

GIROLAMO FRESCOBALDI

TOCCATE, CANZONE E PARTITE

DAL PRIMO E SECONDO LIBRO

YU YASHIMA - CLAVICEMBALO

1.	Toccata Settima (I° Libro)	5.17
2.	Aria detta "La Frescobalda"	3.19
3.	Toccata Ottava (I° Libro)	4.25
4.	Cento partite sopra Passacagli	10.31
5.	Toccata Nona (I° Libro)	5.46
6.	Gagliarda Prima	1.01
7.	Canzona Sesta	3.20
8.	Toccata Undecima (II° Libro)	4.53
9.	Balletto e Ciaccona	1.25
10.	Partite sopra l'aria della Romanesca	13.42
11.	Toccata Seconda (II° Libro)	3.40
12.	Capriccio sopra La Battaglia	3.17
13.	Toccata Prima (II° Libro)	4.03
14.	Canzona Prima	3.47

Girolamo Frescobaldi

Il primo e il secondo libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo

L'opera per tastiera di **Girolamo Frescobaldi** (Ferrara, 1583 – Roma 1643) non solo è indubbiamente uno dei momenti più alti di tutta la letteratura per strumento, ma rappresenta altresì una delle prime tappe fondamentali del lungo e difficile cammino che condurrà questo genere ad avere pari dignità rispetto alla musica vocale.

Fino ad allora la musica "colta", quella fruita, coltivata e sostenuta dall'aristocrazia, era musica esclusivamente per voce. Nell'era dell'Umanesimo e del Rinascimento le corti italiane furono vero e proprio fulcro di tutto ciò che di meglio si poteva trovare in Europa dal punto di vista musicale (e non solo): dapprima con la polifonia di matrice fiamminga delle messe e dei motetti, poi con la poesia in musica, per voce sola accompagnata, degli *ari* e delle *frottole* e, infine, con il genere che meglio di tutti sondava le infinite possibilità del rapporto testo-musica, ovvero il *madrigale*. La musica per strumento era sì praticata, ma dal *musico pratico* o dall'organista stipendiato dalla corte o al servizio di Papi e Cardinali: dipendenti a tutti gli effetti, uomini di mestiere che si occupavano di musica per tutti i giorni e le occorrenze, dai balli all'accompagnamento delle funzioni religiose, ovvero di generi perlopiù prosaici che non richiedevano nemmeno l'ausilio e l'onore della scrittura. Ben diversa era la cultura musicale che doveva coltivare il perfetto *cortegiano*, secondo gli ideali di Baldassarre Castiglione: saper suonare era virtù ben gradita purché adoperata per accompagnare la voce. Fine ultimo era il canto, e, in perfetta simbiosi, la poesia.

Non si possono comprendere i due libri di *Toccate* di Frescobaldi senza conoscere l'evoluzione del *madrigale* fra la fine del '500 e l'inizio del '600. Si è soliti dividere la storia della musica del XV e del XVI secolo in due momenti esteticamente differenti: una cosiddetta *Prima Prattica*, rappresentata dai grandi polifonisti come Ockeghem, Josquin, fino a Willaert e Zarlino, e una *Seconda Prattica*, che da Cipriano de Rore, Ingegneri, Marenzio, Wert, Luzzaschi e Gesualdo, arrivava fino ai monodisti Peri, Caccini e Cavalieri. A fare questa distinzione, caso raro nella musicologia, non è uno studioso *a posteriori*, ma un contemporaneo, anzi un protagonista in prima linea di quel passaggio d'epoca: Claudio Monteverdi. In polemica con Giovanni Maria Artusi, l'ala conservatrice della critica musicale coeva, che aveva bollato lo stile dei giovani compositori come poco ortodosso e spregiudicato nell'uso delle dissonanze e della condotta delle parti, il compositore di Cremona aveva delineato i canoni della nuova estetica nell'appendice al *Quinto libro de madrigali* (1605) e nella *Dichiaratione*, a firma del fratello Giulio Cesare, annessa agli *Scherzi musicali a tre voci* (1607). La differenza sostanziale fra i due stili? Il primo considerava "*l'armonia signora dell'oratione*", ovvero gli aspetti musicali più importanti del testo cantato; il secondo capovolgeva i ruoli: "*l'armonia diventa serva dell'oratione*, e l'*oratione* padrona dell'*armonia*". In altre parole, la musica era al servizio dei sentimenti, delle immagini e del significato del testo musicato. Non ci si accontentava più del vocabolario codificato dei cosiddetti "madrigalismi", ma si ricercava, senza porsi limiti di regole, le armonie e i ritmi più adatti ad esprimere gli *affetti*.

Le *Toccate* di Frescobaldi sono la risposta strumentale, nonché la piena adesione, alla *Seconda prattica*.

Girolamo Frescobaldi nacque e compì i suoi studi musicali a Ferrara, città che sotto il governo degli Este era diventata un punto di riferimento europeo per la cultura e le arti. Il primo incarico come organista fu all'età di 14

anni presso l'Accademia della Morte della sua città. In contatto con la famiglia ferrarese Bentivoglio, si trasferì nel 1601 a Roma, dove ricoprì dal gennaio al maggio del 1607 l'incarico di organista a Santa Maria di Trastevere. Nel giugno dello stesso anno partì per le Fiandre per accompagnare il cardinale Guido Bentivoglio e lì, ad Anversa, pubblicò la prima raccolta di composizioni, *Il primo libro de madrigali* (1608). Le doti di improvvisatore alla tastiera dovevano essere fuori dal comune se all'età di 25 anni, tornato a Roma nel 1608, ottenne uno dei posti più prestigiosi della sua professione, ovvero quello di organista della Cappella Giulia in San Pietro, incarico che mantenne per il resto della vita. Diversi invece furono, durante l'intera carriera, le famiglie e i casati con cui Frescobaldi stringerà rapporti lavorativi: dopo la rottura con la famiglia Bentivoglio nel 1609 fu sotto l'ala protettrice del cardinale Pietro Aldobrandini fino alla morte di quest'ultimo nel 1621; da quel momento fino al 1628 dovette essere in rapporti con la famiglia di Alfonso III d'Este cui dedicò *Il primo libro di Capricci* (Roma 1624). Nel 1628 Ferdinando II de' Medici visitò Roma e in quell'occasione entrò in contatto con Frescobaldi che gli dedicò *Il primo libro delle Canzoni*. Ottenuto un impiego come organista del granduca di Toscana lavorò a Firenze fino al 1634, anno in cui fece ritorno a Roma richiamato dal cardinale Francesco Barberini.

La storia delle edizioni delle Toccate comincia nel 1615: *Il primo libro di Toccate d'intavolatura di cimbalo* venne dato alle stampe a Roma, in una costosa e raffinata edizione incisa su rame da Nicolò Borbone. Una raccolta che ebbe evidentemente successo dato che ne seguirono una seconda e una terza edizione l'anno successivo (1616) con alcune modifiche e aggiunte e una quarta ristampa nel 1628. La prima edizione del *Secondo libro di Toccate* risale invece al 1627: 90 pagine di musica destinate all'organo e al clavicembalo (vengono menzionati entrambi gli strumenti nel titolo), con una grande varietà di stili e di generi.

La storia delle edizioni dei libri di Toccate si conclude negli anni '30, epoca in cui Frescobaldi aveva ormai consolidato la sua fama dentro e fuori i confini di Roma. Nel 1637 entrambi i libri vennero ristampati in una edizione che si può considerare definitiva, con modifiche e aggiunte sostanziali.

Presi nel loro insieme i due libri contengono esempi di quasi ogni forma musicale praticata all'epoca in Italia per strumento a tastiera. Il percorso scelto per questa registrazione da Yu Yashima ha come punto focale una selezione di 6 *Toccate* (3 dal primo libro e 3 dal secondo) e le *Cento Partite sopra Passacagli*. In effetti, per quanto la fantasia e la sapienza di Frescobaldi trapasino anche dalla più piccola delle *gagliarde*, è proprio con la forma della *Toccata* che si inaugura un nuovo modo di intendere il clavicembalo e la musica per strumento *tout court*. Va detto, Frescobaldi non ne è l'inventore: già nel 1598 e nel 1604 erano state pubblicate due raccolte di *Toccate* di Claudio Merulo, e in generale l'arte di improvvisare al cembalo e all'organo era prerogativa imprescindibile per ogni musicista che aspirasse alla professione. Ma Frescobaldi seppe sintetizzare come nessun altro il linguaggio armonico ed espressivo dei madrigalisti coevi con il vocabolario di forme retoriche dell'arte oratoria in una forma che non fa uso della materia prima di entrambi i modelli: la parola. Le *Toccate* non sono più il tentativo di mettere per iscritto l'atto di improvvisare, di fotografare su carta l'estemporaneità: diventano strutture architettate nel dettaglio che hanno come sostrato la libertà insita nell'improvvisazione, ma come fine la realizzazione in musica di un monologo di un attore, un discorso di un oratore, una poesia cantata. E la libertà dell'attore, dell'oratore e del poeta è tutta apparente, è il risultato di uno studio capillare e minuzioso dei mezzi espressivi atti a muovere gli affetti dell'uditore.

Non è un caso che trattatisti del '500 come Vincenzo Galilei e ancor prima Nicola Vicentino suggerissero ai musicisti di trarre spunto da attori e oratori per apprendere l'arte di disporre i giusti accenti, inflessioni, cambiamenti di intensità e di tempo. Il primo e l'ultimo degli *Avvertimenti* al lettore posti in principio al primo libro sono a questo proposito fondamentali per comprendere il testo:

1. [...] non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta, come veggiano usarsi nei madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola or languida or veloce, e sostenendola etiam in aria secondo i loro affetti o senso delle parole.

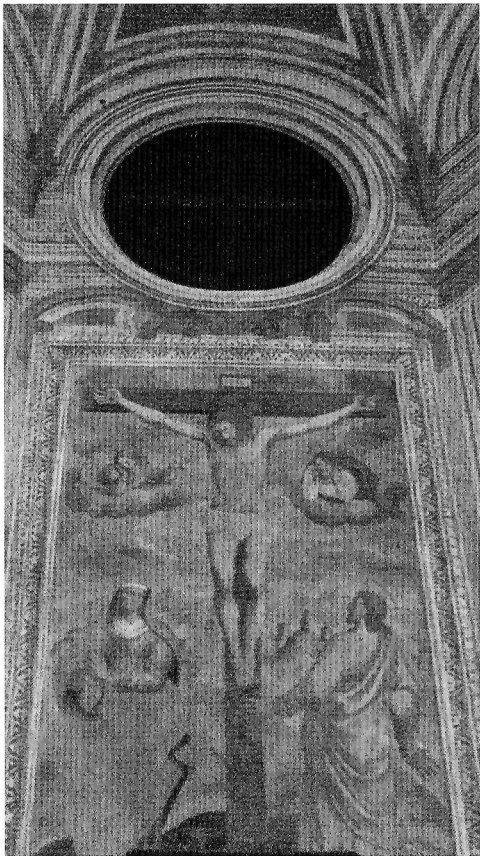
9. Nelle partite quando si troveranno passaggi et affetti sarà bene pigliare il tempo largo: il che osserverassi anche nelle toccate. L' altre non passaggiate si potranno sonare alquanto allegre di battuta, rimettendosi al buon gusto e fino giuditio del sonatore il guidar il tempo, nel qual consiste lo spirito e la perfezione di questa maniera e stile di sonare.

All'esecutore moderno spetta il compito non solo di applicare queste istruzioni, che rappresentano solo il punto di partenza, ma di scovare all'interno di ogni pagina il sapiente accostamento di figure retoriche musicali che rendono coerente, organico ed efficace il fluire musicale. Ogni *toccata* diventa così un mondo a sé, che richiede pari concentrazione all'ascoltatore dell'intelligenza e sensibilità utilizzate dal clavicembalista per riportarla in vita. Non si tratta di pezzi da museo, ma di musica che deve saper parlare con la sua modernità anche nei nostri tempi, con la stessa drammaticità ed energia di un dipinto di Garavaggio.

Quando si pensa al genere della variazione nel periodo barocco viene subito in mente il IV volume del *Clavier-Übung* di Bach, le *Variazioni Goldberg*, vero e proprio monumento a questo genere compositivo che solo Beethoven riuscirà ad eguagliare. Un secolo prima della pubblicazione dell'*Aria* con trenta variazioni, Frescobaldi pubblicava nella nuova sezione in calce all'edizione del primo libro del 1637 (la cosiddetta *Aggiunta*) il primo esempio della storia della musica di *tour de force* nell'arte di variare allo strumento: le *Cento Partite sopra Passacagli*. Costruite sul basso di passacaglia (quattro note discendenti: re, do, si bemolle, la), le variazioni (in realtà più di cento) sono inframmezzate da una *Corrente* (anch'essa costruita sul medesimo tetracordo discendente) e da alcune *Ciaccone*, il tutto riunito in un percorso, articolato da alcune cadenze e fermate, che modula varie volte ai toni vicini. Un'opera che dovette impegnare non poco l'autore: il nucleo originario doveva essere un ciclo di venti variazioni a cui furono poi annesse le ciaccone (che differiscono dalla passacaglia nel metro: 3/2 anziché 6/4), la *Corrente* ed elaborazioni di abbozzi manoscritti. A tutti gli effetti è da considerare uno dei vertici assoluti della letteratura per clavicembalo del XVII secolo.

A completare questo percorso frescobaldiano sono state scelte:

- due serie di variazioni: l'*Aria detta la Frescobalda* (su un motivo originale) dal secondo libro e le *Partite sopra l'aria della Romanesca* (un motivo popolare in tempo ternario usato spesso come base di improvvisazione) dal primo libro.
- la prima della serie di 5 *gagliarde* (danze vivaci in ritmo ternario) dal secondo libro;
- la prima e l'ultima della serie di 6 *canzoni* del secondo libro. Di tutte quelle utilizzate dall'autore in queste raccolte la *canzona* è la forma più complessa dal punto di vista contrappuntistico, vicina a quella del *Ricercare*.



– *Balletto e Ciaccona*, anch'essi dall'*Aggiunta* del primo libro, un esempio di accostamenti di danze in forma di piccola *suíte*.

– *Capriccio sopra la Battaglia*, dall' *Aggiunta*, un esempio di musica descrittiva.

Girolamo Frescobaldi morì il primo marzo 1643, qualche mese prima di Claudio Monteverdi: gli ultimi protagonisti della cosiddetta seconda prattica, l'uno per la voce l'altro per la musica strumentale, scompaiono lo stesso anno. Nel frattempo la musica aveva preso direzioni nuove: il madrigale non esisteva più e la musica vocale era diventata per eccellenza quella del teatro d'opera (nel 1637 era stato aperto il primo teatro pubblico a Venezia); la musica per strumento in Italia si identificherà presto con quella della generazione di Pasquini e Corelli. L'opera di Frescobaldi avrà influenza in un certo senso durature, e d'oltralpe: Froberger saprà riutilizzare il vocabolario retorico per scrivere musica squisitamente intima e profonda; Bach, dal canto suo, partirà anche da Frescobaldi per costruire il suo bagaglio stilistico di respiro europeo.

Marco Gaggini

PARTE SOPRA L'ARIA ⁴¹ DELLA ROMANESCA

Girolamo Frescobaldi Toccatas for harpsichord and organ tablature, Book One and Book Two

The keyboard works by **Girolamo Frescobaldi** (Ferrara, 1583 – Roma 1643) are undoubtedly one of the most important literary highlights of its kind. They also represent one of the key milestones in the long and difficult path this genre underwent to achieve the equal status enjoyed by vocal music.

Until then, “cultured” music enjoyed, cultivated and supported by the aristocracy, was music intended exclusively for voice. During the era of Humanism and the Italian Renaissance, the courts were well and truly at the centre of the best that Europe had to offer musically (and not only): firstly, there was the Flemish polyphony for mass services and motets, then poetry in music for solo voices accompanied by *aeri* and *frottole*, and lastly, the genre that best of all explored the infinite possibilities of the text-music relationship: the madrigal. Instrument based music was however performed by ‘*practice musicians*’, by court salaried organists or by musicians in the service of Popes and Cardinals: these skilled men, who were fully-fledged employees, dealt with music on a daily basis catering for every type of event, spanning from dances to religious service musical accompaniments, in other words mostly prosaic genres that didn’t require the aid or honour to be noted down. The musical culture that a perfect courtesan had to cultivate, according to Baldassarre Castiglione, was quite a different matter altogether: performing was greatly appreciated as long as it was an accompaniment to the voice. The ultimate aim was singing, and in perfect harmony, also poetry.

One cannot fully comprehend either of Frescobaldi’s *Toccate* books without taking into account the madrigal between the end of the 16th and beginning of the 17th century. It is common place, when referring to the musical history of this time, to divide it into two aesthetically different periods: the so-called *First Prattica*, represented by the great polyphonists such as Ockeghem, Josquin, to Willaert and Zarlino, and a *Second Prattica*, starting from the likes of Cipriano de Rore, Ingegneri, Marenzio, Wert, Luzzaschi and Gesualdo, to the monodists Peri, Caccini e Cavalieri.

This distinction wasn’t based on a *retrospective* study made by a scholar, a rare occasion in musicology, but by a peer and prominent figure of that period: Claudio Monteverdi. In conflict with Giovanni Maria Artusi, a conservative representative among contemporary music critics who had branded the style of young composers as unorthodox and unconventional in the use of dissonance and in managing parts, the composer from Cremona outlined the criteria of a new aesthetic in the appendix of the *Quinto Libro dei Madrigali* (1605) and in the *Dichiaratione*, signed by his brother Giulio Cesare, part of the *Scherzi Musicali a tre voci* (1607). What are the main differences between the two styles? The first regarded ‘*harmony as the lady of the spoken word*’ specifically the most important musical aspect of the sung text; the second inverted the roles: ‘*harmony becomes a slave of the delivery and the delivery becomes a master of harmony*’. In other words, music was at the mercy of feelings, images and the meaning of the text put into music. The vocabulary of the so called ‘*madrigalisms*’, was no longer sufficient, and the focus was to find harmonies and rhythms more suited to express *feelings*, without being confined by any rules.

Frescobaldi’s *Toccate* are the instrumental response, hence his entry into the realm of the *Second prattica*.

Girolamo Frescobaldi was born and musically educated in Ferrara, a city under the Este government, that

became a European reference point for culture and the arts. He undertook his first engagement as an organist at the age of 14, at the Morte Academy in his hometown. In touch with the Bentivoglio family from Ferrara, he moved to Rome in 1601, where he worked as an organist at Santa Maria of Trastevere from January to May of 1607. In June of the same year, he left for Flanders to accompany the cardinal Guido Bentivoglio, and there, in Antwerp, he published his first collection of compositions, *Il primo libro de madrigali* (1608)

His keyboard improvisational skills are thought to have been extraordinary given that at the age of 25, and having returned to Rome in 1608, he was appointed as organist of the Cappella Giulia of San Peter, one of the most sought after positions in his profession, a post he held for the rest of his life. Throughout his entire career, the families that Frescobaldi built working relationships with, were diverse: following the break up with the Bentivoglio family in 1609, he was under the protective wing of Cardinal Pietro Aldobrandini, until the latter’s death in 1621; from then on until 1628 he was to be with the Alfonso III d’Este family to whom he dedicated ‘*Il primo libro dei Capricci*’ (Rome 1624). In 1628, Ferdinando II de’ Medici visited Rome, and it was on this occasion that he met Frescobaldi, who would later dedicate ‘*Il primo libro delle Canzoni*’ to him. Having been employed as organist of the great Duke of Tuscany, he worked in Florence until 1634. He then returned to Rome upon cardinal Francesco Barberini’s request.

The story behind the *Toccate* editions began in 1615: *Il primo libro di Toccate d’intavolatura di cimbalo*, was printed in Rome, in a costly and refined copper plated edition by Nicolò Borbone. The collection was very successful and a second and third edition followed the subsequent year (1616) with some adjustments and additions, a fourth edition was then printed in 1628. The first edition of the *Toccatas, Book Two* goes back to 1627: 90 pages of music intended for organ and harpsichord (both instruments are mentioned in the title) in a wide range of styles and genres.

The story behind the *Toccate* books ends in the 30s, a period in which Frescobaldi had by then consolidated his fame in and outside of Rome. In 1637 both books were reprinted in an edition considered to be the definitive one, which also included substantial adjustments and additions.

As a whole, the two books contain examples of almost every kind of musical genre for keyboard instruments, performed in Italy at that time. The route chosen by Yu Yashima for this recording focuses on a selection of 6 *Toccate* (3 from the first book and 3 from the second) and the *Cento Partite sopra Passacagli*. In fact, for all of Frescobaldi’s imagination and wisdom that shines through even the smallest of the *gagliarde*, it is the *Toccata*’s form that *bluntly* introduces a new way of understanding the harpsichord and the music for this instrument. Nonetheless, Frescobaldi was not the latter’s inventor: in 1598 and in 1604 two *Toccate* collections by Claudio Merulo were published, and generally the art of improvisation on the harpsichord and organ became of prime importance for any musician who aspired to the profession. Frescobaldi was however able to synthesise like no other, the harmonic and expressive language of modern madrigalists with the vocabulary of rhetorical forms belonging to the art of public speaking, turning it into a form which didn’t require the use of either of the two models’ raw material: words. The *Toccate* aren’t an attempt to put into writing the act of improvising, of capturing the fleeting moment on paper: they become structures, devised in detail, stripping away the inherent sense of freedom of improvisation, thus becoming a musical form of an actor’s monologue, a public speaker’s speech, a poem in song. And the freedom of the actor, public speaker and poet is apparent throughout. It is the result of an

extensive and detailed study of expressive means to *move* the listener's feelings.

It is no coincidence that 16th century writers such as Vincenza Galilei and previously Nicola Vicentino recommended musicians draw inspiration from actors and public speakers to learn how to place accents, inflections, intensity and pace changes. The first and last *Avvertimenti* (*Warnings*) addressed to the reader at the beginning of Book One are key to understanding the text:

1. [...] that this style of playing should not be a hostage to the beat, as it is [also] usually with modern madrigals, which although difficult, become easier by sometimes letting the pulse languish, sometimes moving it along, quickly, and even keeping it suspended in the air, in accordance with its affetti or the meaning of the words.

9. When you come across *passaggi* and *affetti* it would be advisable to play with ample pace: this is also to observe during the *toccata*. The others that aren't *passaggiate* can be played somewhat in an *allegro* beat, all up to the player's good taste and handling of time, which is the basis of the spirit and perfection of this way and style of playing.

It is up to each contemporary performer to apply these instructions, that represent a starting point of sorts, and to find within each page the skilful blend of rhetorical figures that make the musical flow coherent, organic and efficient. Each *toccata* becomes a world unto itself, requiring an equal measure of concentration on behalf of the listener, with the intelligence and sensitivity used by the harpsichordist to bring it back to life. These aren't pieces to be relegated to a museum context, but music that needs to communicate, through its modernity, to the current times we are living in, with the same drama and energy as a Caravaggio painting.

When we think about the variation genre during the Baroque period, what springs to mind is the IV volume of Bach's *Clavier-Übung*, the *Goldberg Variations*, a monumental work of this compositional genre, that was only matched by the likes of Beethoven. A century before the publication of *Aria* containing thirty variations, Frescobaldi published in the updated foot note section of Book One dated 1637 (the so called *Aggiunta*), the first example in the history of music of the *tour de force* related to the art of instrument variation: the *Cento Partite sopra Passacagli*.

Structured on *passacaglia's* bass (4 descending notes: D, C, B Flat, A), the variations (more than one hundred) are interspersed with a *Corrente* (also structured on the same descending tetrachord) and with a few *Ciaccone*, assembled in a way that is articulated by some cadences and pauses, which on several occasions modulates to similar tones. This work was no mean feat for the author: the original core was supposed to be made up of a cycle of twenty variations, with an addition of *ciaccone* (they differ from the *passacaglia* metre: 3/2 instead of 6/4), of the *Corrente* and the elaboration of draft manuscripts. To all intents and purposes, it is considered one of the top literary pieces for harpsichord of the XVII century.

To complete this Frescobaldian journey, the following pieces have been chosen:

– two variation series: the *Aria detta la Frescobalda* (based on an original tune) from Book Two and the *Partite sopra l'aria della Romanesca* (a popular tune in triple beat often used as a basis for improvisation) from Book One.

- The first in a series of 5 *gagliarde* (lively dances in triple beat) from Book Two;
- The first and the last of the series of 6 *canzoni* of Book Two. The *canzone*, is the most complex form, out of all of the ones used by the author, from the point of view of the counterpoint, close to that of *Ricercare*.
- *Balletto and Ciaccona*, also from the *Aggiunta* from Book One, is an example of a combination of dances in the form of a small *suite*.
- *Capriccio sopra la Battaglia*, from the *Aggiunta*, is an example of descriptive music.

Girolamo Frescobaldi died on the first of March 1643, a few months before Claudio Monteverdi: the remaining key figures of the so called *seconda pratica*, respectively for voice and instrumental music, disappeared the same year. Meanwhile, music took a new direction: the madrigal no longer existed and vocal music became par excellence that of the opera house (in 1637, the first public theatre in Venice opened); instrumental music in Italy, quickly identified itself with the generation of Pasquini and Corelli. The influence of Frescobaldi's work was to be long lasting and travel beyond the Alps: Froberger used the rhetorical vocabulary to write music that was exquisitely intimate and deep; Bach, on the other hand, also used Frescobaldi as a starting point to create his European stylistic knowledge.

Marco Gaggini

English Translation: Louise Abbiati

