

English / Français / Italiano / Tracklist



Southern resonances

by Andrés Locatelli

Concealed traces

Among the complex tangle of enigmas that surround the musical sources of the past, at least one undisputable fact emerges with clarity: that music travels as much as, if not more than, its composers. While in the case of composers, the itineraries traced by their geographical movements, which are more or less documented as the case may be, are often determined by legitimate aspirations to improve their professional and financial condition (when not reflecting questions of health, family concerns or even issues with the law), their works, whether manuscript or printed, may well make far-reaching journeys, which today can often seem concealed or difficult to track down and which extend beyond the deaths of those who actually created them.

■ 2

Equally taxing to evaluate, but again of great importance, is the matter of understanding which styles and works a composer used as models and drew on for inspiration. In the absence of material or documentary evidence, today's scholars and performers have no choice but to resort to analytical observation and their own judgement when assessing the impact exerted on the creative horizons of composers from past centuries by their specific training, by existing traditions and by contemporary stylistic trends. In this recording Francesco Corti invites listeners to re-explore the music of Girolamo Frescobaldi, that pinnacle of 17th-century literature, by measuring it against the fascinating musical universe of southern Italy. The resulting connections bring to light, in a compelling and original way, certain stylistic and expressive similarities that help to enrich our appreciation of the Frescobaldi canon.

Andrés Locatelli is an Argentinean-Italian musician and musicologist specializing in Early Music. His research interests span from 14th-century polyphony to vocal music of the early baroque era. His doctoral and postdoctoral activities have been supported by the University of Pavia and the Giorgio Cini Foundation.

From Ferrara to Roma

The product of a restless century, the life story of Girolamo Frescobaldi (Ferrara, 1583-Rome, 1643) illustrates with particular clarity the career of a successful 17th-century musician: a success story amply confirmed by both the chronicles of artistic patronage and those of music publishing. While numbering him among the "Illustrious Men of the City" (1620), the friar Agostino Superbi reported that from early youth Frescobaldi was playing "the principal organs of the Land". As a pupil of the famous Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), he was a direct witness to the prolific season of artistic and musical activity that flourished around the figures of Duke Alfonso II d'Este (1533-1597) and Margherita Gonzaga (1564-1618), his third wife, and constituted a source of emulation for the other Italian courts. This fertile episode in the artistic history of Europe, which abruptly came to an end with the Devolution of Ferrara to the Papal State in 1598, was inexorably followed by the displacement of many highly qualified musicians (like Luzzaschi himself) who, fully aware of the incomparable experience acquired at the Este court, picked the Papal city as the most propitious destination for realising their professional ambitions.

After he had left behind his experiences in his homeland, Frescobaldi's name was to remain associated with the intertwined affairs of the Bentivoglio and Aldobrandini families, his Roman patrons. This marked the beginning of a series of prestigious positions and special assignments that distinguished his presence in the city from at least 1604 onwards: a stay that was to extend – interrupted only by a trip to Flanders (1607) and a fleeting, and disappointing, experience in Mantua (1614-15) – until 1628, the year in which he was summoned to Florence by Ferdinand II de' Medici. After his experience in Tuscany – which gave him a significant role at court and boosted his reputation, but was less productive with regard to his published work – the musician returned to Rome in 1634, now under the domination of the Barberini family, and was to stay there until his death, with the exception of a brief visit to Venice made to oversee the publication of his famous *Fiori musicali* (1635).

3 ■

In terms of notoriety, productivity and stable employment, his appointment as organist at St Peter's in 1608 constituted a watershed in his life, given that this was one of the most sought-after positions of all Italy and indeed of the whole of Europe. Although Frescobaldi never abandoned his post at the Vatican, he succeeded in combining his duties with a documented activity of private keyboard teaching and a busy schedule of mu-

sical performances within the circles of the Roman aristocracy. And it was above all in Rome, as transpires from the books themselves and from a few surviving letters, that the composer supervised with considerable care the edition and republication of his volumes of keyboard music.

Styles and influences

The historical evidence indicates that Frescobaldi was acclaimed, almost unanimously, as the most brilliant performer on the harpsichord and organ of his day. His manifest talents and his sporadically eccentric personality were also well attuned to the restless spirit that seems to have characterised many aspects of 17th-century life. As with other musicians of that century, the events of his career and the originality of his musical output were conditioned by individualistic forms of patronage and by a market system that attributed ever-greater value to novelty and artistic originality, as expressed in very personal – and often extravagant – manifestations of ingenuity, style and ‘affect’. This helps to explain the composer’s impelling need to add to his own publications a set of instructions aimed at providing the performers with the essential keys to deciphering the various innovations, whether compositional (resolution of canons, addition of unwritten parts) or interpretative (changes of speed, rhythmic figures); though at times his efforts are clearly inadequate when confronted with such overwhelming and enigmatic originality (as suggested by the well-known caption “Understand me if you can...”).

The fluidity in the treatment of the musical forms; the technical demands of a virtuosity that is almost unperformable; and the manipulation of thematic subjects in a way that is often fanciful (though always underpinned by an undisputed mastery of counterpoint): these are all factors that reveal an eclectic mentality, open to every kind of experimentation and at the same time sensitive to the styles of his own day, in particular to the Italian tradition of instrumental music. Of these influences, only that of Luzzaschi, his mentor, can be said to be properly certified. Nonetheless, throughout his works we may detect the elements that link his music, on the one hand, to the repertoires of northern Italy and, on the other, to the Neapolitan tradition dominated by the legendary Carlo Gesualdo (1566-1613), the nobleman from Lucania with strong ties to Ferrara, and his illustrious followers, among whom Giovanni de Macque (ca.1550-1614), Giovanni Maria Trabaci (ca.1580-1648) and Scipione Stella (ca.1558-1622).

Frescobaldi and the South

The present recording explores – from an artistic perspective – the echoes of the southern Italian composers in Frescobaldi’s keyboard works. Following the chronological order of some of Frescobaldi’s most significant publications, the backbone of the programme consists of a careful choice of representative works from the principal keyboard genres of the time: Toccata, Capriccio, Ricercare and Partita. Interspersed with this succession of pieces are works by musicians working either in southern Italy in the course of the 17th century or in Rome in the very same years in which Frescobaldi resided there. The result is a carefully selected blend that reveals hidden resonances between musical worlds that are apparently distant from one another, but nonetheless abound in stylistic, formal and expressive affinities.

Perhaps the main feature linking Frescobaldi’s output to the instrumental works of the southerners is a characteristic exploitation of the dissonances and asperities of harmony and counterpoint, as masterfully codified by Gesualdo in his vocal music and duly imitated throughout the century by his followers and by successive generations of organists and harpsichordists. An extreme example is the *Capriccio di durezze*, in which Frescobaldi goes well beyond his Neapolitan colleagues in harmonic and melodic experimentation – as is fully in line with a term as fluid as ‘capriccio’, a genre represented in this recording also by a programmatic piece (the *Capriccio Battaglia*) and a contrapuntal elaboration of a *cantus firmus* (Giovanni de Macque’s *Capriccio sopra re fa mi sol*).

5 ■

Along with the capriccio and the canzone (here illustrated by Giovanni Salvatore), the toccata and ricercare are two other genres to which Frescobaldi devoted considerable attention. Although his toccatas undeniably bear signs of Venetian models, many are also the procedures that can be traced to musicians from the Kingdom of Naples, such as Giovanni Maria Trabaci and Ascanio Mayone (ca.1565-1627). Such emulations are especially noticeable in the Second Book of Toccatas (1627), a collection of a markedly innovative character, from which are drawn the Toccatas VII and IX recorded here. The only ricercare by Frescobaldi in this recording is the singular *Ricercar con obligo di cantare la quinta parte senza tocarla*, published in his last set (*Fiori musicali*, 1635). In keeping with his taste for ingenuity and novelty, the piece suggests that a vocal part, notated enigmatically (and played here by the recorder), be inserted by the performer.

A second feature in common with the Neapolitan tradition can be identified in the partitas, here represented by Frescobaldi’s *Partite sopra Ruggiero* and the celebrated *Cento Partite sopra Passacagli*. The partita, a genre that had been widespread ever since the

end of the 16th century, consists of a succession of variations on a bass line or harmonic pattern of wide popularity (and hence immediately recognisable). It was indeed in the Neapolitan environment that this genre flourished with particular vigour and originality, as exemplified by the *Partite sopra la Romanesca* of Scipione Stella.

This recording also reserves considerable space for the dances. Though these short musical forms are undoubtedly less ambitious than the others in terms of intellectual refinement, they do reveal a further point of contact with the tradition of the South. For in the rhythmic compactness of Frescobaldi's gagliarde it is possible to perceive the same complexity and harmonic density (again combined with the inflexible metrics of the dance forms) that are found in the Neapolitan instrumental dances of the time, here best represented by the gagliarde of Giovanni de Macque and Francesco Lambardi (ca.1587-1642).

Finally, while the inclusion of two pieces by the Genoese Michelangelo Rossi (ca.1602-1656) offers a further glimpse into the world of keyboard playing in Rome during the years in which Frescobaldi dominated the scene, the *Canzon francese* by Giovanni Salvatore (ca.1611-ca.1688) and the splendid *Ciaccona* by Bernardo Storace (1664) bear witness to the immediate – and eminently fertile – reception of Frescobaldi's idioms on the part of the subsequent generations of southern Italian composers in the second half of the 17th century.

■ 6

Basel, March 2023

"Not without effort does one reach the end"¹

by Francesco Corti

The lengthy prefaces with which Girolamo Frescobaldi introduced a great number of his published volumes are among the most commented-on texts of the modern 'early music' movement. Even before attempting a practical interpretation of these documents, it is a matter of great interest for a performer today to speculate on the reasons that prompted the composer to publish them.

As one of the first composers to use the medium of printing systematically throughout the course of his career, Frescobaldi seems to have been fully aware of the highly per-

1 "Non senza fatica si giunge al fine", the parting words printed at the very end of the Toccata IX.

sonal quality of his output. The ‘hyper-personalised’ creative act reflects not only the spirit of the times, but also the specific concerns of contemporary patronage, which gave central importance to the individuality of the artist. Moreover, this interest did not end with the compositions themselves. Further reverberations of the same idea were to be found in the instructions given by many composers who advocated the free and spontaneous performance of the written music, as dictated by the moment and by the performer’s disposition.

Frescobaldi’s prefaces are first and foremost a manifesto in which the artist attributes the value of absolute novelty to the works he presents to the public and justifies their publication using the medium of print (in this respect Giulio Caccini *docet*). He seems to be acutely aware of the bewilderment that his music (and particularly the two books of Toccatas) could generate in the contemporary public, so he takes the trouble to provide the necessary guidance on how to play them. Unfortunately, his choices do not always make the work of today’s performer any easier.

The notational language Frescobaldi uses is relatively innovative, and in this he was also assisted by the mastery of his printers. Even at a preliminary glance it is obvious that he wished to devise a notational system that was as clear as possible and that conveyed a great number of details to the performer. As one peruses his successive publications, one also notes an overall development of the notation (incorporating second thoughts and new solutions). Unfortunately, Frescobaldi’s system is not without its pitfalls, and many details (for example, the notation of trills or the grouping of fast notes) are extremely ambiguous. Moreover, many aspects of performance, such as the opening arpeggios or the rhythmic alteration of certain note groupings, are intentionally left to the intuition of the performer. Why?

7 ■

“Understand me who can, for I understand myself”

In the manner of a diligent courtier, Frescobaldi offers us little puzzles to solve at every step. And through the (often enigmatic) paratexts with which he comments on his own compositions,² he teases our imagination and tests our wit.

2 “Intendami chi può, che m’intend’io” is the statement added at the start of the *Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza tocarla* and is a quotation from Petrarch, *Canzoniere*, CV, 17, perhaps through the Ferrarese poet Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XLIII, 5. A parallel quotation is found in the treatise *La regola del contraponto* by Camillo Angleria (Milan, 1622), preceding an enigmatic canon by Giovanni Paolo Cima.

His prefaces constantly play on two apparently irreconcilable tendencies: on the one hand, freedom and unpredictability in performance, though always kept within strict limits; on the other, a notation that is prescriptive and precise in its details. For any performer of these pieces, it is essential to reflect on how to achieve a possible balance between such contradictory signals.

An essential first step is to contextualise Frescobaldi's work in his period and to look for correspondences with other repertoires. While his work is indeed deeply personal and innovative, it is also a summation and systematic reworking of various traditions. In particular, thanks also to the circumstances of his career, he succeeds in effecting a fusion of both the Venetian and southern Italian keyboard traditions.

In the course of my musings on the uncertainties occasioned by Frescobaldi's style I have long taken an interest in the Neapolitan repertoire from the years bridging the 16th and 17th centuries. Leaving aside certain obvious stylistic differences, what strikes me are the evident affinities with composers such as Giovanni de Macque, Rocco Rodio and Scipione Stella. Rather than being a case of direct imitation, instead I would speak of resemblances in their expressive choices, of likenesses in specific parameters of their musical style. I have also detected such similarities in both the generation contemporary to Frescobaldi and that active after his death (as in the cases of Bernardo Storace and Giovanni Salvatore). This recording project does not, however, aim to propose direct compositional models so much as offer the listener some correspondences and possible interconnections.

In the light of these interactions, Frescobaldi's language acquires a fresh clarity. And at the same time his instructions to the performer are contextualised and reinforced. One grasps, for example, that Frescobaldi felt compelled to go into detail in some of his recommendations, while leaving to the player's instinct other aspects that are sometimes vital to the performance.

Such retrospective reflection over the reasoning behind the Frescobaldi prefaces enriches our comprehension of his music, and at the same time encourages us to engage in an intensely personal interpretation of his music. The Frescobaldi enigma is therefore an invitation to collaboration: a game in which composer and interpreter confront each other on the same plane. It is a dialogue that has persisted ever since the modern rediscovery of the master's music and one that will surely not fail to deliver unexpected musical fruits in the future. The composer's genius, in a state of permanent evolution, amply repays the efforts of those who try to understand him.

■ 8



Résonances méridionales

par Andrés Locatelli

Traces effacées

Dans la forêt d'énigmes qui enveloppe les sources musicales du passé, un fait incontestable apparaît de manière claire : tout autant que ses compositeurs, si ce n'est plus, la musique voyage. Les itinéraires des auteurs sont plus ou moins documentés ; leurs déplacements géographiques répondent souvent à de légitimes aspirations d'amélioration de leur condition professionnelle et économique, à de simples raisons de santé, familiales ou même judiciaires. En revanche, les périples itinérants de leurs œuvres manuscrites ou imprimées – parfois très ramifiés – peuvent aujourd'hui sembler perdus ou difficiles à retracer. Par ailleurs, ceux-ci peuvent s'étendre bien au-delà de la date de mort de leur créateur.

■ 10

Empreint d'une importance particulière, le parcours de découverte des styles et compositions qui a servi de modèle à un auteur est d'une difficulté analogue. Ainsi, en l'absence de matériel, témoignages ou preuves documentaires, le chercheur et l'interprète d'aujourd'hui s'appuient nécessairement sur l'observation analytique et sur leur propre sensibilité pour évaluer l'impact que les parcours de formation, les traditions existantes et les courants contemporains ont pu avoir sur l'univers créatif d'un compositeur des siècles passés. À travers ce travail discographique, Francesco Corti invite l'auditeur à explorer la musique de Girolamo Frescobaldi, sommet de la composition pour clavier du XVII^e siècle, en la mettant en perspective avec l'univers musical fascinant de l'Italie du Sud. Un rapprochement convaincant et original, dont naissent des jeux d'assonances stylistiques et expressives qui enrichissent l'écoute de ce répertoire.

*Musicien et musicologue italo-argentin, **Andrés Locatelli** est spécialisé dans le répertoire ancien. Ses recherches portent sur la polyphonie du XIV^e siècle et la musique vocale du début de l'ère baroque. Ses activités doctorales et postdoctorales ont été soutenues par l'université de Pavie et par la Fondation Giorgio Cini.*

De Ferrare à Rome

Fruit d'un siècle agité, le parcours biographique de Frescobaldi (Ferrare, 1583 - Rome, 1643) illustre de manière évidente la figure du musicien de succès du *Seicento*, qu'on peut explorer aujourd'hui suivant les axes de l'histoire du mécénat artistique et de la presse musicale.

En le citant parmi les « hommes illustres de la ville », le moine Agostino Superbi rappelle que dès sa jeunesse, Frescobaldi joua « les premiers orgues de la Patrie ». Alors élève du célèbre Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), il fut témoin de la riche saison artistique et musicale née autour du duc Alphonse II d'Este (1533-1597) et de Marguerite de Gonzague (1564-1618), sa troisième épouse, objet d'émulation pour les autres cours italiennes. Cet heureux épisode de l'histoire artistique européenne, qui prit brusquement fin avec la dévolution de Ferrare aux États pontificaux en 1598, provoqua une diaspora irrémédiable de musiciens hautement qualifiés (comme Luzzaschi lui-même). Conscients de leur solide expérience acquise à la cour d'Este, ceux-ci virent dans la ville éternelle une destination plus favorable à la réalisation de leurs ambitions professionnelles.

À côté de sa vie dans sa patrie, le nom de Frescobaldi restera lié aux affaires entremêlées des familles Bentivoglio et Aldobrandini, ses mécènes romains. Commence alors pour le compositeur une série de missions et de voyages prestigieux dans la ville, dès 1604. Son séjour romain ne sera interrompu que par une excursion en Flandre (1607) et une période fugace et décevante à Mantoue (1614-15). En 1628, Girolamo est appelé à Florence par Ferdinand II de Médicis. Après sa période toscane – essentielle pour son rôle institutionnel à la cour et la renommée qu'il acquiert, mais moins fertile sur le plan éditorial – le musicien retourne à Rome en 1634. La ville se trouve désormais sous la régence de la famille Barberini. Il y restera jusqu'à sa mort, à l'exception d'un bref séjour vénitien nécessaire à la publication de ses célèbres *Fiori musicali* (1635).

11 ■

En 1608, Frescobaldi est nommé organiste de Saint-Pierre de Rome, un des postes les plus en vue en Italie et en Europe. Sa carrière prend alors un tour différent en termes de notoriété, productivité et stabilité professionnelle. Le compositeur n'abandonnera jamais ce rôle, juxtaposant ses obligations vaticanes à l'enseignement privé de son instrument. En parallèle, il assure un intense agenda de concerts dans les cercles de l'aristocratie romaine. C'est également à Rome que Frescobaldi travailla avec attention sur les éditions et réimpressions de ses volumes de musique pour clavier.

Style et influences

Les sources historiques indiquent que Frescobaldi était considéré, presque à l'unanimité, comme le claveciniste et organiste le plus accompli de son temps. Son talent reconnu et sa personnalité parfois excentrique n'ont pas échappé à l'esprit d'agitation qui semble avoir caractérisé tant d'aspects de la vie au XVII^e siècle. Comme pour d'autres musiciens du siècle, sa vie et sa production musicale ont été conditionnés par des formes de mécénat et un système de marché très personnalisé, qui accorda une valeur de plus en plus grande à la nouveauté et à la singularité de l'artiste, exprimées par des manifestations d'affection, d'esprit et de style très subjectives et souvent extravagantes. Dans ce contexte, on peut expliquer l'urgence pour l'auteur d'ajouter à ses publications un appareil interprétatif, destiné à fournir au musicien les clés essentielles pour déchiffrer les différentes innovations compositionnelles (résolution de canons, ajout de voix non écrites) et sémiographiques (changements de tempo, figures rythmiques). Face à une originalité débordante et énigmatique, cette initiative s'avéra parfois insuffisante (comme le suggère le célèbre « Comprendra qui peut... »).

La fluidité de Frescobaldi dans le traitement des formes musicales, les exigences techniques de sa virtuosité presque inatteignable et sa manipulation souvent capricieuse des sujets thématiques, sous-tendues par une expertise incontestable dans l'art du contrepoint, révèlent chez le compositeur une mentalité éclectique, ouverte à toutes sortes d'expérimentations. Il était sensible aux langages de son temps et, en particulier, à la tradition instrumentale italienne. Parmi ces influences, seule celle de Luzzaschi, son mentor, peut être certifiée. De nombreux éléments lient son œuvre aux répertoires de l'Italie du Nord, mais également à la tradition napolitaine représentée par le légendaire Carlo Gesualdo (1566-1613), noble originaire de Lucques ayant de forts liens avec Ferrare. Parmi ses illustres disciples figuraient Giovanni de Macque (ca. 1550 - 1614), Giovanni Maria Trabaci (ca. 1580 - 1648) et Scipione Stella (ca. 1558 - 1622).

Frescobaldi et le sud

Le présent enregistrement explore d'un point de vue artistique les échos des compositeurs méridionaux dans la musique pour clavier de Frescobaldi. Reflétant l'ordre chronologique de certaines des œuvres les plus significatives du *maestro* de Ferrare, le programme consiste en une sélection minutieuse d'œuvres représentatives des principaux genres de clavier de l'époque : toccata, capriccio, ricercare et partita. Cette succession de pièces est

entrecoupée de compositions d'artistes actifs à la fois dans le sud de l'Italie au XVII^e siècle et à Rome durant les années où Frescobaldi y a vécu. Somme toute, un savant entrelacement fait de résonances cachées entre des univers musicaux apparemment éloignés, mais riches en affinités stylistiques, formelles et expressives.

Parmi les éléments qui suggèrent un dialogue entre la production de Frescobaldi et l'art instrumental méridional, on trouve avant tout une exploitation caractéristique des dissonances, une certaine âpreté de l'harmonie et du contrepoint. Magistralement codifiés par Gesualdo dans sa musique vocale, ces aspects sont imités tout au long du siècle par ses disciples, ainsi que par les générations suivantes d'organistes et de clavecinistes. Le *Capriccio di durezze* est un exemple extrême de ce modèle stylistique : sous l'égide d'une dénomination fluide telle que celle de « capriccio », Frescobaldi s'aventure bien au-delà de ses confrères napolitains dans l'expérimentation harmonique et mélodique. Le genre du capriccio est également présent dans ce disque sous forme programmatique (le *Capriccio Battaglia*), ainsi qu'au travers d'une élaboration sur le *cantus firmus* (le *Capriccio sopra re fa mi sol* de Giovanni de Macque).

Avec le capriccio et la canzone (illustrés ici par Giovanni Salvatore), les toccatas et les ricercars sont deux autres genres auxquels le compositeur de Ferrare a consacré des efforts considérables. Malgré le fait que les toccatas de Frescobaldi trahissent une indéniable inspiration des modèles d'origine vénitienne, on y trouve un certain nombre de procédés empruntés à des musiciens napolitains comme Giovanni Maria Trabaci et Ascanio Mayone (ca. 1565 - 1627) : ils ont été imités par Frescobaldi en particulier dans le *Deuxième Livre* (1627). Cette anthologie au caractère particulièrement novateur comprend les toccatas VII et IX, ici enregistrées. Le seul exemple de ricercare de Frescobaldi présent dans ce disque est le *Ricercar con obligo di cantare la quinta parte senza tocarla*, publié dans son dernier recueil (*Fiori musicali*, 1635). Conformément au goût de Frescobaldi pour l'ingéniosité et la nouveauté, la pièce propose une résolution vocale d'une partie insérée de manière énigmatique (dans ce cas jouée par la flûte à bec) ; la délibération est laissée à l'interprète.

C'est dans les partitas que l'on trouve un deuxième élément d'assonance avec la tradition napolitaine. Le genre est représenté ici par les *Partite sopra Ruggiero* et les célèbres *Cento Partite sopra Passacagli*. Répandues au moins depuis la fin du XVI^e siècle, les partitas consistent en une succession de variations sur une basse ou un schéma harmonique immédiatement reconnaissable de par sa popularité. C'est précisément dans le contexte

napolitain que ce genre put s'épanouir avec une vivacité et une originalité particulières, comme en témoignent les *Partite sopra la Romanesca* de Scipione Stella.

Cet enregistrement réserve aussi une place de choix aux danses, ainsi qu'aux formes musicales brèves et d'une élaboration intellectuelle indéniablement plus modeste que les autres – dont émerge cependant une convergence supplémentaire avec la tradition méridionale. En effet, il est possible de percevoir, dans la densité rythmique des gaillardades de Frescobaldi, la même complexité et compacité harmonique – toujours soumise à la métrique intransigeante des formes chorégraphiques – que dans les danses instrumentales napolitaines de l'époque. Leur meilleure représentation ici est offerte par la gaillarde de Giovanni de Macque et Francesco Lambardi (ca. 1587 - 1642).

Enfin, la présence dans le présent enregistrement de deux pièces du compositeur génois Michelangelo Rossi (ca. 1602 - ca. 1656) ouvre une perspective sur l'univers claviériste à Rome dans les années où Frescobaldi dominait la scène instrumentale, tandis que la *Canzon francese* de Giovanni Salvatore (ca. 1611 - ca. 1688) et la splendide *Ciaccona* de Bernardo Storace (1664) témoignent de l'accueil immédiat et fructueux du langage frescobaldien par les nouvelles générations de compositeurs méridionaux dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

■ 14

Bâle, mars 2023

« Non sans effort, on arrive à la fin »¹

par Francesco Corti

Les longues préfaces que Girolamo Frescobaldi joint à la plupart de ses volumes imprimés sont parmi les textes les plus commentés du mouvement moderne de la musique ancienne. Pour un interprète d'aujourd'hui, il est fondamental, avant même de tenter une interprétation pratique de ces documents, de se demander ce qui a poussé Frescobaldi à les publier.

Frescobaldi est l'un des premiers compositeurs à utiliser systématiquement l'imprimerie tout au long de son activité. Il semble avoir été pleinement conscient de la qualité hautement personnelle de sa production. Cet acte créatif « hyper-personnalisé » répond

1 « Non senza fatica si giunge al fine », les mots d'adieu imprimés à la toute fin de la Toccata IX.

non seulement à l'esprit du temps, mais aussi à un intérêt évident des mécènes, concentrés sur la valeur individuelle du travail des artistes. Cet intérêt ne se limite pas à la composition, mais concerne également les indications fournies par de nombreux compositeurs pour une exécution libre et spontanée de la musique écrite, dictée par l'inspiration du moment et le caractère du musicien.

Une préface de Frescobaldi constitue avant tout un manifeste, au travers duquel le créateur attribue une valeur d'absolue nouveauté aux œuvres qu'il présente. Elle justifie également leur publication par le biais de la presse – comme l'enseigne Giulio Caccini. Frescobaldi semble avoir une conscience aiguë de la désorientation que sa musique pourrait générer chez ses contemporains (en particulier les deux livres de toccatas) ; il prend donc soin de fournir les outils nécessaires pour en guider l'exécution. Malheureusement, ses choix ne facilitent pas toujours le travail de l'interprète d'aujourd'hui.

Frescobaldi utilise un langage relativement innovant, facilité en cela par l'habileté de ses imprimeurs. Dès le premier coup d'œil, on constate l'évidente volonté du compositeur de concevoir un système sémiographique le plus clair possible : de nombreux détails à destination de l'interprète sont indiqués. Au fil des pages, on remarque également une évolution générale de la notation musicale, faite de remaniements et de choix nouveaux. Malheureusement, le système de Frescobaldi n'est pas sans écueils, et de nombreux aspects (par exemple la notation des trilles ou le regroupement de notes rapides) restent extrêmement ambigus. Enfin, certains aspects de l'exécution, comme les arpèges initiaux ou la déformation rythmique de certaines figures, sont ainsi délibérément laissés à l'appréciation de l'interprète. Pourquoi ?

15 ■

« M'entende qui peut, car moi, je m'entends »

En bon courtisan, Frescobaldi nous propose, à chaque passage, de petits rébus à résoudre. À travers le paratexte souvent énigmatique avec lequel il commente ses propres compositions, il stimule notre imagination et met notre perspicacité à l'épreuve.²

2 « Intendami chi può, che m'intend'io » (M'entende qui peut, car moi, je m'entends) figure à l'ouverture du *Recercar con obligo di cantare la quinta parte senza tocarla* et est cité par Francesco Petrarca dans son *Canzoniere*, CV, 17, peut-être par le ferraraise Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XLIII, 5. On retrouve une citation parallèle au sein du volume *La regola del contraponto* de Camillo Angleria (Milan, 1622), en exergue d'un canon énigmatique de Giovanni Paolo Cima.

Ses préfaces jouent constamment avec des tendances qui sembleraient inconciliables : d'une part la liberté et l'imprévisibilité de l'exécution, dans des limites bien définies. D'autre part, une notation normalisée par le menu détail. Il est crucial, pour l'interprète de ces pages, de réfléchir à un possible équilibre entre ces indications si contradictoires.

Contextualiser l'œuvre de Frescobaldi dans son temps et en rechercher les assonances avec d'autres répertoires est une première étape nécessaire. Si son œuvre est très personnelle et novatrice, elle est aussi une réinterprétation synthétique et systématique de différentes traditions. Frescobaldi réussit entre autres – et grâce aux événements biographiques – à opérer une fusion entre les traditions vénitienne et méridionale de la musique pour clavier.

Au cours de mon parcours de réflexion autour des doutes suscités par la langue de Frescobaldi, je me suis très tôt intéressé au répertoire napolitain composé à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles. Au-delà d'évidentes différences de style, j'ai été frappé par la claire assonance de compositeurs tels que Giovanni de Macque, Rocco Rodio et Scipione Stella avec le compositeur de Ferrare. Plutôt qu'une imitation directe, j'évoquerai une similitude des choix expressifs, une affinité de certains paramètres du langage musical. J'ai pu constater la même évidence avec la génération contemporaine ou postérieure à Frescobaldi, dont font partie Bernardo Storace ou Giovanni Salvatore. Ce projet n'a pas pour but d'exposer des modèles de composition directs, mais plutôt de proposer à l'auditeur de possibles assonances et interconnexions.

À la lumière de ces dialogues, le langage de Frescobaldi prend une nouvelle intensité et ses indications à destination de l'interprète apparaissent comme mieux contextualisées et renforcées. On devine ça et là que Frescobaldi se sent contraint de détailler ses conseils. Il laisse toutefois à l'appréciation du musicien certains détails fondamentaux de l'exécution.

Cette réflexion « à rebours » sur les intentions communiquées par Frescobaldi dans ses préfaces enrichit notre compréhension de sa musique. Par la même occasion, elle nous incite à une interprétation toute personnelle de ses pages. Le rébus frescobaldien est donc une invitation à la collaboration, un jeu au sein duquel compositeur et interprète se confrontent sur le même plan. Un dialogue qui dure depuis la redécouverte moderne de sa musique, et qui ne manquera pas de porter d'inattendus fruits musicaux dans le futur. Le génie du compositeur ferraraïs est en perpétuelle évolution, et récompense amplement l'effort de ceux qui cherchent à en percer le mystère.



Risonanze meridionali

di Andrés Locatelli

Tracce sommerse

Nella selva degli enigmi che avvolgono le fonti musicali del passato emerge con chiarezza almeno un fatto indiscutibile: le musiche, quanto o più dei loro autori, viaggiano. Mentre per i compositori gli itinerari più o meno documentati dei loro spostamenti geografici rispondono spesso a legittime aspirazioni a migliorare la propria condizione professionale ed economica, quando non a meri motivi di salute, familiari o anche giudiziari, le loro opere (manoscritte o a stampa) seguono percorsi – talvolta capillari – che oggi possono apparire sommersi o difficili da rintracciare e che possono protrarsi ben oltre la data di morte di chi, queste opere, le produsse.

■ 18 Di una difficoltà analoga, ma di grande importanza, è l'iniziativa di comprendere quali siano stati gli stili e le composizioni che per un autore abbiano assunto la funzione di modello o dalle quali egli abbia potuto prendere ispirazione. Così, in assenza di testimonianze materiali o documentarie specifiche, lo studioso e l'esecutore odierno si affidano per necessità all'osservazione analitica, e alla propria sensibilità, per valutare l'impatto che i percorsi formativi, le tradizioni esistenti e le correnti contemporanee possano aver esercitato sugli orizzonti creativi di un compositore dei secoli scorsi. Con questo lavoro discografico, Francesco Corti invita gli ascoltatori a esplorare la musica di Girolamo Frescobaldi, apice della letteratura tastieristica del Seicento, accostandola all'affascinante universo musicale dell'Italia meridionale. Un ravvicinamento convincente e originale da cui scaturiscono giochi di assonanze stilistiche ed espressive che contribuiscono ad arricchire ulteriormente la fruizione del repertorio frescobaldiano.

Andrés Locatelli è un musicista e musicologo italo-argentino specializzato nella musica antica. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla polifonia del Trecento alla musica vocale del primo Barocco. Le sue attività di dottorato e post-dottorato sono state sostenute dall'Università di Pavia e dalla Fondazione Giorgio Cini.

Da Ferrara a Roma

Figlia di un secolo irrequieto, la parabola biografica di Girolamo Frescobaldi (Ferrara, 1583 - Roma, 1643) illustra con particolare nettezza l'immagine del musicista di successo del Seicento, oggi ripercorribile sul doppio binario della storia della committenza artistica e della stampa musicale. Ricorda il frate Agostino Superbi, annoverandolo tra gli "huomini illustri della città" (1620), che sin dagli anni della giovinezza Frescobaldi suonò «i primi organi della Patria», dove, allievo del celebre Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), fu testimone della ricca stagione artistica e musicale fiorita intorno alle figure del duca Alfonso II d'Este (1533-1597) e di Margherita Gonzaga (1564-1618), sua terza moglie, bersaglio di emulazione da parte delle altre corti italiane. Questo felice episodio della storia artistica europea, conclusosi in modo brusco con la devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio nel 1598, arrecò un'irrimediabile diaspora di musicisti altamente qualificati (come lo stesso Luzzaschi) che, consapevoli dell'illustre esperienza maturata alla corte estense, scorsero nella città dei papi una meta più favorevole per il realizzarsi delle loro ambizioni professionali.

Lasciando alle spalle le esperienze in patria, il nome di Frescobaldi rimarrà legato alle intrecciate vicende delle famiglie Bentivoglio e Aldobrandini, suoi protettori romani. Inizierà così per il compositore una successione di prestigiosi incarichi e trasferte segnata dalla sua presenza nell'urbe almeno sin dal 1604: un soggiorno che si prolungherà – interrotto soltanto da una escursione nelle Fiandre (1607) e da una fugace e deludente esperienza mantovana (1614-15) – fino al 1628, anno in cui Girolamo verrà chiamato a Firenze da Ferdinando II de' Medici. In seguito alla sua esperienza toscana – significativa per il ruolo istituzionale a corte e per la fama acquisita ma meno fertile sul piano editoriale – il musicista rientrerà a Roma nel 1634, ora sotto la reggenza dei Barberini, e vi resterà sino alla morte, eccezione fatta per una breve visita veneziana necessaria alla pubblicazione dei suoi celebri *Fiori musicali* (1635).

In termini di notorietà, produttività, e stabilità lavorativa, la nomina a organista di San Pietro nel 1608 costituisce uno spartiacque nella vita del musicista ferrarese, essendo questa una delle cariche più ambite d'Italia e d'Europa. Frescobaldi non abbandonò mai questo incarico, affiancando i suoi doveri in Vaticano a una documentata attività di insegnamento privato dello strumento e a un'intensa agenda di esibizioni musicali nelle cerchie dell'aristocrazia romana. Fu soprattutto a Roma che Frescobaldi, come emerge dai libri stessi e da alcune lettere superstiti, curò con notevole attenzione le edizioni e ristampe dei suoi volumi di musica per tastiera.

Stile e influssi

Le testimonianze storiche indicano che Frescobaldi fu apprezzato in modo pressoché unanime come il più bravo esecutore al cembalo e all'organo del suo tempo. Il suo noto talento e la sua personalità a tratti eccentrica non si sottrassero allo spirito inquieto che sembra aver caratterizzato tanti aspetti della vita nel Seicento. Come per altri musicisti del secolo, le sue vicende biografiche e la sua originale produzione musicale sono state condizionate da forme di mecenatismo e da un sistema di mercato fortemente personalizzati che attribuivano un valore sempre più alto alla novità e alla singolarità dell'artista, espresse in manifestazioni individualissime, e spesso stravaganti, di affetto, d'ingegno e di stile. Si spiega in un tale contesto l'urgenza dell'autore di aggiungere alle proprie pubblicazioni un apparato interpretativo volto a fornire all'esecutore le chiavi essenziali per decifrare le varie innovazioni compositive (risoluzione di canoni, aggiunta di voci non scritte) e semiografiche (cambi di velocità, figure ritmiche): iniziativa che, dinanzi a un'originalità debordante ed enigmatica, si rivela talvolta insufficiente (come suggerito dal celebre avvertimento "Intendami chi può...").

■ 20

La fluidità nel trattamento delle forme musicali, le esigenze tecniche di un virtuosismo quasi ineseguibile e la manipolazione dei soggetti tematici spesso capricciosa, sorrette da un'indiscutibile perizia nell'arte del contrappunto, lasciano trasparire nel compositore una mentalità eclettica, aperta ad ogni sorta di sperimentazione e sensibile ai linguaggi del suo tempo e, in particolare, alla tradizione strumentale italiana. Benché tra questi influssi solo quello di Luzzaschi, suo mentore, possa dirsi certificato, sono onnipresenti gli elementi che legano la sua opera, da un lato, ai repertori dell'Italia settentrionale e, dall'altro, alla tradizione napoletana facente capo al leggendario Carlo Gesualdo (1566-1613), nobile lucano con stretti legami ferraresi, e ai suoi illustri seguaci, tra cui Giovanni de Macque (c. 1550 - 1614), Giovanni Maria Trabaci (c. 1580 - 1648) e Scipione Stella (c. 1558 - 1622).

Frescobaldi e il Sud

La presente incisione esplora da un punto di vista artistico gli echi dei compositori meridionali nelle musiche per tastiera di Frescobaldi. Rispecchiando l'ordine cronologico di alcune tra le stampe più significative del maestro ferrarese, l'ossatura del programma è costituita da una accurata scelta di opere rappresentative dei principali generi tastieristici del tempo: toccata, capriccio, ricercare, e partita. A tale successione di brani si inframezza-

no composizioni di maestri attivi sia nel sud Italia nel corso del Seicento sia a Roma negli stessi anni in cui Frescobaldi vi soggiornò. Un saggio intreccio che fa emergere risonanze nascoste tra universi musicali apparentemente lontani ma ricchi di affinità stilistiche, formali ed espressive.

Tra gli elementi che suggeriscono un dialogo fra la produzione frescobaldiana e l'ar-te strumentale meridionale vi è *in primis* uno sfruttamento caratteristico delle dissonanze, asprezze dell'armonia e del contrappunto magistralmente codificate da Gesualdo nella sua musica vocale ed imitate attraverso tutto il secolo dai suoi seguaci e dalle generazioni successive di organisti e cembalisti. Un esempio estremo di questo stilema è il *Capriccio di durezze*, dove Frescobaldi si addentra ben oltre i suoi pari napoletani nella sperimentazione armonica e melodica, sotto l'egida di una denominazione fluida come è appunto quella del 'capriccio' – genere anche presente nella registrazione in veste programmatica (il *Capriccio Battaglia*) e in un'elaborazione su *cantus firmus* (il *Capriccio sopra re fa mi sol* di Giovanni de Macque).

Insieme al capriccio e alla canzone (qui illustrata da Giovanni Salvatore), le toccate e i ricercari sono altri due generi alla cui composizione il ferrarese destinò notevoli sforzi. Benché le toccate frescobaldiane tradiscano una innegabile derivazione dai modelli veneziani, non sono pochi i procedimenti presi in prestito anche dai musici regnicoli come Giovanni Maria Trabaci e Ascanio Mayone (c. 1565 - 1627): essi furono emulati da Frescobaldi particolarmente nel *Secondo libro* (1627), silloge dal carattere marcatamente innovativo, da cui provengono le Toccate VII e IX qui registrate. L'unico esempio di ricercare frescobaldiano incluso in questa registrazione è il singolare *Ricercar con oblico di cantare la quinta parte senza tocarla*, edito nella sua ultima silloge (*Fiori musicali*, 1635). In sintonia con il gusto di Frescobaldi per l'ingegno e per la novità, il brano propone una risoluzione vocale di una parte inserita in modo enigmatico (in questo caso suonata dal flauto dolce) la cui deliberazione è compito dell'esecutore.

21 ■

Un secondo elemento di assonanza con la tradizione partenopea può essere individuato nelle partite, qui rappresentate dalle *Partite sopra Ruggiero* e dalle celebri *Cento Partite sopra Passacagli* del nostro autore. Il genere, diffuso almeno sin dalla fine del Cinquecento, consiste in una successione di variazioni su un basso o schema armonico immediatamente riconoscibile per la sua popolarità. Fu appunto in ambito napoletano che questo genere fiorì con particolare vigore e originalità, come lo esemplificano le *Partite sopra la*

Romanesca di Scipione Stella.

Questa incisione riserva, altresì, uno spazio notevole alle danze, forme musicali brevi e di ricercatezza intellettuale indubbiamente più modesta rispetto alle altre, da cui emerge, però, un'ulteriore convergenza con la tradizione del Sud. Nella compattezza ritmica delle gagliarde frescobaldiane è possibile infatti percepire la stessa complessità e densità armonica che si ritrova, sempre soggetta alla metrica intransigente delle forme coreutiche, nelle danze strumentali napoletane del tempo, qui meglio rappresentate dalle gagliarde di Giovanni de Macque e Francesco Lambardi (c. 1587 - 1642).

Infine, con l'inclusione di due brani del genovese Michelangelo Rossi (c. 1602 - 1656) nel presente programma si apre una finestra sul panorama tastieristico nella Roma degli anni in cui Frescobaldi dominava la scena strumentale, mentre la *Canzon francese* di Giovanni Salvatore (c. 1611 - c. 1688) e la splendida *Ciaccona* di Bernardo Storace (1664) testimoniano la ricezione immediata e fruttuosa dei linguaggi frescobaldiani da parte delle generazioni successive di compositori meridionali nella seconda metà del Seicento.

Basilea, marzo 2023

■ 22

“Non senza fatiga si giunge al fine”¹

di Francesco Corti

Le vaste prefazioni che Girolamo Frescobaldi antepone a gran parte dei suoi volumi stampati sono fra i testi più commentati del moderno movimento della *Early Music*. Per un esecutore di oggi è di grande interesse, prima ancora di tentare un'interpretazione pratica di questi documenti, chiedersi cosa abbia spinto Frescobaldi alla loro pubblicazione.

Fra i primi compositori ad utilizzare sistematicamente il mezzo della stampa durante l'intero arco della sua attività, Frescobaldi sembra essere pienamente cosciente della qualità personalissima della sua produzione. L'atto creativo «iperpersonalizzato» risponde non solamente allo spirito del tempo, ma anche ad un chiaro interesse del mecenatismo, incentrato sul valore individuale del lavoro degli artisti - interesse che non si esaurisce

1 Frase di congedo posta in calce alla Toccata IX.

nella composizione ma trova eco ricorrenti nelle istruzioni date da molti compositori per un'esecuzione libera e spontanea della musica scritta, dettata dal momento e dall'indole dell'esecutore.

Le prefazioni frescobaldiane sono innanzitutto un manifesto con cui l'artista attribuisce il valore di novità assoluta alle opere che presenta al pubblico, giustificandone la pubblicazione attraverso il mezzo della stampa (*Giulio Caccini docet*). Il nostro sembra essere fortemente cosciente dello spiazzamento che la sua musica poteva generare nel pubblico suo coevo (in particolar modo i due libri di toccate) e si preoccupa di fornire gli strumenti necessari per guidarne l'esecuzione. Purtroppo non sempre le sue scelte rendono facile il lavoro dell'esecutore odierno.

Frescobaldi impiega un linguaggio notazionale relativamente innovativo, facilitato in questo dalla maestria dei suoi stampatori. Già ad una prima occhiata è evidente la volontà del compositore di ideare un sistema semiografico il più chiaro possibile, riportando sulla pagina un grandissimo numero di dettagli per l'esecutore. Scorrendo le stampe, si nota anche una generale evoluzione della notazione, fatta di ripensamenti e nuove scelte. Purtroppo il sistema di Frescobaldi non è privo di insidie, e molti dettagli (ad es. la notazione dei trilli o il raggruppamento di note rapide) sono estremamente ambigui. Alcuni aspetti dell'esecuzione poi, come gli arpeggi iniziali o la deformazione ritmica di determinate figure, vengono volutamente lasciati all'estro dell'esecutore. Perché?

23 ■

“Intendami chi può, che m'intend'io”

Da buon cortigiano, Frescobaldi ci propone ad ogni passo piccoli rebus da risolvere. Attraverso i paratesti spesso enigmatici con i quali commenta le proprie composizioni², egli tenta la nostra immaginazione e la nostra arguzia.

Le sue prefazioni giocano costantemente fra tendenze apparentemente inconciliabili: libertà e imprevedibilità nell'esecuzione, mantenute entro limiti ben definiti, e una notazione prescrittiva e precisa nei dettagli. Per ogni esecutore di queste pagine, ragionare su un

2 «Intendami chi può, che m'intend'io» si ritrova all'apertura del *Recercar con obligo di cantare la quinta parte senza tocarla* ed è citazione da Francesco Petrarca, *Canzoniere*, CV, 17, forse tramite il ferrarese Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XLIII, 5. Una citazione parallela è presente nel volume *La regola del contraponto* di Camillo Angleria (Milano, 1622), anteposta a un canone enigmatico di Giovanni Paolo Cima.

possibile equilibrio fra indicazioni così contraddittorie è fondamentale.

Contestualizzare il lavoro di Frescobaldi nella sua epoca cercare assonanze con altri repertori è un primo passo obbligato. Se il suo lavoro è fortemente personale e innovativo, esso è anche un riassunto e una rielaborazione sistematica di diverse tradizioni. In particolare, Frescobaldi riesce (anche grazie alle sue vicende biografiche) nella fusione delle tradizioni tastieristiche veneziana e meridionale.

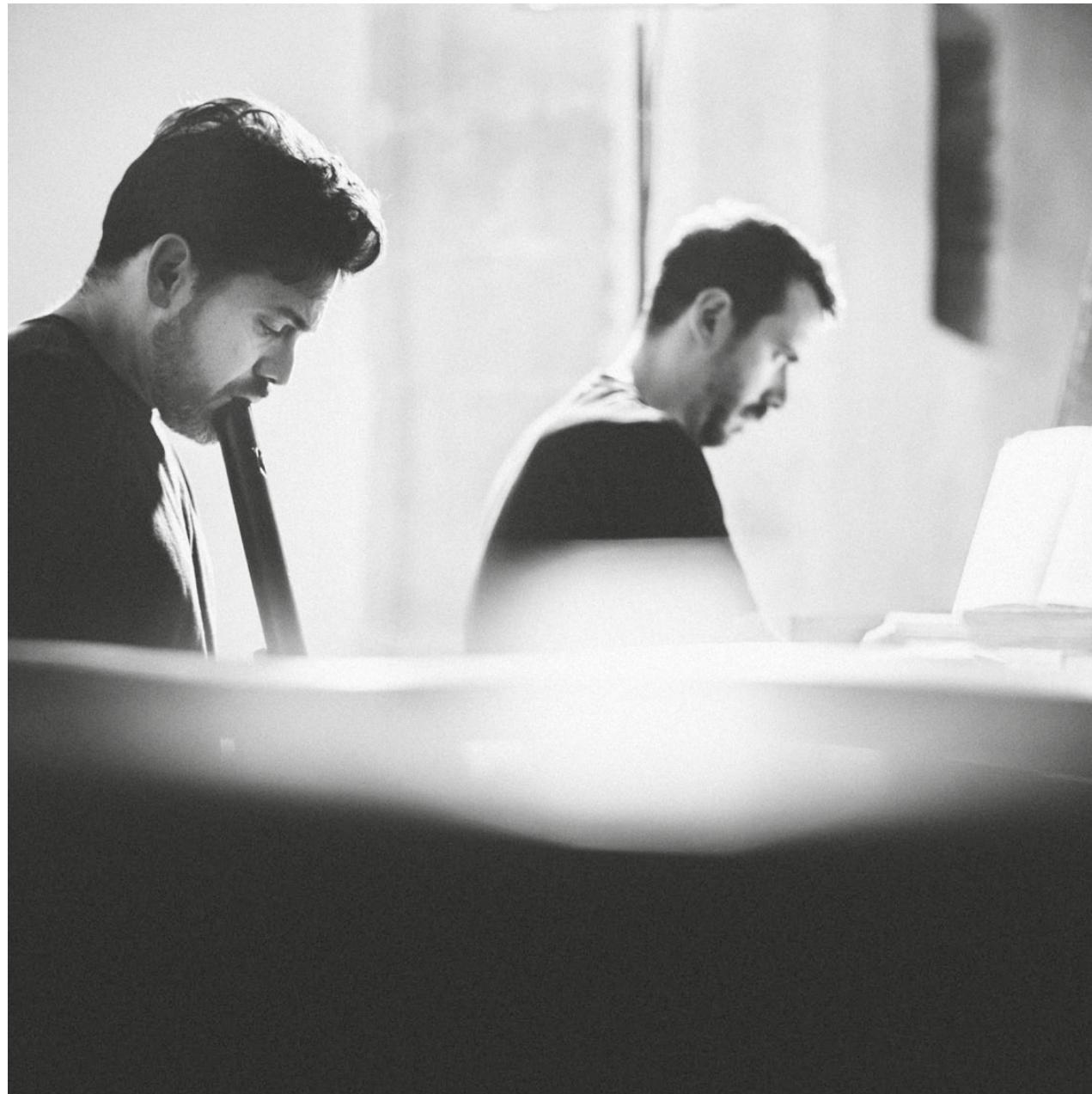
Nella riflessione intorno ai dubbi che scaturiscono dal linguaggio frescobaldiano, mi sono a lungo interessato al repertorio napoletano scritto a cavallo dei secoli XVI e XVII. Lasciando da parte alcune ovvie differenze stilistiche, mi ha colpito la evidente assonanza di compositori come Giovanni de Macque, Rocco Rodio e Scipione Stella con il ferrarese. Più che di un'imitazione diretta, parlerei di una certa similitudine delle scelte espressive, di un'affinità di alcuni parametri del linguaggio musicale. Lo stesso mi sembra evidente con la generazione a Frescobaldi contemporanea o successiva, come Bernardo Storace e Giovanni Salvatore. Questo progetto non vuole esporre modelli compositivi diretti, quanto piuttosto proporre all'ascoltatore assonanze e possibili interconnessioni.

■ 24

Alla luce di questi dialoghi, il linguaggio frescobaldiano assume una nuova nettezza, e al contempo, le sue indicazioni per l'esecutore si vedono contestualizzate e rafforzate. Si intuisce, ad esempio, come Frescobaldi si sia sentito in dovere di entrare nel dettaglio per alcune sue raccomandazioni, mentre lascia all'istinto dell'interprete dettagli a volte fondamentali dell'esecuzione.

Questo lavoro di riflessione "a ritroso" intorno alle ragioni alla base delle prefazioni frescobaldiane arricchisce la nostra comprensione della sua musica, e ci incoraggia al contempo per una interpretazione fortemente personale delle sue pagine. Il rebus frescobaldiano è quindi un invito alla collaborazione, un gioco in cui compositore e interprete si confrontano sullo stesso piano. Un dialogo che dura dalla riscoperta moderna della musica di Frescobaldi, e che certamente non mancherà di dare inattesi frutti musicali in futuro: il genio del ferrarese è in perenne evoluzione, e ripaga ampiamente la fatica di coloro che cercano di intenderlo.

Basilea, marzo 2023



■ 26



Harpsichordist, organist and conductor **Francesco Corti** (1984) studied in Perugia, Geneva and Amsterdam. Prizewinner at the Bach-Wettbewerb Leipzig (2006) and at the Bruges Harpsichord Competition (2007). Performs as soloist all over Europe, the Americas, the Far East. Member of Ensemble Zefiro, Bach Collegium Japan, Harmonie Universelle, Les Talens Lyriques. Since 2018 he has been principal guest conductor of Il Pomo d'Oro. Guest conductor at Les Musiciens du Louvre, B'Rock, English Concert, Tafelmusik, Freiburger Barockorchester. **Since 2003 he has been Music Director at the Drottningholm Court Theatre (Sweden).** Latest recordings: J. S. Bach's "Little Books" and harpsichord concertos, G. F. Handel's 8 Great Suites. Since 2016 he has been professor of harpsichord and thorough bass at the Schola Cantorum Basiliensis.

Claveciniste, organiste et chef d'orchestre, **Francesco Corti** (1984) a étudié aux conservatoires de Pérouse, Genève et Amsterdam. Il est lauréat du Bach-Wettbewerb de Leipzig (2006) et du Concours de clavecin de Bruges (2007). Il se produit en tant que soliste en Europe, Amérique du nord, Amérique latine, en Extrême-Orient. Membre des ensembles Zefiro, Bach Collegium Japan, Harmonie Universelle et Les Talens Lyriques, il est depuis 2018 le premier chef invité de Il Pomo d'Oro. Il est également invité en tant que chef par Les Musiciens du Louvre, B'Rock, l'English Concert, Tafelmusik, le Freiburger Barockorchester. Il est depuis 2023 directeur musical du Théâtre de la Cour de Drottningholm, en Suède. Dernières parutions : *Little Books* et les concertos pour clavecin de Bach, *Winged Hands* de Haendel. Depuis 2016, il est professeur de clavecin et de basse continue à la Schola Cantorum de Bâle.

Clavicembalista, organista e direttore d'orchestra, **Francesco Corti** (1984) è nato in una famiglia di musicisti. Studia ai conservatori di Perugia, Ginevra e Amsterdam. Premiato al concorso Bach di Lipsia (2006) e al concorso clavicembalistico di Bruges (2007). Si esibisce come solista in tutta Europa, Nord e Sudamerica, Estremo Oriente. Membro degli ensemble Zefiro, Bach Collegium Japan, Harmonie Universelle, Les Talens Lyriques. Principal Guest Conductor dell'ensemble Pomo d'Oro dal 2017. È invitato come direttore dagli ensemble Les Musiciens du Louvre, B'Rock, English Concert, Tafelmusik, Freiburger Barockorchester. Dal 2023 è Music Director al Teatro di corte di Drottningholm in Svezia. Ultime pubblicazioni: "Little books" e concerti di J. S. Bach, "Winged Hands" di G. F. Händel. Dal 2016 è professore di clavicembalo e basso continuo presso la Schola Cantorum Basiliensis.

Frescobaldi and the South

"Intendami chi può, che m'intend'io"

■ 28

	Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643)	
01.	Toccata Prima	04:41
	Giovanni de Macque (ca. 1550 – 1614)	
02.	Capriccio sopra re fa mi sol	03:50
03.	Consonanze stravaganti	02:41
04.	Prima Gagliarda	01:09
	Rocco Rodio (ca. 1530 – ca. 1620)	
05.	Terza Ricercata	06:10
	Girolamo Frescobaldi	
06.	Toccata Decima	04:30
	Scipione Stella (1558 – 1622)	
07.	Partita sopra la Romanesca	03:11
	Francesco Lambardo (1587 – 1642)	
08.	Toccata	02:08
09.	Gagliarda	00:49
	Girolamo Frescobaldi	
10.	Partite sopra Ruggiero	08:45
11.	Capriccio sopra La Battaglia	02:05
12.	Balletto – Ciaccona	01:00
	Michelangelo Rossi (ca. 1601 – 1656)	
13.	Toccata Prima	03:25
	Girolamo Frescobaldi	
14.	Gagliarda Seconda	00:45
	Bernardo Storace (17th century)	
15.	Ciaccona	05:27
	Michelangelo Rossi	
16.	Corrente Terza	01:01

Girolamo Frescobaldi

- | | | |
|-----|--|-------|
| 17. | Toccata Nona "non senza fatiga si giunge al fine" | 04:33 |
| 18. | Capriccio Nono, di durezze | 03:33 |
| 19. | Toccata Settima | 03:25 |
| 20. | Recercar, con oblico di cantare la quinta parte senza tocarla* | 02:54 |
| 21. | Gagliarda Quinta | 00:35 |

Giovanni Salvatore (early 17th century – ca. 1688)

- | | | |
|-----|--|-------|
| 22. | Canzon francese Seconda, del nono tuono naturale | 02:59 |
|-----|--|-------|

Girolamo Frescobaldi

- | | | |
|-----|--------------------------------|-------|
| 23. | Cento Partite sopra Passacagli | 11:40 |
|-----|--------------------------------|-------|

Bonus tracks**:

Luigi Rossi (ca. 1597 – 1653)

- | | | |
|-----|-------------------------------|-------|
| 24. | Passacaille del seigr. Louigi | 02:19 |
|-----|-------------------------------|-------|

Giovanni de Macque

- | | | |
|-----|------------------------------|-------|
| 25. | Prima Gagliarda [4' version] | 00:49 |
|-----|------------------------------|-------|

* With **Andrés Locatelli**, recorder

29 ■

** Included in the digital release only

Total Time 84:38

Francesco Corti

harpsichord

Italian harpsichord by Philippe Humeau, Barbaste, 2005 (tracks 2-5, 7-8, 18)

Italian harpsichord by Philippe Humeau, Barbaste, 2007 (tracks 1, 6, 10-17, 19-23)

Pitch: a' = 440 Hz, modified meantone temperament



■ 30

Sources:

- 1, 6: *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo*, Rome 1615
- 2, 4, 7, 8, 9: *Libro di canzone franzese del signor Gioanni Demaque*, London, British Library, Ms Add. 30491
- 3: Naples, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Ms. mus. str. 48, ca. 1600
- 5: *Libro di ricercate a quattro voci*, Naples, 1625
- 10: *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo*, Rome, 1616²
- 11, 12, 23: *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo*, aggiunta, Rome, 1637
- 13: *Toccate e corenti d'invatovaltura d'organo e cimbalo*, Rome, ca. 1634
- 14, 17, 19, 21: *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni*, Rome, 1627
- 15: *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo*, Venice, 1664
- 18: *Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti, et arie*, Rome, 1624
- 20: *Fiori musicali di diverse compositioni*, Venice, 1635
- 22: *Ricercari a quattro voci, canzoni francesi, toccate, et versi*, Naples, 1641
- 24: Bibliothèque nationale de France, ms. Rés Vm7674

Recording dates: 7-10 September 2022

Recording venue: Chapelle Notre-Dame de Centeilles, Siran, France

Producer: Ken Yoshida

Sound engineer and editing: Ken Yoshida

Tuning and assistance: Cristiano Gaudio

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – digisleeve

Cover picture: Francesco Corti, March 2023 © Simone Cecchetti

Images – booklet

Page 26: Francesco Corti, March 2023 © Simone Cecchetti; all other photos taken during the recording sessions, September 2022 © Ken Yoshida

Translations

English: Hugh Ward-Perkins – French: Camille Merlin

31 ■

Acknowledgements

Among all those who helped me in this project, a special thank you goes to Jérôme Lejeune, without whose support in the organisation and during our stay in Centeilles this recording would not have been possible.

"I wish to dedicate this recording to the memory of Mons. Giordano Giustarini (1928-2023), my first organ teacher. I owe him the discovery of Frescobaldi's music."

Francesco Corti

© 2023 / © 2023 Outhere Music France

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgaria

outhere
M U S I C

