

FIORI MUSICALI

DI
DIVERSE COMPOSITIONI

TOCCATE KIRIE CANZONI

CAPRICCI, E RECERCARI

IN PARTITURA A QUATTRO

VTILI PER SONATORI

AVTORE

GIROLAMO FRESCOBALDI

ORGANISTA DI SAN PIETRO

DI ROMA.

OPERA DVODECIMA.

CON PRIVILEGIO.



IN VENETIA.

Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXV.

GIROLAMO FRESCOBALDI HIER ET AUJOURD'HUI

IL suffit d'avoir une fois parcouru attentivement l'œuvre de clavier de Frescobaldi pour y reconnaître la marque d'un prodigieux architecte des sons. Bien plus, ces pages ont tôt fait de nous révéler, sous leurs dehors quelquefois sévères, une sensibilité frémissante mais toujours contrôlée, un charme mélodique très personnel, une inépuisable invention rythmique, un sens de l'harmonie aiguisé et un rare équilibre entre le jaillissement continu de l'inspiration et la fermeté de l'écriture.

Aussi bien, du vivant même de son auteur cette musique commença-t-elle d'exercer son étrange pouvoir. Ses contemporains reconnaissaient la prééminence de l'organiste de Saint-Pierre de Rome vers qui une renommée sans cesse grandissante attirait des disciples nombreux et fervents.

Si l'histoire a retenu le nom de cette jeune Romaine, Lucia Coppi, sa meilleure interprète disait-on, elle nous apprend, surtout, qu'à côté d'autres musiciens de valeur, Johann-Jakob Froberger, organiste à la Cour de Vienne, sera pendant trois ans et demi son élève le plus doué et le plus attentif. Grâce à Froberger, la musique allemande allait s'enrichir d'un apport vivifiant dont Bach, près d'un siècle plus tard, devait recueillir l'héritage, puisant à cette source les principes de ses plus savantes constructions polyphoniques tandis qu'il conservait précieusement, signé de sa main, un exemplaire des « Fiori Musicali ».

Mais c'est l'Europe entière qui pendant longtemps devait admirer et étudier l'art de Frescobaldi. A côté des noms de Froberger et de Bach, il faudrait en citer bien d'autres : ceux de Maugars et du Père Mersenne, celui de l'organiste français Roberday qui, dès 1660, publiait dans un recueil de ses propres œuvres « une pièce qui avait été composée autrefois par l'illustre Frescobaldi », ou encore celui de l'historien anglais Charles Burney à la fin du XVIII^e siècle.

Pourtant, s'il n'est pas sans intérêt de rappeler l'importance historique d'une pensée musicale si féconde, c'est l'actualité de l'art frescobaldien qui nous intéresse surtout car il nous semble répondre, dans ses motivations essentielles, à quelques-unes des préoccupations les plus vives de l'art de notre temps. Cette liberté du créateur impérieusement revendiquée à travers **Toccate, Canzone** et **Capricci**, pour modeler chaque fois la forme nouvelle et originale requise par leur élan ; cet esprit passionné de recherche qui s'empare de formes déjà consacrées, comme le **Ricercare**, pour en épuiser les ressources ou les réinventer ; cette évidente prédilection pour les jeux du rythme ; cet appel constant aux libres choix de l'interprète — *a suo beneplacito* — ; cette indéfinissable poésie, enfin, qui entoure

l'œuvre entière d'un mystère fascinant à déchiffrer, tous ces traits caractéristiques donnent à la musique de Frescobaldi une résonance pour nous familière et la font apparaître comme la plus moderne, sans doute, des musiques du passé.

Or, si son auteur jouit aujourd'hui de l'admiration des spécialistes et de l'estime de quelques connaisseurs, il faut bien avouer qu'il entre souvent dans ces sentiments plus de considération respectueuse pour un musicien dont on mesure l'importance que de connaissance réelle de son œuvre. Quant au public, constatons qu'il l'ignore presque complètement. Ainsi Frescobaldi demeure-t-il une figure mystérieuse pour les uns, méconnue pour les autres.

Pourrait-il en être autrement quand on sait le peu d'études qui lui ont été consacrées jusqu'ici, le temps relativement récent depuis lequel son œuvre de clavier est accessible aux musiciens et l'indigence des catalogues de disques à son égard ? Il ne faut pas ignorer, non plus, les raisons qui tiennent à la nature même d'un art particulièrement exigeant et difficile : cette longue et patiente familiarité à laquelle devra s'astreindre l'interprète pour dépasser la beauté formelle d'un langage châtié entre tous et retrouver l'élan initial et le mystère de cette musique ; la nécessité, encore, de le traduire sur des instruments qui n'en trahissent ni la subtilité ni la lumière.

Aussi faut-il se féliciter d'une entreprise dont l'ambition est de nous présenter la totalité de l'œuvre du Maître de Ferrare. En choisissant d'abord les « Fiori musicali », Lucienne Antonini et son éditeur nous introduisent au cœur même d'un art où s'équilibrent la science, la poésie et la ferveur.

Organiste de Saint-Pierre de Rome

Né à Ferrare, le 13 septembre 1583, ville célèbre par l'éclat dont avaient su la parer les princes d'Este, illustrée par l'activité de musiciens en renom tels que J. Obrecht, J. des Prés, A. Willaert et R. de Lassus, Girolamo Frescobaldi grandit dans un climat artistique favorable à l'éveil de ses dons.

On ne lui connaît qu'un seul maître : Luzzasco Luzzaschi, organiste de la Cathédrale et l'un des musiciens italiens les plus réputés de son temps, à qui il vouera une reconnaissance et une admiration jamais démenties puisque à deux reprises, en 1624 et en 1630, dans la dédicace de ses *Capricci* et de ses *Arie musicali*, il tiendra à rappeler qu'il fut son élève.

Ses dons remarquables d'organiste s'affirmèrent très tôt, *essendo giovinetto*, au dire de ses contemporains, sur les beaux instruments dont Ferrare avait été dotée, comme celui, par exemple, de l'église Saint-Antoine, dû à un facteur local de grand talent, Giovanni Cipri.

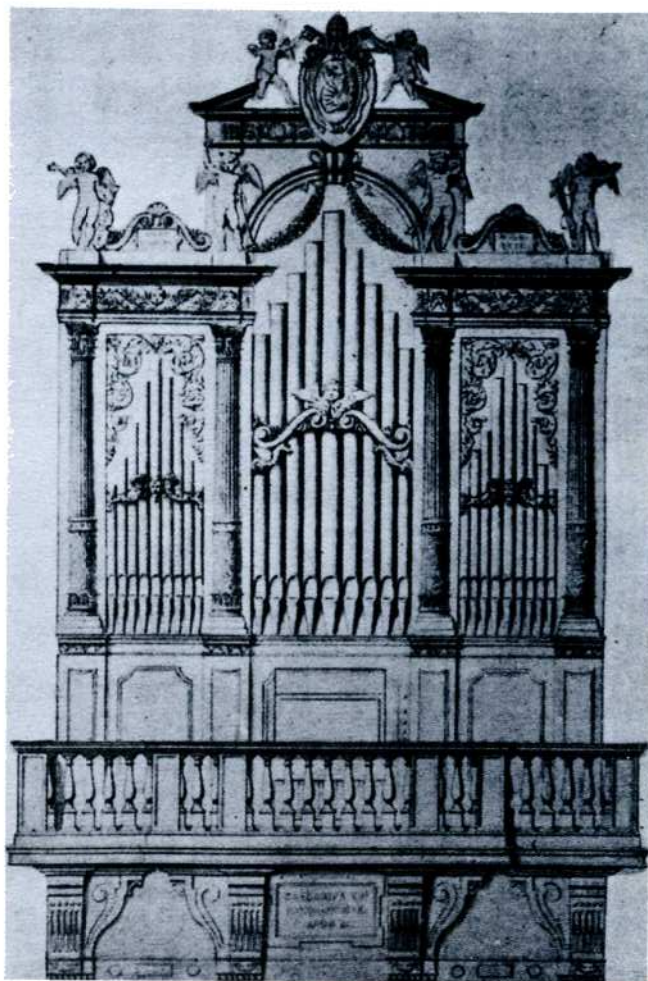
Dès l'âge de vingt ans, Frescobaldi est à Rome. Il y est reçu, en 1604, à la célèbre *Congregazione ed Accademia di S. Cecilia*, au titre d'organiste et de chanteur. Déjà sa réputation se répand de ville en ville où l'on se presse pour l'entendre jouer de l'orgue et du clavecin et pour admirer sa belle voix. Un séjour aux Pays-Bas (août 1607-juillet 1608), dans la suite de son protecteur et compatriote, le nonce Guido Bentivoglio, lui permet de prendre un contact fructueux avec l'art des maîtres flamands. C'est d'ailleurs à Anvers, en juin 1608, qu'il fait éditer son **Premier Livre des Madrigaux**.

De retour à Rome, il remporte au concours, le 21 juillet, le titre d'organiste de la Chapelle Giulia de la Basilique Saint-Pierre, où il succède à un autre ferrarais, Ercole Pasquini. Le voici donc, à vingt-cinq ans, occupant un poste envié et l'un des plus prestigieux d'Italie. L'histoire — ou la légende ? Mais aurait-elle pris corps sans l'extraordinaire renommée, sans le talent et la réussite du musicien ? — nous rapporte que trente mille personnes vinrent l'écouter lors de sa première apparition à Saint-Pierre !

Marié quelques années plus tard, le 12 février 1613, avec Orsola del Pino, Frescobaldi aura d'elle cinq enfants. A part une brève tentative, en 1615, pour obtenir une charge musicale intéressante à la cour de Mantoue et les années 1628 à 1634 passées à Florence au service des ducs de Toscane, il demeurera fidèle à Rome, y assurant jusqu'à sa mort, survenue le 1^{er} mars 1643, la fonction d'organiste de la Chapelle Giulia.

C'est à Rome qu'il avait écrit la majeure partie de son œuvre, pièces vocales, musique pour instruments, musique de clavier, dont plus de trois cents compositions nous sont parvenues, certaines connaissant plusieurs éditions de son vivant.

C'est de Rome que rayonnera sur toute l'Europe l'art de ce prince des organistes faisant briller d'un éclat incomparable la tradition musicale de la Basilique Saint-Pierre.



Orgue de la chapelle Grégorienne à Saint-Pierre de Rome sur lequel a joué G. FRESCOBALDI.

Tocata avanti la Messa Della Domenica

1

Girolamo Frescobaldi

Tocata

Adagio.

Fiori Musicali Di Girolamo Frescobaldi.

Fac-similé de la première page du texte musical de l'exemplaire des Fiori Musicali (B.N. Paris).

LES FIORI MUSICALI

Une œuvre à destination liturgique,

Les **Fiori Musicali**, publiées en 1635 chez l'éditeur vénitien Alessandro Vincenti, peuvent être considérées comme le testament artistique et spirituel de Frescobaldi.

Les formes de la musique d'orgue qu'il avait tant de fois utilisées déjà — **toccate, versets, canzone, ricercari, capricci**, — et qu'il reprend avec une admirable maîtrise, acquièrent, en cet ultime message, une noblesse et une ferveur particulières liées à leur destination liturgique.

Les **Fiori musicali** se présentent, en effet, sous l'aspect de trois Messes d'orgue qui tirent leur nom des messes grégoriennes auxquelles sont empruntés les thèmes pour les versets des **Kyrie** et **Christe** : *Orbis Factor* « *In Dominicus infra annum* » — pour les Dimanches ordinaires de l'année — (MESSA DELLA DOMENICA) ; *Cunctipotens Genitor Deus* « *In festis duplicibus* » — pour les fêtes doubles, c'est-à-dire solennelles comme c'était le cas pour la Messe des Apôtres — (MESSA DEGLI APOSTOLI) ; *Cum júbilo* « *In festis B. Mariae Virginis* » — pour les fêtes de la Bienheureuse Vierge Marie — (MESSA DELLA MADONNA).

Cet émouvant soliloque ne peut être l'œuvre que d'un grand et scrupuleux organiste liturgique. Frescobaldi nous y livre non seulement le meilleur de son art mais tout autant et davantage le fruit d'une méditation musicale ininterrompue sous les voûtes de Saint-Pierre. Il convient de ne jamais l'oublier si l'on veut comprendre dans quel esprit il faut aborder les **Fiori**.

bâtie sur un schéma précis,

Les trois Messes d'orgue obéissent à une structure très précise qui suit l'ordonnance liturgique de la Messe et dont la première nous fournit l'exemple type.

STRUCTURE DE LA MESSA DELLA DOMENICA

TOCCATA AVANTI LA MESSA

Brève et solennelle pièce d'introduction à l'office.

VERSETS DU KYRIE (*un choix est offert à l'exécutant*)

Courtes pièces écrites sur le thème grégorien pour alterner avec le chant du Kyrie par le Chœur.

CANZON DOPO L'EPISTOLA

Pièce d'inspiration libre jouée entre la lecture de l'Épître et celle de l'Évangile.

RECERCAR DOPO IL CREDO

Composition en style sévère destinée à l'Offertoire.

TOCCATA CROMATICA PER L'ELEVATIONE

Pièce lente et recueillie pour l'Élévation.

CANZON « POST IL COMUNE »

Pièce de même structure que la Canzon dopo l'Epistola, mais plus ample. Jouée à la fin de l'office.

Les deux autres Messes reprennent le même schéma mais en le développant quelque peu.

Dans la **Messa degli Apostoli**, le **Recercar cromatico post il Credo** est précédé d'une **Toccatà avanti il Recercar** dont le caractère d'austère grandeur s'accorde merveilleusement avec lui. Un deuxième Ricercare, **Altro Recercar**, d'un caractère différent, est proposé au choix de l'organiste pour le même moment de l'Offertoire. Un autre Ricercare encore, **Recercar con obbligo del basso come appare** (*Ricercare avec une obligation de la basse comme on le voit*), est inséré entre la **Toccatà per l'Élevation** et la **Canzon quarti toni dopo il Postcommunio**. Sans doute s'agit-il d'une possibilité supplémentaire pour la pièce finale.

La **Messa della Madonna**, la plus courte des trois, comporte également après le **Recercar dopo il Credo**, un second modèle de Ricercare précédé d'une **Toccatà avanti il Recercar**. Comme dans le diptyque similaire de la **Messa degli Apostoli**, nous retrouvons ici le même accord intime entre les deux pièces : la souple et sensible **Toccatà** est une introduction merveilleuse à l'univers poétique du Ricercar. Par contre, la **Messa della Madonna** ne comporte pas de **Canzon dopo il Postcommunio** et se termine donc avec la **Toccatà per l'Élevation**.

Qu'en faut-il conclure ? L'énigme n'est qu'apparente si l'on veut bien considérer que les trois Messes des **Fiori** forment un tout par lequel l'auteur entend donner aux organistes une haute leçon de musique liturgique, libérant en même temps, sous une apparente retenue, les plus secrets élans de son âme. Que pouvait-il, dès lors, en achevant son ouvrage, ajouter à cette **Toccatà per l'Élevation**, la plus concise des trois ? Existe-t-il, dans toute la littérature d'orgue, une page comparable à cette sublime méditation dans laquelle, selon l'expression de F. Raugel, *le mystère de l'adoration s'opère lentement aux frontières du silence et nous ravit en plein ciel dès les premiers accords* ? Une autre pièce eut détruit l'enchantement. Non, Frescobaldi nous avait tout dit et la confiance était telle que la **Toccatà**, en paraphant les trois Messes des **Fiori**, révélait à quelles pures et mystérieuses sources s'abreuvait tout son art.

Un de ses auditeurs, après l'avoir entendu jouer une de ces pages ardentes, évoquait les *effluves d'une musique irréaliste descendant en lentes spirales dans la pénombre de la nef. Mélodie pénétrante, ineffable : extase sonore des âmes en prière*. Naïve description ? Peut-être. Du moins nous laisse-t-elle deviner dans quelles zones de silence il faut recueillir pareille musique.

Achevons cette présentation des trois Messes en soulignant le climat particulier dans lequel chacune évolue, en accord avec sa précise destination liturgique. La **Messa della Domenica** frappe par sa grave simplicité, celle **degli Apostoli** par sa démarche majestueuse, tandis qu'un sentiment de tendresse et de recueillement enveloppe la **Messa della Madonna**. Bien entendu, la remarque ne vaut pleinement que si l'on s'attache au climat général de chacune des trois Messes. Mais on peut s'en rendre compte facilement en comparant, par exemple, les trois **Toccatà avanti la Messa**.

AL LETTORE



Essendo stato sempre desideroso (per quel talento che mi e' da Dio Conceduto) di giouare con le mie fatiche alli studiosi di detta professione, sempre ho dimostrato al mondo con le mie Stampe d'Intauolatura, & in partitura di ogni sorte capricci e d'inuentioni dal segno del mio desideroso affetto, accio che ogniuno vededo, e studiando le mie opre ne restasse contento, & approfittatto. Con questo mio libro dirò solo che il mio principal fine e di giouare alli Organisti hauendo fatto tale compositione di tal stile di sonare, che potranno rispondere à Messe & à Vespri, il che conoscendo esser à loro di molto profitto e Potranno ancora seruirsi à suo beneplacito di detti Versi, nelle Canzoni finire nelle sue Cadenze così ne Ricercari, quando pareffero troppo lunghi, stimo di molta importanza à sonatori, il praticare le partiture perche non solo stimo, à chi ha desiderio affatticarsi in tal compositione ma necessario Essendo che tal materia quasi paragone distingue e fa conoscere il vero oro delle virtuose attioni dal Ignoranti altro nõ mi occorre solo che l'esperienza del tutto maestria: proua, & esperimenti chi vol in questa arte auauzarsi la Verità di quanto ho detto vedrà quanto eseguirà di profitto.

1 Nelle Toccate quando si trouerà alcuni trilli ouero passi affettuosi sonarli adagio e nelle crome seguite nelle parti insieme fargli alquanto allegri e nelli trilli siano fatti più adagio con il lentar la battuta benchè la toccate si deuono fare à suo beneplacito secondo il gusto del sonatore.

2 Li principi di tutte le Toccate ben che siano di crome potranno fare adagio, e poi secondo i loro passi farli allegri.

3 Nelli Kirie alcuni si potranno sonare con battuta allegra, & altri con lenta come parera al giudicio di chi sonerà.

4 Anchora detti versi benchè siano fatti per kirie potranno seruire alcuni come più piacerà per altri affetti.

5 Nelli Canti fermi benchè siano legati per non impedire le mani si potranno sciogliere per più comodità hauendo vsato tutta quella facilità che habbia saputo.



Enfin, le recueil des **Fiori Musicali** reçoit une conclusion inattendue sous la forme de deux **Capricci**, œuvres profanes sans rapport avec les trois Messes : la **Bergamasca** et le **Capriccio sopra la Girolmeta**, l'un et l'autre écrit sur des thèmes d'origine populaire bien connus puisqu'ils inspirèrent de nombreux musiciens avant et après Frescobaldi. Comme son nom l'indique, le premier de ces thèmes provient de la région de Bergame. Tous les deux servent de prétexte à une suite admirable de variations qui mettent en valeur l'imagination et la fantaisie du musicien en même temps que sa virtuosité à manier l'art du contrepoint.

avec le souci d'enseigner

La présence de la **Bergamasca** et du **Capriccio sopra la Girolmeta** dans le recueil des **Fiori** s'explique, semble-t-il,

par le souci pédagogique dont Frescobaldi ne dut guère se départir tout au long de sa carrière. *Chi questa Bergamasca sonarà, non poco imparerà* (Celui qui jouera cette Bergamasque n'apprendra pas peu) — écrit-il à côté du titre de l'œuvre. Sans doute pensait-il à ses disciples — nous savons qu'ils furent nombreux, quelquefois de grand talent — et aux organistes à qui il destinait les **Fiori**.

Déjà l'intitulé très explicite du recueil nous avertissait du propos : **FIORI MUSICALI / DI / DIVERSE COMPOSITIONI / TOCCATE, KIRIE, CANZONI / CAPRICCI E RECERCARI / IN PARTITURA A QUATTRO / UTILI PER SONATORI** — Fleurs musicales de diverses compositions Toccate, Kyrie, Canzoni,

Caprices et Ricercari en partition à quatre [portées] utiles pour les exécutants. Mais c'est dans la Préface que l'auteur précise son intention :

Au lecteur,

Ayant toujours désiré (avec le talent que Dieu m'a donné) aider par mes travaux ceux qui étudient la profession musicale, je n'ai jamais cessé de donner à tous, par mes publications — en tablatures ou en partitions — de toutes sortes de caprices et d'inventions, la preuve de ce désir empressé, de telle manière que chacun, en voyant et en étudiant mes œuvres, en fût satisfait et en tirât profit.

Avec ce livre, je dirai seulement que mon but principal est d'aider les organistes : j'en ai composé les pièces dans le style qui convient pour leur permettre d'alterner [avec le chœur] à la Messe et aux Vêpres, sachant que cela sera pour eux d'une grande utilité. Ils pourront aussi, à leur convenance, utiliser autrement ces versets. Dans les Canzone, on pourra terminer sur les Cadences, de même dans les Ricercari, quand ces pièces paraîtront trop longues. J'estime qu'il est très important pour les exécutants de jouer sur les partitions (Note 1) non seulement parce que cela est nécessaire pour celui qui désire s'appliquer à ce genre de composition, mais aussi parce qu'une telle pratique révèle le véritable talent des virtuoses et, par comparaison, permet de les distinguer des ignorants. Il ne me reste rien à ajouter sinon que l'expérience est le meilleur des maîtres. Celui qui veut progresser dans cet art devra prouver et expérimenter la vérité de ce que j'ai dit : il verra alors quel profit il en retirera.

1. Dans les Toccate, quand on trouvera des trilles ou des traits expressifs, les jouer *adagio* ; dans les suites de croches où les parties vont ensemble, jouer assez rapidement ; que les trilles soient exécutés plus lentement en ralentissant la mesure, bien que les Toccate doivent être jouées à volonté selon le goût de l'exécutant.

2. Les débuts de toutes les Toccate, même lorsqu'ils sont écrits en croches, peuvent être joués *adagio*. Ensuite, selon les passages, il faut jouer vite.

3. Certains Kyrie pourront être joués dans un mouvement vif, d'autres dans un mouvement lent, selon le jugement de l'exécutant.

4. De plus, bien que ces versets aient été écrits pour le Kyrie, certains pourront servir, si on le juge à propos, à d'autres usages.

5. Bien que les « Canti fermi » doivent être joués liés, si cela est impossible aux mains, on pourra détacher pour plus de commodité. J'ai tout rendu aussi facile que je le pouvais.

Girolamo FRESCOBALDI

Diversité et richesses des " Fiori Musicali "

Ce désir clairement manifesté par l'auteur d'enseigner les destinataires des **Fiori** appellerait une étude sur les richesses véritablement foisonnantes de l'œuvre. Mais elle

déborderait le cadre de cette présentation. Bornons-nous à quelques remarques.

Ce qui frappe, dès l'abord, c'est une science de l'écriture poussée à un degré de perfection tel qu'il faudra attendre un siècle — avec J.S. Bach — pour en trouver une qui lui soit comparable. Dans leur brièveté, par exemple, les versets du Kyrie sont de véritables petits chefs-d'œuvre. Le thème grégorien y est traité avec une suprême habileté, tantôt confié en valeurs longues à l'une ou l'autre des voix ou partagé entre elles, tantôt chantant

mélodiquement au-dessus ou au-dessous d'une pédale, divisé ou transformé en libres fragments autour desquels s'organise le tissu musical.

Et que dire de la maîtrise des grandes pièces ? Voici l'**Altro Recercar** de la **Messa degli Apostoli** avec ses quatre sections enchaînées. Les trois premières utilisent chacune un thème différent tandis que la quatrième les reprend tous trois et les superpose sans effort apparent en des **strette** serrées, accroissant l'intérêt de la pièce jusqu'à sa mystérieuse conclusion.

A propos de ce même **Recercar**, notons l'extrême plasticité des thèmes frescobaldiens et avec le premier, celui qui s'imposera finalement aux autres, leur étrange pouvoir expressif. Pouvoir particulier aussi, et qu'il semble posséder en propre, celui par lequel Frescobaldi peut évoquer en quelques mesures un monde incroyablement varié de sentiments. De quelle émotion poétique sont révélatrices, par exemple, et avec quelle intensité, les trois lignes de la **Toccata avanti il Recercar** de la **Messa della Madonna**.

Mais existe-t-il une pièce des **Fiori** qui ne nous réserve les mêmes surprises émerveillées ? C'est, ici, une extrême sensibilité harmonique qui nous touche dans les subtils enchaînements et les colorations des **Toccata per l'Elezione**, le chromatisme véritablement prémonitoire des **Recercar dopo il Credo** de la Messe des Apôtres et de celle de la Madone, l'audace des modulations et la grandiose architecture du **Recercar con obbligo del basso**, tandis que nous admirons la fantaisie et la liberté qui président à l'élaboration des **Canzone**, l'art de la variation et les jeux imprévus du rythme dans la **Bergamasca** et la **Girolmeta**.

Bien d'autres aspects seraient à signaler de l'audace novatrice de l'œuvre. Les prédécesseurs les plus illustres de Frescobaldi avaient écrit déjà des Messes d'orgue : Girolamo Cavazzoni, Claudio Merulo et Andrea Gabrieli y faisaient appel aux thèmes grégoriens tout au long de l'office. Frescobaldi, le premier, donne une très large part à l'invention personnelle par des compositions entièrement originales et pourtant strictement liturgiques. A deux reprises il fait précéder le **Recercar** d'une **Toccata**, annonçant le futur Prélude et Fugue classique. Comment ne pas citer, enfin, cette pièce unique que représente le **Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla** — (*Ricercare avec obligation de chanter la cinquième partie sans la jouer*) ? Frescobaldi note bien, à côté du titre, le thème de cette cinquième voix, mais comme un rébus, laissant le soin aux organistes de trouver les passages de l'œuvre sur lesquels on pourra la faire entendre. Et il cite la phrase de Pétrarque : *Intendami chi può che m'intend'io* — (*Me comprene qui peut, je me comprends*). Nous verrons tout à l'heure comment ont été résolus dans cet enregistrement les problèmes posés par ce **Ricercare**.

Voilà donc les **Fiori Musicali**. On comprend sans peine que ce recueil fut et demeure fameux. Avec quelle fièvre Bach ne devait-il pas en lire et relire les quatre portées, admirant comme seul il pouvait le faire, quel génie exceptionnel les avait tracées.

Le même émerveillement nous est aujourd'hui promis. Mystérieuse et poétique, savante et directe à la fois, témoignage d'un labeur constamment ouvert sur l'avenir, cette musique du vieux Maître romain ne serait-elle pas une de celles que nous attendions ?

INTERPRET

Aucun musicien, peut-être, n'a manifesté comme Frescobaldi, de manière aussi constante et précise, ses intentions sur la façon d'interpréter ses œuvres. A plusieurs reprises, dans les préfaces des deux Livres de **Toccatas** et dans celle des **Caprices**, il prodigue indications et conseils. L'aspect de la virtuosité, notamment, n'y est jamais oublié. Ne recommande-t-il pas de jouer *résolument* les traits rapides pour *faire valoir l'agilité de la main* ?

Or, dans la préface des **Fiori Musicali**, il fait montre d'une particulière sobriété par rapport aux préfaces antérieures. Faut-il en déduire qu'il n'a pas cru devoir répéter ce qu'il avait clairement expliqué ailleurs et à plusieurs reprises ? Il ne semble pas puisqu'il choisit quand même de nous redire dans le détail la façon d'interpréter les **Toccatas**. Il précise encore que l'organiste choisira lui-même le tempo à adopter pour chaque verset de **Kyrie**. Mais c'est tout. Il n'est plus question, comme avant, des *cantabili pleins d'expression* et des *changements de mesure* qu'affectionnait le goût de l'époque et pas davantage de cette virtuosité brillante qui flatte l'habileté de l'exécutant. S'il n'en parle pas cette fois-ci, c'est qu'il entend bien n'en point faire usage dans les **Fiori**.

Il continue de faire appel au jugement, au bon goût et à la liberté de l'exécutant, *al giudizio di chi sonarà, secondo el gusto del sonatore, a suo beneplacito*, mais celui-ci ne devra jamais oublier, dans son interprétation, la destination de l'œuvre composée dans le style qui convient pour la Messe et les Vêpres, *tale compositione di tal stile di sonare, che potranno rispondere a Messe e a Vespri*.

La comparaison du texte des **Fiori Musicali** avec celui des œuvres antérieures montrerait que Frescobaldi l'a

LES REGIST

Il paraît utile, de donner quelques précisions sur les registrations employées pour l'enregistrement des **Fiori Musicali**. Si Frescobaldi ne nous a laissé aucune indication à ce sujet, c'est que l'art de la registration sur l'orgue classique italien était alors parfaitement connu et en quelque sorte codifié, comme on peut le lire dans l'ouvrage célèbre de son contemporain Constanzo Antegnati : **L'Arte Organica**, publié en 1608. Sous forme de dialogue entre un père et son fils, l'auteur explique et note toute une série de registrations qui correspondent aux principales formes de la musique d'orgue alors en usage. Les registrations du présent enregistrement sont basées sur ces données traditionnelles ou inspirées par elles.

Le **Ripieno** complet, du Principal 1 (sans le Principal 2) jusqu'à la Trigesimasesta est employé pour les pièces solennelles. Par exemple : les **Toccata avanti la Messa**.

Le **Ripieno** est quelquefois réduit, du Principal 1 à la Vigesimaseconda, ou sesta ou nona. Exemple : le verset du **Kyrie** n° 17.

Les premières rangées du **Ripieno** (Principal 1 seul, Principal et Ottava, Principal-Ottava et Quintadecima, Principal et Quintadecima) dessinent avec netteté les lignes de la polyphonie dans les contrepoints serrés. Exemple : certains versets du **Kyrie** — **Altro Recercar** n° 30.

Le **Ripieno** décomposé, qui utilise la séparation des rangs, est une source inépuisable de registrations transparentes et très subtilement nuancées. Antegnati fournit de nombreux modèles de **mezzo-ripieno**, mélange creux parti-

ATION

Intendami chi può che m'intendio

Me comprenne qui peut je me comprends

rédigé avec une particulière minutie et qu'il est le plus achevé de ceux qu'il nous a laissés, en ce sens, du moins, qu'il a voulu y inclure le maximum d'indications précises pour guider une juste interprétation. C'est ce que souligne, par exemple, la notation des tempi *allegro* et *adagio* multipliée ici de façon inhabituelle.

Dès lors, une traduction fidèle de sa pensée devra s'appuyer sur une étude attentive de ce texte, de ses structures et des indications qu'il comporte, tenir compte de la diversité des formes musicales qu'il emprunte et de la destination liturgique de l'œuvre.

L'admirable dessin des lignes et leur fermeté exclut une ornementation qui ne pourrait que les défigurer. C'est avec prudence que sera décidé l'ajout d'un trille ou d'un accident. Le même respect du texte, par contre, ne fera pas éluder des audaces que l'oreille pourrait trouver choquantes, comme cette rencontre du fa naturel et du fa dièse, dans la mesure 76 de la *Canzona post il Comune* de la *Messa della Domenica*, effacée des éditions modernes bien qu'elle corresponde à une logique de l'écriture :



Les formes diverses, *diversi compositioni*, des *Fiori* appellent une égale diversité dans le jeu. A la rigueur des *Ricercari* répondra la plus grande souplesse des *Toccata avanti il Recercar*, tandis que seront discrètement soulignées les intentions expressives des *Toccata per l'Eleva-*

zione. C'est ici, surtout, que joueront le bon goût et la liberté auxquels fait appel Frescobaldi. De même qu'en certaines parties des *Canzone* et dans le choix général des tempi, en particulier pour les versets des *Kyrie* et *Christe*.

Il conviendra aussi de mettre clairement en évidence le jeu subtil des lignes, toujours, et la rigoureuse architecture, quelquefois, qui donnent aux *Fiori* cette particulière beauté de la splendeur des formes.

Enfin, sans doute est-ce là finalement le plus important, il ne faudra jamais perdre de vue la destination première de l'œuvre et, pour cela, s'inspirer du climat particulier de chaque Messe. Le thème grégorien y aidera, même pour les pièces de l'office écrites en style libre. L'organiste oubliera alors le concert au bénéfice de sa fonction liturgique par laquelle il doit soutenir la méditation et la prière des fidèles.

C'est à satisfaire ces exigences multiples des *Fiori Musicali* que l'on répondra sans doute au vœu de leur auteur : *Intendami chi può che m'intend'io*. La citation vise plus loin que la solution immédiate d'un simple rébus musical posé peut-être malicieusement aux interprètes et depuis longtemps résolu. Il s'agit d'aller au cœur de la méditation frescobaldienne et, pour le croyant, de retrouver l'élan spontané et fervent de la prière que lançait à la tribune de la Chapelle Giulia la belle voix de Frescobaldi : *Sancta Maria, ora pro nobis*, cette fameuse *quinta pars* du *Ricercare*, cinquième partie chantée sans la jouer (note 2).

Il s'agit, pour tous, de découvrir la portée universelle de cette musique parce qu'elle conduit à ce silence intérieur où chacun se découvre, homme, dans la vérité de son être.

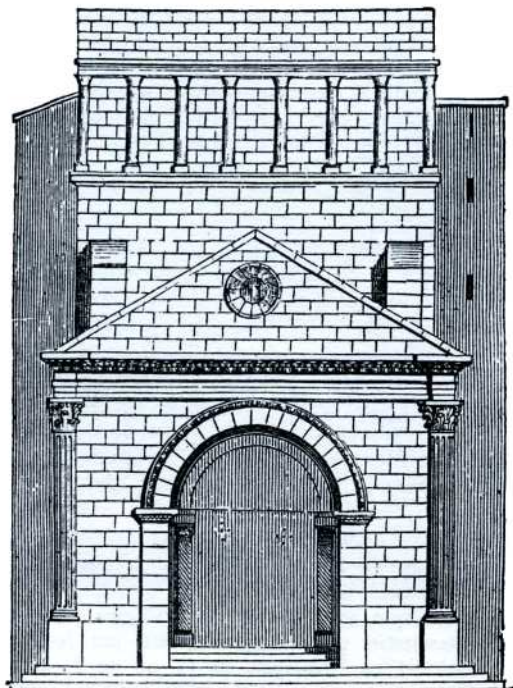
ATIONS

culièrement lumineux. Exemples : **Principal 1-Ottava-Decimanona-Vigesimanona** dans la deuxième partie du *Recercar dopo il Credo* n° 15 ; **Principal 1-Quintadecima-Vigesimaseconda** dans la première section de la *Canzon dopo l'Epistola* n° 27 ; **Principal 1-Ottava-Decimanona-Vigesimaseconda** dans le *Kyrie* n° 26 ; **Principal 1-Flauto in Ottava-Vigesimaseconda-Vigesimasesta** dans la troisième section de la *Canzon dopo l'Epistola* n° 14.

Les *Flûtes* sont traditionnellement réservées aux *Canzone* ou aux traits en diminution. Exemples : deuxième section de la *Canzon dopo l'Epistola* n° 27 ; début et première variation de la *Bergamasca*.

La *Voce umana* a été employée dans les trois *Toccata per l'Elevation* : au début des deux premières (Messe du Dimanche et Messe des Apôtres) et dans la seconde partie de la troisième (Messe de la Madone). Le reste de ces *Toccatas* est joué avec le seul *Principal 1* : *delicatissimo, il qual io son solito suonare alla levatione della Messa* — (il est très délicat et j'ai l'habitude de le jouer pour l'Elevation de la Messe.) (Antegnati.) (Note 4.)

Selon la coutume italienne et compte-tenu de son étendue restreinte, la *Pédale* n'a été employée qu'à certains points d'orgue ou cadences, sauf dans le *Kyrie* n° 10 et dans le *Recercar con obbligo del basso* n° 32 où elle chante le thème en entier, dans la *Toccata avanti il Recercar* n° 28 de la Messe des Apôtres et dans la section finale du *Recercar cromatico* n° 29.



Portail de la Cathédrale de N.-D.-des-Doms, Avignon.

L'ORGUE ITALIEN



La Console. Remarquer les rangées de manettes pour le tirage des jeux la première marche d'appel pour les jeux préparés, la seconde marche d'appel pour le Ripieno.

On a heureusement découvert, depuis quelques années, la nécessité de jouer la musique d'orgue sur des instruments dont l'esthétique correspond à celle connue par ses auteurs et qui, pour une part tout au moins, n'a pas été sans influencer les formes de leur art. Les œuvres acquièrent alors une couleur, une vérité et une vie que des instruments de style différent ne sauraient rendre avec le même bonheur et qu'ils altéreraient même parfois gravement.

Moins que d'autres, peut-être, la musique de Frescobaldi échappe à cette nécessité. Sa limpidité et sa subtilité sont intimement liées à ce type d'orgue très particulier qu'est l'orgue italien.

Non seulement les documents, mais de nombreux instruments parvenus jusqu'à nous en bon état de conservation et la valeur exceptionnelle de la tradition en matière de facture d'orgue classique italienne (note 3) nous permettent de connaître parfaitement l'idéal sonore des orgues joués par Frescobaldi. Il vise à transposer, dans le domaine instrumental, la souple élocution, la clarté et la vivante expression d'un chœur à quatre voix mixtes.

La base en est le **Ripieno**, grande mixture décomposée en rangs successifs d'octaves et de quintes, avec cette particularité unique que toutes ces rangées peuvent être appelées séparément par l'organiste. Le jeu fondamental de ce **Ripieno** est un **Principal**, de 16 ou de 8 pieds selon les instruments, souvent employé comme jeu de solo et qui se caractérise par une sonorité délicate et précise à la fois. Un second principal, la **Voce umana**, accordé en batte-

ments avec le premier et toujours employé avec lui, possède une sonorité typique, légèrement ondulante. Au **Ripieno** s'ajoute la famille des **Flûtes** (8, 4 ou 2 2/3 de pieds).

L'instrument de la Métropole Notre-Dame des Doms, en Avignon — dans une ville marquée plus que d'autres, depuis la présence des Papes dans ses murs, par l'art de la Péninsule toute proche — offre un type achevé et particulièrement bien conservé, grâce à un heureux concours de circonstances, de cette facture italienne classique.

Construit vers 1820 par le facteur lombard Piantanida, « l'orgue doré de N.-D. des Doms », surnommé ainsi à cause de ses sonorités autant que de son buffet, fut très tôt, comme son constructeur, entouré d'un halo de légende. Ne lisait-on pas dans le « Journal Quotidien » de Paris du 12 novembre 1825 : « Indépendamment de l'art avec lequel M. Piantanida est parvenu à opérer le mélange des métaux, il a fait la découverte d'une liqueur dont il imprègne les tuyaux et qui leur donne une qualité de son vraiment admirable ».

L'instrument de Piantanida est le fruit d'une tradition artisanale parvenue à la perfection. Son devis (Archives départementales de Vaucluse) précise par exemple que le grand sommier à ressorts « est composé de la réunion de 15.000 pièces différentes. Sa construction a pris sept mois de travail à trois ouvriers ». Le **Ripieno**, les **Flûtes** et la **Voce umana**, c'est-à-dire l'orgue classique de Frescobaldi, sont parvenus jusqu'à nous avec l'intégralité de leurs tuyaux d'origine. De même sont d'origine le clavier, le pédalier, le tirage des jeux et la mécanique.

Voici comment se présente sa composition :

Principale 1 ^o Bassi (8)	Principali 2 ^o Soprani
Principali 1 ^o Soprani	Ottava (4)
Trombe Soprani (8)	Quintadecima (2)
Trombe Bassi	Decimanona (1 1/3)
Violoncello Bassi 4	Vigesimaseconda (1)
Flautone Soprani (8)	Vigesimasesta (2/3)
Flauto traversiere	Vigesimanona (1/2)
Soprani (8)	Trigesimaterza e
Flagioletto Bassi (1/2)	Trigesimasesta
Flauto in ottava (4)	(1/3 et 1/4)
Cornetto 1 ^o	Sequiaterra
Cornetto 2 ^o	Voce umana
Bombarde ai pedali	Timbali ai pedali
Contrabassi ai pedali	Flauto ai pedali
Principale 2 ^o Bassi (8)	

Clavier manuel de 54 notes. Pédalier de 17 notes. Touches diatoniques en ébène. Touches chromatiques en ivoire.

Marche d'appel du Ripieno. Marchel d'appel des registres préparés.

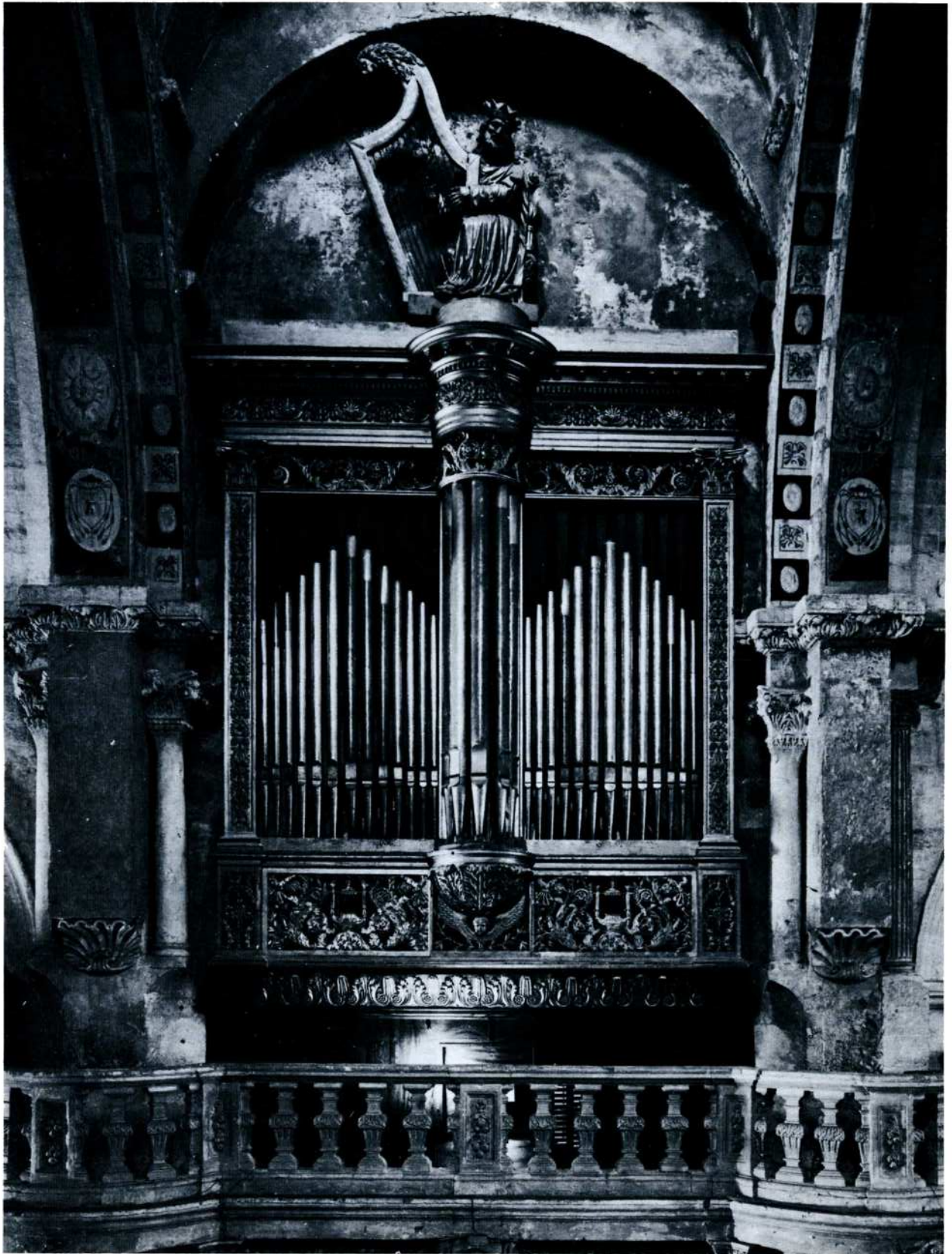
Registres actionnés par des manettes s'accrochant et disposées sur deux files verticales.

Sommier à ressorts. Pression : 50 mm.

Quelques altérations — disparition du jeu de **Violoncello**, certains tuyaux entaillés — et les dommages du temps nécessitaient une restauration. Elle a été menée à bien, en 1967, avec compétence et respect, par le facteur Alain Sals. Les observations et les conseils du Pr. L.F. Tagliavini, éminent spécialiste de l'orgue italien, ont permis d'accomplir les travaux nécessaires avec le maximum de garantie.

Un tel instrument était bien digne d'être choisi pour traduire fidèlement la pensée de Frescobaldi.

Georges DURAND.



(Photo X)

NOTE DE L'ÉDITEUR

LUCIENNE ANTONINI est née en Avignon où elle est organiste de la Métropole Notre-Dame-des-Doms.

Elle fait ses premières études musicales au Conservatoire National de Musique de cette ville (*Premier Prix de piano*) ; ses premières études d'harmonie et de contrepoint à Lyon avec César Geoffray.

Orgue à Paris avec Marie-Madeleine CHEVALIER-DURUFLE et Maurice DURUFLE. Harmonie avec Maurice Duruflé.

Concours de l'Institut Jehan Titelouze de Rouen : licence de virtuosité. Mention : très bien. « *Une remarquable nature de virtuose* », note le Jury (1960).

Étude particulière de l'orgue classique italien — facture et littérature — après la restauration de l'instrument de N.-D.-des-Doms.

Carrière active de concertiste en France et à l'étranger.

PUBLISHER'S NOTE

Lucienne ANTONINI was born in Avignon where she is organist in the main church "Notre-Dame-des-Doms".

First, she learnt music at the National Academy of Music in this town (*First prize of piano*), then made studies of Harmony and Counterpoint with César Geoffray at Lyon.

She played organ at Paris with Marie-Madeleine Chevalier-Duruflé and Maurice Duruflé and worked harmony with Maurice Duruflé.

She took part in the examination of the Institut Jehan Titelouze of Rouen: she passed it with success and obtained a degree of virtuosity. "*A remarkable character of virtuosa*" said the jury.

She made a special study of the Italian classical organ —treatment and literature—after the restoration of the instrument of "Notre-Dame-des-Doms".

She has an active career of concertist in France and abroad.

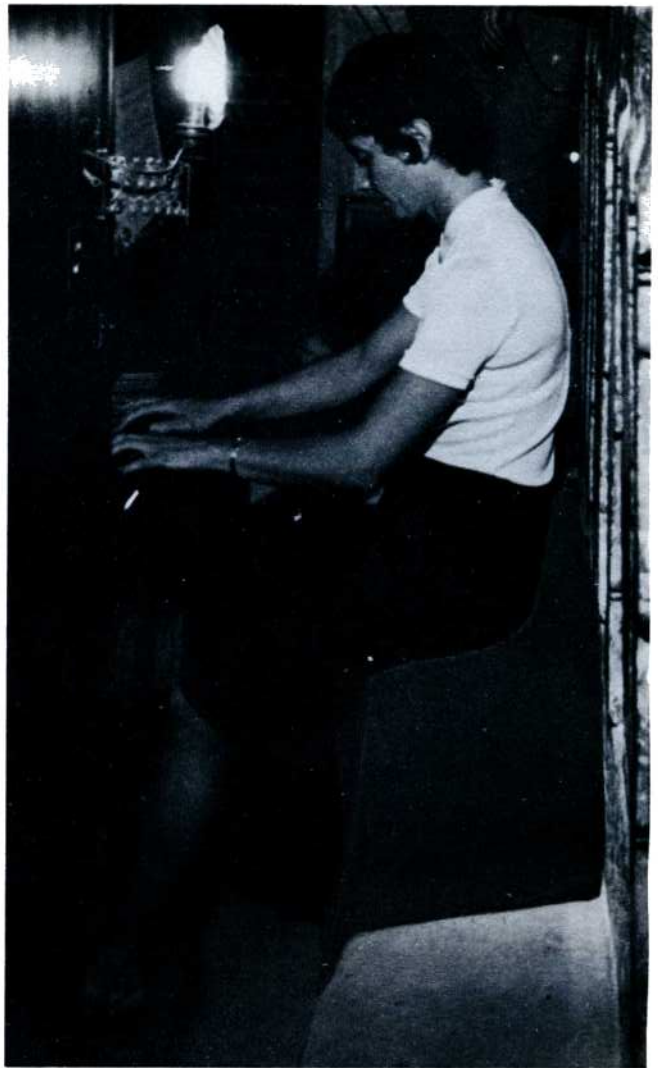


Photo Claude Morel

© ARION-PARIS. Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'U.R.S.S. (reproduction interdite).

Note 1

Les œuvres pour clavier étaient habituellement publiées sur deux portées — en tablature —, ce qui facilitait les exécutants moins habiles. La publication en partitions (autant de portées que de voix) était employée pour les œuvres instrumentales. Bien qu'elles soient destinées à l'orgue, Frescobaldi fait graver les *Fiori Musicali* en partitions et il s'en explique.

Note 2

Selon la suggestion même de Frescobaldi, le *Recercar con obbligo di cantare la quinta parte « si placet »* — « (si on le veut) » — est jouée une première fois sans la cinquième partie et une seconde fois avec. On a adopté, dans cette seconde version, la solution qui paraît la plus conforme à la pensée et à la pratique de l'auteur : la cinquième partie est confiée à la voix humaine.

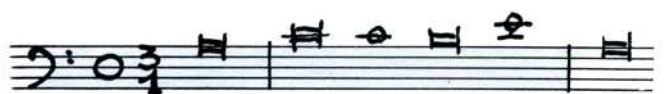
Un problème se posait : Frescobaldi n'a pas mis de paroles sous cette partie supplémentaire. Or il s'agit, rappelons-le, de la Messe de la Madone : la double invocation *Sancta Maria, ora pro nobis* — « (Sainte Marie, priez pour nous) » — s'adapte parfaitement, le rythme musical correspondant à celui de la prosodie latine. Cette solution a été suggérée par le Professeur L.F. Tagliavini. Dans les deux versions, on a fait précéder le *Recercar* de sa *Toccata*, les deux pièces étant intimement liées, nous l'avons dit. On remarquera, enfin, que le rythme de la cinquième partie est un rythme ternaire.



et non un rythme binaire comme le transcrivent de façon erronée les éditions modernes.



Frescobaldi a bien noté une *proprio tripla* — rythme ternaire —.



Note 3

« Dans son évolution, la facture italienne du XIX^e siècle a su rester fidèle à la conception classique de la composition sonore basée sur ce particulier plein-jeu qu'est le *Ripieno* décomposé, sur les flûtes inspirées du son de l'ancienne flûte à bec, sur la *Voce umana*, le plus ancien jeu à battements introduit dans l'orgue ; elle ne s'est pas éloignée de l'esthétique d'une harmonisation douce et vive en même temps et n'a jamais abandonné le principe d'une pression d'air très faible (de 40 à 55 mm d'eau). De nouvelles couleurs, c'est vrai, ont été ajoutées (jeux d'anches, cornets, flûtes harmoniques), mais tout cela a été réuni par les meilleurs facteurs en une parfaite synthèse avec les couleurs d'héritage classique » (Pr. L.F. Tagliavini).

Note 4

On sait que les orgues de Saint-Pierre du Vatican ne possédaient pas de *Voce umana* bien que ce jeu soit alors très répandu, notamment dans l'Italie du Nord. (Cf. Renato Lunelli / « *L'arte organaria del Rinascimento in Roma e gli organi di San Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo frescobaldiano* Florence, Olschki, 1958) » Frescobaldi le connaissait sûrement et on l'utilisait traditionnellement au moment de l'Élevation.

CHANT GRÉGORIEN

La mélodie grégorienne des *Kyrie* et *Christe* chantée avant chaque groupe de versets qui la reprennent, est celle de la version altérée en usage au temps de Frescobaldi.

AN APPROACH TO FRESCOBALDI

A single survey of Frescobaldi's keyboard compositions is enough to show what an outstanding architect of sounds he was. Furthermore, in spite of a sometimes rather severe appearance, these pieces soon reveal a quivering but always controlled sensitivity, a very personal melodic charm, an inexhaustible rhythmic invention, a keen sense of harmony, an exceptional balance between the unbroken burst of his inspiration and the firmness of his writing. And yet, all these qualities—that are not often found in combination and to such a high degree in the same composer—never originate from systematic or rhetorical processes.

In any case, this music began to exert its strange power during the very life-time of its author.

His contemporaries acknowledged the pre-eminence of the organist of St Peter's of Rome, and his constantly growing fame attracted to him numerous and enthusiastic disciples.

If history has retained the name of Lucia Coppi, a young Roman lady considered his best interpreter, it also records that, besides other talented musicians, a young organist from Germany, Johann Jakob Froberger, was to be his most eager and gifted pupil for more than three years. Thanks to Froberger, German music was going to be enriched by an invigorating contribution the legacy of which J.S. Bach was to inherit, about a century later. From this source, he was to draw the elements of his most learned polyphonic compositions while he treasured a copy of the *Fiori Musicali* signed with his own hand.

But, for quite a long time, the whole of Europe was to admire and study Frescobaldi's art. Besides the names of Froberger and Bach, many others should be quoted; let us mention, for instance, the Frenchman Roberday who, by 1660, had published in a collection of his own works "a piece that had been formerly composed by the famous Frescobaldi", or the English historian and musician Charles Burney, at the end of the XVIIIth century.

Although we recognize the historical significance of a musical thought which proved so fruitful, what interests us most of all is the present relevance of this art, for its main motivations seem to correspond to some of the most vital concerns of the art of our time: this freedom of creation, imperiously claimed through **Toccate, Canzone** and **Capricci**, in order to find the new and original forms required by their impulse; this passionate eagerness for research, laying hold of already established musical forms—such as the **Ricercare**—to exhaust their resources or reinvent them; this obvious partiality for the play of rhythm; finally, this indefinable poetry enveloping the whole work with fascinating mystery: all these distinctive features make Frescobaldi's music appear the most modern of ancient music.

Now, if its author has won the admiration of specialists, if he is held in high esteem by a few connoisseurs, we must admit however, that these feelings often contain more respectful regard for a recognized musician than actual knowledge of his works. On the other hand, we can't help noting that the public is almost completely unacquainted with him. Therefore, Frescobaldi remains a mysterious figure for some people while he is absolutely ignored by others.

This state of affairs is not surprising at all if we consider that, so far, few studies have been devoted to him, that his keyboard compositions have been available for interpreters only recently, and that, as far as he is concerned, the record catalogues are rather poor. We must also be aware of the reasons dependent on the very nature of this particularly exacting and difficult art. Time and patience will be needed by the interpreter to train himself and become so familiar with the music as to reach beyond the formal beauty of this extremely polished language, in order to discover its initial impulse as well as its mystery. And we must not forget the necessity of playing on instruments that will betray neither the subtlety nor the limpidity of the music.

Therefore, we have every reason to be pleased with an undertaking the aim of which is to present the complete works of the Master of Ferrara.

By choosing first *I Fiori Musicali*, Lucienne Antonini and her editor make us penetrate to the very core an art to which skill, poetry and fervour contribute equally.

The organist of St Peter's of Rome

Frescobaldi was born on September 13th 1583 in Ferrara, a celebrated town which owed its brilliance to the Princes of Este and its fame to the activity of renowned musicians, such as J. Obrecht, J. des Prés, A. Willaert and R. de Lassus.

The artistic environment in which Frescobaldi grew up was very favourable to the awakening of his gifts.

As far as we know, he had only one master: Luzzascho Luzzaschi, organist of the cathedral and one of the best-known Italian musicians of the time. Girolamo will always be very grateful to his master and filled with admiration for him. On two occasions, in 1624 and in 1630, in the dedication of his **Capricci** and **Arie Musicali**, he made a special point of writing that he had been his pupil.

According to his contemporaries, his remarkable ability for playing the organ asserted itself very early, "*essendo giovinetto*", on the fine instruments existing in Ferrara, such as the organ of St Antony's made by the famous local builder Giovanni Cipri.

At the age of twenty, Frescobaldi is in Rome; in 1604, he was elected a member of the *Congregation and Academy of St Cecily*, both as an organist and as a singer. His fame was already spreading from town to town, where people thronged to hear him play the harpsichord or the organ, and to admire his beautiful voice.

A stay in the Netherlands, from August 1607 to July 1608, in the retinue of his protector and compatriot, the papal nuncio Guido Bentivoglio, enabled him to come into fruitful contact with the art of the Flemish masters. An there, in Antwerp, he published his **first book of madrigals**, in June 1608.

On his return to Rome, on July 21st, he was elected, after a competition, to the post of organist of the Giulia Chapel, in St Peter's Basilica, as a successor to Ercole Pasquini, another famous virtuoso from Ferrara.

Thus, at the age of 25, he was holding a very coveted position, one of the most eminent in Italy.

History—or legend (but could this anecdote have assumed such a definite shape had Frescobaldi's extraordinary reputation, his talent and success not existed)—history, then, relates that 30,000 people gathered to hear him when he played at St Peter's for the first time. A few years later, on February 13th 1613, Frescobaldi married Orsola Del Pino who bore him five children.

Apart from an attempt in 1615 to obtain an interesting office at the court of Mantua and a stay in Florence (from 1628 to 1634) in attendance on the Dukes of Tuscany, he made his home in Rome where he was to occupy the post of organist of the Giulia Chapel until his death, on March 1st 1643.

It was in Rome that he wrote most of his works: vocal music, pieces for instruments and keyboard music. Three hundred of these are still extant and some were printed several times during his lifetime.

It is from Rome that the art of the Prince of Organists was to shine over the whole of Europe, making the musical tradition of St Peter's radiate with an incomparable glow.

THE FIORI MUSICALI :

work with a liturgical destination

The **Fiori Musicali**, published in 1635 by the Venitian editor Alessandro Vincenti, represent Frescobaldi's artistic and spiritual testament. The musical forms he had already used so many times—**toccate, verses, canzone, ricercari, capricci**—which he uses again with admirable command, assume, in this last message, a particular nobility and fervour, suited to their liturgical destination. As a matter of fact, the **Fiori Musicali** consist of three masses taking their names from the gregorian masses from which the themes of the **Kirie** and **Christe** verses derive: *Orbis Factor* "in *Dominicis infra annum*"—for the ordinary Sundays of the year—(MESSA DELLA DOMENICA); *Cunctipotens Genitor Deus* "in *festis duplicibus*"—for the double feasts, that is, the solemn ones, as was the case for the Apostles' mass—(MESSA DEGLI APOSTOLI); *Cum jubilo* "in *festis B. Mariae Virginis*"—for the feasts of the Blessed Virgin—(MESSA DELLA MADONNA).

Only a great and scrupulous liturgical organist could have created such a moving soliloquy. There, we are not only confronted with Frescobaldi's art at its best, but also with the product of constant meditation under the vaults of St Peter's. This we must always bear in mind if we wish to have the right approach to the **Fiori**.

Composed on a precise pattern

The three masses for the organ have a very definite structure following the liturgical order of the divine service. The first mass offers a typical example:

STRUCTURE OF THE MESSA DELLA DOMENICA

TOCCATA AVANTI LA MESSA

Short and solemn preliminary to mass.

KIRIE VERSES

(*the player is offered a selection of them*)

Short pieces written on the gregorian theme to be alternated with the Kirie sung by the choir.

CANZON DOPO L'EPISTOLA

Piece of free inspiration played between the reading of the Epistle and the Gospel.

RECERCAR DOPO IL CREDO

Composition in severe style for the Offertory.

TOCCATA CROMATICA PER L'ELEVAZIONE

Slow and meditative piece for the Elevation.

CANZON "POST IL COMUNE"

This piece has a structure similar to, but more developed than, the Canzon dopo l'Epistola.

The pattern of the two other masses is the same, with a few additional items. In the *Messa degli Apostoli*, the *Recercar cromatico post il credo* is preceded by a *Toccata avanti il Recercar* the austere grandeur of which is in perfect keeping with it. A second *Ricercare*, *altro Recercar*, of a different character can be chosen by the organist to be played for the Offertory. Another *Ricercare* still, *Recercar con obbligo del basso come appare* (*—Ricerca with the obligation of the bass, as we can see—*), is inserted between the *Toccata per l'Elevazione* and the *Canzon quarti toni dopo il Postcommunio*. This is certainly another possibility for the final piece.

In the *Messa della Madonna*, the shortest of the three, there is also, following the *Recercar dopo il Credo*, a second *Ricercare* preceded by a *Toccata avanti il Recercar*. As in the similar diptych of the *Messa degli Apostoli*, we find between the two pieces the same profound harmony: the supple and sensitive *Toccata* is a marvellous introduction to the poetical world of the *Recercar*. On the other hand, the *Messa della Madonna* is devoid of *Canzon dopo la Postcommunio* and then, ends with the *Toccata per l'Elevazione*.

What shall we conclude? The enigma is only apparent if we consider that, with the three masses of the *Fiori* taken as a whole, the author intends to give the organists a lofty lesson in liturgical music, releasing at the same time, in spite of an apparent reserve, the most secret flights of his soul. What could he add, then, when bringing his work to an end, to this *Toccata per l'Elevazione*, the most concise of the three? Can we find in the whole realm of organ music a single piece we can compare to this exalted meditation in which, as F. Raugel says, *the mystery of adoration is slowly wrought on the verge of silence and takes us right to heaven from the very first chords*? Any addition would have broken the spell. No, Frescobaldi had said all he wanted to say and the confidence was such that the *Toccata*, in completing the three masses of the *Fiori*, revealed the pure and mysterious sources of all his art.

After hearing him play one of those intense pieces, someone in the audience spoke of a *breath of unreal music curling slowly down in the semi-darkness of the nave: a subtle, ineffable melody: the sonorous ecstasy of praying souls*. This may seem a naive judgment but, at least, it let us guess in what area of silence this music must be received.

Before putting an end to the presentation of the three masses, let us emphasize the particular climate of each one, in keeping with its precise liturgical destination. We are impressed by the grave simplicity of the *Messa della Domenica*, the majestic style of the *Messa degli Apostoli* while we are moved by a tender and meditative feeling pervading the *Messa della Madonna*. Of course, this is true only if we consider the general climate of each mass. We can easily realize it when we compare, for instance, the three *Toccata avanti la Messa*.

Finally, the *Fiori Musicali* are given an unexpected conclusion with two *Capricci*, pieces of secular music without any connection with the three masses: the *Bergamasca* and the *Capriccio sopra la Girolmeta*; both were written on well-known themes taken from popular music which inspired many composers before and after Frescobaldi. The name of the first theme shows that it comes from the region of Bergamo. Both are pretexts for a wonderful series of variations which enhance the author's fantasy and imagination as well as his ability in handling the contrapuntal art.

With the aim of teaching

Frescobaldi's pedagogic aim—which he never departed from throughout his career—seems to account for the inclusion of the *Bergamasca* and the *Capriccio sopra la Girolmeta* in the book of the *Fiori*. *Chi questa Bergamasca sonarà, non poco imparerà*—(*He who plays that Bergamasca will not learn a little*)—he writes beside the title of the work. He was certainly thinking of his disciples—we know they were numerous and sometimes very talented—and of the organists whom the *Fiori* were intended for.

The very explicit title already informed us of this purpose: *FIORI MUSICALI DI DIVERSI COMPOSITIONI—TOCCATE KIRIE CANZONI CAPRICCI E RICERCARI IN PARTITURA A QUATTRO UTILI PER SONATORI*—musical flowers of various compositions—toccate kirie canzoni capricci and ricercari, in a score where each of the four parts is on a separate staff, useful for performers. But it is in the Preface that Frescobaldi defines his design more precisely.

To the reader:

It has always been my wish (with the talent I received from God) to help by my labour those who devoted themselves to the musical profession. Through my printed works—in tablature or in score—of all sorts of capricci and inventions, I never ceased to give to the world the evidence of this eager desire, so that each one, in seeing and studying my works, should be satisfied and should find profit in them. I shall only say that, with this book, my main purpose is to help organists: I composed the various pieces in such a style as to make them suitable to alternate with the choir during Mass and Vespers, knowing that this will be very useful to them. The organists may also use these verses as they please. The Canzone may be concluded on the cadences, as well as the Ricercari, when these pieces appear too long.

I consider it very important for organists to practise playing from the score, not only because this is necessary for those who wish to work hard at studying this type of composition, but also because such a practice reveals the real talent of virtuosi and, in comparison, distinguishes them from the ignorant musicians.

I have nothing to add except that experience is the best teacher. He who wants to make progress in this art will have to prove and experiment the truth of what I say; he will then see the profit he will derive from it.

- 1. In the Toccate, when trills or expressive passages occur, they should be played adagio; in the series of quavers occurring together in the parts, they should be played rather quickly; the trills should be performed more slowly, by slackening the tempo, although the Toccate should be played at will, according to the performer's taste.*
- 2. The beginnings of the Toccate, even when they are written in quavers, should be played adagio. Then, the tempo should be increased according to the character of the passages.*
- 3. Some Kirie may be played quickly, others slowly, according to the performer's judgment.*
- 4. Moreover, although these verses have been intended for the Kirie, some of them may be used on other occasions, if suitable.*
- 5. Although the "Canti fermi" must be played legato, if it is too difficult for the hands, they may be played detached, for greater convenience. I made it all as easy as I could.*

Girolamo FRESCOBALDI

Variety and wealth of the "Fiori Musicali"

This wish, so clearly expressed by the author, to *teach* the organists for whom the *Fiori* were meant, would call for a study of the really abundant wealth of the work. But it would go beyond the limits of this presentation. Let us only make a few remarks.

What impresses us from the very beginning is a knowledge of musical writing reaching such a degree of perfection that we shall have to wait a whole century—until J.S. Bach—to find something similar. The Kirie verses, for example, are miniature masterpieces. The gregorian theme is treated there with supreme skill: sometimes it is given to one voice or to another in sustained notes or it passes from one voice to the other; at other times, its melody appears above or under a pedal-note, divided, or changed into separate sections around which the musical texture is woven.

And what shall we say of the mastery showing in the longer pieces? Here is the *Altro Recercar* of the *Messa degli Apostoli* with its four interdependent parts. Each of the first three parts use a different theme, while the fourth reintroduces the three themes and superposes them, without apparent effort, in close strettos, increasing the interest of the piece until its mysterious conclusion.

The image shows the beginning of a musical piece, likely the 'Altro Recercar' mentioned in the text. It consists of four staves of music, each starting with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The first staff is labeled '7h. I', the second '7h. II', and the third '7h. III'. The fourth staff is a bass line, indicated by a bass clef and a '7h. IV' label. The music is written in a style characteristic of the Baroque period, with a focus on rhythmic complexity and melodic development.

In connection with the same **Recercar**, let us observe the extreme plasticity of the Frescobaldian themes, and with the first one—which in the end will take the lead over the others—their strange expressive power.

Equally surprising is the power—that seems to belong to Frescobaldi only—with which, in a few bars, he admits us into an incredibly varied world of feelings. What emotion, what poetic intensity appear, for instance, in the three lines of the *Toccata avanti il Recercar* of the **Messa della Madonna**. But is there a passage in the **Fiori** which does not fill us with wonder?

In the subtle linking passages and the colour of the *Toccata per l'Elevazione*, we are moved by an extreme harmonic sensitivity; in the *Recercar dopo il Credo* from the Mass of the Apostles and the Mass for the Blessed Virgin, we marvel at the really premonitory chromatism; in the imposing architecture of the *Recercar con obbligo del basso*, we admire the audacity of the modulations, while we delight in the fantasy and liberty that inspired the **Canzone**, the art of variation and the unexpected play of rhythm in the **Bergamasca** or the **Girolmeta**.

We could mention many others aspects of Frescobaldi's innovating audacity in the **Fiori**. His most famous predecessors had already written masses for the organ: Girolamo Cavazzoni, Claudio Merulo and Andrea Gabrieli had used the gregorian themes throughout mass. Frescobaldi was the first to give personal invention a great importance with entirely original and yet strictly liturgical compositions. On two occasions, however, he places a **Toccata** before the **Recercar**, announcing the future prelude and classical fugue. We must not fail to mention, in the end, this unique piece: the *Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla*—(*Ricercar with a fifth voice to be sung, not played*). Indeed Frescobaldi writes the theme of this fifth voice beside the title, but in the shape of a riddle, leaving it to the organists to find the passages with which it can be heard. And he quotes Petrarch's sentence: *Intendami chi puo che m'intend'io*—(*Understand who can I understand myself*). We shall see how the problems created by this Ricercare have been solved in this recording.

It seems easy to understand now why this work has been famous and remains so. With what fervour must Bach have read those four staves again and again, admiring, as only he could do, the exceptional genius who had written them.

The same wonder is promised us today. At once mysterious, poetic, learned and simple, the token of a labour constantly open to the future, wouldn't this music be one of those we were expecting?

INTERPRETATION

Intendami chi puo che m'intend'io (*understand who can*) *I understand myself*

No composer, perhaps, has expressed with more determination and accuracy his intentions as regards the way he wanted his works to be performed. On several occasions, in the prefaces to his two books of Toccatas and in that of the Caprices, he imparts instructions and advice. The point of view of virtuosity, in particular, is never overlooked. Doesn't he recommend playing the quick passages *resolutely* to set off the agility of the hands?

But in the preface to the **Fiori Musicali** he shows great moderation, in comparison with the previous prefaces. Shall we deduce that he did not think it necessary to repeat what he had clearly explained elsewhere, several times? This does not seem to be the case since he decides, in spite of all, to go into all the details about the way of performing the **Toccate**. He also specifies that the organist will choose the tempo for each Kirie verse. That is all. No mention is made, as before, of the *expressive cantabili* and the *changes of tempo* that were fashionable in those days. Not a word either about this brilliant cleverness of touch so flattering to the virtuoso. If no reference is made to these different items, the reason is that he does not want to make use of them in the **Fiori**.

He still calls forth the performer's judgment, taste and freedom, *al giudizio di chi sonarà, secondo el gusto del sonatore, al suo beneplacito*, but the interpreter must not forget, when playing, the destination of the work, *tale composizione di tal stile di sonare, che potranno rispondere a Messe e Vespri*.

If we compare the text of the **Fiori Musicali** with those of his previous compositions, we realize that he wrote it with special care, so that it appears as the most complete of his extant compositions, at least in his wish to include the largest amount of precise directions and guide the performer towards a correct interpretation. We notice, for example, that the marking of trills, of *allegro* and *adagio* tempi is repeated to an unusual extent.

As a consequence, a faithful rendering of his thought cannot be made without a careful study of the text, of its structure and of the directions attached to it; moreover, it will also be essential to take into account the variety of musical forms he uses and the liturgical destination of the work.

The exquisite design of the musical lines and their firmness are incompatible with any embellishment that could only destroy its beauty. The addition of a trill or an inflection are to be decided with caution. On the other hand, out of the same regard for the text, some passages whose audacity could shock the ear are not to be shirked (for example the meeting of F natural and F flat in the 76th bar of the *Canzone post il Comune* in the **Messa della Domenica** which is omitted in modern editions although it should be found there according to the logic of writing).



The varied forms—*diversi compositioni*—of the **Fiori** claim an equal variety in the execution. The organist will express the severe character of the **Ricercari**, the greater flexibility of the *Toccatte avanti la Messa* and of the *Toccatte avanti il Recercar* while he will lay a discrete emphasis on the expressive intentions of the *Toccatte per l'Elevazione*. It is on these occasions that the performer's taste and freedom mentioned by Frescobaldi come into play, as well as in some passages of the **Canzone** and in the choosing of the tempo, especially for the **Kirie** and **Christe** verses.

It will also be advisable to bring out the subtle texture of the musical lines, all the time and, sometimes the severe architecture which endow the **Fiori** with particular beauty coming from the splendour of forms.

Lastly—and this is certainly what matters most—the original purpose of the work must never be forgotten, and that is the reason why we must discover the particular climate of each mass. For that purpose the gregorian theme will be very useful, even for the parts of the service written in free style. Then the organist will forget the concert and think only of his liturgical function: To keep the congregation in an atmosphere of prayer and meditation.

It is by meeting these various demands that we shall comply with Frescobaldi's wish: *Intendami chi puo che m'intend'io*. The quotation has a more comprehensive meaning than the immediate solution of a mere musical riddle that Frescobaldi set perhaps mischievously for the interpreters and that has been solved long ago. The point is to go deep into the heart of the Frescobaldian meditation and, for the believer, to take part in the spontaneous and fervent prayer bursting from the gallery in the Giulia Chapel with Frescobaldi's beautiful voice: *Sancta Maria, ora pro nobis*, that famous *quinta pars* of the Ricercare, *fifth part to be sung, not played*. (Note 1.)

What is important, for everyone, is to reach the universal significance of this music because it leads to that internal silence where each man, confronted with himself, finds his true being.

THE ITALIAN ORGAN

Fortunately, a few years ago, the necessity arose to play organ music on instruments similar to those known by its author and having influenced, to a certain extent at least, the forms of their art. Thus, the colour, faithfulness and vitality of the works are expressed in a way which instruments of a different style could not or would even sometimes severely impair.

Less than any another, perhaps, Frescobaldi's music escapes that necessity. Its particular transparency and subtlety are intimately linked with that very special type of organ: the Italian organ.

Not only documents but also numerous instruments that reached us in good condition and the exceptional value of tradition as regards the building of classical Italian organs (note 2) enable us to know perfectly how sounded the organs on which Frescobaldi played. His aim is to transpose in the instrumental field the flexible elocution, the limpidity and the lively expression of a chorus of four mixed voices.

Its basis is the **Ripieno**, great mixture consisting of successive rows of octaves and fifths with the unique characteristic that all these rows can be used separately by the organist. The fundamental stop of this **Ripieno** is a *Principal* of 16 or 8 feet according to the instruments, often used as a solo stop, possessing at once a delicate and precise sonority. A second *Principal*, the **Voce umana**, tuned with the first in light vibrations, and always used with it, has a typical undulating sonority. To this **Ripieno**, let us add the family of the **Flutes** (8, 4 or 2 2/3 feet).

The instrument of Notre-Dame-des-Doms in Avignon—a city that has come under the influence of Italian art more than any other, since the Popes have lived within its walls—is a complete and well-preserved example, owing to a favourable conjunction of circumstances, of classical Italian organ building (note 3).

It was built in 1820 by a Lombard maker called Piantanida. "The golden organ of Notre-Dame-des-Doms" owes its name to its sonority and to its chest. Very early, it was surrounded, like its builder, by a halo of legend. We could read in the "Journal Quotidien", Paris, November 12th 1825, "Apart from the skill that Mr Piantanida showed in the mixing of metals he has discovered a liquid to impregnate the pipes and give them a really admirable sonority". Piantanida's instrument is the result of a tradition of craftsmen attaining perfection. Its specification (Record Office of Vaucluse) indicates, for example, that its great spring wind chest "is composed of 15,000 different pieces. Its building required seven months' work of three men". The **Ripieno**, the **Flutes** and the **Voce umana**, that is to say the classical organ of Frescobaldi's time, have been preserved to this day with all their original pipes. The manual, the pedal keyboard and the mechanism are also original.

For its composition, see page 10.

A manual of 54 notes - A pedal keyboard of 17 notes. Diatonic keys made of ebony - Chromatic keys made of ivory.

Pedal to call the Ripieno - Pedal to call prepared registers. Registers worked by handles on two vertical files.

A spring wind chest. Pressure 50 mm.

A few injuries, such as the disappearing of the *Cello* and some cuts in the pipes, as well as the damage caused by time, made restoration necessary. It was accomplished in 1967, with ability and respect, by the builder Alain Sals with the help of Pr. L.F. Tagliavini, an eminent specialist in Italian organs, whose observations and advice constitute for the completion of the work the best guarantee. Such an instrument was worthy indeed to be chosen to express faithfully Frescobaldi's thought.

REGISTRATION

Before putting this study to an end, it seems useful to give a few details about the registration used in this recording. If Frescobaldi left no indication about it, it is because the use of registers on a classical Italian organ was well-known and somehow codified: so do we read in the famous work of his contemporary Constanzo Antegnati: *l'Arte Organica*, printed in 1608. In a dialogue between a man and his son, the author explains and notes a whole series of registrations corresponding to the main forms of organ music in use at the time. The use of the registers in the present recording is founded on these traditional data.

The entire **Ripieno**, from Principal 1 (without Principal 2) up to the Trigesimasesta is used for solemn pieces. For example: the *Toccata avanti la Messa*. The Ripieno is sometimes reduced, from Principal 1 to the Vigesimalseconda or sesta or nona. Example: the Kirie verse no 17.

The first rows of the **Ripieno** (Principal 1 alone, Principal and Ottava, Principal-Ottava and Quintadecima, Principal and Quintadecima) outline with much precision the polyphonic lines in the dense counterpoints. Example: some Kirie verses—*Altro Recercar* no. 30.

The use of separated rows of the **Ripieno** is an inexhaustible source of transparent and very subtle registrations. Antegnati supplies numerous examples of *mezzo ripieno*, a particularly luminous hollow mixture. Example: *Principal 1-Ottava-Decimanona-Vigesimanona* in the second part of the *Recercar dopo il Credo* no 15; *Principal 1-Quintadecima-Vigesimalseconda* in the first part of the *Canzon dopo l'Epistola* no 27; *Principal 1-Ottava-Decimanona-Vigesimalseconda* in the Kirie no 26; *Principal 1-Flauto in Ottava-Vigesimalseconda-Vigesimalsesta* in the third part of the *Canzon dopo l'Epistola* no 14.

Traditionally the **Flutes** are used for the *Canzone* and for the quickened passages. Example: the second part of the *Canzon dopo l'Epistola* no. 27, the beginning and the first variation of the *Bergamasca*.

The **Voce umana** has been used at the beginning of the first two *Toccate per l'Elevazione*. The remaining part of these two *Toccate* has been played on the Principal only: *è delicatissimo, il qual io sono solito suonare alla levatione della Messa*—(it is very delicate and I am accustomed to using it for the Elevation of the Mass) (Antegnati). In the *Toccata* of the *Messa della Madonna*, on the contrary, the *Principal* is used first and then the **Voce umana**.

According to the Italian custom and on account of its restricted range, the *Pedal* has been used only for a few organ-points and cadences, except in the Kirie no 10, in the final section of the *Recercar Cromatico* no 29 and in the *Recercar con obbligo del basso* no 32 in which it is used for the whole theme.

Georges DURAND, translated by Colette Arnaud

© ARION-PARIS, 1972. All rights reserved all the world, U.S.S.R. included. (Copyright reserved.)

Note 1

In accordance with Frescobaldi's own suggestion, the "Recercar con obbligo di cantare la quinta parte "si placet"—(if we like)—" is played first without the fifth part and a second time with it. In this second version, we chose what seemed to be most in keeping with the composer's thought and practice: the fifth part is committed to the human voice.

A problem arose: Frescobaldi had not written any words for this additional part. As this occurs in the Mass for the Blessed Virgin: the double invocation "Sancta Maria, ora pro nobis—(Holy Mary, pray for us)" fits the musical rhythm perfectly, being well adapted to the Latin prosody. This solution has been suggested by Professor L.F. Tagliavini.

In both versions, the *Recercar* is preceded by its *Toccata*, the two pieces being closely related, as we have said before.

Let us observe, lastly, that the rhythm of the fifth part is ternary.



and not binary, as the modern editions transcribe incorrectly.



Frescobaldi has noted indeed a "proportio tripla"—ternary rhythm.



Note 2

"Through its evolution the Italian organ building of the XIXth century did not deviate from the classical conception of composition based on this particular "plein-jeu": the Ripieno, on the flutes inspired from the sound of the ancient fipple flute, on this *Vox umana*, the oldest beating stop used in organs; it did not swerve either from a soft and yet vivid harmonization and it never gave up the principle of a very low air pressure (from 40 to 55 mm of water). New tone colorations, it is true, have been added but they have all been blended by the best makers into a perfect synthesis with the colorations of classical heritage" (Professor L.F. Tagliavini). These lines describe accurately the character of the instrument of Notre-Dame-des-Doms.

GREGORIAN CHANT

The Gregorian melody of the *Kirie* and *Christie* sung before each group of verses which reintroduces it, comes from the altered version in use in Frescobaldi's days.