dédiées à la harpe, que le clavecin est roi des instruments, plusieurs pièces sont clairement pensées pour l'orgue: soit par leur fonction (musique d'église), soit par leur écriture impliquant en particulier une pédale

¹ On trouvera une biographie du compositeur et d'autres indications sur l'oeuvre dans les notes d'accompagnement au premier volume de cette collection dédiée par Michèle Dévérité à Trabaci. Cf. Giovanni Maria Trabaci Clavicembalo Napoletano. Michèle Dévérité, clavecin. ARION ARN 68538.

² Scipione Cerretto, *Della pratica musica vocale et strumentale*, Naples 1601, G. Carlino, pp. 157-159.

pour certaines tenues. Attestant d'une ascendance espagnole, la harpe (également pratiquée par Ascanio Mayone qui était aussi harpiste), est plusieurs fois mentionnée dans le texte ou la table. En outre, l'un des textes d'accompagnement contenus dans le volume mentionne encore la reprise d'une canzona déjà publiée dans le *Libro Primo* de 1603 simplement parce qu'elle convient bien à une ensemble de cordes (1615, p. 114). Il y a donc une intention claire de chercher une ouverture vers la variété instrumentale, cependant toujours selon l'esprit de l'époque: « *per ogni sorti di stromenti* », sans contrainte, mais avec un souci constant de l'euphonie du mélange, et non seulement celui des limitations imposées par la disponibilité des instruments, leur ambitus, leurs spécificités techniques. Lorsqu'il s'agit d'un clavier, l'exécutant d'ailleurs se trouve souvent confronté à des situations difficiles: contrairement à un Frescobaldi, Trabaci ne se soucie pas de la réduction au clavier de ses compositions, ce qui est plutôt paradoxal pour un claviériste de sa stature. L'une des conséquences est que des notes doivent être parfois sacrifiées, ou octaviées, ou encore confiées à un aide ; ce genre d'accommodements est d'ailleurs explicitement requis dans quelques cas tels que les altérations absentes sur certains clavecins non triharmoniques (ou panchromatiques – voir plus bas, note 3) : par ex. en 1615, p.87 on lit que « dans cette Toccata *terza sopra il cembalo cromatico*, à cause d'une ou deux notes qui manqueraien[t], toutes les tierces qu'on ne peut faire majeures, qu'on les fassent mineures, pour autant qu'elle n'appartiennent pas à la cadence finale ». De toute évidence, ainsi, l'accent est porté sur la qualité de la pensée musicale, la valeur et l'ingéniosité des artifices qu'elle met en oeuvre, plus que sur le produit sonore final qu'on relativise aux possibilités de l'instrument adopté. Comme le stipulent les avertissements initiaux de chaque livre, ce résultat sonore est en définitive laissé à la responsabilité de l'exécutant qui doit montrer, outre une belle virtuosité et une grande perspicacité pour comprendre le sens des inventions recelées par l'écriture, un jugement raffiné sur des adaptations plus ou moins forcées requises par la réalisation sonore et l'instrumentation.

Le premier livre de 1603 est relativement avare d'informations et commentaires : on n'y relève en fait qu'une courte préface précédant la tavola au début, ainsi qu'une explication relative aux symboles de reprise employés (p.80) et une note sur la façon particulière d'annuler, dans les compositions dédiées aux clavecins triharmoniques, une altération par une lettre (odonienne) qualifiant la hauteur naturelle (p. 91)³. Par ailleurs dans les Ricercari initiaux, des précisions systématiques sur les sujets et leurs transformations (*inganni*) émaillent la

³ Sur un clavecin chromatique, c'est-à-dire incluant la plupart (ou toutes) les hauteurs sans compromis de tempérament, ce qui entraîne à réaliser des claviers possédant jusqu'à 32 touches par octaves, on ne devrait pas simplifier la notation comme on le fait dans les instruments tempérés standards où l'on annule un dièse par un bémol ou par un bécarré : le bémol et le bécarré ont, dans le solfège d'époque, un sens précis qui ne peut être ramené à un simple codage univoque de la hauteur. Ainsi les touches du clavier qui représentent des hauteurs individuelles différencieront des voisines en microintervalles devraient bénéficier chacune d'un symbole particulier qui les identifient univoquement : un double bémol n'est en effet pas identique au simple ton entier inférieur. Trabaci propose ainsi, par exemple, d'annuler un sol dièse en faisant précéder le sol suivant de la lettre 'g', ou encore d'utiliser un symbole graphiquement modifié pour différencier un dièse (4 jambes) d'un double dièse (6 jambes).

partition. Dans le second livre de 1615, on trouve un grand nombre d'annotations extrêmement intéressantes relatives à divers points de vue, attestant du souci didactique de Trabaci comme aussi d'un besoin un peu narcissique de souligner la compétence théorique et l'originalité de l'auteur : certaines des idées contenues dans la préface de 1603 – en particulier celle qui affirme l'importance du rôle de l'exécutant dans la réussite – sont reprises dans une nouvelle préface à la suite des *tavole* initiales ; plusieurs autres textes étendus commentent chacun en son lieu un problème particulier : p. 41, *A'lettori*, sur les divers styles d'écriture en fonction des instruments, p. 71 *A'lettori* sur le traitement irrégulier du 7^e ton pour cause de variété dans les *versi*⁴, ou encore p. 87 *A'lettori* sur l'orthographie des altérations pour les clavecins chromatiques. Enfin, de nombreuses notes éparses dans la musique précisent les intentions du compositeur à un niveau pratique : tempo, reprises, type d'écriture, trilles abrégés et ornements divers, etc. Par exemple, *allarga la battuta* (Verso 2 du Quinto tono, Verso 50 du Quarto, Verso 4 du Secondo tono), instruction qui rejoint celle de Frescobaldi dans les Toccate (1615) demandant de ralentir sur les cadences ; *battuta stretta* et *in proportione*, instructions précisant la nature de l'indication de mesure, où *battuta stretta* équivaut à *alla breve* en mesure binaire, et *proportione* équivaut à un mètre ternaire. On trouve aussi « *cromatico* » ou « *in canone* », renvoyant aux procédés spécifiques d'écriture caractérisant la pièce entière – une sorte d'a priori régulant et justifiant tout le discours. Même au plan de l'écriture et non plus seulement de la réalisation pratique, une fois au moins (p. 99), Trabaci écrit une note en marge du dernier ricercar dans laquelle il manifeste son regret que les contraintes canoniques qu'il s'est imposées lui interdisent « un miglior garbo » (plus de grâce) ! Le plus surprenant dans ce livre est l'existence d'une *Tavola de i passi e delle cose più notabile* contenues dans le volume, succédant immédiatement à la *Tavola* principale : cette table renvoie aux trouvailles considérées par l'auteur comme les plus remarquables, que ce soit une pièce entière ou même, dans le cas des douze ricercari initiaux, une mesure isolée : cette mesure est alors également numérotée dans la musique elle-même pour en permettre le repérage ! Il est intéressant d'examiner ce qui, dans ce dernier cas, justifie d'attirer ainsi l'attention du lecteur : ce sont en principe des licences prises par rapport aux règles strictes du *stile osservato* (contrepoint classique sévère), donnant lieu normalement à une dissonance intéressante et traitée irrégulièrement – du genre des licences systématiques qu'on retrouve parfois formulées dans le titre des *Ricercari* de 1603⁵. Cet aspect du travail, la table des choses remarquables, est si important aux yeux de Trabaci qu'une mention de la table fait partie intégrante de la page de titre elle-même (« ... con due *Tavole*, una di tutta l'*Opera*, e l'altra de i passi e delle cose più notabili »).

⁴ Il s'agit de tout un développement précédant les Versi du 7^e ton pour justifier leur écriture en Do plutôt qu'en Sol, cela afin d'éviter la monotonie d'une répétition du ton de sol déjà exploité dans les Versi du 2^e ton (Re), puisque ce 2^e ton est transposé à la quinte inférieure avec hemol à la clef.

⁵ C'est alors une sorte d' « obligo » comme ceux que Frescobaldi pratiquera dès 1615, peut-être par analogie avec le modèle napolitain. Le 5^e Ricercar par exemple précise l'existence des *note che passano per false* formées d'une licence à la 3^e espèce de contrepoint : cette licence autorise une dissonance sur la 3^e noire en vertu de l'assimilation de la figure au contrepoint de la deuxième espèce, permettant une dissonance sur la deuxième blanche aux conditions habituelles.

La section peut-être la plus originale de ce second livre est constituée par les *Cento Versi sopra li otto finali ecclesiastici*. Ces petits feux d'artifice contrapuntiques succédant aux plus classiques *Ricercari* (sur les 12 tons) forment à n'en pas douter un ensemble pour ainsi dire unique en son genre, même si le principe en a déjà été exploré par plusieurs grands prédecesseurs ou contemporains (tels Claudio Merulo). Leur fonction est rappelée par Trabaci lui-même dans la préface qu'il leur dédie (p. 41), où il note qu'il pense judicieux « pour qui fait profession d'organiste, d'accompagner ces ricercari [qui précédent] de cent versets sur les huit tons ecclésiastiques pour répondre aux Messes, Vêpres, ainsi qu'à tous les Offices divins ou à toute autre sorte d'occasion ». Le côté artificieux de ces précieuses miniatures se manifeste d'emblée dans la curieuse (et inexplicable) décision d'en écrire 100, ni plus ni moins, pour parcourir les 8 tons d'église – ce qui force Trabaci à un regroupement de 7 x 12 + 1 x 14... Symptomatique de leur caractère particulier est ensuite le nom de *Fioretti*, plutôt inhabituel pour ce genre de composition, par lequel les désigne Trabaci dans un passage de la même préface, où il oppose « ...questa materia di Versetti, ò Fioretti (come dimandargli vogliamo) ò ... una Canzona Francese, Gagliarde, Partite diverse, ò ... una Toccata... » aux plus réservés Ricercari de style contrapuntique : il fait remarquer que, si l'écriture des ricercari est tributaire du style vocal classique impliquant une échelle ne dépassant guère l'étendue d'une vingtaine de notes – celles d'un ambitus vocal – ces compositions au contraire tirent avantage de l'étendue artificielle bien plus vaste qu'offrent les instruments produits de la nature ingénue de l'homme « qui ne l'aurait pas inventé si ce n'était à propos ». Par ce parallèle, Trabaci ainsi nous montre en quoi consiste la principale différence entre ces deux styles : contrairement au *stile osservato* pratiqué dans les ricercari, ces versetti exploitent plus largement un large ambitus instrumental et obéissent à une spontanéité d'invention et à une liberté de réalisation contrapuntique qui les rapprochent souvent plus de la toccata ou des pièces « galantes » (comme dirait Frescobaldi) que des œuvres liturgiques traditionnelles. Toutes sortes d'artifices brillants y sont explorés, offrant au lecteur moderne ébahie un catalogue étendu des tours d'écriture que développera l'histoire ultérieure de la musique instrumentale. Chacune des pièces peut être vue comme une sorte de variation sur un thème abstrait, une sorte d' « obligo » ou de contrainte contrapuntique, thématique, motivique, à peine esquissée et déroulée sur 3 à 10 mesures en moyenne. Pour illustrer le propos, citons parmi d'autres quelques exemples facilement repérables à l'oreille, tous tirés du groupe initial du *Primo tono* : le 3^e, élaboré sur quatre entrées successives d'un trait descendant identique fusionnant dans la cadence finale (8^e prélude de Chopin !) ; le 5^e réalisé sur une chaîne de trilles ; le 6^e *in proportione* (mètre ternaire) avec son entrée caractéristique de quinte-quarte à quoi répondent quarte-quinte, formules ascendantes deux fois reprises en plongeant vers le grave ; le 9^e basé sur un mouvement expressif syncopé de deux notes ascendantes qui se répondent et s'étaient polyphoniquement ; le 11^e sur un motif chromatique annonçant Frescobaldi, et le 12^e basé sur des rythmes pointés obstinés. Le présent enregistrement nous en offre fort heureusement l'intégralité (les 8 tons), dans une présentation « en rondo » faisant alterner l'ensemble des versi d'un même ton avec d'autres compositions.

Parmi les autres pièces issues du 2^e livre ici enregistrées, la *Toccata 1a* fait un peu figure isolée : construite sur un argument prioritairement polyphonique, elle ouvre sur une entrée en imitation bien plus proche du ricercar que du style libre attendu dans une toccata. Déroulée sur une trentaine de mesure, elle tourne ensuite à un mode d'écriture voisin du « madrigal passeggiato » impliquant des chaînes de diminutions reliant des accords, occasionnellement interrompus par une brève section motivique en imitation. Succédant immédiatement dans l'édition originale aux 100 versetti, elle forme ainsi une transition sérieuse vers les trois autres toccate, à bien des égards beaucoup plus aventureuses et individualisées.

Au second livre de 1615 appartiennent encore les très curieuses *Gagliarde 1a et 2a a quattro* et la *Gagliarda 1a a cinque*. Elles se différencient de celles du livre de 1603 (représenté ici par la *Gagliarda quinta*), par plusieurs aspects formels. Le groupe des gaillardes à 4 s'ouvre avec une préface (p. 99) portant sur les signes de renvois explicitant les reprises ainsi que sur une note regardant l'instrumentation : Trabaci y précise que « toutes ces gaillardes qu'on trouvera à 4 sont fort bien comme telles. Mais si l'on souhaite les jouer à 5 voix avec des violes, ou un ensemble [concerto] de violons, la cinquième voix de toutes ces gaillardes à 4 se trouve à la fin du présent volume ; il s'agit donc de partie ajoutée qui ne saurait nuire aux quatre parties ». Cette curieuse façon d'ajouter en annexe une cinquième voix attire une fois de plus l'attention sur la préséance dogmatique chez Trabaci de l'idée sur sa réalisation, relativisée par une sorte de polymorphisme instrumental, et donc sur une priorité de l'écrit. La version proposée ici est à quatre voix, ce qui suffit amplement à faire apparaître l'habilement polyphonique remarquable dont les revêt Trabaci – écriture en véritable contrepoint imitatif déjà présente dans le premier livre de 1603, audace dans les frottements, dissonances et fausses relations fréquentes auxquels cette écriture amène. Contrairement à celles du premier livre, les gaillardes du second ont des appellations rappelant des personnages ou diverses humeurs : *detto il Galluccio* (*Gagl. 1a*), *detta la Morosetta* (*Gagl. 2a*). La seule *Gagliarda a cinque* figurant sur ce disque est la 1^e du groupe, « *detta la Galante* ». Elle partage avec les précédentes une organisation formelle compliquée, qui n'existe pas dans le livre de 1603 : des sections binaires alternent avec des sections ternaires normales pour cette forme. La *Morosetta* d'ailleurs est binaire dès le début, et ne fait apparaître qu'en conclusion le mètre ternaire habituel. La *Galante* à 5 voix innove encore plus puisqu'elle se présente même comme une sorte de série de variations inextricablement emmêlées dans un écheveau qui leur donne l'allure d'une forme à refrain : après deux sections ternaires, la première section binaire est même intitulée « *partita 3a* ». Inutile de rappeler ici que l'exécution en est loin d'être aisée : Trabaci est sans pitié pour le claviériste qui doit pallier à son manque de doigts par toutes sortes de stratagèmes !

Les autres pièces proviennent toutes du premier livre de 1603. Le *Canto fermo primo del primo tono* est une élaboration contrapuntique basée sur une célèbre mélodie utilisée quantité de fois depuis la fin du XV^e siècle jusqu'à l'âge baroque, connue sous de nombreux noms dont les plus fréquent sont le *Re di Spagna*, la *Spagna*,

ou encore la « basse de Costanzo Festa »⁶. Les quatre *Canti fermi* du volume sont d'ailleurs construits sur le même thème et traités de la même façon : le cantus firmus est tenu par une même voix d'un bout à l'autre, en valeurs égales de brèves, formant par là une sorte de parodie baroque à cette ancienne technique. Comme la mélodie compte 37 notes, chaque pièce contient ainsi 37 mesures. Dans le premier, il est porté par le tenor. L'articulation formelle se base sur l'intervention de motifs secondaires qui définissent plus ou moins chacun une section en lui donnant une forme rythmique distincte. La pièce dans son ensemble (et c'est aussi vrai des trois autres du volume) constitue, pour l'époque, un sommet de l'art contrapuntique au service d'une forme musicale dans la liberté apparente de son déploiement mélodico-rythmique, et l'invention harmonique surprenante à laquelle conduisent les diverses cadences suggérées par le cantus firmus.

La pièce intitulée *Decimo tono trasportato con una fugha sola* est un Ricercar basé, comme l'indique son titre, sur un seul sujet (*fuga* à l'époque signifie « sujet »). Mais le sujet est en réalité scindé en deux parties, dont la seconde sera de contre-sujet à la première. L'articulation formelle, en trois parties, fait apparaître un souci de diversité macroscopique destinée à être parfaitement perçue par un auditeur même non attentif au ciselage du détail d'écriture : une section centrale rompt le flux rythmique par une opposition métrique dans laquelle le thème subit une variation ternaire, avant le retour du modèle binaire plus naturel pour ce genre d'écriture. Cette articulation originale pour une forme de ce type – le ricercar – sera imitée par Frescobaldi dès 1608 dans ses Fantaisies, mais pas dans ses Ricercari de 1615, qui n'offriront aucun contraste métrique. A remarquer l'impressionnante cadence ornée qui termine la pièce, unique dans ces *ricercari*.

Inspirée par les modèles de son maître G. de Macque, la pièce dénommée *Durezze e ligature* (dissonances et retards) appartient au genre libre de la toccata, mais où l'invention se concentre exclusivement sur la fabrication d'enchâfements harmoniques souvent osés et dissonants, en constant changement, formant un kaléidoscope sonore statique, immobile car sans attache tonale précise. Ce modèle sera d'ailleurs souvent repris par la suite, en particulier par Frescobaldi à qui il inspirera des formes du même type développant cette technique dans leur intégralité, mais aussi un mode d'écriture particulier susceptible de caractériser un épisode dans une œuvre d'écriture contrastée comme la toccata.

Les deux canzoni de cet enregistrement complètent le tableau de ce genre, bien amorcé dans le précédent disque de cette série. La grande *Canzona franzesa settima cromatica* forme l'un des tout premiers exemples de ce genre de pièce basée sur l'impressionnante progression chromatique du thème principal, procédé que l'on

⁶ Cerretto, op. cit., le transcrit complètement sous ce nom, pp. 293-94. Sur ces pièces et divers aspects techniques ou historiques, cf. l'excellente préface d'Oscar Mischiati à son édition partielle du 1^e volume : *G. M. Trabaci, Composizioni per organo e cembalo edite a cura di Oscar Mischiati*, fasc. I L'organo Brescia et Bärenreiter Kassel, 1964, fasc. II Piadeia Brescia et Bärenreiter Kassel, 1969.

retrouvera très souvent jusqu'à Bach. Que l'on pense par exemple à Tarquinio Merula. Ici, l'oeuvre est articulée comme presque toutes les canzoni de Trabaci en plusieurs sections, différencieres soit par l'apparition d'un nouveau contre-sujet accompagnant le motif principal, soit par une variation de ce motif lui-même selon les diverses figures consacrées du contrepoint classique, mais aussi le recours au contraste métrique avec une variation ternaire. La *Canzona sesta* forme un modèle idéal aux compositions ultérieures frescobaldiennes en ce qu'elle s'articule, comme la septième, sur une opposition métrique mais avec une netteté et une insistance qui lui donne presque une allure de rondo ! En effet, toute la pièce est basée sur le même sujet, rythmiquement et métriquement transformé pour servir de mobile aux sections contrastantes. On obtient ainsi une articulation *a b a' c a''*, où *b* et *c* sont les variations ternaires, *a* figurant évidemment des sections développant des variations binaires du motif initial. Si l'on ajoute à cela l'existence de cadences « étendues » en style libre de toccata servant de mesures tampons entre les sections, on obtient exactement le schéma de la *Canzona variation* frescobaldienne dont celles de Trabaci furent peut-être les modèles. Parmi ces envolées libres, la conclusion de cette *canzona sesta* est particulièrement digne d'intérêt par son ampleur et sa virtuosité.

Etienne Darbellay

Deuotissimo Seruitore

Gio: Maria Trabaci.



GIOVANNI MARIA TRABACI (1575-1647)

In 1614, Giovanni Maria Trabaci (1575-1647), organist of the royal chapel in Naples, succeeded Giovanni de Macque as maestro di cappella of the same chapel¹. The position was an important and an enviable one. The second organist from 1602 was the famous Ascanio Mayone (1565-1627). Trabaci was ten years younger than the latter, which possibly explains why despite Trabaci's growing reputation in the musical world of Naples, Mayone is mentioned, but not Trabaci, by the celebrated theorist Scipione Cerreto in his list of the most excellent musicians of Naples (1601)². Trabaci, who was fully and justifiably aware of his own value as a musician and the originality of his compositions, was indeed bolder, more unpredictable and more inventive than almost all his Neapolitan colleagues. His talent undoubtedly shows in his major keyboard publications, the two books of 1603 and 1615, both of which are represented on this recording: Ricercate, Canzone franzese Capricci, Canti fermi ... Libro Primo (Naples, 1603, Costantino Vitale) and Di Gio. Maria Trabaci Maestro della Real Cappella... Il secondo libro de Ricercate, & altri varij Capricci... (Naples, 1615, Gio. Giacomo Carlino). It is interesting to note the difference between the two titles: in 1603 the presentation is quite ordinary (content, author's name, position, bibliographical address), but in 1615 Trabaci's name is brought to the fore, as if it were publicity enough for the work - it appears in large print at the beginning of the title, immediately followed by mention of his flattering position as maestro di cappella to the Spanish viceroy in Naples; other details are of secondary importance.

Neither of the two title pages mentions the instrument for which the works are intended: the first book tells us simply that Trabaci was an organista in 1603, and that all the pieces are a quattro voci. The title of the second book is more reserved: the work contains a number of pieces for five voices - some of them with an ad libitum fifth voice, which appears in the appendix at the end of the book. We may add that the music is presented 'in score', like most Neapolitan polyphonic music of the time, rather than in tablature, which was used chiefly for solo instrumental music. The latter is easier to read on the keyboard, but the printing process involved is much more complex and less appropriate to independent reading of the voices. For the instrumental indications, the musician therefore has to look through the volumes and read the prefaces. Even if it is clearly stated at the beginning of the Partite sopra Zefiro of 1615 (p. 117), partly dedicated to the harp, that the harpsichord is the king of instruments, several pieces are clearly intended for the organ: either through their function (as church music), or through their writing, calling in particular for a pedal for certain held notes. Testifying to the composer's Spanish descent, the harp (Ascanio Mayone was also a harpist) is mentioned several times in the text or the table. Furthermore, one of the accompanying texts included in the volume mentions the fact that a canzona already published in the Libro

¹ The reader will find a biography of the composer and further information on his works in the notes to the first volume in this series devoted by Michèle Dévérité to Trabaci: Giovanni Maria Trabaci, Clavicembalo Napoletano. Michèle Dévérité, harpsichord. ARION ARN 68538.

² Scipione Cerreto, Della pratica musica vocale et strumentale, Naples 1601, G. Carlino, pp. 157-159.

Primo of 1603 is presented again here, simply because of its suitability for a string ensemble (1615, p. 114). Instrumental variety is thus a clear intention, but always in the spirit of the time, 'per ogni sorti di strumenti', without constraint, but with constant concern for euphony in the chosen combination, and not only for the limitations imposed by the availability of the instruments, their range, their distinctive technical features. When a keyboard is used, the performer often finds him or herself faced with difficult situations, moreover: unlike Frescobaldi, Trabaci does not worry about providing a reduction of his compositions - this is somewhat paradoxical for a keyboard musician of his stature. One of the consequences of this is that notes sometimes have to be sacrificed or transposed by an octave or entrusted to an assistant. This type of compromise is, moreover, explicitly requested in a number of cases, as when the alterations are absent on some non-tri-harmonic (or panchromatic - see note 3 below) harpsichords: for example, in 1615, p. 87, we read that 'in this Toccata terza sopra il cembalo cromatico, because of one or two notes that may be missing, all the thirds that cannot be played in the major mode must be played in the minor mode, so long as they do not belong to the final cadence' (!). Obviously, emphasis is thus laid on the quality of the musical ideas and the value and ingenuity of the artifices they bring into play, rather on the final result in sound terms, which depends on the possibilities of the chosen instrument. The prefaces to the two books make it clear that, in the final analysis, this result is up to the interpreter, who must show not only fine virtuosic qualities and great insight into the meaning of the inventions contained in the writing, but also fine judgement in the more or less inevitable adaptations required by his interpretation and by the instrumentation.

The first book of 1603 is relatively sparing of information and observation. We find only a short preface before the tavola at the beginning, an explanation of the repeat signs used in the book (p.80) and a note about how to cancel in compositions for tri-harmonic harpsichords, alteration by means of an (Odonian) letter qualifying the natural pitch (p. 91). Furthermore, in the initial Ricercari, the score is systematically peppered with information about the subjects and their transformations (inganni). In the second book of 1615, we find many extremely interesting annotations, showing Trabaci's didactic concern as well as a rather narcissistic need to underline the author's originality and his competence as a theorist. Some of the ideas contained in the preface of 1603 - in particular, the affirmation of the importance of the performer's role in the success of the work - are taken up again in the new preface after the initial tavole; several other extensive texts deal in due course with a particular

³ On a chromatic harpsichord, i.e. one including most (or all) pitches without compromise of temperament, which leads to the realisation of keyboards with up to 32 keys in octaves, the notation should not be simplified as is the case with standard tempered instruments, in which a sharp is cancelled out by a flat or a natural: the flat and the natural have, in the solfeggio of the time, a precise meaning which cannot be reduced to a simple, unequivocal coding of pitch. Thus the keys on the keyboard which represent the individual pitches differentiated from their neighbours in micro-intervals should each have the benefit of a specific symbol identifying them unequivocally: indeed, a double flat is not exactly the same as the simple whole note below. Trabaci thus proposes, for example, to cancel out a G sharp by preceding the following G with the letter 'g', or to use a graphically modified symbol to differentiate a sharp (4 iambs) from a double sharp (6 iambs).

problem: p. 41, Alli lettori, on the various compositional styles for different instruments, p. 71, A'lettori on the unorthodox treatment of the 7th mode for variety in the versi⁴, and p. 87, A'lettori, on the orthography of the alterations for chromatic harpsichords. Finally, numerous notes scattered throughout the music specify the composer's intentions from a practical point of view: tempo, reprises, type of writing, abbreviated trills and various ornaments, etc. For instance, allarga la battuta (Verso 2 of the Quinto tono, Verso 50 of the Quarto, Verso 4 of the Secondo tono) is an instruction closely akin to the one used by Frescobaldi in his Toccate of 1615, requesting the player to slow down on the cadences; battuta stretta and in proportione are instructions specifying the nature of the time signature, in which battuta stretta is the equivalent of alla breve in duple time, and proportione is the equivalent of a triple time. We also come across cromatico or in canone, referring to specific writing processes characterising the whole piece – a sort of a priori regulating and justifying the discourse as a whole. Even as regards writing, and not just practical performance, at least once (p. 99) Trabaci writes a note in the margin of the last ricercar expressing his regret that the canonic constraints he has imposed upon himself prevent him from composing in a more graceful manner ('un miglior garbo')! What is most surprising in this book is the existence of a Tavola de i passi e delle cose più notabile, immediately after the main Tavola. In this table, the author refers to what he considers the most remarkable ideas – a complete piece or even a single bar (in the case of the twelve initial ricercari), and the bar is pinpointed with a number in the music itself! The composer takes the liberty of deviating from the strict rules of stile osservato (strict classical counterpoint), thus creating interesting instances of dissonance, irregular in its treatment (such systematic licences are sometimes found formulated in the title of the Ricercari of 1603.⁵). This aspect of the work, the 'table of the most remarkable things', is so important in Trabaci's eyes that it is mentioned on the title page itself ('... con due Tavole, una di tutta l'Opera, e l'altra de i passi e delle cose più notabili').

Perhaps the most original section in the second book is the Cento Versi sopra li otto finali ecclesiastici. These short contrapuntal pyrotechnic displays, following the more classical Ricercari (on the 12 modes), undoubtedly form a set that is unique of its kind, even though the principle had already been explored by several great predecessors or contemporaries (Claudio Merulo, for example). Trabaci himself reminds us of their function in a preface devoted to them (p. 41), in which he notes that he thinks it would be wise 'for the professional organist to

⁴ The composer gives a detailed description before the Versi of the 7th mode, justifying the fact that they are written in C rather than in G. The reason, he states, is to avoid the monotony of the repetition of the G mode, already used in the Versi of the 2nd mode (D), since this 2nd mode is taken down a fifth by the flat in the key signature.

⁵ It is a sort of 'obligo' like those used by Frescobaldi from 1615 onwards, possibly by analogy with the Neapolitan model. The fifth Ricercar, for example, specifies the existence of note che passano per false resulting from licence in the third species of counterpoint: this licence authorises a dissonance on the third crotchet because of the assimilation of the figure into the counterpoint of the second species of counterpoint, permitting a dissonance on the second minim under the usual conditions.

accompany the preceding ricercari with a hundred verses on the eight church modes for Masses, Vespers, and all divine Offices or any other sort of occasion'. The artful side of these precious miniatures is immediately obvious in the curious (and inexplicable) decision to write exactly one hundred verses to cover the eight church modes – which forces Trabaci into a grouping of 7 x 12 plus 1 x 14... Trabaci uses the word Fioretti – indicative of their unusual character, since the term is rather unusual for this type of composition – to refer to them in a passage from the same preface, in which he contrasts '...questa materia di Versetti, ò Fioretti (come dimandargli vogliamo) ò ... una Canzona Francese, Gagliarde, Partite diverse, ò ... una Toccata...' with the most reserved Ricercari in contrapuntal style: he points out that if the writing of the ricercari is dependent on the classical vocal style implying a scale rarely going beyond a range of about twenty notes – those of a vocal range – these compositions, on the contrary, take advantage of the much vaster artificial range offered by musical instruments stemming from the ingenuity of man, 'who would not have invented it had it not been appropriate'. By drawing this parallel, Trabaci shows us where the main difference between these two styles lies: unlike the stile osservato used in the ricercari, these versetti make the most of a wide instrumental range and are governed by a spontaneity of invention and a freedom in the contrapuntal realisation that often bring them closer to the toccata or to pieces in galant style than to traditional liturgical works. All sorts of brilliant devices are explored, providing the dumbfounded modern reader with an extensive catalogue of the idioms that were subsequently developed in the history of instrumental music. Each of the pieces may be seen as a sort of variation on an abstract theme, a sort of 'obligo' or contrapuntal, thematic, motivic constraint that is merely hinted at and unfolded over an average of 3 to 10 bars. As an illustration, let us mention a few examples that are easy to spot, all of them taken from the initial group of the Primo tono: No. 3, elaborated over four successive entries of the same descending run, merging in the final cadence (Chopin's Prelude No. 8); No. 5, over a chain of trills; No. 6, in proportione (in triple time) with its characteristic fifth-fourth entry, answered by fourth-fifth – ascending formulas which are repeated twice with a plunge into the low register; No. 9, based on an expressive syncopated rhythm of two ascending notes answering and supporting one another polyphonically; No. 11, based on a chromatic motif announcing Frescobaldi; and No. 12 based on ostinato dotted rhythms. We are lucky to hear all eight modes on this recording, in a 'rondo' presentation, i.e. alternating all the versi in the same mode with other compositions.

Among the other pieces from the second book recorded here, the Toccata 1a stands somewhat alone: basically polyphonic, it begins with an entrée in imitation that is much closer to the ricercar than to the free style one expects of a toccata. Unfolding over about thirty bars, it then turns to a mode of writing similar to the 'madrigal passeggiato', implying chains of diminutions between the chords, occasionally interrupted by a brief motivic section in imitation. Immediately following the 100 versetti in the original version, it thus forms a serious transition to the other toccate, which are in many ways much more adventurous and individualised.

In the second book of 1615 we also find the very curious Gagliarde 1a and 2a a quattro and the Gagliarda 1a a cinque. They differ from those included in the book of 1603 (represented here by the Gagliarda quinta) in several formal aspects. The group of Gagliarde a quattro opens with a preface (p. 99) explaining the signs that are used to clarify the reprises and with a note on instrumentation: Trabaci tells the reader that the gagliarde for four voices may also be played by five voices, with viols or a group of violins; the fifth voice for all the Gagliarde a quattro is presented at the end of the volume. This curious way of adding a fifth voice in an appendix again draws our attention to the dogmatic priority Trabaci gives to the idea over its realisation, considered in the context of a sort of instrumental polymorphism, and therefore the priority given by the composer to what is written. The version presented here is for four voices, which suffice to bring out Trabaci's remarkable polyphony – writing in imitative counterpoint already present in the first book of 1603, bold use of clashes and dissonance, and frequent false relations. Unlike those of the first book, the gagliarde of the second book bear titles evoking people or moods: detto il Galluccio (Gagl. 1a), detta la Morosetta (Gagl. 2a). The only Gagliarda a cinque presented here is the first one in the group, 'detta la Galante'. We find a complex formal organisation that was not to be found in the first book of 1603: sections in duple metre alternate with sections in triple metre (normal for this form). Furthermore, La Morosetta is in duple metre right from the start, and the usual triple metre does not appear until the very end. La Galante for five voices is even more innovative: it takes the form of a sort of series of inextricably entangled variations, giving the impression that they are in a form with refrain: after two sections in triple metre, the first section in duple metre is even entitled 'partita 3a'. Needless to say, this piece is far from easy to play: Trabaci is merciless in his treatment of the keyboard player who has to use all sorts of stratagems to make up for not having enough fingers!

The other pieces are all taken from the first book of 1603. The Canto fermo primo del primo tono is a contrapuntal elaboration based on a famous melody, frequently used from the end of the fifteenth century until the Baroque era, and known by various names, the most common being Re di Spagna, or 'La bascia di Costanzo Festa'.⁶ The four Canti fermi contained in this volume are, moreover, based on the same theme and treated in the same way: the cantus firmus is taken by the same voice from beginning to end in short, equal note values, thus forming a sort of Baroque parody of this very old technique. As the melody comprises 37 notes, each piece is also in 37 bars. In the first, it is carried by the tenor. The formal articulation is based on the intervention of secondary motifs more or less defining each section by giving it a distinct rhythmic form. The piece as a whole (like the other three pieces in the volume) represents a pinnacle of contrapuntal artistry.

⁶ Cerretto, op. cit., transcribes it completely under this name, pp. 293-94. On these pieces and their various technical or historical aspects, see the excellent preface by Oscar Mischiati to his partial edition of the first volume: G. M. Trabaci, Composizioni per organo e cembalo edite a cura di Oscar Mischiati, fasc. I L'organo Brescia and Bärenreiter Kassel, 1964, fasc. II Piadeia Brescia and Bärenreiter Kassel, 1969.

The piece entitled Decimo tono trasportato con una fuga sola is a ricercar based, as its title indicates, on a single subject (fuga at that time meant 'subject'). But the subject is in fact split into two parts, the second serving as a countersubject to the first. The formal articulation, in three parts, shows a macroscopic concern for diversity which the composer intends to be perfectly perceptible even to a listener who is inattentive to the polish of the compositional details: the contrasting middle section interrupts the rhythmic flow with its theme in triple metre, before the return of duple time, more natural in this type of writing. This articulation, original for a form of this type – the ricercar – was imitated by Frescobaldi in his Fantaisie of 1608, but not in his Ricercari of 1615, which show no metrical contrast. Notice the impressive ornamented cadence at the end of the piece, which is unique in these ricercari.

Inspired by his teacher G. de Macque, the piece entitled Durezze e ligature (dissonances and suspensions) belongs to the free toccata genre, but in which the invention is concentrated exclusively on the creation of bold, dissonant, constantly changing harmonic progressions, forming a static kaleidoscope of sound – immobile in being attached to no particular key. This model was often used subsequently, particularly by Frescobaldi, in whom it inspired forms of the same type developing this technique throughout, but also a distinctive mode of writing that was capable of characterising an episode in a composition making use of contrast, such as the toccata.

The two canzoni on this recording complete the picture of the genre that was begun on the previous CD in this series. The Canzona francesa settima cromatica is one of the very first examples of this type of piece based on the impressive chromatic progression of the main theme, a process used by many composers up to and including J.S. Bach – Tarquinio Merula is a fine example. Here the work is articulated like almost all of Trabaci's canzoni, in several sections, differentiated either by the appearance of a new countersubject accompanying the principal motif, or by a variation of this motif itself, using the diverse figures of classical counterpoint, or by recourse to metric contrast with a variation in triple time. The Canzona sesta served as an ideal model for later compositions by Frescobaldi, in that it is articulated, like the seventh, on a metrical contrast, but with a clarity and insistence that almost give it the appearance of a rondo! Indeed, the whole piece is based on the same subject, which changes rhythmically and metrically to serve as a motive for the contrasting sections. We thus obtain the pattern a b a' c a'', in which b and c are the variations in triple metre and a represents the sections that develop variations in duple time on the initial motif. If we add to that the existence of 'extended' cadences in free toccata style, acting as buffers between the sections, we obtain exactly the pattern of Frescobaldi's canzona variation, which was possibly inspired by Trabaci. The conclusion of the Canzona sesta is particularly interesting in its scope and virtuosity.

Etienne Darbellay

Translation: Mary Pardoe

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.



L'orgue utilisé pour cet enregistrement est un instrument historique italien, signé par le facteur Carlo Russo en 1713. Nous n'avons aucune information sur ce facteur si ce n'est son origine napolitaine et son implantation dans cette ville.

La facture instrumentale, déjà à son apogée au XVII^e siècle, particulièrement à Naples, ne connaît pas d'évolution marquante durant ce siècle, voire même au-delà (en effet, on retrouve un orgue construit en 1865 identique à celui utilisé dans cet enregistrement). Les œuvres de Trabaci semblent donc tout à fait adaptées à ce petit instrument.

Déscriptif de l'orgue: pas de pédales. Le clavier comporte une octave courte - do(m) - et l'étendue (quatre octaves) va de do à do. La disposition des jeux est la suivante: Principale - Voce umana - Ottava - Decimaquinta - Decimanova - Vigesimaseconda - Tiratutti.

Cet instrument à la personnalité marquée, aux couleurs vives (rouge, ocre et or) et aux motifs naïfs a été un révélateur pour l'œuvre de Trabaci, avec ses jeux fortement colorés, évoquant l'instrumentarium de l'époque (cornetto, flauto...), rendant vivant et accessible ce répertoire oublié.

Tous mes plus vifs remerciements à Robert Kohnen pour le prêt de cet orgue magnifique que j'ai eu beaucoup de plaisir à jouer!

Michèle Dévérité



The organ used for this recording is an historic Italian instrument built by Carlo Russo in 1713. Nothing is known about this organ builder other than that he was born in Naples, where he practised his art.

Organ building, particularly in Naples, was already at its apogee in the seventeenth century, and there were no important advances during that century, or even for quite some time after that (indeed, there is an organ dating from 1865 that is identical to the one used on this recording!). This small instrument is therefore perfectly suited to the works of Trabaci.

Description: the organ has no pedal keyboard; the keyboard comprises a short octave - C/E - and the range (four octaves) is from C to C. The arrangement of the stops is as follows: Principale - Voce umana - Ottava - Decimaquinta - Decimanova - Vigesimaseconda - Tiratutti.

This instrument has great character. With its native motives and its extremely colourful stops (red, ochre and gold), evoking the instrumentarium of the period (cornetto, flauto...), it brings out the qualities of Trabaci's works to the full, bringing to life once more this forgotten repertoire.

My heartfelt thanks to Robert Kohnen for enabling me to use this magnificent instrument. It was a great pleasure for me to play it!

Michèle Dévérité
Translation: Mary Pardoe