



La ville d'Amilly (Loiret), en étroite collaboration avec « les Jardins d'Agrément », poursuit aux cotés de Michèle DEVERITE son soutien à l'enregistrement d'une anthologie de musique italienne du XVII^e siècle, ici des œuvres inédites de MAIONE. Ce disque témoigne de notre volonté d'affirmer une action culturelle dynamique, exigeante, inventive, plurielle et vivante.

Je remercie l'association "les Jardins d'Agrément" et son président Baudouin ABRAHAM ainsi que l'ensemble des partenaires qui participent à ces nombreux projets.

Gérard DUPATY, maire d'AMILLY

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

© & © ARION 2005 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN 68672 - Copyright reserved in all countries.

Ascanio
MAIONE

Capricci Napoletani

Michèle DÉVÉRITÉ
clavecin



ASCANIO MAIONE*

v. 1565-1627

PRIMO LIBRO DI DIVERSI CAPRICCI PER SONARE, DI ASCANIO MAIONE, NAPOLITANO, ORGANISTA. [...] NAPLES, 1603
 SECONDO LIBRO DI DIVERSI CAPRICCI PER SONARE, DI ASCANIO MAIONE, NAPOLITANO, ORGANISTA. [...] NAPLES, 1609

1	TOCCATA PRIMA LIVRE II (CLAVECIN CHEVALIER)	3'17
2	RECERCAR SOPRA IL CANTO FERMO DI COSTANTIO FESTA LIVRE II (CLAVECIN ANSELM)	2'20
3	PARTITE SOPRA ROGIERE LIVRE I (21 VARIATIONS ; CLAVECIN ANSELM)	15'45
4	TOCCATA QUINTA LIVRE I (CLAVECIN ANSELM)	4'03
5	CANZON FRANCESCA QUARTA LIVRE II (CLAVECIN ANSELM)	3'58
6	TOCCATA TERZA LIVRE II (CLAVECIN CHEVALIER)	4'51
7	PARTITE SOPRA FIDELE LIVRE I (10 VARIATIONS ; CLAVECIN ANSELM)	2'49
8	« IO MI SON GIOVINETTA » DEL FERABOSCO LIVRE II. DIMINUITO PER SONARE DA SCIPIONE STELLA. GIOVANNI. DOM. MONTELLA. ASCANIO MAIONE (CLAVECIN CHEVALIER)	4'47
9	TOCCATA QUARTA PER IL CEMBALO CROMATICO LIVRE II (CLAVECIN ANSELM)	3'28
10	PARTITE SOPRA IL TENORE ANTICO O ROMANESCA LIVRE II (17 VARIATIONS ; CLAVECIN CHEVALIER)	11'47
11	TOCCATA TERZA LIVRE I (CLAVECIN ANSELM)	3'23
12	CANZONA FRANCESCA SECONDA LIVRE II (CLAVECIN ANSELM)	3'47
13	« ANCEDETEMI PUR » (ARCADELT) LIVRE I (CLAVECIN ANSELM)	4'31
14	TOCCATA QUARTA LIVRE I (CLAVECIN ANSELM)	3'31

* *y* ou *i*, Maione ou Maione ? L'italien ancien utilise l'un ou l'autre jusqu'au début du XX^e siècle époque à laquelle le *y* disparaît.



ASCANIO MAIONE

DÉCOUVERTE RÉJOUSSANTE D'UN GRAND NOM DU CLAVIER, SPLENDEUR DE L'ÉCOLE NAPOLITAINE.

Je suis toujours émerveillée devant cette veine créatrice si différente de celle de Giovanni de Macque et de Giovanni Maria Trabaci et pourtant si proche car issue des mêmes procédés de composition : rigueur de l'écriture à quatre voix, jeu subtil des tenues, ambiguïtés harmoniques et mélodiques à l'origine de frottements expressifs (notamment l'utilisation des intervalles de seconde et l'abondance des fausses relations). À partir de ce schéma bien établi, Ascanio Maione nous offre à sa façon une palette sonore extrêmement riche :

- verve des traits virtuoses ciselés, raffinement, diversité et inventivité des diminutions dans les canzones et toccatas, tel l'acte de bravoure d'une Diva, prémisses du bel canto cher au XVIII^e et XIX^e siècles.
- vivacité et poésie des partite, variations extrêmement contrastées, mosaïque de parfaites miniatures.
- nostalgie et mélancolie des toccatas lentes, très intérieurisées, ascétiques dans l'écriture, au bord du silence et de la nuit.
- mystère, interrogation et étrangeté de *Ancidetemi pur*, madrigal orné.
- convivialité et partage dans l'œuvre commune écrite avec brio par Ascanio Maione, Giovanni Domenico Montella et Scipione Stella, *Io mi son giovinetta* : démarche fort peu courante chez les compositeurs !

Ce style particulier à Maione nous rappelle avant tout son appartenance au royaume de Naples où la passion du théâtre (populaire ou savant), l'art du décor, le goût des contrastes, le raffinement de la pensée, sont les éléments d'une alchimie savante certainement prégnante dans la musique de ce compositeur.

Le choix des instruments pour cet enregistrement a été déterminé en fonction de l'écriture des deux livres de Maione (1603 et 1609). Il semble évident que le compositeur possédait un instrument à plus large étendue, peut-être à pédailler, lorsqu'il écrit le second livre (certaines pièces montant jusqu'au ré). J'ai donc utilisé

- un clavecin italien d'Alain Anselm (2001, 2 jeux de 8', étendue do-do).
- un clavecin italien de Patrick Chevalier (1992, conçu et dessiné par Alain Anselm pour Patrick Chevalier, 2 jeux de 8', étendue sol -ré).

L'accord des deux instruments au diapason 440, a été réalisé en mésotonique par Christian Millot.

Tous mes remerciements à Fabien Armengaud pour le prêt de son clavecin Anselm et à Monsieur Gérard Dupaty pour son généreux accueil dans sa ville d'Amilly.

Michèle Dévérité

ASCANIO MAIONE: THE DELIGHTFUL DISCOVERY OF A GREAT KEYBOARD COMPOSER, A BRILLIANT REPRESENTATIVE OF THE NEAPOLITAN SCHOOL.

I am always filled with wonder by the creative vein of this composer, which is so different from that of Giovanni de Macque and Giovanni Maria Trabaci, yet so similar in that it stems from the same compositional processes: strict four-part writing, subtle use of ties, harmonic and melodic ambiguities giving rise to expressive dissonances (notably the use of intervals of a second and an abundance of false relations).*

Following this well-established pattern, Ascanio Maione has his own very rich palette of sound:

- there is verve and polish in the virtuosic passages, and refinement, diversity and inventiveness in the diminutions of the canzone and toccate; we are reminded of the bravura of a diva, early signs of the bel canto that was dear to Italian composers of the eighteenth and nineteenth centuries;*
- the partite are lively and poetic, there are great contrasts in the variations, a mosaic of perfect miniatures;*
- the slow toccatas show nostalgia and melancholy; they are very interiorised, ascetic in their writing, with an almost nocturnal silence;*
- the florid madrigal *Ancidetemi pur* is mysterious, searching, strange;*
- conviviality and sharing are features of *Io mi son giovinetta*, a piece full of brio written by Ascanio Maione, Giovanni Domenico Montella and Scipione Stella: it is very rare for composers to combine their forces in this way. Maione's unusual style reminds us above all that he came from the kingdom of Naples, with its passion for theatre and the art of decoration, a taste for contrasts and refined thought – elements that are skilfully combined in his music.*

The choice of instruments for this recording was determined by the style of Maione's two books (1603 and 1609). Obviously the composer used an instrument with a wider than normal compass when he wrote the second book (some pieces go as high as d'''').

Thus, I used:

- an Italian harpsichord by Alain Anselm (2001, two 8' registers, C to c''' compass);*
- an Italian harpsichord by Patrick Chevalier (1992, designed by Alain Anselm for Patrick Chevalier, two 8' registers, G' to d''' compass).*

Pitch 440Hz, mean-tone tuning for both instruments by Christian Millot.

My thanks to Fabien Armengaud for the loan of the Anselm harpsichord and to Mr Gérard Dupaty for his warm welcome in Amilly.

Michèle Dévérité

ASCANIO MAIONE

Né à Naples vers 1565, Ascanio Maione est actuellement le moins connu de la fameuse « trilogie » des grands organistes compositeurs de Naples : le maître Giovanni de Macque (v. 1548-1614), lui-même élève de Philippe de Monte, et ses deux élèves Giovanni-Maria Trabaci (1575-1647) et Maione. Mais ce ne fut pas toujours le cas : Scipione Cerreto, fameux théoricien napolitain, rappelle dans son *Prattica musica* de 1601¹ le nom de *Scanio Maione Napolitano* parmi ceux des plus « *eccellenti compositori* » vivants, mais aussi des « *sonatori eccellenti d'organo* » et « *dell'arpa à due ordini* » (sorte de harpe chromatique). Maione fut élève de G. D. da Nola et profita de toute évidence aussi des conseils de Giovanni de Macque dont l'influence est indéniable dans son œuvre, même si elle est moins prégnante qu'elle ne le fut pour Trabaci. Si l'on se souvient que Maione n'est le cadet de de Macque que de 17 ans environ, cela s'explique mieux : de Macque n'arrive à Naples qu'en 1585 alors que Maione a déjà 20 ans. Leurs destins néanmoins allaient étroitement s'unir au moins par la carrière parallèle que tous trois poursuivent, Trabaci le plus jeune des trois inclus. Maione succède à Scipione Stella en 1593 comme organiste de la SS. Annunziata, poste qu'il occupe probablement jusqu'à sa mort mais en tout cas jusqu'en 1621. Dès 1595 il y partage en outre un poste de maître de chapelle avec son collègue et compatriote Camillo Lambardi. En 1602 il est nommé second organiste de la chapelle royale des Vice-rois d'Espagne, aux côtés de Trabaci. Il en devient premier organiste dès septembre 1614, alors que Trabaci succède à de Macque comme maître de chapelle. Les dédicaces de ses volumes pour clavier nous apprennent qu'il exerce aussi d'autres activités comme musicien de cours, en jouant dans les demeures patriciennes de Naples, chez Marthos de Gorostiola et G. B. Suardo. Parmi ses élèves comptent Pietro Guarino et son propre fils Giulio dit « Ciullio dell'Arpa », qui ont ensuite tenu d'importants postes d'organistes dans la ville².

Maione n'est pas un compositeur prolifique : on ne connaît de lui que quelques compositions vocales (manuscrits, dont des *Messe e vespri* à 8 voix), et quatre imprimés – un livre de madrigaux en 1604, un livre de ricercari en 1606, et ses deux livres *di diversi capricci*

¹ Scipione CERRETO, *Della Prattica Musica vocale, et strumentale*, Naples, 1601, Carlini (facsimile Bologna, 1969, Forni), pp. 156-8. De Macque n'est mentionné que comme organiste et compositeur. Rappelons que Trabaci, oublié dans la liste ou évoqué implicitement parmi les altri giovani vistuosi di Musica, était aussi harpiste.

² Cf. Roland Jackson, 'Maione, Asciano', Grove Music Online, ed. I. Macy (accès le 10 janvier 2005), <http://www.grovemusic.com>.

personare pour clavier (ou harpe) en 1603 et 1609, dont sont tirées les pièces qui composent ce disque. De ce point de vue il ressemble plus à de Macque qu'à Trabaci. Le principal de son œuvre est dédié au clavier. Son importance de premier plan ne réside sûrement pas dans sa quantité, en somme relativement modeste, mais bien plutôt dans la variété des formes, la nouveauté de l'invention, le témoignage de virtuosité assez idiomatique qu'elle représente. Il est le premier à user de l'appellation collective « Capricci » pour intituler un ensemble de pièces de formes variées et diverses : jusqu'à lui (et encore et surtout par la suite), *capriccio* était utilisé pour désigner un type particulier de composition d'inspiration « libre » mais non dépourvue de pensée contrapuntique. Ici, on a l'impression que le terme prend un sens générique de liberté d'invention dans l'éventail des formes et styles, comme en atteste le contenu. Le premier livre (1603) dédié à Marthos de Gorostiola contient 4 ricercari, 4 canzoni francese, *l'Ancidetemi pur*, 5 toccate, 21 *Partite sopra Ruggiero*, 10 *Partite sopra Fedele*. Le second livre (1609), dédié à Giovanni Battista Suardo, contient 5 ricercari, 4 canzoni francese, *Io mi son giovinetta* en collaboration avec Stella et Montella, 5 toccate (dont 2 pour le clavecin chromatique), et 20 *Partite sopra il tenore antico o Romanesca* (exemplaire de Paris ; celui de Bologne termine avec la 17^e). La similitude de composition des deux livres est donc frappante : après deux groupes équivalents de ricercari et canzoni, un madrigal « *passeggiato* » (diminué), suivi de 5 toccate et d'une ou deux séries de variations sur longue basse de même facture. Ce parallélisme du contenu plaide en faveur d'une conception significative de l'*opus* comme ensemble cohérent et comme facteur d'identité, dans la mesure où il permet de retrouver dans un nouveau volume ce qui a peut-être entraîné le succès d'un premier essai. C'est en tout cas un argument de vente. C'est peut-être ainsi qu'il faut aussi comprendre le titre de *capricci* : l'originalité y est déjà tenue pour une valeur sûre même du point de vue personnel du compositeur qui se fait ainsi reconnaître. Etonnant demeure le fait qu'aucune pièce n'est individuellement intitulée *Capriccio* à l'instar des modèles offerts par de Macque.

Le premier livre, de 100 pages, ne contient ni préface ni table : sa dédicace ne nous apprend que le fait que Maione a travaillé pour Gorostiola (« *mio Signor, e padrone* »), mais rien sur le contenu. La situation est différente pour le second, sans table non plus : d'après les termes de la dédicace, le dédicataire Suardo ne paraît pas être un employeur de Maione même si la chose est plausible, mais plutôt un mécène. Suit une très intéressante préface dans laquelle Maione se justifie pour sa liberté d'écriture : les diminutions entraînent inévitablement des notes dissonantes non orthodoxes pour lesquelles il demande

l'indulgence du lecteur, qui peut se rabattre sur les ricercari du début s'il ne les supporte pas. De plus il nous offre un beau témoignage relatif aux contraintes imposées au compositeur par la réalisation typographique et aux concessions qu'elle exige, tels de nombreux changements de clefs pour éviter les notes hors portées. Deux exemplaires originaux du volume ont survécu : l'exemplaire de Bologne contient 152 pages de musique avec à la fin le mot « *Finis* » ; celui de Paris 160 (3 variations de plus), sans « *Finis* ». Ainsi demeure ouverte la question du contenu final de cette édition unique. Le cas n'est pas isolé même s'il est rare : chez Frescobaldi aussi se retrouvent des différences entre exemplaires d'une même édition. Les corrections et amendements mineurs dans la dernière ligne droite avant la sortie de l'imprimé sont fréquents. Dans le cas qui nous occupe, la présence du mot *Finis* dans l'exemplaire qui est amputé des 3 dernières variations sur la Romanesca plaide en faveur d'une autocensure de Maione lui-même : ainsi marquerait-il son intention de supprimer ces variations qui, de fait, n'ajoutent pas grand-chose à la série.

L'étroite parenté de composition et de contenu des volumes invite à chercher une éventuelle évolution stylistique durant les années qui en séparent les publications (de 1603 à 1609) : la sélection du présent enregistrement permet la comparaison pour les toccate, les madrigaux et les variations. Pour les canzoni et ricercari, seul le 2^e livre est représenté.

La toccata vers 1600 est une forme polymorphe difficile à définir : parente de l'*Intonazione* d'orgue dans les régions du nord, elle revêt un tour bien plus imprévisible au sud, ne serait-ce que par les styles d'écritures touchés. Au nord (Claudio Merulo, les Gabrieli), deux écritures s'y côtoient : après une entrée de quelques accords (arpégés), des guirlandes plastiques et libres de figures instrumentales – gammes, arpèges, enchaînements de trilles – relient une sorte de *cantus firmus* d'accords modaux lents ; y sont intercalées une ou plusieurs brèves sections caractérisées par une écriture en fausse imitation contrapuntique. Aucune progression dramatique n'y profile l'ensemble de la forme dans le sens d'une irréversibilité. Au sud (Rome et Naples), la toccata est souvent l'occasion d'explorer une forte caractérisation locale en sections articulées, parfois excentrique, basée sur des recherches de tous genres : *durezze e ligature* (enchaînements de dissonances), traitement motivique évoquant la canzona où ricochetent de brefs motifs facilement repérables, sections de fausse imitation (pseudo ricercar), cadences harmoniques inattendues, gestes sonores fulgurants à effet théâtral fondés sur des figurations fortement polarisées, c'est-à-dire ancrées entre un point de départ et d'arrivée et basées sur l'élan unique du parcours. Les ingrédients

apparaissent déjà chez de Macque. On les retrouve chez un Ercole Pasquini à Rome, prédécesseur de Frescobaldi à l'orgue de la Capella Giulia.

Maione est l'un des pionniers incontournables du genre si l'on se base sur les dates de publication : 1603 précède d'un an le 1^e livre de Trabaci, le second de Merulo, de 12 ans le 1^e de Frescobaldi. Le territoire qui fera la gloire des grands compositeurs romains est ainsi exploré fort tôt, qu'il y ait eu ou non une influence directe sur un Frescobaldi. L'une des caractéristiques de la toccata déjà bien présente dans cette première mouture de Maione est celle de la liberté de l'allure : le mouvement y est modelé sur les *affetti* et non sur les durées écrites, indicatives seulement. Maione s'y montre particulièrement inventif et original : celles de 1603 montrent d'emblée sa discipline et son génie sonore. La *Toccata 3a* (I) donne le ton des chefs d'œuvres introspectifs ultérieurs de Frescobaldi. Méditatives, les figures simples qui relient les étapes harmoniques conduisent naturellement de l'une à l'autre en suivant un cheminement expressif plutôt que décoratif. L'effet d'intériorisation qui en résulte amène à une densité dynamique qui donne indiscutablement une direction à la forme dans son ensemble. Les mêmes remarques s'appliquent à la somptueuse *Toccata 4a* (I), dont la segmentation est plus claire encore : après un début en *durezze* qui se déploie ensuite en traits souples et calmes, le ton de *Re* est établi ; une vaste section centrale, retenue, fait retentir en nobles guirlandes descendantes un motif arpégé constamment repris, aboutissant à une nouvelle cadence sur *Re* ; une section de clôture calme le jeu sur un motif caractéristique traité en fausse imitation. Très différente apparaît alors la *Toccata 5a* (I) : d'envergure plus vaste et ambitieuse, elle rejoint un univers d'artifices insolites et visionnaires bien plus typique des napolitains comme de Macque (voir la cadence finale et notamment le cas pour ainsi dire unique du petit trait chromatique ascendant dans l'aigu !) ou Trabaci (pour certains liens harmoniques en fausses relations). L'influence d'un de Macque s'y fait par ailleurs sentir dans la technique d'unification motivique, très rarement employée avant Frescobaldi (et même par lui) qui rappelle ici fortement le *Capriccio sopra re-fa-mi-sol* : le motif initial descendant *La-La-Mi-Fa-Mi*, présenté assez clairement d'abord en imitation aux quatre voix dans le contexte des *legature* initiales, apparaît ensuite dans chaque section, diminué ou augmenté, de façon plus ou moins cachée, soit comme canevas de progression harmonique, soit comme une sorte de *cantus firmus*, soit même comme sujet prétexte d'un bref passage en fausse imitation (3^e section). Cette « toccata » est ainsi plutôt un vrai capriccio au sens de de Macque. C'est un style et des procédés voisins que l'on retrouve dans la

magistrale *Toccata 1a* (II) de 1609, toutefois sans recherche harmonique déviant et sans utilisation systématique du motif unificateur. Cette pièce, très clairement construite et articulée en sections stylistiquement définies, est avant tout virtuose, brillante et fortement tonique. L'interprète l'enrichit encore, à bon escient, de traits d'entrée inhabituels mais efficaces empruntés aux idiomes habituels du compositeur. L'accent qui progressivement se déplace sur l'écriture de style ricercar, vers la fin, transforme le profil habituel de l'alternance libre/constraint en un embryon de paire « prélude et fugue ». De dimension également imposante est la *Toccata 3a* (II), qui retrouve le ton plus introspectif des *3a* et *4a* du premier livre. Cette pièce est sans doute, avec la suivante, celle qui se rapproche le plus, dans le traitement harmonique et motivique, de ce que fera Frescobaldi dans son premier livre (1615) : elle serait le « modèle » tout désigné s'il en fallait un, ne serait-ce que par le dorien transposé si cher au maître ferraraïs. Même fluidité insaisissable, même ambiguïté harmonique dans l'euphonie, même imprévisibilité. Les sections n'y sont guère tranchées et les intentions plus suggérées que dessinées. La *Toccata 4a* (II) est une franche anticipation des toccate frescobaldienques sur le même modèle, à savoir un traitement introspectif fondé sur de lentes évolutions de *durezze e legature*, libérées progressivement dans des figures de récitatif souples et plus animées. Là, comme ailleurs, se retrouve ce sens de la directivité dans la forme chère à Maione lorsqu'il s'agit de ce genre de pièces : la confidence se déroule sans heurt, librement, presque à l'insu de l'auditeur jusqu'à sa conclusion. Notons dans le titre l'indication du *cimbalo cromatico*, une pierre fondatrice de l'organologie napolitaine : cet instrument qui pouvait compter jusqu'à 32 touches par octave, réservées à toutes les valeurs diatoniques, chromatiques et enharmoniques de la gamme permettait de jouer toutes les hauteurs sans friction³. Dans cette pièce cependant, il s'agit plus d'une coquetterie que d'autre chose car on n'y trouve guère que des *La b* et, comme notes enharmoniques, des *Re b* et *Do #* mais pas à la même hauteur (ce qui permettrait d'accorder adéquatement les notes en question pour la pièce).

Pour conclure, disons que notre question initiale de l'évolution stylistique entre les livres a trouvé sa réponse dans le commentaire : c'est dans une direction de simplification, de cohérence et, dans une certaine mesure, d'adoucissement et d'intériorisation harmonique que se distinguent les toccate des deux périodes, ouvrant directement la voie à Frescobaldi plus que n'importe quelle autre composition de ce type avant et après Maione.

³ Cf. le commentaire dans le livre accompagnant l'enregistrement Giovanni Trabaci, Clavicembalo Napoletano de Michèle Dévérité, même collection, ARION, ARN 68538, Paris 2002, pp. 6-7.

Au même genre pour ainsi dire appartiennent les deux madrigaux *passeggiati* (diminués) : c'était une coutume habituelle à la plupart des compositeurs de musique de clavier en particulier que d'orner de passages en diminutions les notes d'un madrigal connu pour en faire une sorte de parodie ou commentaire. Le premier exemple (1603) reprend le madrigal célèbre *Ancidetemi pur; grieve martiri* d'Arcaldelt⁴, l'un des plus fréquemment utilisé. Le madrigal, de facture syllabique très simple et progressant en valeurs de blanches presque régulières, peut être reconstitué assez exactement simplement en sélectionnant les notes apparaissant à la hauteur de chaque blanche, toujours présentes dans la version de clavier. Il n'y manque que les quatre dernières mesures qui, dans l'original, sont une apposition à la cadence. Il s'agit certainement ici d'une des meilleures élaborations de ce type en Italie : loin de constituer un asservissement, la nouvelle version réinterprète le madrigal avec une clarté formelle et une évidence de propos qui n'en laisse pas deviner l'origine, même techniquement. Maione a fait ici une vraie toccata. Le second présente une particularité presque unique : il est fruit d'une collaboration ludique avec Scipione Stella et Giov. Dom. Montella. Célèbre lui aussi, il est tiré d'une Ballata de Domenico Ferabosco publiée à Venise en 1542 chez A. Gardane⁵. A titre indicatif, les compositeurs se sont ainsi répartis les blanches du madrigal : Montella 24, Maione 8, Montella 34, Maione 24, Montella 8, Maione 17, Stella 25... L'auditeur pourra ainsi essayer de retrouver les différentes participations ! Il est évident que les ruptures correspondant aux styles personnels permettent assez facilement à eux seuls de déterminer le changement d'auteur.

La question de la mélodie (basse) qui servit de modèle et de sujet au *Recercar sopra il canto fermo di Costantio Festa* a été discutée à propos des *Canti fermi* de Trabaci dans la même collection⁶. Scipione Cerreto donne de cette basse une transcription complète⁷, qui permet de vérifier l'exactitude du parcours chez Maione. Il s'agissait évidemment d'un exercice de bravoure pour les compositeurs qui devaient faire état de leur adresse

⁴ Extrait des 56 madrigaux à 4 voix composant son 1^{er} livre, publié chez Gardano à Venise en 1539 en deuxième édition (la première présumée de 1538 est perdue). Ce volume célèbre, dont 10 madrigaux au moins ne sont pas de Arcadelt, a été réédité plus de 58 fois, y compris par Monteverdi lui-même (Rome, 1627, P. Mastoci). Le madrigal a été repris entre autres par Trabaci en 1615 et par Frescobaldi en 1627.

⁵ On en trouvera texte et traduction française dans le livret accompagnant l'enregistrement cité en note 3, p. 5. Ce même livret contient un commentaire relatif à la version ici discutée.

⁶ Cf. le commentaire dans le livre accompagnant l'enregistrement *Giovanni Trabaci, Organo Napoletano* de Michèle Dévérité, même collection, ARION, ARN 68584, Paris 2002, pp. 8-9.

⁷ Cf. la référence donnée plus haut en note 1. La basse figure aux pages 293-4 du traité.

contrapuntique. Notons que le traitement comme *cantus firmus* au tenor est intéressant dans le cadre d'un ricercar : on se dirige nettement vers la notion d'« obligo » si caractéristique de l'art napolitain⁸. Alors que le ricercar antérieur est normalement une composition polyphonique à 4 voix en *stile osservato* un peu à la façon du motet, l'accent est mis ici sur la prouesse contrapuntique et l'acrobatie canonique : un *cantus firmus* en valeurs longues, qui bloque en effet la liberté mélodique et rythmique d'une voix entière, est à cette époque (1603) un archaïsme manifeste, et c'est son côté déviant qui le range en tête des outrances du baroque naissant. Pour le reste cette composition est représentative de l'école napolitaine où l'on retrouve tous les sujets (s'il y en a plusieurs) exposés dès le début ; ici, deux sujets distincts du *cantus firmus*. Notons que Maione dans le même livre a donné une autre version du canto fermo de Costanzo Festa, dédiée à la harpe et où l'on reconnaît certaines figures d'arpèges et de traits particulièrement idoines à l'instrument.

Les deux canzoni choisies illustrent parfaitement le type napolitain dont la caractéristique majeure est l'usage de la technique de variation pour unifier formellement les diverses sections. La composition se conçoit ainsi dans le domaine de la variation contrapuntique plutôt que celui du genre de la chanson française dont elle dérive. De cette dernière elle n'a plus guère que la plasticité mélodique des sujets auxquels un profil presque tonal confère une allure thématique. Les sections développent ainsi un même sujet en le variant métriquement, mélodiquement et par son imbrication dans l'ensemble, même comme une sorte de *cantus firmus* (*Canzona 2a*, avant-dernière section avec diminutions). Entre les sections opposées métriquement ou par l'écriture interviennent de brefs épisodes en style libre, sans mètre fixe, de type toccata pour commenter les cadences. Cette pratique aura une grande descendance, à commencer par son application chez Frescobaldi. Notons dans la *Canzona 2a* la reprise – rare – de la section initiale à la fin. Cette reprise suit un vaste passage, également insolite dans le contexte du genre et qui rappelle un peu de Macque : il est constitué de lambeaux du sujet en valeurs augmentées servant d'assise à un commentaire très volubile de traits et de trilles. Dans la *Canzona 4a*, d'écriture plus serrée, la fin de la section qui précède le passage ternaire exhibe une extension de cadence en style libre anticipant clairement la manière frescobaldienne, en particulier dans les figures où progressent

parallèlement croches et doubles-croches – qui chez le maître ferrarais donnent lieu au rythme « lombard ».

Les groupes de partie de 1603, elles aussi, rejoignent le genre tel que Trabaci par exemple le traite à la même période. Contrairement à ce que Frescobaldi fera dès 1615, chaque partita poursuit en principe pour l'ensemble de la pièce l'idée initiale – par exemple un rythme dactylique régulier, un échange perpétuel de motifs, une forme métrique particulière. Rares (et peu significatives) sont les exceptions. Les *Partite sopra Fedele*, comme celles de Trabaci de la même année, sont construites sur l'ancienne Folia que traite Frescobaldi en 1615 (et non la fameuse Folia de Corelli). La première variation tient lieu, comme chez Trabaci, d'exposé du « thème » (ce qui est plutôt rare). Mais les suivantes, la 7^e exceptée, exploitent plus l'ambiguïté modale (oscillation majeur-mineur) que la charmante ambiguïté hémioïliste du motif. Parmi les *partite* sur le *Ruggiero*, mentionnons les curieuses variations en trilles comme la 1^e, la 8^e ou la 10^e, l'intéressant traitement contrapuntique de la 3^a, ou chromatique de la 5^a (la variation chromatique devient vite un passage obligé qu'adopteront aussi Trabaci et Frescobaldi), parmi plusieurs autres trouvailles. La basse du *Ruggiero* telle que traitée par Maione dévie un peu du profil habituel : en particulier la cadence d'entrée Sol-Do-Re-Sol est souvent exposée Sol-La-Re-Sol.

Les *Partite sopra il Tenore antico, o Romanesca* sont plus élaborées : publiées en 1609, six ans après les autres, elles constituent peut-être une réponse aux séries de *partite* que Trabaci avait publiées en 1603, lui aussi. On y constate par exemple des liens formels entre certaines variations, tels que l'utilisation d'un motif de l'une comme figure dominante de la suivante (de 1 et 2), ou une réélaboration d'une variation complète dans la suivante qui se présente alors comme commentaire, apposition, surenchère de son modèle (2 et 3). On trouve aussi la reprise d'un motif à l'identique dans une ou plusieurs variations ultérieures développées un peu différemment (7 et 10 puis 13), ce qui fait un curieux effet de réminiscence et de lien, un peu à la façon de la *Promenade* dans les *Tableaux* de Moussorgsky. Certaines empruntent un mètre de danse, d'autres parcourent le clavier de grands traits véloces. C'est cet ensemble qui termine le 2^e *libro* de 1609 et donc existe en deux versions : l'une de 17 variations (solution choisie ici), l'autre de 20 variations.

Etienne Darbellay

⁸ L'*obligo* est, comme son nom l'indique, une obligation que s'impose par jeu le compositeur dans le traitement contrapuntique. Parmi les *obligi* les plus amusants, il y a celui de ne pas *uscir di grado* que s'impose Frescobaldi dans un ricercar : il s'interdit tout mouvement par degré conjoint !

ASCANIO MAIONE

Today Ascanio Maione (b. Naples c1565) is the least well known of the famous triumvirate of great organists-composers of the Neapolitan school: Giovanni de Macque (c1548-1614), a pupil of Philippe de Monte, and his own two pupils Giovanni-Maria Trabaci (1575-1647) and Ascanio Maione. That was not always the case, however: the Neapolitan theorist Scipione Cerreto, in his *Prattica musica*¹ of 1601, lists 'Scanio Maione Napolitano' as one of the most excellent composers ('eccellenti compositori') living at that time, as well as among the excellent performers on the organ ('sonatori eccellenti d'organo') and the 'arpa a due ordini' (a chromatic harp capable of playing sharps and flats). Maione studied with Giovanni Domenico da Nola and it is clear that he was also advised by Giovanni de Macque, whose influence is undeniable in his compositions, though less significant than in those of Trabaci. Remembering that Maione was only about seventeen years younger than Macque makes this more easily understandable: Macque did not arrive in Naples until 1585, when Maione was already twenty years old. Subsequently the three organists, including Trabaci, the youngest, led parallel careers. Maione succeeded Scipione Stella in 1593 as organist of the church of the Annunziata, where he remained until 1621 at the earliest, and perhaps until his death in 1627. From 1595 he shared the duties of maestro di cappella with Camillo Lambardi. In 1602 he was appointed second organist of the royal chapel of the Spanish viceroy (the first organist was Trabaci), becoming first organist in September 1614 when Trabaci succeeded Macque as maestro di cappella. He also performed in the houses of Marthos de Gorostiola and Giovanni Battista Suardo, Neapolitan noblemen to whom he dedicated his books of keyboard works. Among his pupils were Pietro Guarino and his own son Giulio, called 'Ciullio dell'Arpa', both of whom held major posts in Naples².

Maione was not a prolific composer: we know only a few vocal compositions by him (manuscripts, including his *Messe e vespri* for 8 voices), plus four printed works: a book of madrigals (1604), a book of ricercari (1606), and his two volumes of diversi capricci per sonare, for keyboard or harp (1603 and 1609). The pieces on this recording are taken from

(1) Scipione Cerreto, *Della Pratica Musica vocale, et strumentale*, Naples 1601, Carlino (facsimile Bologna 1969, Forni), pp. 156-8. Macque is mentioned only as an organist and composer. Note that Trabaci, who has been forgotten in the list or is mentioned implicitly among the 'altri giovani virtuosi di Musica', was also a harpist.

(2) Cf. Roland Jackson: 'Maione, Ascanio', Grove Music Online, ed. L. Macy (access 10 January 2005), <http://www.grovemusic.com>.

the latter two books. Maione is more like Macque than Trabaci in that most of his works were written for the keyboard. His great importance as a composer resides not in the quantity of his works but in their variety of forms, their novelty and inventiveness, and their quite idiomatic virtuosity. He was the first to use the collective term Capricci as the title for a set of pieces in a variety of different forms: before Maione (and especially afterwards) the word capriccio was used to refer to a kind of free composition which nevertheless made some use of counterpoint. In the case of the two books by Maione, the term seems to be generic, indicating freedom of invention within a range of forms and styles, as the content proves. The first book (1603), dedicated to Marthos de Gorostiola, contains four ricercari, four canzoni francesi, the piece entitled *Ancidetemi pur*, five toccate, twenty-one Partite sopra Ruggiero, ten Partite sopra Fedele. The second book (1609), dedicated to Giovanni Battista Suardo, contains five ricercari, four canzoni francesi, a piece written in collaboration with Stella et Montella entitled *Io mi son giovinetta*, five toccate (including two for the chromatic harpsichord) and, in the copy now in Paris, twenty Partite sopra il tenore antico o Romanesca (the copy in Bologna ends with no. 17). The similarity in the composition of the two books is striking: after two comparable groups of ricercari and canzoni, comes a madrigale passeggiato (a madrigal with diminutions), then five toccate and one or two sets of variations each built likewise on a long bass. This equivalence of content pleads in favour of a conception of the opus as a coherent whole and as a factor of identity, in that the second volume takes up the pattern that probably made the first one a success. It was therefore a selling point. It is possibly thus that we must also understand the title Capricci: originality can be counted on as the composer's personal trademark. It is nevertheless surprising that no individual piece bears the title Capriccio, following the models offered by Macque.

The first book (a hundred pages) contains no preface or table: its dedication tells us only that Maione worked for Gorostiola ('mio Signor', e padrone'); there is nothing about its contents. The situation is different for the second book, which again has no table: according to the terms of the dedication, Suardo does not appear to have been one of Maione's employers (although that would have been plausible) but rather a patron. In the very interesting preface that follows Maione justifies the freedom of his writing: the diminutions inevitably lead to unorthodox dissonant notes for which he requests the indulgence of the reader, who can fall back on the ricercari if they are not to his liking.

Furthermore, the composer provides a fine account of the constraints imposed by the printing process and the concessions that had to be made, including many clef changes to avoid having notes outside the staff. Two original copies of this volume have survived: the one in Bologna contains 152 pages of music, ending with the word *Finis*; the one in Paris has 160 pages (three extra variations) and the word *Finis* does not appear. Thus the question of the final contents of this edition remains open. This is not an isolated case, although it is rare: in the works of Frescobaldi we also find differences between copies that were printed at the same time. Composers frequently made corrections and minor amendments when they were in the last straight before the printed work was issued. In the case of this book by Maione, the presence of the word *Finis* in the copy without the last three variations on the *Romanesca* pleads in favour of self-censorship on the part of the composer himself: a way of showing that he intended to remove these variations, which do not in fact add very much to the set.

The fact that the two volumes are so similar in composition and content leads us to seek a possible stylistic progression between 1603 and 1609. The selection of pieces presented on this recording enables the listener to compare the toccate, madrigals and variations. For the canzoni and ricercari only the second book is represented.

Around 1600 the toccata was polymorphous, making definition difficult. In the regions of Northern Italy it was related to the intonazione d'organo, but in the South it covered several styles of composition and was therefore much more unpredictable. The composers of the North (Claudio Merulo, the Gabrieli) used a mixture of two styles: after an opening consisting of broken chords, flowing garlands of free instrumental figures (scales, arpeggios, successions of trills) link the slow modal chords of a sort of cantus firmus; inserted in this are one or more short sections characterised by the use of false imitation. No dramatic progression changes irreversibly the general form of the piece. In the South (Rome and Naples), the toccata often provided an opportunity to explore a strongly local type comprising articulated sections and based on all kinds of experimentation: durezze e ligature (series of dissonances), motivic treatment evoking the canzona with a ricochetting of short, easily identifiable motifs, sections in false imitation (pseudo ricercare), unexpected harmonic cadences, dazzling sound gestures with a theatrical effect based on strongly polarised configurations, i.e. ones anchored at their departure and arrival points and based on

the unique energy of the part in between. The ingredients are already to be found in Macque. They appear again in Rome in the works of Ercole Pasquini, Frescobaldi's predecessor as organist of the Cappella Giulia.

Maione was one of the most important pioneers of the genre, judging by the publication dates: the book of 1603 was published one year before Trabaci's first book and Merulo's second, and twelve years before Frescobaldi's first volume. The territory that was to bring fame to the great Roman composers was thus explored at a very early date, whether or not there was direct influence on Frescobaldi. One of the features of the toccata, which is already well represented in Maione's first book, is freedom of pace: the motion depends on the affetti rather than on written durations, which are merely indicative. Maione displays great inventiveness and originality: in his toccate of 1603 his sense of discipline and brilliant use of sound are immediately apparent. Toccata 3a (I) sets the tone for the introspective masterpieces later written by Frescobaldi. Meditative, the simple figures linking the harmonic phases lead naturally from one to the other following a progression that is expressive rather than decorative. The resulting effect of interiorisation brings with it a dynamic density that undoubtedly gives direction to the form as a whole. The same comments apply to the magnificent Toccata 4a (I), in which the segmentation is clearer still: after a beginning in durezze which then unfolds in fluid, calm runs, the key of D is established; a vast and restrained middle section presents a constantly repeated descending broken chord motif, leading to a new cadence on D; the final section restores calm with a typical motif in false imitation. Toccata 5a (I) is very different: vaster and more ambitious in its scope, it is closer to the world of unusual, visionary devices that was much more typical of Neapolitans like Macque (see the final cadence and notably the short ascending chromatic run in the high register) or Trabaci (for some of the harmonic links in false relation). The influence of Macque is also felt in the technique of motivic unification that was used very rarely before Frescobaldi (and rarely even by him) and which here reminds us strongly of the Capriccio sopra re-fa-mi-sol: the initial descending motif A-A-E-F-E, presented quite clearly at first by the four voices in imitation in the context of the initial ligature, then appears in each section, diminished or augmented, more or less obviously, either as a framework for harmonic progression, or as a sort of cantus firmus, or even as a subject serving as a pretext for a brief passage in false imitation (third section). Thus this 'toccata' is in fact a true capriccio as exemplified by Macque. The brilliant Toccata 1a (II)

of 1609 is similar both in style and in the processes used, although there is no unconventional harmonic refinement or systematic use of the unifying motif. This piece, very clearly constructed and presented in stylistically well-defined sections, is above all virtuosic, full of brio and extremely invigorating. Judiciously the Michèle Dévérité enriches it further by adding unusual but effective opening runs borrowed from the composer's usual idioms. The style gradually shifts from the ricercare to an embryonic 'prelude and fugue' towards the end. Toccata 3a (II), returning to the more introspective tone of 3a and 4a from the first book, is also impressive in dimension. With the next one, this piece is no doubt the one that comes the closest in harmonic and motivic treatment to the compositions of Frescobaldi's first book (1615): if there was to be a 'model' this would be it, if only in its use of the transposed Dorian mode, of which the composer from Ferrara was so fond. We find the same elusiveness and fluidity, the same harmonic ambiguity in the euphony, the same unpredictability. The sections are barely differentiated and the composer's intentions are suggested rather than clearly asserted. Toccata 4a (II) clearly anticipates the toccatas of Frescobaldi, using the same model, that is to say an introspective treatment based on slow progressions of durezze e legature, gradually liberated through fluid and more lively recitative figures. Here as elsewhere we find the sense of authoritative form of which Maione was fond in this type of piece: confidential, it unfolds smoothly, freely, almost without the listener's awareness, until the conclusion. Let us note in the title the mention of the cimbalo cromatico, one of the foundation stones of Neapolitan organology: this instrument, which could have as many as thirty-two keys per octave, reserved for all the diatonic, chromatic and enharmonic values of the scale, enabled the musician to play every pitch without dissonance³. In this piece, however, it is more of an affectation than anything else, for we find little other than A flats and, in the way of enharmonic notes, D flats and C sharps but not at the same pitch (which would make it possible to tune the notes in question appropriately for the piece).

In conclusion, let us say that our initial question about stylistic progression between the two books has been answered by the commentary: the toccate of the two periods are distinguished by a movement towards simplification, coherence and, to some extent, a softening and a harmonic interiorisation, directly paving the way for Frescobaldi more

(3) Cf. commentary in the booklet accompanying the recording Giovanni Maria Trabaci, Clavicembalo Napoletano by Michèle Dévérité, same series, ARION ARN 68538, Paris 2002, pp. 6-7.

than any other composition of this type before and after Maione.

The two madrigali passeggiati belong to the same genre, so to speak: it was common practice, particularly among composers of keyboard music, to embellish by means of passages in diminution the notes of a well-known madrigal in order to make it into a sort of parody or commentary. The first example (1603) takes up the famous madrigal by Arcadelt Ancidetemi pur, grieve martiri⁴ (one of the most frequently used for this purpose). The madrigal, in very simple syllabic style, progressing in almost regular minim values, may be reconstructed quite accurately simply by selecting the notes that appear at the same pitch as each minim, which are still present in the keyboard version. Only the last four bars are missing, which, in the original, are in apposition to the cadence. This is certainly one of the finest elaborations of this type in Italy: far from being a slavish copy, the new version reinterprets the madrigal with a clarity of form and a plainness of intention that does not allow one to guess its origin, even technically. Indeed, Maione has made it into a true toccata. The second madrigal has a feature that is almost unique: it is the result of a playful collaboration between Maione, Scipione Stella and Giovanni Domenico Montella. Also famous, it is taken from a ballata by Domenico Ferrabosco that was published in Venice in 1542 by Gardano⁵. For information only, the composers shared out the minims of the madrigal as follows: Montella 24, Maione 8, Montella 34, Maione 24, Montella 8, Maione 17, Stella 25... The listener may thus try to spot the parts written by each of the musicians. The breaks in style alone make it possible to determine the change of author quite easily.

The question of the melody (bass) that served as model and subject for the Recercar sopra il canto fermo di Costantino Festa has been discussed regarding Trabaci's Canti fermi in the same series of recordings⁶. Scipione Cerreto gives a complete transcription of this bass⁷ which enables us to check the accuracy of Maione's course. It was obviously an exercise in

(4) One of the fifty-six four-part madrigals composing his First Book, second edition published by Gardano in Venice in 1539 (the first edition, presumably published in 1538, has been lost). This famous volume, including at least ten madrigals that are not by Arcadelt, was republished more than fifty-eight times, including once by Monteverdi himself (Rome 1627, P. Masotti). The madrigal was used by many composers, including Trabaci in 1615 and Frescobaldi in 1627.

(5) The words are included in the booklet accompanying the recording Giovanni Maria Trabaci, Clavicembalo Napoletano by Michèle Dévérité, same series, ARION ARN 68538, Paris 2002, p. 5. The same booklet contains notes on the version discussed here.

(6) Cf. booklet accompanying the recording Giovanni Maria Trabaci, Organo Napoletano by Michèle Dévérité, same series, ARION ARN 68584, Paris 2002, pp. 8-9.

(7) Cf. reference given above in note 1. The bass appears on pp. 293-4 of the treatise.

bravura for composers wishing to show their contrapuntal skill. Note that the treatment as cantus firmus in the tenor is interesting within the context of a ricercare: we are clearly heading towards the notion of ‘obligo’ that was so characteristic of the Neapolitan art⁸. Whereas the earlier ricercare is normally a polyphonic composition for four voices in stile osservato a bit like the motet, the emphasis here is on contrapuntal skill and canonic acrobatics: a cantus firmus in long values that blocks in effect the melodic and rhythmic freedom of a whole voice was at that time (1603) clearly an archaism, and it is its deviant aspect that put it at the beginning of the extravagances of early Baroque. Otherwise this composition is typical of the Neapolitan school, in which we find all the subjects (if there are several) stated from the outset; in this case, two distinct subjects of the cantus firmus. Note that in the same book Maione gives another version of the canto fermo by Costanzo Festa, written for the harp and in which we recognise arpeggios and passagework that are typical of the instrument.

The two canzoni chosen for this recording are a perfect illustration of the Neapolitan type, the major feature of which was the use of the variation technique to provide unity of form in the different sections. The composition is thus conceived with the contrapuntal variation in mind, rather than the French song type from which it derives. Of the latter there remains only the melodic fluidity of the subjects, to which an almost tonal profile gives a thematic appearance. The sections thus develop the same subject while varying it metrically, melodically and by weaving it into the whole, even like a sort of cantus firmus (Canzona 2a, last-but-one section with diminutions). Between the sections, contrasting in metre or expression, come short episodes in free style, without fixed metre, of the toccata type to comment on the cadences. This practice had many descendants, and was used by Frescobaldi. Note in Canzona 2a the reprise of the opening section at the end: this was a rarity. This reprise follows a very long passage, which was also unusual in this genre and reminds us somewhat of Macque: it consists of fragments of the subject in augmented values serving as the basis for a very voluble commentary in runs and trills. In the denser Canzona 4a the end of the section preceding the passage in triple metre exhibits a free-style cadential extension clearly anticipating the manner of Frescobaldi, particularly in the figures in which quavers and semiquavers progress simultaneously – which in Frescobaldi gives rise to the stile lombardo.

(8) The obligo, as its name implies, is an obligation that the composer imposes on himself for fun in his treatment of counterpoint. One of the most amusing obligi is that of not uscir di grado, which Frescobaldi imposes on himself in a ricercare: he refuses all use of conjunct motion!

The partite of 1603 are treated similarly to those written by Trabaci, for instance, during the same period. They differ from those composed by Frescobaldi in 1615 in that each partita follows in principle the initial idea – e.g. a regular dactylic rhythm, a constant exchange of motifs, a specific metrical form – throughout the piece. There are few exceptions to this rule. The Partite sopra Fedele, like those Trabaci wrote in the same year, are based on the early *Folia* as treated by Frescobaldi in 1615 (and not on the famous *Follia* by Corelli). The first variation, as with Trabaci, acts as an exposition of the ‘theme’ (this is quite rare). But the following ones, with the exception of no. 7, explore the modal ambiguity (major-minor) rather than the charming ambiguity of the hemiola in the motif. In the partite on the *Ruggiero* let us mention, amongst other innovations, the curious variations in trills (nos 1, 8 and 10) and the interesting contrapuntal or chromatic treatment (3a and 5a respectively). The chromatic variation became a must; it was also adopted by Trabaci and Frescobaldi. The *Ruggiero* bass melody as treated by Maione deviates slightly from the usual pattern: in particular the opening cadence G-C-D-G is often stated G-A-D-G.

The Partite sopra il Tenore antico, o Romanesca are more elaborate: published in 1609, six years after the others, they may have been written in response to the sets of partite that Trabaci too had published in 1603. We notice, for example, formal connections between some of the variations, e.g. the use of the motif from one as the main figure in the next (1 and 2), or a complete variation reworked in the next which, thus set in apposition, comments on and goes one better than its model (2 and 3). We also find a motif repeated identically in one or several variations, then developed slightly differently (7 and 10, then 13), which acts as a curious reminder and a link, a bit like the Promenade in Mussorgsky’s Pictures at an Exhibition. Some adopt a dance rhythm, while others cover the keyboard with long, fast runs. This is the set of pieces that comes at the end of the second book of 1609 and exists in two versions, the one including seventeen variations (chosen here), the other twenty.

Etienne Darbellay
Translation: Mary Pardoe

MICHÈLE DÉVÉRITÉ

Après des études musicales complètes au Conservatoire 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 au Conservatoire Royal de BRUXELLES dans la classe de Paul Dombrecht. Elle poursuit une carrière de soliste et de continuiste, notamment avec l'ENSEMBLE FITZWILLIAM. La discographie de l'ensemble chez Astrée-Auvidis et Zig-Zag Territoires est consacrée à un vaste répertoire : Merula et Falconieri en création mondiale, Frescobaldi, Marais, Telemann, Händel et Corelli (à paraître, octobre 2005). Elle a entrepris chez Arion, l'enregistrement d'une anthologie de musique italienne pour clavier du XVII^e siècle en collaboration avec Etienne Darbelay ; en commençant par l'école napolitaine, berceau de la musique pour clavier en Italie : Salvatore et De Macque, paru en 2000, Trabaci au clavecin en 2002 et à l'orgue en 2003, Ces enregistrements ont été unanimement salués par la critique. Actuellement, un spectacle sur l'Italie du XVII^e « le labyrinth des cinq sens », prolonge et concrétise ses recherches dans ce domaine. Une partie de ses activités est consacrée à l'enseignement: elle est actuellement professeur à l'ENMD de la vallée de Chevreuse à ORSAY depuis 1990 où elle s'occupe du département de musique ancienne qui accueille des étudiants de toute la France et de l'étranger.

After leaving the Conservatoire National de Région in Rouen, Michèle Dévérité went on to advanced studies (harpsichord and history of music) at the Sorbonne and the Paris Conservatoire. The harpsichord being her passion, she then joined Robert Kohnen's class, where she obtained a premier prix, followed by a diplôme supérieur with distinction, awarded unanimously by the jury. She went to study with Paul Dombrecht at the Royal Conservatoire in Brussels, where she was awarded a premier prix for chamber music. She now leads a career as a soloist and continuo player, notably with the Fitzwilliam Ensemble. The ensemble's recordings, for Astrée and Zig-Zag Territoires, take in a wide repertoire: Merula and Falconieri (world première recordings), Frescobaldi, Marais, Telemann, Handel, and Corelli (due for release in October 2005). For Arion she has embarked on the recording of an anthology of seventeenth-century Italian keyboard music in collaboration with Étienne Darbellay. The first volume, devoted to the Neapolitan school (Salvatore and Macque) was released in 2000. It was followed by Trabaci: harpsichord works in 2002, and organ works in 2003. These recordings have received unanimous critical acclaim. 'Le Labyrinthe des Cinq Sens', a show set in seventeenth-century Italy, gives concrete form to her research in the field of Italian music of that period. Michèle Dévérité also devotes time to teaching: she is head of the Early Music Department of the École National de Musique de la Vallée de Chevreuse at Orsay, which takes in students from all over France as well as abroad.

