

**NUOVA
ERA**

**GIROLAMO FRESCOBALDI
TOCCATE**

(Libro II, 1627)

Aria detta «La Frescobalda»

LORENZO GHIELMI

Organo/Organ/Clavicembalo/Harpsichord



ANCIENT MUSIC

LORENZO GHIELMI

Organo / Organ

Clavicembalo / Harpsichord

GIROLAMO FRESCOBALDI

TOCCATE

(Libro II, 1627)

ARIA DETTA «LA FRESCOBALDA»

All'Organo / Organ

- 1 Toccata VI per l'organo sopra i pedali
- 2 Toccata III per l'organo da sonarsi alla levatione
- 3 Toccata V sopra i pedali per l'organo
- 4 Toccata IV per l'organo da sonarsi alla levatione
- 5 Toccata VIII di durezza e ligature

Al Clavicembalo / Harpsichord

- 6 Toccata I
- 7 Toccata II
- 8 Toccata VII
- 9 Toccata IX (non senza fatica si giunge al fine)
- 10 Toccata X
- 11 Toccata XI
- 12 Aria detta «La Frescobalda»

**Avvertimenti «al lettore» premessi
da Girolamo Frescobaldi ai suoi
Libri di Toccate (Roma, 1616)**

Havendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con affetti cantabili e con diversità di passi, mi è paruto di mostrarmele altrettanto favorevole, quanto affectionato con queste mie deboli fatiche, presentandole in istampa con gli infrascritti avvertimenti; protestando ch'io preferisco il merito altrui et osservo il valor di ciascheduno. Et gradiscasi l'affetto, con cui l'espongo allo studioso e cortese Lettore.

1. Primieramente: che non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come veggiamo usarsi nei Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiandio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole.

2. Nelle toccate ho havuta consideratione non solo che siano copiose di passi diversi et di affetti, ma che anche si possa ciascuno di essi passi sonar separato l'uno dall'altro onde il sonatore senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ovunque più li sarà gusto.

3. Li cominciamenti delle toccate sieno fatte adagio et arpeggiando; e così nelle ligature, o vero durezze, come anche nel mezzo dell'opera si batteranno insieme, per non lasciar voto l'istromento; il qual battimento

ripiglierassi a beneplacito di chi suona.
4. Nell'ultima nota, così de trilli come di passaggi di salto o di grado, si dee fermare ancorché detta nota sia croma o biscroma, o dissimile alla seguente; perché tal posamento schiverà il confonder l'un passaggio con l'altro.

5. Le cadenze benché sieno scritte veloce conviene sostenerle assai; e nello accostarsi il concluder de passaggi o cadenze si anderà sostenendo il tempo più adagio. Il separare e concluder de passi sarà quando troverassi la consonanza insieme d'ambidue le mani scritta di minime.

6. Quando si troverà un trillo della man destra o vero sinistra, e che nello stesso tempo passeggerà l'altra mano, non si deve compartire à nota per nota, ma solo cercar che il trillo sia veloce et il passaggio sia portato men velocemente et affettuoso; altrimenti farebbe confusione.

7. Trovandosi alcun passo di crome e di semicrome insieme a tutte due le mani, portar si dee non troppo veloce; e quella che farà le semicrome dovrà farle alquanto puntate, cioè non la prima, ma la seconda sia col punto; e così l'una no e l'altra sì.

8. Avanti che si facciano li passi doppi con amendue le mani di semicrome doverassi fermar alla nota precedente, ancorché sia nera; poi risolutamente si farà il passaggio, per tanto più fare apparire l'agilità della mano.

9. Nelle Partite quando si troveranno

passaggi et affetti sarà bene di pigliare il tempo largo; il che osservarassi anche nelle toccate. L'altre non passeggiare si potranno sonare alquanto allegre di battuta, rimettendosi al buon gusto e fino giudizio del sonatore il guidar il tempo, nel qual consiste lo spirito e la perfezione di questa maniera e stile di sonare.

Frescobaldi-Toccate (Libro II)

La fortuna di Girolamo Frescobaldi è legata oggi al riaffiorare della prassi esecutiva primo-secentesca. Si sarebbe tentati anzi di dire che la sfortuna di Frescobaldi, che ha vegetato in una sorta di limbo per circa tre secoli — di un autore tanto importante storicamente e artisticamente, quanto assai meno praticato in sala da concerto — dipenda dalla difficoltà di intendere la sua opera in una corretta attenzione ai diversi problemi sia esecutivi, sia tecnico-pratici (uso di strumenti originali o copie fedeli, accordatura inequabile, ecc.).

Questo disco ci presenta un Frescobaldi autentico e credibile: anche per la fortunata coincidenza di poter disporre di uno strumento costruito nel 1554, per San Maurizio al Monastero Maggiore in Milano, da Giangiacomo Antegnati, il più insigne organaro dell'età rinascimentale. Grazie ad un restauro storico-filologico, forse il primo

condotto in Italia con rigorosa attenzione ai problemi della accordatura e del diapason, l'organo ha ricuperato la voce chiara e inconfondibile delle sue origini.

Cosa rendeva opaca e poco interessante la musica di Frescobaldi? La disattenzione al suo pensiero: a quella strutturazione del tempo e del ritmo, fuori da ogni rigido schema metronomico, che è l'essenza della sensibilità dell'epoca e che trova nel geniale compositore ferrarese uno degli interpreti più eloquenti.

Quando Frescobaldi parla nelle sue prefazioni di rapportarsi ai modi del canto madrigalistico, dove conta l'espressione degli «affetti» e quel tanto di concitazione che si trova anche nelle opere coeve di Monteverdi, esprime qualcosa che è di fondamentale importanza per eseguire e intendere la sua musica.

Naturalmente l'evoluzione stilistica e contenutistica attuata da Frescobaldi, anche all'interno di una materia musicale formalmente estranea all'ambiente del primo Seicento, è cosa da tenere in debita considerazione. Ciò vale in particolare per i «*Recercari et Canzoni franzese fatte sopra diversi oblighi*» del 1615, dove il carattere contrappuntistico è più rigidamente ingabbiato. Ma da opera ad opera la ricerca frescobaldiana è continua.

Egli, come tutti i grandi, guarda con un occhio al passato ed un occhio al futuro, e segna una sorta di spartiacque fra due

epoche, convogliando nell'una le esperienze dell'altra, cossicché il carattere innovativo della musica essenzialmente strumentale che Frescobaldi ha composto diventa una pietra miliare nella storia dell'evoluzione musicale.

Da opera ad opera, si diceva, ed è più avanzato del «Primo» (1615) il «*Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti ed altre Partite d'Intavolatura di Cimbalo et Organo*», uscito a Roma presso Borboni nel 1627, che rappresenta una geniale operazione di codificazione del nuovissimo stile tastieristico frescobaldiano e costituisce un modello per tutti i compositori di musica per tastiera che verranno poi. Emerge da questo Libro la tendenza di Frescobaldi a differenziare il linguaggio clavicembalistico da quello organistico che raggiungerà la massima compiutezza nei «*Fiori Musicali*» (1635).

Le composizioni specificatamente organistiche del «Il Libro» sono le Toccate III e IV per l'Organo da sonarsi alla Levatione, le Toccate V e VI per l'Organo sopra i pedali. A queste si deve aggiungere la Toccata VIII di durezze e ligature destinata certamente all'organo in ragione anche del carattere severo e meditativo, come di un «Ricercare», e ardito nelle modulazioni cangianti al pari delle Toccate per l'Elevazione.

Come era giusto, le Toccate III, IV, V, VI e VIII sono proposte alla tastiera dell'organo Antegnati. Vale la pena di osservare che le due Toccate per l'Elevazione si avvalgono di quel registro caratteristico del *Fiffaro*, o *Voce umana*, che mette in vibrazione il registro del Principale, con altro registro lievemente crescente, il cui effetto è quello di ottenere piccoli battimenti tipici della voce umana. Questo registro non era probabilmente nato con l'organo Antegnati di San Maurizio, ma fu aggiunto ai primi del Seicento: e come tale viene a testimoniare un uso sorto all'inizio del periodo barocco e che corrisponde appieno al «pathos» dell'estetica degli «affetti».

Il clima che le due Toccate suggeriscono è quello di una stasi temporale, quasi che il tempo dell'uomo corrispondesse all'eternità divina, suggerita anche da ininterrotte concatenazioni armoniche. Cromatismi, ritmi sincopati — alla lombarda — alludono ai tormenti della Passione, così come il chiaroscuro caravaggesco o le linee spezzate dell'architettura barocca richiamano al dramma sempre presente, anche quando non chiaramente espresso, nell'estetica del tempo.

Le due *Toccate sopra i pedali* nella loro grandiosità che fiorisce sopra poche note lunghe al basso, fanno pensare alla tensione magniloquente delle colonne del Bernini.

Il carattere virtuosistico di alcune delle rimanenti Toccate, chiaramente indirizzate alla tonalità cembalistica, è espresso da una frase un pó sibillina che Frescobaldi pone in calce alla IX: *Non senza fatica si giunge al fine*, forse per sottolineare prima di tutto la volontà di una esecuzione brillante, mossa nei movimenti, adatta ad un esecutore provetto, e forsanche per le reali difficoltà di scandire fra le due mani ritmi irregolari, difficilmente suddivisibili in frazioni e tempestosamente eccentrici. Si nota, inoltre, in questa come nelle altre Toccate, la reiterazione di un breve inciso ritmico-melodico che costituisce la cellula germinale di una frase e che, nel suo riproporsi a diversi livelli, crea una tensione dinamica.

Altre volte, come negli episodi conclusivi della Toccata II e VII, l'incalzare di un frammento ossessivamente ripetuto e messo a contrastare episodi imitativi diversamente spazati conferisce al brano il senso contraddittorio del «mobile» e dell'«immobile».

La vivace fantasia di Frescobaldi ha sempre il carattere di una libera e mutevole improvvisazione, ricca di artifici e di geniali intuizioni: quelle stesse, che, un secolo dopo e in un ordine «metafisico» che non è più quello del Seicento italiano, saranno messe a frutto dal genio di Giovanni Sebastiano Bach.

Completa questa registrazione la riproposta di una pagina fra le più conosciute di Frescobaldi, *l'Aria detta la Frescobalda*, che fu certamente in voga fin dal suo apparire, come attesta la familiarità del patronimico. È, in sintesi, una piccola Suite, in cui alcune variazioni del tema si atteggiano a movimenti di danza, quali *Corrente* e *Gagliarda*.

Sandro Boccardi

Lorenzo Ghielmi si è diplomato in organo, clavicembalo e pianoforte ed ha proseguito gli studi con Jean-Claude Zehnder, presso la Schola Cantorum di Basilea, e con Luigi Ferdinando Tagliavini.

Premiato ai concorsi internazionali d'organo di Spoleto, Innsbruck e Groningen, ha tenuto concerti in tutta Europa, registrando per numerose emittenti radiofoniche (RAI, BBC, ORF, RSI). All'intensa attività concertistica unisce la passione per la ricerca musicologica: ha pubblicato mottetti inediti di Frescobaldi, musiche di autori milanesi e studi sull'arte organaria dei XVI e XVII secolo.

Insegna presso la Civica Scuola di Musica di Milano, è organista della chiesa di S. Alessandro in Milano e clavicembalista dell'ensemble «il Giardino Armonico».

Organo costruito da Giangiacomo Antegnati nel 1554 nella chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore in Milano. Restaurato dalla Casa Organaria Mascioni nel 1982.

Disposizione fonica: Principale 12'

Ottava

XV

XIX

XXII

XXVI

XXIX

XXXIII e XXXVI

Flauto in Ottava

Flauto in Duodecima

Fiffaro o Voce umana

Corista: SOL 3 = Hz 440

Temperamento: tono medio

I mantici sono stati azionati a mano.

Clavicembalo costruito da Tony Chinnery nel 1989, copia da C. Grimaldi (1697).

Corista: LA 3 = Hz 415

Temperamento: tono medio

**Advice «to the reader» contained
in Girolamo Frescobaldi's foreword
to his Books of Toccatas (Rome, 1616)**

Having myself come to know how largely accepted is the fashion for playing with cantabile affections and a variety of passages, I have deemed to show myself likewise favourable and indeed fond thereof, with these my modest efforts, which I present in print with the under-mentioned notes; protesting that I prefer the accomplishments of others and recognise the worth of every man. I trust then that the gentle, scholarly reader will look kindly on the affection with which I here present my work.

1. Firstly: that this manner of playing must not be subject to the beat, as we see used in modern Madrigals, which however difficult they may be, are rendered easier by conducting the beat, now rapidly, now slowly, even holding the beat in the air, according to their affections or the sense of the words.

2. In the Toccatas I have taken into consideration not only that they should be copiously provided with varying passages and affections, but also that each one of them may be played separately from the others, such that the player, not obliged to play them all, may choose to finish where he deems fitting.

3. Let the beginnings of the Toccatas be slow and with arpeggios; likewise then in the ligatures, or «durezza», which shall be struck together, also in the middle of the work, so as not to leave the instrument empty, this striking being repeated as the player desires.

4. The last note, be it of a trill or of a passage whether by leap or by scale steps, must be held, even if the said note be a quaver or a semiquaver, or be different from the note that follows; for such a pause will avoid one passage being confused with the next.

5. Though cadences be scored as rapid it will be better to sustain them somewhat; approaching then the conclusion of passages or cadences, they shall be sustained in more adagio time. Separation and conclusion of passages shall be when consonance is found in both hands written in minims.

6. When a trill shall be found in one hand against a «passaggio» in the other, the player shall not go note by note but shall seek to play the trill rapidly and the «passaggio» shall be played more slowly and affectionately; otherwise there will ensue confusion.

7. Finding in some passages quavers and semiquavers together in the two hands, one must not take the passage too fast; the hand that shall play the semiquavers, shall play them somewhat dotted, that is to say

not the first but the second shall be dotted; thus all the first ones no and the second ones yes.

8. At the approach to double passages for both hands in semiquavers, the player shall hold on the preceding note, even if this be a black note; then the passage shall be made resolutely, so as to make greater show of the player's agility of hand.

9. In Partitas, when passages and affections are found, it will be better to use a largo time; the same be said of Toccatas. Other parts that do not contain passages may be played somewhat livelier, this being left to the good taste and fine judgement of the player, who will then decide the time, for it is in this that the spirit and perfection of this style of playing consists.

Frescobaldi - Toccatas (2nd Book)

The fortunes of Girolamo Frescobaldi are linked in the present day with the reappearance of the style of performance of the early 17th century. Frescobaldi has been left to vegetate in a sort of limbo for almost three centuries and one is tempted to suggest that the misfortune of an artist who is so important historically and artistically and has been so neglected in concert halls, depends on the various problems that he presents in terms of

performance and in purely practical and technical terms (use of original instruments or faithful copies, unequal temperament, etc.).

This disc brings us authentic, credible Frescobaldi, thanks in part to the happy chance of being able to use an instrument that was built in 1554 for the Church of Saint Maurizio at the Monastero Maggiore in Milan by Giangiacomo Antegnati, the most noted organ builder of the renaissance period. After a historical-philological restoration of the instrument, perhaps the first such restoration undertaken in Italy, carried out with strict attention to the problems of tuning and of the diapason, the organ has regained the clear, unmistakable voice that it had originally.

What was it that dulled interest in Frescobaldi's music? A lack of attention to his ideas: to his structuring of time and rhythm, stepping beyond the bounds of rigid metronomic schemes, that was the very essence of the sensibility of an epoch, which this brilliant composer from Ferrara interpreted most eloquently.

When, in his preface, Frescobaldi speaks of relating to the modes of madrigal chant, where the expression of «affections», and that degree of excitement that is also found in the works of his contemporary, Monteverdi, are so important, he is

expressing something which is fundamentally important for the performance and understanding of his music.

Clearly the evolution in style and content that Frescobaldi brought about, even though it was achieved in musical material that stood apart from the context of the early seventeenth century, is something that should be considered. This is especially the case in his «*Recercari et Canzoni franzese fatte sopra diversi oblighi*» of 1615, where the contrapuntal character is more rigidly contained. But Frescobaldi's research continues work by work.

Like all great men Frescobaldi has one eye that gazes at the future and another that looks to the past, and he represents a sort of watershed between two ages, funnelling the experience of one into the other, in such a way that the innovativeness of Frescobaldi's essentially instrumental composition becomes a milestone in the history of the evolution of music.

Work by work we said, and indeed the «*Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite d'Intavolatura di Cimbalo et Organo*» is more advanced than the *Primo Libro* (1615). This second book, which was published by Borboni in Rome in 1627, represents the inspired operation of

codification of Frescobaldi's new keyboard style and creates a model for all later composers of keyboard music. In this book we first find Frescobaldi's tendency to distinguish between the language of the harpsichord and that of the organ, which is to reach perfection in «*Fiori Musicali*» (1635). The composition in the «*Il Libro*» which are specifically for organ are the Toccatas III and IV *per l'Organo da sonarsi alla Levatione* (to be played on the organ at the Elevation); the Toccatas V and VI *per l'Organo sopra i pedali*. To this we may add *Toccatas VIII di durezza e ligature* (hardness and ligature), which was certainly intended to be performed on the organ, given its severe, meditative character similar to that of the «*Ricercari*», as bold in its changing modulations as the Toccatas for the Elevation.

Toccatas N° III, IV, V, VI and VIII are rightly performed on the Antegnati organ. It is worth noting that the two Toccatas for the Elevation use the characteristic register of the *Fiffaro* or *Voce umana* which sets the Principal vibrating, with another lightly rising register, obtaining a beating effect typical of the human voice.

This register was probably not part of Antegnati's organ for the church of San Maurizio, but was added at the beginning of the seventeenth century: as is witnessed

by a practice that emerged at the beginning of the baroque period, corresponding entirely to the «pathos» of the aesthetics of the «affections».

The atmosphere that the two Toccatas suggest is one of a temporary standstill, as though man's time corresponded to divine eternity, this also being suggested by the linked, uninterrupted harmonic solutions. Chromaticisms, Lombardic syncopated rhythms, all make allusions to the Passion, as the chiaroscuro à la Caravaggio and the broken lines of baroque architecture bring to mind the drama of the aesthetics of the day, which are ever-present, even when they are not clearly expressed.

The two Toccatas *sopra i pedali*, in their grandiose style blossoming over a few long notes on the bass, recall the eloquent tension of Bernini's columns.

The virtuoso character of some of the other Toccatas, which are clearly designed for harpsichord tonality, is expressed in a rather enigmatic sentence that Frescobaldi adds at the foot of number IX: *Non senza fatica si giunge al fine* (Not without effort is the end reached), perhaps intending to underline his demand for brilliant performance, and lively movements, suited to an expert player, and perhaps also because of the real difficulties of scanning with the two hands irregular rhythms,

which cannot easily be divided into fractions and are stormily eccentric. We detect in this, as in other toccatas, the reiteration of a brief rhythmic-melodic element which forms the seed of a phrase and which creates dynamic tension as it is repropounded at various levels.

On other occasions, as in the final parts of the Toccatas II and VII, the insistent, obsessive repetition of a fragment that is used to contrast variously spaced imitative episodes, lends a contradictory sense of «mobile» and «immobile» to the piece. Frescobaldi's lively fantasy always seems to offer free and shifting improvisation, rich in artifice and brilliant intuitions: the same intuitions that, a century later, in a metaphysical order which is no longer that of seventeenth century Italy, will be exploited by the genius of Johann Sebastian Bach.

This recording concludes with one of the best-known pages of Frescobaldi, the *Aria detta la Frescobalda*, which was certainly fashionable from the time it first appeared, as the familiarity of its patronymic confirms. It is, in short, a little Suite, in which a number of variations on the theme take on dance forms, such as the *Corrente* and the *Gagliarda*.

Sandro Boccardi
English translation by Timothy Alan Shaw

Lorenzo Ghielmi obtained his diploma in organ, harpsichord and piano and continued his studies with Jean-Claude Zehnder at the Schola Cantorum in Basle, and also with Luigi Ferdinando Tagliavini. A prizewinner at international organ competitions in Spoleto, Innsbruck and Groningen, he has given concerts all over Europe, and made recordings for numerous broadcasting companies (RAI, BBC, ORF, RSI). To his intense concert activity he adds a passion for musicological research and has published undiscovered motets by Frescobaldi, music by Milanese composers, and studies on the art of the organ in the sixteenth and seventeenth centuries. He teaches at the Civica Scuola of Music in Milan, is the organist of the church of St. Alessandro in Milan, and the harpsichordist of the ensemble «Il Giardino Armonico».

Organ built by Giangiacomo Antegnati in 1554 for the church of St. Maurizio at the Monastero Maggiore in Milan. Restored by the organ-builders Mascioni in 1982.

Disposition: Principale 12'

Ottava

XV

XIX

XXII

XXVI

XXIX

XXXIII and XXXVI

Flauto in Ottava

Flauto in Duodecima

Fiffaro or Voce umana

Pitch: G = Hz 440

Temperament: Mean-tone

Hand pumped.

Harpsichord built by Tony Chinnery in 1989, a copy of C. Grimaldi's 1697 instrument.

Pitch: A = Hz 415

Temperament: Mean-tone

PRODUCTION: Alessandro Nava

PRODUCER: Danilo Prefumo

© 10-1990 NUOVA ERA RECORDS

RECORDING LOCATION: S. Maurizio al Monastero
Maggiore (Milano): April 18, 1989 (Organ)
Studio RDS (Milano): April 20-21, 1989 (Harpsichord)

© Sandro Boccardi

ENGLISH TRANSLATION: Timothy Alan Shaw

FRONT COVER: Bernardo Bellotto

COVER DESIGN: Giuseppe Spada

ART DIRECTION: Xerios

**DIGITAL**

GIROLAMO FRESCOBALDI

TOCCATE (Libro II, 1627)

ARIA DETTA «LA FRESCOBALDA»

All'Organo/Organ

- | | | |
|---|--|------------|
| 1 | Toccata VI per l'organo sopra i pedali | [4'51''] |
| 2 | Toccata III per l'organo da sonarsi alla levatione | [7'30''] |
| 3 | Toccata V sopra i pedali per l'organo | [3'53''] |
| 4 | Toccata IV per l'organo da sonarsi alla levatione | [6'40''] |
| 5 | Toccata VIII di durezze e ligature | [4'09''] |

Al Clavicembalo / Harpsichord

- | | | |
|----|---|------------|
| 6 | Toccata I | [3'44''] |
| 7 | Toccata II | [3'43''] |
| 8 | Toccata VII | [3'47''] |
| 9 | Toccata IX (non senza fatica si giunge al fine) | [5'29''] |
| 10 | Toccata X | [4'47''] |
| 11 | Toccata XI | [4'55''] |
| 12 | Aria detta «La Frescobalda» | [4'33''] |

LORENZO GHIELMI

T.T. [59'03'']