



Clavecin italien 'F.A.', 1677 / Italian harpsichord, 'F.A.', 1677 (photo : Musée de Chartres)

Frescobaldi

Œuvres pour clavier • Keyboard Works

Hank Knox
Clavecin italien F.A., 1677

Girolamo
Frescobaldi (1583-1643)
Œuvres pour clavier • Keyboard Works

Hank Knox
Clavecin • Harpsichord

1	Toccata Prima ¹	3:54
2	Canzon Seconda, Primo Tono ²	3:11
3	Ricercar Primo ²	2:55
4	Toccata Nona ¹	4:35
5	Canzon Quinta, Nono Tono ²	2:08
6	Toccata Quarta ¹	3:53
7	Canzon Terza, Secondo Tono ²	2:38
8	Capriccio sopra la Bassa Fiamenga ³	4:35
9	Toccata Sesta ¹	4:35
10	Ricercar Terzo ²	3:15
11	Canzon Prima, Primo Tono ²	2:32
12	Partite sopra l'Aria della Romanesca ¹	11:09
13	Toccata Ottava ¹	3:36
14	Ricercar Quinto ²	4:16
15	Canzon Quarta, Sesto Tono ²	2:51
16	Toccata Settima ¹	4:06
17	Capriccio sopra il Cucho ³	4:56

1:09:05

Enregistrement et réalisation / Recorded and produced by : **Johanne Goyette**
Musée des Beaux-Arts, Chartres (France) 24 au 26 avril 2000 / April 24-26, 2000
Adjoints à la production / Production assistants : **Valérie Leclair, Jacques-André Houle**
Conception graphique / Graphic design : **Diane Lagacé**

Couverture : peinture du couvercle, détail, artiste anonyme, clavecin signé 'F.A.', 1677.
Cover photo : detail of lid painting, anonymous painter, harpsichord by 'F.A.', 1677.

1. *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo... Libro primo*, Rome, 1615
2. *Recercari, et canzoni franzese fatte sopra diversi obliqui*, Rome, 1615
3. *Il primo libro di capricci*, Rome, 1624

Les Œuvres pour clavier de Girolamo Frescobaldi

Tout comme pour l'œuvre de J.S. Bach cent ans plus tard, celle de Girolamo Frescobaldi représente l'aboutissement d'une évolution musicale qui avait débuté près d'un siècle plus tôt. Né à Ferrare, Frescobaldi fut l'élève de Luzzasco Luzzaschi (? - 1607) qui occupait le poste d'organiste à la cour du duc Alfonso II d'Este. Ferrare était considérée comme l'une des plus brillantes cours de l'Italie de la fin du XVI^e siècle et les moyens musicaux dont elle disposait contribuèrent largement à sa célébrité. Le duc maintenait à son service une brochette de musiciens italiens et flamands, chanteurs et instrumentistes. Son impressionnante collection d'instruments de musique comptait au moins une douzaine d'instruments à clavier : des orgues, des clavecins et des claviorgana (un instrument qui, comme son nom l'indique, était un hybride de clavecin et d'orgue). De plus, on trouvait dans sa riche bibliothèque de musique, parmi une variété de pièces profanes d'un genre plus léger, quantité de messes, de motets et de madrigaux, œuvres de compositeurs aussi renommés que Luca Marenzio, Cipriano de Rore, Rolland de Lassus, Andrea Gabrieli, Carlo Gesualdo et Luzzaschi.

Une grande partie du répertoire alors exécuté à la cour de Ferrare prenait racine dans le style contrapuntique appelé *prima pratica*, ou style ancien, du XVI^e siècle. On y entendait surtout des polyphonies vocales (messes, motets et madrigaux) et des pièces de contrepoint savant pour le clavier, tel des *ricercars* et des fantaisies. Baignant dans cette riche tradition polyphonique, Frescobaldi

assimila rapidement les techniques de composition des musiciens franco-flamands du XVI^e siècle. Les œuvres polyphoniques pour le clavier qu'il publia, qu'il s'agisse de ses *Fantasia* de 1608, de ses *Ricercari, et canzoni francese* de 1615 ou de ses *Capricci* de 1624, nous montrent un Frescobaldi maîtrisant toutes les astuces contrapuntiques disponibles à l'époque. Aux techniques d'imitation, de canon, d'augmentation, de diminution et d'inversion, viennent s'ajouter des procédés plus rarement utilisés comme l'*inganno* (où on substitue une note ayant la même position dans un autre hexacorde) et l'*obbligo* (une condition préétablie, comme l'utilisation d'un sujet donné; ou encore une contrainte d'écriture, comme le fait de décider à l'avance que toutes les dissonances se résoudreont par mouvement ascendant plutôt que descendant). Ces pièces fournissent ainsi un panorama des formes et des techniques contrapuntiques dont pouvait se servir un compositeur. Il faudra attendre l'œuvre de J.S. Bach avant de pouvoir retrouver pareille synthèse. Mais alors que, jusque dans les petits détails, Frescobaldi est tout aussi minutieux que Bach, il est souvent moins austère, plus personnel. Dans ses *canzones* et ses *ricercars*, Frescobaldi soumet un matériau musical restreint à d'innombrables variations mélodiques et rythmiques que gouvernent la théorie des hexacordes et les règles de la notation proportionnelle. Mais voilà que ces œuvres, au lieu de laisser une impression de sécheresse académique, nous révèlent une intelligence extraordinairement enjouée et une capacité d'invention presque inépuisable.

Outre la brillance de ses interprètes et l'étendue de son répertoire, la cour d'Este était également le creuset de certaines des musiques les plus avant-gardistes de l'époque. C'est là, durant ses années d'apprentissage, que Frescobaldi entra en contact avec le surprenant chromatisme des madrigaux de Gesualdo et avec les extravagantes fioritures des madrigaux que Luzzaschi composa pour le *concerto delle donne* (un trio de sopranos virtuoses célèbre à travers toute l'Italie). Il y aura également découvert le concerto, sacré ou profane, pour voix et continuo (une nouvelle pratique d'accompagnement improvisé), ainsi que les toccatas pour clavier et les *canzones* instrumentales de Merulo et d'autres compositeurs. De fait, à l'exception de l'opéra, Frescobaldi connaîtra tous les styles et les tendances qui balayeront l'Italie et le reste de l'Europe dans le cours du XVII^e siècle. Il n'est donc pas surprenant de constater que son recueil de *ricercars* fut publié la même année que son premier livre de toccatas, variations et mouvements de danse. Selon la préface rédigée pour l'édition des toccatas, celles-ci devraient être exécutées dans le style du madrigal moderne lequel suit «le sens et l'expression des mots». Ainsi les toccatas sont-elles la transposition dans un langage abstrait pour clavier de l'expressivité des madrigaux de la *seconda pratica*, ou nouveau style, où les règles du contrepoint sont sacrifiées à l'expression du texte. Suivant l'exemple de Monteverdi et de ses contemporains, Frescobaldi mélange d'excentriques motifs mélodiques fleuris avec des sections harmoniques intensément chromatiques et avec des

passages contrapuntiques en imitation, formant ainsi avec brio un ensemble expressif qui reflète la puissance évocatrice des poètes madrigalistes. Les quatorze variations sur la *Romanesca* sont en réalité une série de toccatas miniatures construites sur une basse typique, dans lesquelles Frescobaldi affiche ses remarquables capacités d'invention. Chaque variation expose une ou deux idées mélodiques ou rythmiques différentes mais développées sur une même charpente.

D'aucuns seraient tentés de considérer l'histoire de la musique au temps de Frescobaldi comme un affrontement de type darwinien entre le conservatisme des traditions bien codifiées du XVI^e siècle et les innovations libres et expressives du début du XVII^e siècle; ou encore comme l'opposition entre les structures intellectuelles arides des rigueurs contrapuntiques de la *prima pratica* et l'expression plus libre et individuelle du madrigal, de la toccata et de la sonate de la *seconda pratica*. Mais, pour Frescobaldi, ces deux styles de composition semblent représenter les deux faces d'une même médaille. Cette fusion entre l'ancien et le nouveau n'est nulle part plus évidente que dans le recueil de caprices de 1624. À première vue, ces pièces ressemblent à des *ricercars* : un contrepoint strict à quatre parties publié en partition complète. Mais en y regardant de plus près, on découvre que, contrairement à l'homogénéité des *ricercars*, les caprices varient, dans le cours de leurs différentes sections, d'un style à un autre, allant de la sobriété du *ricercare* à la canzone, la gaillarde et la courante, en passant par des

segments ressemblant à la toccata. La permanence des motifs initiaux garantit l'unité de l'ensemble à travers les radicales transformations mélodiques et rythmiques d'où jaillit un véritable kaléidoscope de genres et de styles. L'ensemble du recueil témoigne du plaisir qu'a pris Frescobaldi à grappiller ainsi dans l'ancien et le moderne. La thématique y est tantôt sérieuse (comme les six notes ascendantes et descendantes constitutives de l'hexacorde), tantôt populaire (comme l'utilisation de la très connue *Bassa fiamenga*), ou encore pittoresque. Jusqu'à quel point peut-on qualifier de «sérieuse» une pièce construite sur les deux seules notes du chant du coucou ?

Les œuvres contrapuntiques de Frescobaldi et, dans une moindre mesure, ses toccatas, sont écrites dans le langage modal du XVI^e siècle. Une courte explication des caractéristiques des différents modes aidera l'auditeur à saisir ce qu'ils tendent à exprimer. La plupart des théoriciens des XV^e et XVI^e siècles définissent douze modes, chacun étant constitué d'un agencement particulier de tons et de demi-tons. Chaque mode possédait son propre caractère. Aussi le choix d'un mode était-il un indice important du caractère d'une pièce : le premier mode était réservé aux textes sérieux; le second convenait aux plaintes et aux sujets tristes; les troisième et quatrième modes étaient associés aux lamentations et aux textes douloureux; le cinquième servait à traduire la consolation, la joie et le triomphe; le sixième était sérieux et pieux; le septième exprimait l'allégresse (mais également la concupiscence et la colère !);

le huitième possédait une douceur et une grâce naturelle; le neuvième convenait à la poésie lyrique; et ainsi de suite. Dans le cours du XVII^e siècle, deux de ces modes dominèrent les autres et devinrent les modes majeur et mineur. À partir de là, toutes les nuances du discours musical allaient désormais s'exprimer à travers l'une ou l'autre des vingt-quatre tonalités.

En même temps que ses œuvres étaient étudiées et admirées à travers toute l'Europe, Frescobaldi jouissait d'une solide réputation d'interprète et d'improvisateur. Dans le récit de ses voyages à travers l'Italie, en 1639, le gambiste français André Maugars décrit un concert auquel il assista à Rome et dans lequel il entendit Frescobaldi improviser au clavecin : «Mais surtout, le grand Frescobaldi étala au clavecin une centaine d'inventions en tout genre, pour apprécier réellement l'étendue de sa science, il faut l'entendre improviser des toccatas remplies de subtilités et d'admirables inventions.» Malheureusement pour nous, c'était bien avant l'avènement des techniques d'enregistrement du son; mais les œuvres publiées de Frescobaldi nous donnent une idée claire de la richesse de son inventivité ainsi que de la profondeur de son habileté et de sa connaissance.

Peu de temps après leur publication, les œuvres pour clavier de Frescobaldi furent considérées comme des modèles pour les apprentis clavecinistes et organistes comme pour les compositeurs. Elles ont d'ailleurs fait l'objet de plusieurs réimpressions, de son vivant comme après sa mort.

Durant les XVII^e et XVIII^e siècles, on exécuta, un peu partout en Europe, des copies manuscrites de ses œuvres (y compris une copie des *Fiori musicali* de la main même de J.S. Bach). Les œuvres de Frescobaldi ne cessèrent d'être étudiées et jouées jusque dans les premières années du XIX^e siècle; des arrangements pour quatuor à corde de quelques-uns de ses *ricercars* et de ses caprices furent publiés à Berlin vers 1830, soit près de deux cents ans après la mort du compositeur. Jusqu'à présent, et malgré l'estime qu'on leur accorde, il n'existe aucun enregistrement des œuvres complètes pour clavier de Frescobaldi — ce qui est incomparable avec le nombre d'intégrales sur disque des œuvres pour clavier de Bach, Handel, Couperin ou Rameau. De fait, certaines de ses pièces n'ont même jamais été enregistrées (même si peu de compositeurs peuvent se vanter d'un enregistrement de leurs œuvres jouées à l'accordéon !). Le présent enregistrement propose un survol des différents types d'œuvres pour clavier de Frescobaldi publiés durant la première partie de sa carrière. On y trouve des toccatas, des *ricercars*, des canzoni, des partitas et des caprices, toutes des pièces extraites des recueils publiés en 1615 et en 1624 et dont certaines font ici l'objet d'un tout premier enregistrement.

HANK KNOX, MONTRÉAL, 2000

(Traduction de *Traçantes*, service de rédaction et de traduction de la Société québécoise de recherche en musique.)

The Keyboard Works of Girolamo Frescobaldi

8

Like J.S. Bach a hundred years after him, Girolamo Frescobaldi stands at the end of a line of musical development stretching back nearly a century. Born in Ferrara, he was a pupil of Luzzasco Luzzaschi (d. 1607), organist at the court of Duke Alfonso II d'Este. Ferrara, to a great extent because of its superlative musical forces, figured among the most brilliant of late sixteenth-century Italian courts. Duke Alfonso employed a host of Italian and Flemish singers and instrumentalists. He assembled an instrument collection comprising more than a dozen keyboard instruments including organs, harpsichords and claviorgana (hybrid keyboards combining features of both the harpsichord and the organ). His remarkable music library contained a rich selection of masses, motets, madrigals, and various pieces in lighter secular genres by celebrated composers like Luca Marenzio, Cipriano de Rore, Orlandus Lassus, Andrea Gabrieli, Antoine Brumel, Carlo Gesualdo, and Luzzaschi.

Much of the repertoire performed at the Ferrarese court was firmly grounded in the contrapuntal *prima pratica*, or “ancient style”, of the sixteenth century, consisting mainly of polyphonic masses, motets and madrigals, as well as learned contrapuntal keyboard works such as *ricercars* and *fantasias*. Immersed in this rich polyphonic tradition, Frescobaldi was able to quickly absorb, among other things, the compositional techniques of sixteenth-century Franco-Flemish composers. His published polyphonic keyboard works (including the *Fantasia* of 1608, the *Ricercari, et canzoni*

franzese of 1615 and the *Capricci* of 1624) display his mastery of every available contrapuntal artifice. To imitation, canon, augmentation, diminution, and inversion are joined the rarer devices of *inganno* (in which one note of a motive is replaced by a different note with the same hexachord syllable) and *obbligo* (a set condition, such as a particular subject, or a pre-compositional constraint like the resolution of all dissonances by ascending motion rather than the expected descending motion). These pieces provide an encyclopaedic overview of the contrapuntal forms and techniques available to composers in the first quarter of the seventeenth century. Such a compendium would not be found within the work of an individual composer until the advent of J.S. Bach. While every bit as rigorous as Bach, Frescobaldi is often more personal and less austere. In his *canzonas* and *ricercars*, Frescobaldi subjects a limited amount of musical material to endless melodic and rhythmic variations driven by hexachord combinations and the rhythmic proportions inherent in mensural notation. Far from being dry and academic, however, these works reveal a fantastically playful intelligence coupled with seemingly inexhaustible inventiveness.

In addition to the brilliance of its performing forces and the scope of its repertoire, the Este court was also the cradle of some of the most avant-garde musical experiments of the day. During his apprenticeship there, Frescobaldi came into contact with the wildly chromatic madrigals of Gesualdo and with extravagantly florid works in the same genre by Luzzaschi, written for the *con-*

certo delle donne (a virtuoso ensemble of three sopranos, famous throughout Italy). He would likewise have been exposed to sacred and secular concertos for voices and continuo (then a new practice of improvised accompaniment), and the keyboard toccatas and instrumental canzonas of Merulo, Gabrieli, and others. With the single exception of opera, Frescobaldi immersed himself in the styles and trends poised to sweep Italy and the rest of Europe in the course of the seventeenth century. Given this diversity, it comes as no surprise that the composer's collection of *ricercars* appeared in the same year as his first book of toccatas, variation sets and dance movements. The preface to the edition of the first book of toccatas indicates that these works should be played in the style of the modern madrigal, following the “mood and meaning of the words,” being nothing short of instrumental counterparts to the expressive madrigals of the *seconda pratica*, or “modern style.” The avowed modern spirit of these pieces dictates that the rules of counterpoint be sacrificed to the ideal of “textual” expression. Inspired by Claudio Monteverdi and his other, forward-looking contemporaries, Frescobaldi mixes, in the context of these abstract keyboard works, brilliantly eccentric passage-work, chordal sections of intense chromatic harmony, and sections of imitative counterpoint into an expressive whole that mirrors the highly-charged imagery of the madrigal poets. As for the fourteen *Romanesca* variations, they are in fact a set of miniature toccatas on a conventional Renaissance bass line progression which, far

9

from restricting the composer's means, only serves to stimulate his remarkable powers of invention. Each variation presents one or two melodic or rhythmic ideas, each different from the one that precedes it, but sharing the same structural armature.

It is tempting to see the history of music in Frescobaldi's time as a kind of Darwinian struggle between the conservative, rule-bound traditions of the sixteenth century and the freely expressive innovations of the early seventeenth century, or between the *prima pratica* of contrapuntal rigour and dry, intellectual structures, and the *seconda pratica* of the expressive madrigal, toccata and sonata with its emphasis on personal expression and freedom. For Frescobaldi, however, the two conflicting styles of composition amount to two facets of the same musical coin. Nowhere is this fusion of old and new more evident than in the pieces contained in the 1624 collection of capriccios. At first glance, the capriccios resemble any one of the *ricercars*: strict, four-part counterpoint written out in open score. But a closer look reveals the true caprice: whereas the *ricercars* are homogeneous compositions, the capriccios veer from style to style over the course of their various sections: sober *ricercars*, canzonas, galliards and correntes, and passages in toccata style. It is the persistence of the opening motivic material that holds each piece together, through radical melodic and rhythmic transformations. The result of this process is to project the motivic material through a kaleidoscope of styles and genres. Taken as a

whole, the collection reveals the delight Frescobaldi took in plundering both the ancient and the modern. Its themes span the serious (for example, the six ascending and descending notes that make up the hexachord), the popular (well-known melodies like the *Bassa fiamenga*), and the picturesque. And nowhere is Frescobaldi less "serious" than in his capriccio built on the two-note subject of the cuckoo call!

The contrapuntal works and to a lesser extent, the toccatas, are written in the modal language of the sixteenth century. A short explanation of the characters of the various modes will help the listener to grasp their expressive intent. Most fifteenth and sixteenth century theorists described the twelve modes, each with its own unique arrangement of tones and semi-tones, as possessing a particular character. Modes consequently served as important indicators of mood: the first mode was reserved for the setting of serious texts; the second, for laments and sad subjects; the third and fourth, for lamentations and texts of a doleful nature; the fifth mode conveyed solace, happiness and triumph; the sixth was serious and devout; the seventh expressed cheerfulness (but also lust and anger!); the eighth had a natural grace and sweetness; the ninth was suitable for lyric poetry, and so on. Over the course of the seventeenth century two of these modes subsumed the others, yielding the modern major and minor modes. When this had been achieved, musical expression would find its nuances within the scope of the twenty-four major and minor keys.

While Frescobaldi's published works were studied and admired throughout Europe, the composer was also famous as a performer and improviser. In an account of his travels through Italy in 1639, the French gambist André Maugars described a concert in Rome at which he heard Frescobaldi improvise at the harpsichord: "But above all the great Frescobaldi displayed a thousand kinds of inventions at the harpsichord... to really judge his profound learning you must hear him improvise toccatas, full of subtleties and admirable inventions." Of course, these tantalizing improvisations occurred long before the invention of recording technology. Frescobaldi's published works nevertheless yield a clear picture of the power of his inventiveness and the depth of his skill and knowledge.

Almost from the moment of their publication, Frescobaldi's keyboard works were acclaimed as models for aspiring performers and composers. During and after his lifetime, they went through numerous reprints, and well into the eighteenth century musicians throughout Europe copied them for their personal use (including Bach himself, who made a copy of the *Fiori musicali*). They were studied and performed into the early nineteenth century, and several of the *ricercars* and capriccios were arranged for string quartet and published in Berlin around 1830, nearly two hundred years after the composer's death. Given such a broad reception, it is remarkable that these compositions have not yet been recorded in their entirety, whereas recordings (often in several versions) of the complete key-

board music of Bach, Handel, Couperin, or Rameau are now available. Some of Frescobaldi's keyboard pieces have in fact never been recorded at all (although few baroque composers can boast of a recording of their keyboard works on the accordion!). The aim of the present disc is to provide an overview of the various keyboard genres Frescobaldi addressed during the first part of his career: toccatas, *ricercars*, canzonas, partitas and capriccios from the collections of 1615 and 1624. Some of these works are recorded here for the first time.

HANK KNOX
Montreal, 2000

12 **Hank Knox**
clavecin • harpsichord



Photo : Candido Carbone

Hank Knox a étudié le clavecin à l'Université McGill avec John Grew et à Paris auprès de Kenneth Gilbert. Il est connu des mélomanes tant par ses récitals de clavecin que par son travail au sein de l'Ensemble Arion, dont il est membre fondateur; avec l'Ensemble Arion, il a effectué de nombreuses tournées à travers le Canada, les États-Unis, l'Europe, l'Amérique du Sud et le Mexique. Il travaille également avec le Tafelmusik Baroque Orchestra, le Studio de musique ancienne de Montréal, et il joue régulièrement avec l'Orchestre symphonique de Montréal. On peut l'entendre avec l'Ensemble Arion sur étiquette Atma, entre autres.

Hank Knox enregistre plusieurs émissions radiophoniques pour Radio-Canada et pour CBC. Il est directeur du programme de musique ancienne à l'Université McGill; il enseigne le clavecin, la basse chiffrée et la musique de chambre, et il dirige l'Orchestre Baroque de McGill. En collaboration avec l'Atelier d'Opéra de McGill, il a dirigé des productions de *Dido and Aeneas* de Henry Purcell, *Giulio Cesare* de George Frideric Handel et *Euridice* de Jacopo Peri.

Hank Knox studied harpsichord with John Grew at McGill University in Montreal and with Kenneth Gilbert in Paris. He has given numerous harpsichord recitals, and is a founding member of Ensemble Arion, with whom he has toured Canada, the United States, Europe, South America and Mexico. He has performed and toured with the Tafelmusik Baroque Orchestra and le Studio de musique ancienne de Montréal; he plays regularly with the Orchestre symphonique de Montréal. He has recorded for Radio-Canada and the CBC, and appears on recordings with Ensemble Arion on the Atma label, among others.

Hank Knox directs the Early Music program at McGill University, where he teaches harpsichord and figured bass accompaniment, coaches chamber music ensembles and conducts the McGill Baroque Orchestra. In collaboration with Opera McGill, he has directed productions of Purcell's *Dido & Aeneas*, Handel's *Giulio Cesare* and Peri's *Euridice*.



Photo : Musée de Chartres

Clavecin italien F.A., 1677

Ce clavecin, typique de la facture italienne du XVII^e siècle, porte la signature 'F.A. 1677' sur la première touche. Le clavier s'étend sur quatre octaves, de *do1/mi1* (octave courte) à *do5*. L'instrument a deux jeux de huit pieds, accordés en tempérament mesotonique au diapason $la3=392$ Hz. Restauré par Frank Hubbard et William Dowd à Boston en 1955, il fait partie de la prestigieuse collection d'instruments anciens de Kenneth Gilbert, que l'on peut admirer actuellement au Musée des Beaux-Arts de Chartres.

Italian harpsichord by F.A., 1677

This typical 17th century Italian instrument bears the signature "F.A. 1677" on its lowest key. The keyboard has a range of four octaves (short octave C/E to c") and the instrument has two 8-foot registers tuned in meantone to A=392 Hz. It was restored in Boston, Massachusetts, by Frank Hubbard and William Dowd in 1955, and is part of Kenneth Gilbert's collection of early harpsichords presently housed in the Musée des Beaux-Arts in Chartres.