

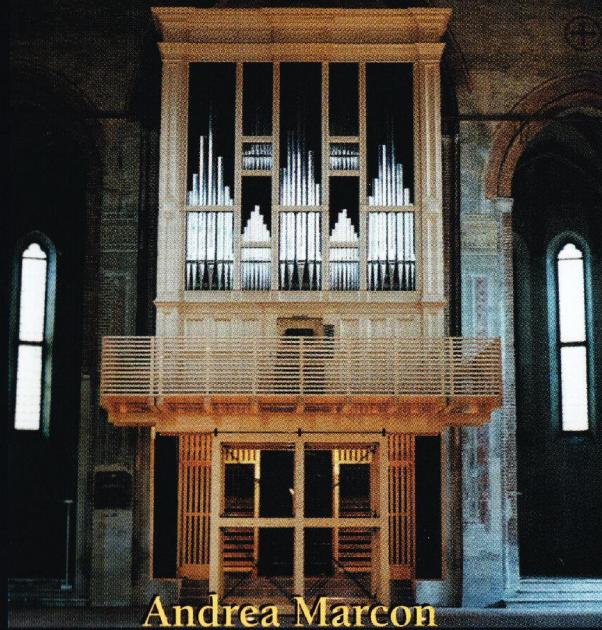
DIVOX ANTIQUA

CDX-79904

DIVOX ANTIQUA
organ series vol.VI



GIROLAMO FRESCOBALDI



WDR

Andrea Marcon

DISPOSITION OF THE RENAISSANCE ORGAN

| | | | |
|--|--------------------|-------------------|----------------|
| Tenori I | <i>Bassi</i> (16') | Voce umana | |
| Tenori I | <i>Soprani</i> | Flauto in VIII | <i>Bassi</i> |
| Tenori II | <i>Bassi</i> | Flauto in VIII | <i>Soprani</i> |
| Tenori II | <i>Soprani</i> | Flauto in XII | <i>Bassi</i> |
| Ottava | | Flauto in XII | <i>Soprani</i> |
| Decimaquinta | | Flauto in XV | <i>Bassi</i> |
| Decimanona | | Flauto in XV | <i>Soprani</i> |
| Vigesima seconda | | Vigesima larga II | <i>Bassi</i> |
| Vigesimasesta | | Vigesima larga II | <i>Soprani</i> |
| Vigesimanona | | Cornamuse | <i>Bassi</i> |
| Tremolante | | Cornamuse | <i>Soprani</i> |
| Usignoli (a tre canne) | | | |
| Accessori: Tiratutti a pedalone | | | |
| Divisione dei registri tra bassi e soprani: C3 / C#3 | | | |

(Committee tecnico-scientifica: Luigi Ferdinando Tagliavini, Oscar Mischiati, Andrea Marcon)

| | |
|----------------------------------|---|
| Recording dates / Aufnahme-Daten | 4. / 5. October 1999 |
| Recording & digital Editing: | Pere Casulleras |
| Photo A. Marcon: | Foto Pitti |
| Photo of the Organ: | Andrea Marcon & Riccardo Moscatelli |
| Executive Producer / Produzent: | Wolfram M. Burgert |
| Design: | Stefan Weibel, Zug |
| Particular thanks to: | Fondazione Cassamarca, Treviso Comune di Treviso |

© 1999 Appassionato AG/Ltd. © 2006 DIVOX AG/SA/Ltd.
www.divox.com CH - 4452 Itingen / Basel-Land · Switzerland
 Fax +41-61 836 91 39 · welcome@divox.com

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583–1643)

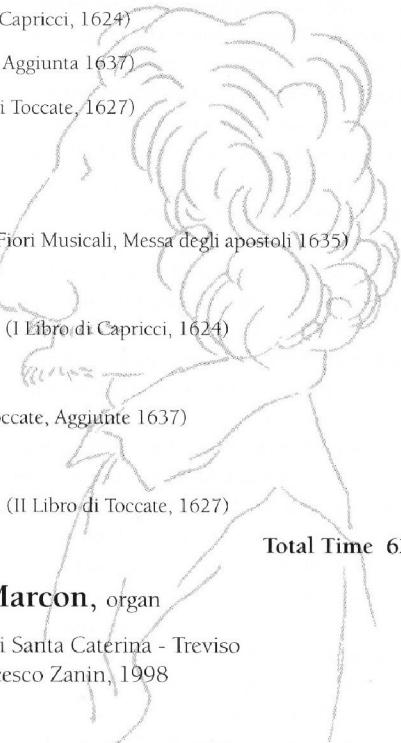
| | | |
|------|--|-------|
| [1] | Toccata VI, per l'organo sopra i pedali, e senza (Il Libro di Toccate, 1627) | 5'34" |
| [2] | Capriccio sopra la Bassa Fiamenga (I Libro di Capricci, 1624) | 5'18" |
| [3] | Capriccio sopra la Battaglia (I Libro di Toccate, Aggiunta 1637) | 3'08" |
| [4] | Toccata IV da sonarsi all'Elevatione (Il Libro di Toccate, 1627) | 6'52" |
| [5] | Toccata avanti il Recercar | 1'25" |
| [6] | Recercar Cromatico post il Credo | 5'02" |
| [7] | Recercar con obbligo del Basso come appare (Fiori Musicali, Messa degli apostoli 1635) | 4'03" |
| [8] | Bergamasca (Fiori Musicali, 1635) | 4'50" |
| [9] | Capriccio cromatico con ligature al contrario (I Libro di Capricci, 1624) | 5'33" |
| [10] | Aria detto Balletto (Il Libro di Toccate, 1627) | 7'21" |
| [11] | Capriccio fatto sopra la Pastorale (I Libro di Toccate, Aggiunte 1637) | 2'55" |
| [12] | Canzon III (Il Libro di Toccate, 1627) | 4'19" |
| [13] | Toccata V, per l'organo sopra i pedali, e senza (Il Libro di Toccate, 1627) | 4'34" |

Total Time 62'17"

Andrea Marcon, organ

Chiesa Auditorium di Santa Caterina - Treviso
 Organo Francesco Zanin, 1998

background: caricatura of Frescobaldi drawn by Bernini (ca. 1640 / 45)



Aus dem farbigen und vielgestaltigen Spektrum der italienischen Organisten, die im 16. und 17. Jahrhundert aktiv waren, erhebt sich die Persönlichkeit Girolamo Frescobaldi in einer Weise, die in unserem Kulturreis Kreis nie wieder erreicht wurde. Die Geburtsstunde der Orgel-literatur schlug zur Zeit der späten Gotik, und sie entwickelte sich während der Renaissance im unmittelbaren Zusammenspiel mit den vo-kalen Ausdrucksformen: Man paraphrasierte bzw. bearbeitete geistliche und weltliche Lieder und Gesänge, ahmte die großen vokalpolyphonischen Konstruktionen nach, ließ sich allerdings auch ganz unmittelbar von den spezifischen Möglichkeiten inspirieren, die die Tasten selbst zu bieten hatten. Nach und nach verlor sich die Abhängigkeit von den vokalen Vorbildern, an denen man sich bislang orientiert und die man imitiert hatte. Es entstanden völlig autonome Formen für ein Instrument, dessen technische Perfektionierung inzwischen so weit vorangeschritten war, daß seine wunderbare klangliche Balance und Transparenz die Umsetzung derselben ästhetischen Ideale erlaubte, durch die einst die Vokalpolyphonie ihre Größe erlangt hatte.

Als die wichtigsten Formen der Orgelmusik entstanden während der Renaissance unter

anderem das Ricercare, die Canzona und die Toccata sowie kunstvolle Bearbeitungen liturgischer Gesänge, und die Blüte dieser Gattungen setzte sich im 17. Jahrhundert fort - parallel zur Entwicklung des Orgelbaus, dessen Meister auf ihre Weise nach denselben Idealen wie die Komponisten suchten (wenngleich zwischen den Künstlern der venetischen Poebene und der neapolitanischen Schule gewisse stilistische Unterschiede herrschten).

Unser frühbarocker Girolamo Frescobaldi wurde in mannigfacher Hinsicht durch die Erfahrungen der norditalienischen, sprich in der Poebene aktiven Organisten beeinflußt, die sich noch immer den Traditionen der Renaissance verpflichtet fühlten. Zugleich wußte er aber auch von der neuartigen Sinnlichkeit der Neapolitaner und den großen Leistungen der niederländischen Meister. Indem er alle jene Formen absorbierte, die in diesen verschiedenen Gegenden entwickelt und zur Reife gebracht worden waren, gelang ihm eine bewundernswerte Synthese, deren tiefe Originalität selbst dann nicht anzuzweifeln wäre, wenn man die Herkunft der jeweils benutzten Elemente entdeckte.

Von prägender Bedeutung war auch jene neue

Sinnlichkeit, die Claudio Monteverdi als *seconda pratica* bezeichnete. Im Hinblick auf das Madrigal, das seine Blüte mit Marenzio, Gesualdo da Venosa und Monteverdi erreicht hatte, beschrieb Girolamo Frescobaldi seine Art des Musizierens als eine solche, die nicht dem Schlag unterworfen sei, sondern sich in ihrer Agogik ganz flexibel nach dem Diktat der jeweiligen *affetti* (Affekte, Leidenschaften) zu richten habe. Er war der Ansicht, daß man - wie bei den kompliziertesten modernen Madrigalen - die Aufführung dadurch erleichtern könne, daß man das Tempo mal langsam (*languida*) und dann wiederum hurtig nimmt und dabei nach der jeweiligen Leidenschaft oder Meinung des Wortes innehält.

Auch dem durch die strengen Gesetze des Kontrapunkts gebundenen *stile osservato* hauchte der Meister aus Ferrara einen völlig neuen Geist ein, der sich in den Toccaten befreite – und zwar durch die Kraft einer Fantasie, die mutig nach neuen Lösungen suchte. Auf dem Gebiet der Harmonik finden wir mehr und mehr Hinweise darauf, daß damals die alten Kirchentonarten zugunsten der modernen Dur-Moll-Tonalität aufgegeben wurden.

Girolamo Frescobaldi wurde 1583 in Ferrara

geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er bei Luzzasco Luzzaschi, den er selbst in der Widmung einer Ausgabe seiner *Capricci* als einen Organisten von außergewöhnlichem Rang bezeichnete. 1604 wurde er als Organist Mitglied der römischen *Congregazione di S. Celilia*. 1607 begleitete er Kardinal Guido Bentivoglio in die Niederlande, wo dieser als Apostolischer Nuntius akkreditiert war. 1608 wurde der eben 25jährige zum Organisten der Cappella Giulia an der Basilika San Pietro ernannt. Dieses Amt bekleidete er bis zu seinem Tode, obwohl er während der fünf Jahre von 1628 bis 1633 am Hofe der Medici in Florenz zubrachte. Girolamo Frescobaldi starb am 1. März 1643 in Rom.

Mit Ausnahme einer posthumen Canzonensammlung wurden sämtliche Werke Frescobaldis zu seinen Lebzeiten veröffentlicht. Zudem kennen wir die Chronologie der Kompositionen, und so können wir seinen künstlerischen und schöpferischen Werdegang mit großer Genauigkeit verfolgen. Die für die vorliegende CD ausgewählten Werke gehören verschiedenen Phasen einer künstlerischen Entwicklung an, die in dem *Il Libro di Toccat e Canzoni* (1627) und den *Fiori Musicali* (1635) ihren Höhepunkt erreichte.

Das erste Buch der Toccaten und Partiten (*Primo Libro di Toccate e Partite*) erschien 1615, mithin im selben Jahr wie das erste Buch der Ricercari und Canzoni (*Primo Libro di Ricercari e Canzoni*). Beide Publikationen kamen sieben Jahre nach dem ersten Buch der Fantasien (*Primo Libro di Fantasie*) heraus.

Die definitive Ausgabe des ersten Toccaten- und Partitenbuches von 1637 enthält unter anderem das *Capriccio sopra la Battaglia* [3] und das *Capriccio fatto sopra la pastorale* [11]. Das erstgenannte Stück ist quasi programmatischer Natur und beschwört mit einer Folge von Trompetenfansäften den Lärm einer Schlacht, indessen das zweite auf einer beliebten Weihnachtsmelodie beruht, die sich im typischen Siciliano-Rhythmus über einer Folge von lang ausgehalterenen Pedaltönen ausbreitet.

Die zwölf Capricci aus dem *Primo libro di capricci* von 1624 bedienen sich zwar durchweg des strengen kontrapunktischen Stils, behandeln dabei aber verschiedene kompositorische Probleme und Aspekte. Diese unterschiedlichen Ansätze sind unschwer in den beiden hier eingespielten Capricci zu erkennen. Die *Bassa Fiamenga* [2] war schon im 16. Jahrhundert weithin bekannt und wurde auch

von Frescobaldi nicht nur einmal verwendet. In dem hier vorliegenden Capriccio erscheint dieser Baß in den verschiedenen Abschnitten, die sich durch ihre Rhythmik und Notenwerte voneinander unterscheiden.

In seinem *Capriccio cromatico con ligature al contrario* [9] verwendet Frescobaldi chromatische Wendungen, die an das (offenbar ebenfalls chromatische) Tetrachord der alten Griechen erinnern. Ungewöhnlich ist dabei, daß die harmonischen Vorhalte sich nach oben und nicht, wie vom *stile osservato* vorgeschrieben, abwärts auflösen. So erklärt sich dann auch der ganz spezifische Titel: *Al contrario* ist eben das Gegenteil ...

Das 1627 veröffentlichte *Secondo Libro di Toccate* stellt einen besonders wichtigen Augenblick im Schaffen Frescobaldis dar: Nach seinen vielfältigen Erfahrungen und nach allen Hinweisen auf die zukünftige Meisterschaft ist der Künstler jetzt angekommen. Tatsächlich enthält bewußte Kollektion neben Toccaten auch Canzonen, Hymnenverse und Magnificats - mithin musikalische Gattungen, die dann neben den Toccaten einen großen Teil der reifen *Fiori Musicali* ausmachen werden. Die drei hier ein-

gespielten Toccaten [1, 4 und 13] sind nicht mehr, wie ansonsten damals üblich, für ein nicht näher definiertes Tasteninstrument, sondern ausdrücklich per l'organo, sprich: für die Orgel geschrieben.

Die *Toccata VI* steht auf einer langen, ununterbrochenen Folge ausgehaltener Pedaltöne, die von Abschnitt zu Abschnitt wechseln. Jeder dieser Formteile entwickelt sich mit fantastischer Vitalität aus dem vorherigen, wobei das gesamte Stück durch die permanente Erneuerung der thematischen Grundideen eine Atmosphäre unerschöpflicher Kreativität verbreitet.

Die *Toccata IV "per l'Elevazione"* hat Frescobaldi für den Höhepunkt der Eucharistiefeier komponiert - für jenen Augenblick der Heiligen Messe, in dem der Priester das Opfer erhebt und die Wandlung vollzieht. Die Musik ist von meditativer, intensiver Gesanglichkeit und erinnert darin an den Geist der *seconda pratica* von Monteverdi.

Die *Toccata V* besteht wie die *Toccata VI* aus verschiedenen Abschnitten, die auf langen Pedaltönen aufgebaut sind. Sämtliche Teile entwickeln sich in dem tonalen Ambitus, den die Baßlinie vorgibt, bis die harmonischen



Widmung der "Toccaten" (Rom 1637) an
Nicolo Borbone, samt Portrait Frescobaldis
(nach dem Original des Mönchs Agostino Giovanni Saliano)

| | |
|--|---|
| | |
| Erkundungen in der letzten Episode durch eine hartnäckig wiederholte, chromatisch angereicherte Figur die zunehmende Spannung noch einmal akzentuiert. | nach dem Credo) vorauf, das für die Apostelmesse gedacht ist. Das Hauptthema besteht aus drei chromatisch auf- und absteigenden Tönen, die in drei Teilen abgehandelt werden: Der mittlere Abschnitt des Werkes verknüpft einen neuen thematischen Gedanken nebst seinem Kontrasubjekt mit dem ursprünglichen Thema, das dann im Schlußteil in augmentierten Werten zu hören ist. Aus der Musik zur Apostelmesse stammt auch das <i>Recercar con obligo del basso come appare</i> zu vier Stimmen. In der Unterstimme wird das Thema des Werkes insgesamt vierzehnmal auf verschiedenen Tonhöhen gespielt; so entsteht ein musikalischer Kreis, der alle damals gebräuchlichen Tonarten durchschreitet – zunächst diejenigen mit Kreuzen, dann diejenigen mit B=. |
| Die <i>Aria detta Balletto</i> kann man mit Fug und Recht zur Gattung der Variation rechnen, die Frescobaldi damals bereits mit seinen Partiten um wichtige Beiträge bereichert hatte. Das Stück besteht aus verschiedenen Veränderungen einer Melodie, die einer großen Vielfalt rhythmischer Varianten unterzogen wird. | Die <i>Bergamasca</i> steht am Ende der Marienmesse. Sie besteht aus sieben Abschnitten, in denen die aus der populären Melodie abgeleiteten <i>soggetti</i> (Subjekte, Themen) als voneinander unabhängige Gedanken variiert und kontrapunktisch verarbeitet werden. |
| Die <i>Fiori Musicali</i> von 1635 bestehen im wesentlichen aus Musik für drei unterschiedliche Messen (Sonntagsmesse, Apostelmesse, Jungfrauenmesse). Die Stücke sind für verschiedene Augenblicke der Liturgie gedacht und sollen entweder von der Orgel allein oder im Wechsel mit dem Chor aufgeführt werden. Eine kurze Toccata geht dem <i>Recercar cromatico post il Credo</i> (Chromatisches Ricercare | Gianfranco Ferrara Deutsche Fassung: Eckhardt van den Hoogen |

| DIE REGISTRIERUNGEN • THE REGISTRATIONS • LE REGISTRAZIONI | | |
|--|-------|---|
| J.J.Froberger | track | |
| | 1. | Ripieno; P8, O4; Ripieno |
| | 2. | Fl VIII; O4; Fl VIII e O4 |
| | 3. | P 8, O4; +XXVI; + Fl XII; - Fl XII, + XV e XIX |
| | 4. | P8 e Vox humana |
| | 5. | P8, Fl VIII; P8, Fl VIII, O4; P8, Fl VIII, XV P8, Fl VIII, XV, XXVI; P8; P8, O4, XV, XIX, XXII, XXVI |
| A. Poglieti | 6. | P8 |
| S.A. Scherer | 7. | Ripieno |
| | 8. | P8, Fl XII |
| | 9. | P8, Vox humana |
| | 10. | P8, Fl XII, XXVI |
| J.K.Kerll | 11. | Ripieno, Contrabbassi |
| F.Roberday | 12. | P8 |
| | 13. | P8, O4; P8, Fl XII, XXII |
| G. Muffat | 14. | P8, O4, XV, XXII, XXIX, Contrab; Fl VIII, XV; P8, Contarb; P8, O4, XV, XIX, XXII |
| | 15. | P8; P8, Fl VIII |
| | 16. | P8, Fl VIII; P8, O4, XV, XIX, XXVI |
| Anonymous | 17. | P8, Vox humana |
| | 18. | Ripieno, Contrab; P8, O4, XV; P8, O4, XV, Fl XII; Ripieno, Fl XII, Cornetta |

In the wide and variegated panorama of Italian organists of the 16th and 17th centuries, the figure of Frescobaldi rises to a height which would never again be attained in the field of Italian organ music. The literature for organ begins in the late Gothic era, and it developed throughout the Renaissance in close contact with vocal music - elaborating or paraphrasing liturgical or secular songs and emulating the great polyphonic constructions - and drawing direct inspiration from the musical possibilities that the keyboard itself offered. Imitation of vocal models (or subordination to them) progressively gave way to completely autonomous instrumental forms perfectly suited to the instrument, which had by now reached an admirable perfection of its own in terms of proportion and transparency of sound and could offer the same aesthetic ideals that had made vocal polyphony great. The principal forms of organ composition which had appeared in the Renaissance period, e.g. Ricercare, Canzona, Toccata and elaborations of liturgical songs, continued to flourish in the 17th century along with the art of organ building, in a convergence of ideals - though a certain stylistic differentiation was noticeable between organists of the Veneto-Po Plains area and the Neapolitan School.

Frescobaldi, who belongs to the Early Baroque, was variously influenced by the experience of the Veneto-Po Plains organists linked still to the Renaissance tradition, the innovative sensibility of organists of the Neapolitan School, and the great Flemish masters. In absorbing all the forms that had developed and matured in such different contexts, he succeeded in recreating them merging so admirably the various attributes that, even when the derivation is recognisable, in no way does this lessen the profound originality.

Frescobaldi was also influenced by the new sensibility delineated in the Monteverdian "seconda pratica". Thus looking at the Madrigal, which had reached its height with Marenzio, Gesualdo da Venosa and Monteverdi, Frescobaldi defined his mode of playing as "not subject to the bar" but flexible, following the dictates of the emotions ("affetti"); he suggested in fact "as is usual in modern Madrigals - no matter how difficult a madrigal is - the difficulty is made easier by beating time now slowly ("languida"), now fast, also resting according to the emotion or to the meaning of the words."

Also in the "stile osservato", bound by the rigid

laws of counterpoint, Frescobaldi infused a totally new spirit which in the Toccatas freed itself under the impulse of fantasy to seek daring solutions. Harmonically speaking, one can see increasing evidence of the gradual abandoning of the old Ecclesiastical modes in favour of modern tonality.

Girolamo Frescobaldi was born in Ferrara in 1583. His musical training was under Luzzasco Luzzaschi, described in the dedication of an edition of the *Capricci* as a "most rare organist". In 1604 he became an organist member of the Congregation of *Santa Cecilia* in Rome. In 1607 he followed Cardinal Guido Bentivoglio to Flandres when the latter was nominated Apostolic Nunzio there. In 1608 in Rome, at just 25 years of age, he was nominated organist of the Cappella Giulia of the Basilica of San Pietro, a position that he held until his death, notwithstanding a period spent in Florence at the Court of the Medicis between 1628 and 1633. He died in Rome on 1st March 1643.

The compositions of Frescobaldi were all published during his life apart from a posthumous collection of Canzoni. The chronological order of the compositions is known and

one can follow with certainty his artistic and creative development.

The works chosen for this CD belong to the various phases of his artistic development which reached its height in the *Il Libro di Toccate e Canzoni* (1627) and in the *Fiori Musicali* (1635).

The First Book of *Toccatas and Partitas* (*I Libro di Toccate e Partite*) of 1615 is a collection of pieces that follows the First Book of *Ricercari and Canzoni* (*I Libro di Ricercari e Canzoni*) of the same year and the First Book of *Fantasies* (*I Libro di Fantasie*) of 1608.

The definitive edition of 1637 of this work contains, amongst other pieces, also the *Capriccio sopra la Battaglia* and the *Capriccio pastorale*. The former piece is of a descriptive nature, evoking the sounds of a battle with a succession of trumpet blasts. The latter is based on a popular Christmas melody which unfolds over a series of long-held pedal notes.

The 12 *Capricci* of the First Book of 1624, though all based on a rigid contrapuntal style, treat different aspects or problems of the art of composing. It is the diversity that characterises the two *Capricci* presented here. The "Bassa Fiamenga" was a widely diffused motif

already in the 16th century and used by Frescobaldi in various compositions. In the *Capriccio* it appears in a number of sections with its rhythm and time values transformed. The "Capriccio cromatico con ligature al contrario" utilises as it proceeds chromaticisms that recall the Greek tetrachord (obviously chromatic) with the singularity of resolving the harmonic delays upwards, instead of downwards as the rules of "stile osservato" would insist, hence "*al contrario*" (to the contrary).

The 2nd Book of *Toccatas* published in 1627 represents a particularly important moment in the global output of Frescobaldi: a point of arrival of preceding experiences and a rich font of indications for the succeeding works. The book in fact includes, besides Toccatas, Canzonas, Hymn Verses and Magnificats - types of composition that together with Toccatas would constitute a major part of the *Fiori Musicali*, the work of Frescobaldi's maturity. The three Toccatas in the present recording, abandoning the usual destination for any type of keyboard instrument, were indicated specifically for organ.

Toccata VI is entirely built on a series of long-held pedal notes, on each of which a section

is based; each section develops from the preceding with fantastic vitality, creating each time within the overall unity of the piece an atmosphere of continual change through the inexhaustible elaboration of thematic ideas.

Toccata IV "per l'Elevazione" (for the Elevation) was composed for the most solemn moment of the Mass, i.e. the Consecration: a piece of profound meditation whose intense lyricism recalls the spirit of the Monteverdian "*seconda pratica*".

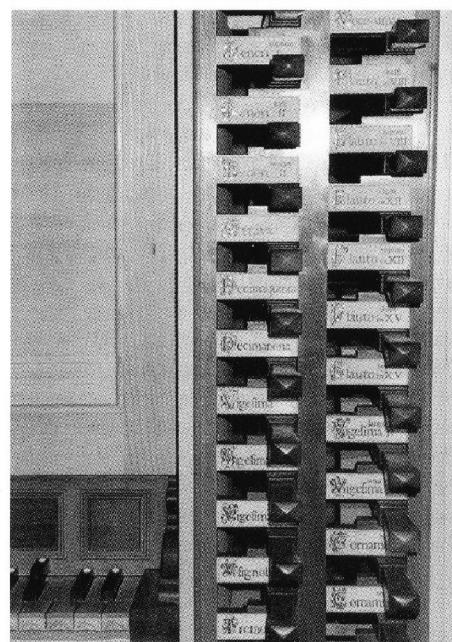
Toccata V, like *Toccata VI*, is built on a series of sections sustained by long pedal notes: each section is based on the tonality of the bass line, until in the last episode a figuration insistently repeated, enriched by chromatic elements, accentuates the tension.

Canzona III, with a vivacity and freshness that recalls its origins in the ancient vocal model (though here there is complete autonomy of the instrumental form), is articulated in five sections in which the subject returns each time transformed.

The *Aria detta Balletto* can be rightfully classified as belonging to the art of Variations, to

which Frescobaldi had already made an important contribution with his *Partitas*. The piece is a series of variations on a melody, each variation elaborating the theme with a great variety of rhythmic figures. The *Fiori Musicali* of 1635 consists of pieces for three Masses (Sunday Mass, Apostles' Mass, Mass of the Madonna) to be performed during the various moments of the Rite, either by organ alone or in alternation with choir. Preceded by a brief *Toccata*, the *Recercar Cromaticho post il Credo* (after the Creed) of the Apostles' Mass has a subject of three notes ascending and descending chromatically. It is articulated in three sections, in the second of which another theme with its countersubject is interwoven into the main subject, while in the final section the subject returns with augmented time values. To the same Mass belongs a "*Recercar con obbligo del basso come appare*". In the lowest of the 4 voices of this composition the subject appears 14 times on different notes, creating a musical round that touches the tonalities then in use, first those with sharps then those with flats.

The *Bergamasca* was placed at the end of the Mass of the Madonna. Based on the Variation principle, it is composed of seven sections in



which the four parts of the popular melody are used as independent subjects and elaborated contrapuntally.

Gianfranco Ferrara
Translated by Rosemary Allpress

The organ of Santa Caterina represents a milestone, long and patiently sought by Andrea Marcon and the Committee of the Organ Festival of Treviso. After having promoted and achieved the restoration of almost all the town's historical organs, Dino De Poli, President of the Cassamarca Foundation, quickly realized the importance of capitalising on the potential offered by the historic instruments existing in Treviso and promoted the construction of a new organ adapted to the performance of Renaissance music.

The decision to situate the instrument in the former Church of Santa Caterina, today seat of the Civic Museum, suggested a rather rich specification at the same time in keeping with the style of the period. In fact the large organ case with façade subdivided into five pipe-flats (plus two "organetti morti") accommodates a large spring chest on which are situated the various stops based on the 16' Tenore stop.

The technical design of the instrument is rigorously modelled on the style of the most important historical instruments without being an exact copy - realising thus the many ideas and insights gained in the course of restoring precious Renaissance organs such as Valvasone (V. Colombi, 1533), Siena S. Agostino

(Giovanni Piffero, 1555), Siena S. Martino (Cesare Romani da Cortona, 1616) and other constructions in the same style such as the organ of the Duomo di Spilimbergo (within a case already containing an instrument of B. Vicentini, 1515) and that of the Cathedral of Salzburg.

The materials and construction techniques employed are in keeping with the historic practice. Walnut, spruce, lead, tin, iron and leather, worked as in the past, are amalgamated within a clear philosophy of construction uniting quality and simplicity to produce something of a sublime, artistic order.

Technical characteristics of the instrument

Wind-chest. Spring chest, in native walnut with walnut "pettini" (stop-lever bars actuating the small pallets) and leather seals. Wind-chest divided into two symmetrical sections. The stop disposition on the wind-chest is ranked in descending order of foot-height with the Cornamuse placed behind the façade. Rack in spruce wood, fitted to the wind-chest with walnut supports. Façade pipes tied with leather.

Pipe-work. Façade pipes in tin 97% cast on

cloth, hand-planed and thinned towards the top. Remaining pipes in highly leaded alloy. Metal sheets produced on a historic hand-worked mill. Mouths of the internal pipes situated under the rack except for the lowest pipes of the Principale II, Voce Umana and Flauto in VIII. "Ripieno" ranks repeating at each octave, highest pipes: 1/8 ft. Lowest pipe of the façade: F of the Principale 16' I. Mouth widths of Principali and "ripieno" ranks: 1/4 - 2/9 of circumference. Cylindrical flutes: mouth width between 1/5 and 1/6 of circumference. Inclination of languid: 65% for all pipes.

Keyboard and pedals. Keys in spruce, diatonic keys covered in boxwood, key-fronts and chromatic keys in walnut and ebony. Stichmass = 170; 54 keys (CC – a") with split keys for Ab, ab, ab1 and d#, d#1, d#2. Pedal-board of the "leggio" type (reading desk) in walnut, permanently coupled to the manuals, 20 pedals (CC - B).

Mechanical action. With iron rollers (roller arms wrought on the anvil) attached to the roller board by brass eyelets. Stops actioned by walnut levers, situated in two columns on the right of the keyboard.

Organ case. In sprucewood from the Valli Tarvisiane (Canal del Ferro) and Val Visdende. The case totally encloses the single wind-chest, with access passage behind. Framework in chestnut.

Bellows. Three wedge-shaped bellows in spruce, with folds in walnut, which can be operated manually (with cords and pulley) or electrically (by means of the blower). Situated behind the case.

Tuning. Mean tone temperament. Pitch 440 Hz at 18°C. Wind-pressure 45 mm water-gauge. Tremulant.: «vent perdu» type.

Nel panorama ampio e articolato degli organisti italiani fra 500 e 600 la figura di Frescobaldi si leva ad altezze mai più raggiunte nella nostra area culturale. La letteratura organistica, nata in epoca tardogotica, si sviluppa in età rinascimentale sia a contatto con le espressioni vocali, elaborando o parafrasando canti liturgici o profani, emulando le grandi costruzioni polifoniche, sia accogliendo i suggerimenti che la tastiera e le possibilità sonore dello strumento offrivano. Man mano l'imitazione o la soggezione ai modelli vocali viene superata e le forme strumentali si affermano in completa autonomia ed in perfetta sintonia con gli strumenti che allora avevano raggiunto una loro mirabile perfezione nell'equilibrio delle proporzioni sonore, nella trasparenza dei timbri, e proponevano nel loro ambito gli stessi ideali estetici che avevano reso grande la polifonia vocale. Le principali forme organistiche nate in età rinascimentale, come il Ricercare, la Canzona, la Toccata, le elaborazioni dei canti liturgici, fioriscono anche nel 600, come il mondo sonoro che l'arte organaria continua ad assicurare in una concomitanza di ideali, ma anche con connotazioni che differenziano l'area degli organisti padano-veneti da quelli di Scuola napoletana.

Frescobaldi, che si inserisce ormai nel Primo Barocco, ha di fronte le esperienze degli organisti veneto-padani legati ancora alla tradizione rinascimentale, la sensibilità innovatrice degli organisti di Scuola napoletana, il magistero dei maestri fiamminghi. Nell'assumere tutte le forme maturette e sviluppatesi in così diverse direzioni, riesce a ricrearle rifondendo in mirabile sintesi i vari apporti cosicché, anche quando la derivazione è riconoscibile, non per questo ne è scalfita la profonda originalità.

Frescobaldi ha di fronte la nuova sensibilità delineata nelle "seconda pratica" monteverdiana; così guardando al Madrigale, che aveva raggiunto le più alte espressioni con Marenzio, Gesualdo da Venosa e Monteverdi, Frescobaldi definisce il suo modo di suonare "non soggetto a battuta" e la flessibilità agogica segue i liberi moti dell'animo, infatti suggerisce ancora "come veggiamo usarsi nei Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandolo hor *languida*, hor veloce, e sostenendola etiandio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole."

Anche nello stile "osservato" legato alle severe leggi contrappuntistiche, il sommo ferrarese infonde una vocalità strumentale tutta nuova che poi nelle Toccatte si libera sotto l'impulso della fantasia alla ricerca di soluzioni ardite. Nella ricerca armonica sempre più si profila evidente l'abbandono graduale degli antichi Modi ecclesiastici per indirizzarsi verso la conquista della tonalità moderna.

Girolamo Frescobaldi nacque a Ferrara nel 1583. Si formò musicalmente con Luzzasco Luzzaschi, definito nella dedica di una edizione dei *Capricci* "organista sì raro." Nel 1604 è a Roma membro organista della *Congregazione di S. Cecilia*. Nell'1607 segue il Cardinale Guido Bentivoglio, nominato Nunzio Apostolico nelle Fiandre. Nel 1608 a Roma, appena venticinquenne, è nominato organista della Cappella Giulia della Basilica di S.

Pietro, incarico che mantenne fino alla morte, anche durante un soggiorno fiorentino presso la Corte medicea fra il 1628 e il 1633. Morì a Roma il 1. Marzo 1643.

Le composizioni di Frescobaldi furono tutte, tranne una raccolta di Canzoni uscita in edizione postuma, pubblicate durante la sua vita; la loro cronologia è certa ed è possibile seguire con

sicurezza l'evoluzione della sua attività creativa. Nel presente CD le composizioni scelte appartengono alla maggior parte delle tappe che segnano questo processo che ha i suoi momenti più alti nel *Il Libro di Toccate e Canzoni* (1627) e nei *Fiori Musicali* (1635).

Il I. Libro di *Toccate e Partite* del 1615 è una raccolta di composizioni che segue il *I Libro di Ricerari e Canzoni* dello stesso anno e il *I Libro di Fantasie* del 1608.

L'edizione definitiva del 1637 di quest'opera contiene, fra l'altro, in aggiunta il *Capriccio sopra la Battaglia* e il *Capriccio pastorale*. Il primo ha carattere descrittivo: una successione di squilli di trombe imitate nei loro suoni naturali. Il secondo si basa su una cantilena popolare del tempo natalizio sostenuta da lunghe note di pedale.

I 12 Capricci del I. Libro del 1624, pur avendo in comune l'assunzione dello stile contrappuntistico, affrontano diversi propositi o problemi del comporre. E' la diversità che caratterizza i due Capricci in programma. La "Bassa Fiamenga" è un motivo diffuso già nel 500 e adoperato da Frescobaldi in varie composizioni. Nel Capriccio appare in una serie di sezioni trasformato nel ritmo e nei valori.

Il "Capriccio cromatico con ligature al contrario" procede sfruttando cromatismi che si richiamano al tetracordo greco ovviamente cromatico con la singolarità di risolvere i ritardi armonici salendo di grado, non scendendo come vorrebbero le regole dello "stile osservato", quindi "al contrario".

Il II. Libro di Toccate pubblicato nel 1627 costituisce un momento particolarmente importante di tutta l'opera frescobaldiana: il punto d'arrivo delle esperienze precedenti e le indicazioni dense di significati per le opere successive; il libro infatti comprende anche Canzoni, Versi d'inni e Magnificat, tipi di composizioni che oltre alle Toccate costituiranno buona parte dei *Fiori Musicali*, l'opera della maturità. Le tre Toccate del presente CD, lasciando da parte la consueta destinazione ad ogni tipo di strumento a tastiera, sono composte specificamente "per l'organo".

La Toccata VI è tutta costruita su una serie di lunghe note tenute al pedale, su ciascuna delle quali si snoda una sezione; ogni sezione si sviluppa dalle precedenti con vitalità fantastica, creando ogni volta, pur nella fondamentale unità dei significati, una atmosfera che si viene rinnovando in continuazione attra-

verso una inesausta elaborazione degli spunti tematici.

La *Toccata IV* "per l'Elevazione" è destinata al momento della Messa che culmina nella Consacrazione eucaristica, pagina di profonda meditazione che nel suo intenso lirismo richiama gli intenti della "seconda pratica" monteverdiana.

La *Toccata V* comprende, come la VI, una serie di sezioni sostenute da lunghe note di pedale: ciascuna sezione si svolge nell'ambito tonale proposto dal basso nel segno di una ricerca armonica, finché nell'ultimo episodio una figurazione instistemente ripetuta anche con interventi cromatici acuisce la tensione.

La *Canzona III* nella sua vivacità e freschezza, che ricorda la sua origine dall'antico modello vocale, raggiunta qui la completa autonomia nella sua veste strumentale, si articola in cinque sezioni nelle quali il Soggetto è proposto ogni volta variamente trasformato.

L'*Aria detta Balletto* si inserisce a buon diritto nel filone dell'arte della Variazione a cui Frescobaldi ha dato un importante contribu-

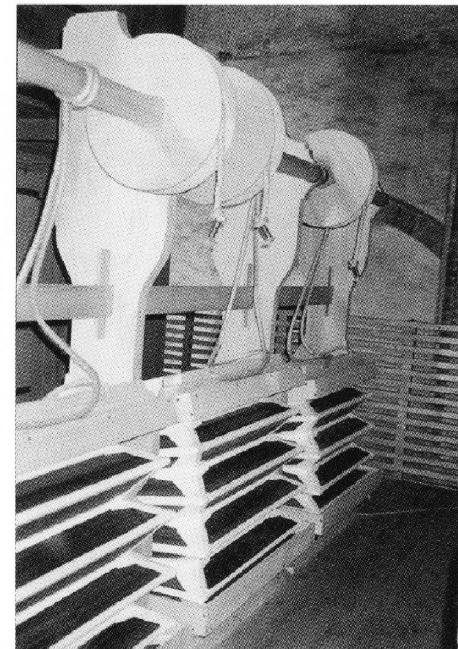
to già con le sue Partite. Si tratta di una successione di Variazioni sopra una melodia, brani che elaborano il materiale tematico con l'impiego di una grande varietà di figurazioni ritmiche.

I *Fiori Musicali* del 1635 sono costituiti da brani per tre Messe, della Domenica, degli Apostoli, della Madonna, da eseguire durante i vari momenti del Rito o con il solo organo o in alternanza con il coro. Preceduto da una breve Toccata il Recercar cromatico da suonarsi "post il Credo" della Messa degli Apostoli ha un Soggetto di tre note ascendenti e discendenti, per gradi cromatici. Si articola in tre sezioni, nella seconda delle quali al Soggetto principale si intreccia un altro tema con un suo Controsoggetto, mentre nella sezione finale il Soggetto è ripreso con valori aumentati. Alla medesima Messa appartiene un "Recercar con obligo del basso come appare". Delle 4 voci di questa composizione quella più grave propone 14 volte il Soggetto su diversi gradi, imponendo un giro armonico che tocca le tonalità allora in uso, prima quelle con i diesis poi quelle con i bemolli.

La Bergamasca è posta come brano conclusivo della Messa della Madonna. Si basa sul prin-

pio della Variazione ed è costituita da sette sezioni nelle quali i quattro Soggetti forniti dalla melodia popolare sono elaborati contrappuntisticamente.

Gianfranco Ferrara



ANDREA MARCON

Andrea Marcon, heute einer der wichtigsten Experten und Interpreten für Alte Musik Italiens, gewann 1986 den ersten Preis des Internationalen Orgelwettbewerbs in Innsbruck "Paul Hofhaimer", 1991 wiederum den ersten Preis des Cembalo-Wettbewerbs von Bologna und erhielt bedeutende Auszeichnungen für seine CD-Einspielungen (fünf mal der Preis der deutschen Schallplattenkritik, den Diapason d'Or sowie den Vivaldi-Preis der venezianischen CINI-Stiftung). Als Juror wirkt er bei den Wettwerben in Alkmaar, Bruges, Nürnberg, Toulouse und Tokyo mit. Seit 1997 leitet er das Venice Baroque Orchestra (VBO), mit welchem er die Oper „Orion“ von F. Cavalli und die „Weihnachts-Vesper“ von C. Monteverdi zur Erstaufführung gebracht hat. Er lehrt Cembalo und Orgel an der Schola Basiliensis und unterhält neben einer regen Konzerttätigkeit eine Gastprofessur am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.

Andrea Marcon belongs to world's foremost authorities and most brilliant interpreters of ancient Italian music for organ and harpsichord. In 1986 he won the first prize of the international „Paul Hofhaimer“ organ competition in Innsbruck and the first prize of the harpsichord competition in Bologna in 1991. His remarkable recordings were often internationally awarded (five „Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Diapason d'or, Fondazione CINI Venise“). As a member of the jury he takes part at the competition of Alkmaar, Bruges, Nuremberg, Toulouse, Tokyo. Since 1997 he has been directing the Venice Baroque Orchestra (VBO). With the VBO he performed the premiere of the opera „Orione“ by F. Cavalli and the „Vespro di Natale“ by C. Monteverdi. He teaches harpsichord and organ at the Schola Cantorum Basiliensis and is guest-professor at the Sweelinck-Conservatory in Amsterdam.

Novembre 1999

20

Andrea Marcon si è laureato nel 1985 al concorso di Bruges ed ha vinto nel 1986 il primo premio al Concorso Organistico Internazionale "Paul Hofhaimer" di Innsbruck e nel 1991 il primo premio al Concorso Clavicembalistico di Bologna. Attualmente è considerato uno dei principali ed autorevoli specialisti ed interpreti della musica antica.

Nato a Treviso nel 1963 si è formato a Basilea dove frequentava dal 1983 la Schola Cantorum Basiliensis diplomandosi in Musica Antica, Organo e Clavicembalo. Suoi maestri sono stati J.C. Zehnder, L.F. Tagliavini e H. Vogel. Apprezzato docente ha tenuto seminari e corsi di perfezionamento in tutta Europa e per le Accademie Superiori di Musica di Tolosa, Amburgo, Amsterdam, Malmö, Karlsruhe, Copenhagen e per le Università di Göteborg e Birmingham.

Ideatore e direttore artistico del Festival Organistico Internazionale "Città di Treviso" ha svolto un ruolo determinante per il restauro e la valorizzazione di tutti gli organi storici del centro cittadino.

Ha svolto un'intensa attività concertistica nei più prestigiosi festival e centri musicali europei in veste di organista, clavicembalista e direttore. Per il Teatro «La Fenice» di Venezia ha curato la revisione e diretto la prima esecuzione in tempi moderni dell'opera "Orione" di Francesco Cavalli (9/98). Ha registrato inoltre per diverse reti televisive, radiofoniche e case discografiche ottenendo importanti riconoscimenti quali il "Premio Internazionale del Disco Vivaldi per la Musica Antica Italiana" della Fondazione Cini di Venezia, il Diapason d'Or francese e per cinque volte il «Preis der Deutschen Schallplattenkritik» (Premio della Critica discografica Tedesca).

Nel 1997 ha fondato l'Orchestra Barocca di Venezia - Venice Baroque Orchestra con cui ha registrato opere inedite di Alessandro Marcello e Francesco Cavalli.

E' docente di clavicembalo e prassi esecutiva presso la Schola Cantorum Basiliensis e a partire dall'anno accademico 1998-99 professore ospite presso lo Sweelinck Conservatorium di Amsterdam.

Historic organs vol. I Organo P. NACCHINI 1750 "L'eredità frescobaldiana" Vol. 1

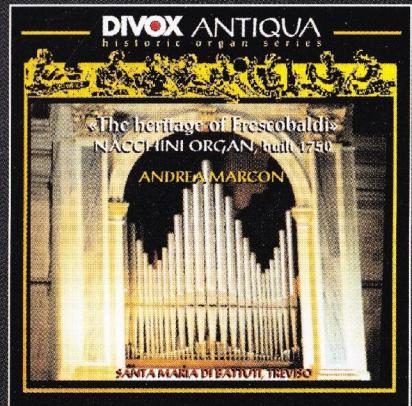
ANDREA MARCON, organo
Chiesa di Santa Maria dei Battuti, Treviso

"Preis der deutschen Schallplattenkritik" 4/ 1996

"Premio Internazionale del disco 1996
A. Vivaldi /Fondazione CINI Venezia"

"DIAPASON d'OR" (10/1997)

CDX-79405 • DDD
Audiophile 20 Bit-Recording



Historic organs vol. II Organo G. CALLIDO 1778/79

DOMENICO SCARLATTI 20 Sonate per Organo

ANDREA MARCON, organo
Tempio Monumentale di S. Nicolò, Treviso

"Preis der deutschen Schallplattenkritik" 1/1998

CDX-79607 • DDD
Audiophile 20 Bit-Recording



21

Historic organs vol. III

Organo SERASSI op. 650 (1858):

PADRE DAVIDE DA BERGAMO
(1791 - 1863)

Composizioni per Organo

ANDREA MARCON, organo
Chiesa Vicariale di S. Agostino, Treviso

CDX-79606 • 20 Bit-Processing, DDD



DIVOX ANTIQUA
historic organ series vol.IV



Historic organs vol. IV

Organo G. CALLIDO 1787 (op. 241)

«L'ARTE ORGANISTICA VENETA DEL '700»

OPERE DI PESCETTI, GALUPPI, PAGANELLI, CERVELLINI,
VALERI, LUCCHESI, SPERGHIER, MORETTI

ANDREA MARCON, organo
Chiesa di San Leonardo, Treviso
"Preis der deutschen Schallplattenkritik" 2/1999

CDX-79703 • DDD
Audiophile 20 Bit-Recording

22

Historic organs vol. V

Organo G. CALLIDO sec. XVII
«l'Eredità Frescobaldiana» Vol. 2

Frescobaldi Heritage, Vol. 2

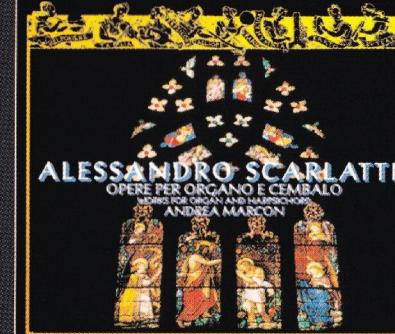
Opere di Froberger, Poglietti, Scherer,
J.K.Kerll, F.Roberday, Muffat,
Purcell, J.Blow, Anonymus



ANDREA MARCON, organo
Chiesa di San Andrea in Riva, Treviso

CDX-79805 • DDD
Audiophile 20 Bit-Recording

DIVOX ANTIQUA



Organo G. PESCETTI 1732/33

ALESSANDRO SCARLATTI

Opere per Organo e Cembalo

(Toccata aperta d'organo,
Fughe del 1°, 2° e 3° tono, Toccata per
organo, Varie partite obbligate al basso,
Toccata per cembalo d'ottava stesa)

ANDREA MARCON, organo
Chiesa San Giacomo Polcenigo

CDX-79403 • 20 Bit-Processing DDD

23