

CHAN 0651

# CAPRICCIO STRAVAGANTE



THE PURCELL QUARTET

CHACONNE

# CAPRICCIO STRAVAGANTE

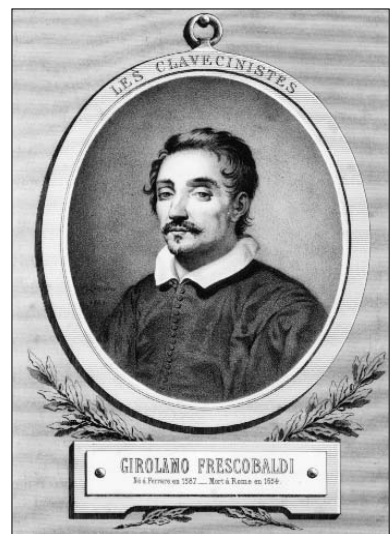
Volume One



THE PURCELL QUARTET

Robert Woolley • His Majestys Sagbutts & Cornetts

CHANDOS early music



Girolamo Frescobaldi

## Capriccio stravagante, Volume 1

**Carlo Farina** (c. 1600 – c. 1640)

- 1 **Capriccio stravagante** 16:02  
violin, two violas, bass violin and harpsichord

**Michelangelo Rossi** (1601/2–1656)

- 2 **Toccatà terza from 'Toccatè e correnti d'intavolatura d'organo e cimbalò'** 4:09  
organ

**Biagio Marini** (c. 1587–1663)

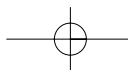
- 3 **Capriccio per sonare il violino con tre corde a modo di lira, Op. 8** 2:00  
violin and chitarrone
- 4 **Capriccio per decima quarta, Op. 8** 4:07  
two violins, organ and chitarrone

**Giovanni Picchi** (fl. 1575–1630)

- 5 **Canzon decima nona a doi chori from 'Canzoni da sonar'** 3:36  
two violins, viola, bass violin, four trombones, organ and chitarrone

**Girolamo Frescobaldi** (1583–1643)

- 6 **Toccatà prima from 'Il secondo libro di Toccatè'** 3:19  
organ
- 7 **Canzon sesta from 'Canzoni da sonare'** 1:56  
violin, two violas, bass violin and chitarrone



**Dario Castello** (1590–1644)

- 8 **Sonata decima from ‘Sonate concertate in stil moderno, libro secondo’** 4:39  
two violins, bass violin, organ and chitarrone

**Giovanni Battista Buonamente**  
(late 16th century–c. 1642)

- 9 **Sonata quinta sopra poi che noi rimena from ‘Il quarto libro de varie sonate’** 5:10  
two violins and viola da gamba

**Francesco Turini** (c. 1589–1656)

- 10 **Sonata a 2. Violini from ‘Madrigali, libro primo’** 3:59  
two violins and organ

**Tarquinio Merula** (1594/5–1665)

- 11 **La Cattarina from ‘Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera, libro terzo’** 2:58  
two violins and organ

**Girolamo Frescobaldi**

- 12 **Capriccio sopra la Battaglia from ‘Toccate d’intavolatura di cimbalo et organo, libro primo’** 2:19  
harpsichord

**Tarquinio Merula**

- 13 **Chiacona from ‘Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera, libro terzo’** 2:47  
two violins, bass violin and harpsichord

**Giovanni Battista Vitali** (1632–1692)

- 14 **Capriccio secondo, Op. 7** 6:54  
two violins, bass violin and organ

**Michelangelo Rossi**

- 15 **Toccatà settima from ‘Toccatè e correnti d’intavolatura d’organo e cimbalo’** 3:50  
organ  
TT 68:23

**His Majestys Sagbutts & Cornetts**

**The Purcell Quartet:**

Catherine Mackintosh violin

Catherine Weiss violin/viola

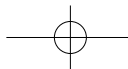
Richard Boothby bass violin/viola da gamba

Robert Woolley harpsichord/organ

with

Jane Rogers viola

Jakob Lindberg chitarrone



<i>violin</i>	Catherine Mackintosh Catherine Weiss	by Antonio Mariano, Pesaro 1674 by Thomas Eberle, Naples 1770
<i>viola</i>	Jane Rogers (Farina [first viola]) Catherine Weiss (Farina [second viola])	by Roland Ross 1993, copy of Guarnerius 1676 by Rex H. England 1997, after Guarnerius
<i>tenor viola</i>	Jane Rogers (Picchi, Frescobaldi)	by Rex H. England, Paulersbury 1994, after Gaspar de Salo
<i>bass violin</i>	Richard Boothby	by James Mackey 1995, after Andrea Amati 1565
<i>viola da gamba</i>	Richard Boothby	6-stringed by Norman Myall 1987, after John Rose c. 1600
<i>chitarra</i>	Jakob Lindberg	14-course by Michael Lowe, Oxford 1979, after Matteo Sellas
<i>harpsichord</i>	Robert Woolley (Frescobaldi) (Farina, Merula)	single-manual by David Evans, after anonymous Italian c. 1600 (Royal College of Music) single-manual by Denzil Wraight, after Giovanni Battista Giusti c. 1685
<i>organ</i>	Robert Woolley	by Martin Goetze and Dominic Gwynn 1996, after early-seventeenth-century Italian, restored by Martin Goetze and Dominic Gwynn 1987

Harpsichords supplied, tuned and maintained by Mark Ransom

Organ supplied and maintained by Simon Neal (Marini, Picchi, Frescobaldi, Castello);  
Keith McGowan (Rossi, Turini, Merula, Vitali)

Tuning: fifth comma meantone (Marini, Picchi, Frescobaldi, Castello);  
quarter comma meantone (Farina, Rossi, Turini, Merula, Vitali)

Pitch: A = 440 Hz

## Capriccio stravagante, Volume 1

In quantity and quality the 1620s represents a high point in Italian instrumental music. Or more precisely Northern Italian for, despite the amazing stylistic diversity, most of the composers in question were natives of a remarkably confined geographical area: Francesco Turini and Biagio Marini came from Brescia, Carlo Farina and Giovanni Battista Buonamente from Mantua, and Tarquinio Merula from Cremona – all within fifty miles of one another. As it happens, during the 1620s all but Turini took the common career route to an Italianate court north of the Alps: Farina to Dresden, Marini to Neuburg, Buonamente to Vienna and Merula to the Polish Court, although all had returned by 1631. Giovanni Picchi and Dario Castello in Venice may well have felt themselves somewhat apart as it was the Venetians who generally set the trends. The success of Castello's *Sonate concertate in stil moderno* (Book 1, 1621; Book 2, 1629) no doubt prompted Merula to borrow the title for his *Libro terzo* in 1637, and *La Cattarina* actually borrows the opening of a Gabrieli

canzona. Nevertheless, Castello's Book 2 was dedicated to Emperor Ferdinand II, Buonamente's patron, suggesting that they shared common aspirations of employment.

Regional factors are paramount in Italian instrumental music. Girolamo Frescobaldi's *Primo libro delle canzoni* (1628), although written in Rome, betrays his Ferrarese origins but with many adaptations to local conditions. For instance, **Canzon sesta**, along with several other four-part canzoni added in the reprint of 1634, *Canzoni da sonare*, was almost certainly intended for the viol consort of his patron Cardinal Barberini. His keyboard style also blended northern influences with elements of the Roman and Neapolitan schools. It is often stated that Michelangelo Rossi was his pupil in Rome but there is no evidence to support this. Their toccatas, represented here by **Toccata prima** from Frescobaldi's *Secondo libro di Toccate* (1627) and **Toccata terza** and **Toccata settima** from Rossi's collection of *Toccate e correnti*, share the rhapsodical improvisatory style, but Rossi is prone to

balance this with formal contrapuntal sections. Giovanni Battista Vitali's birthplace of Bologna, like Ferrara, was part of the Papal States and its artistic allegiances were therefore to Rome rather than the North. His *Varie partite*, Op. 7 (1682), which contains the **Capriccio secondo**, composed after his removal to nearby Modena, is the first known set of ensemble variations printed in Italy. By that time battaglias such as Frescobaldi's **Capriccio** (1637), among his last published works, would have seemed a relic from the past, and even the vogue for using folk-tunes, as in the engaging **Sonata quinta sopra poi che noi rimena** from Buonamente's Book 4 (1626), had long since passed in favour of bass patterns such as in Merula's **Chiacona** (1637).

During the 1620s compositions for small instrumental ensembles of up to three voices began to outweigh larger combinations. Picchi's **Canzon decima nona a doi chori** from his *Canzoni da sonar* (Venice, 1625) still retains polychoral techniques and preserves the old 'con ogni sorte d'istromenti', mentioning cornetti, trombones, recorders and bassoon, as well as violins, reflecting the Venetian liking for wind instruments. Castello, however,

favoured small ensembles, as in **Sonata decima** from Book 2 of the *Sonate concertate*, but as head of a wind band he also employed trombones and bassoons as the melodic bass, and his treble parts often specify just 'soprano', perhaps intending cornetto rather than violin. Book 2, incidentally, is the only set of free sonatas of the entire period offering 'clavicembalo' as an alternative to the organ normal as continuo in both sacred and secular venues, as in Frescobaldi's 1634 canzoni. Buonamente's Books 4, 5 and 7, on the other hand, are unusually scored for unaccompanied trio, i.e. without continuo.

The reprint of Castello's Book 1 adds a telling exhortation to the players:  
if at first sight they appear difficult, their spirit will not be destroyed by playing them more than once... I declare that having observed the 'modern style' I could not have made them easier.

This equation of 'stil moderno' and virtuosity was certainly shared by both Farina and Marini whose violin writing is the most advanced of its day. Farina's **Capriccio stravagante** (1627) uses such violinistic tricks as col legno, sul ponticello, glissando and multiple stopping to depict the barking of dogs and meowing of cats. On the title page

of his *Sonate*, Op. 8 (1629) Marini draws attention to 'curiose et moderni inventioni', and these two **Capriccii** emphasise chordal writing for the violin, one specifying 'each violin plays two parts' while the other imitates the chordal idioms of the lira. Until recently these works have been considered the pinnacle of Italian violin technique, not exceeded before Corelli. In his *History of Violin Playing* (London, 1965) David Boyden, mystified, remarks that the Italians 'mysteriously cease to write double stops for approximately fifty years'. It is now known that this reflects nothing more than the inability of Italian publishers to notate idiomatic violin music with their antiquated system of typography using moveable type. Most remarkable about these two collections is the lengths taken to produce them. In the *Capriccio stravagante*, published in Dresden, all the complicated sections of double and triple stoppings such as 'La Chitarra Spagnuola' and 'La Lira' are laboriously written out by hand! Marini's Op. 8, however, actually inserts sections of wood-block engraving just for the double stops. No wonder there was a three-year gap between the writing of the Preface in 1626 and the publication date of 1629! Such methods were impractical and

uneconomical, and it was not until the advent of copperplate engraving, as in Corelli's Op. 5 (1700), that Italian publishers were willing to take on the enterprise, lagging far behind the Germans who had used it for a generation.

Our knowledge of the instrumental music of the period is therefore circumscribed by the limitations of the Italian printing industry. Given the quality of his **Sonata a 2. Violini**, it is hard to believe that Turini's half-dozen instrumental pieces in his *Madrigali* (Book 1, 1621; Book 2, 1624) represent the sum total of his contribution, and in any case only certain types of music were published. Despite its demanding scalic *passaggi*, Buonamente's Sonata on 'Poi che noi rimena' never ventures out of first position, yet in a letter of 1627 the composer mentions a set of solo violin sonatas of which no trace survives, stressing that young players must master the upper reaches of the violin right to the end of the fingerboard. Rather than saying something about the amount composed, the huge decline in instrumental music printed in the 1630s actually indicates the dire economic effects of the War of Mantuan Succession (1628–30), from which the Venetian publishing houses never fully recovered.

The works of Farina and Marini should perhaps be seen not as exceptions but as a technical norm; yet without them we would have little idea of the true state of Italian violin playing at this period.

© 2000 Peter Allsop

Formed in 1982, **His Majestys Sagbutts & Cornetts** has pioneered the rediscovery of seventeenth-century ceremonial wind music played at coronations and other great occasions in the chapels and courts of England and Europe. Comprising two cornetts, four sackbuts and chamber organ, the group often joins with singers and string players for its own projects, and has also performed with Sir John Eliot Gardiner's Monteverdi Choir, the BBC Singers, the choirs of Trinity and King's College, Cambridge, as well as those of Westminster Abbey and Westminster Cathedral, London. In addition to playing at festivals in Great Britain, the group has toured Europe, Australia and the Far East. Activities range from sound and vision recordings for the BBC to performing at the Salzburg Festival and in the Basilica of St Mark's in Venice. The group is the 'early music ensemble in residence' at the Royal College of Music in

London.

**Robert Woolley** is one of Europe's leading performers of the harpsichord and other early keyboard instruments. He studied at the Royal College of Music, where he is Professor of harpsichord and fortepiano and Adviser for Early Music. Well known as a soloist, chamber musician and orchestral player, he has given concerts and master-classes in the UK, USA, Japan and throughout Europe. He regularly broadcasts for the BBC, and programmes have included many recordings on historic organs, harpsichords and fortepianos. Robert Woolley is a founder-member of The Purcell Quartet, with which he has made many recordings for Chandos, including the complete concertos for harpsichords by J.S. Bach. Other recordings for Chandos include his acclaimed discs of J.S. Bach's Partitas.

Founded in 1983, **The Purcell Quartet** has established itself as a leader in the area of baroque chamber music. It works regularly with soloists such as Susan Gritton, Nancy Argenta, Catherine Bott, Emma Kirkby, Michael Chance, Dominique Visse, Mark Padmore and Peter Harvey. The group has toured North and South America, Turkey and Europe. It has taken productions of *Dido*

and *Aeneas* and *L'incoronazione di Poppea* to Japan, as it will Monteverdi's *Orfeo* in 2001. In the United Kingdom it has played at most major festivals, recorded extensively for the BBC and toured several times with the Early Music Network. Recently it

presented a sold-out Bach concert at the Wigmore Hall in London, commemorating the 250th anniversary of the composer's death. The Purcell Quartet has made over twenty discs for Chandos, to which the critical response has been consistently enthusiastic.

## Capriccio stravagante, Band 1

Die 1620er Jahre bilden von der Quantität wie von der Qualität her einen Höhepunkt in der Instrumentalmusik Italiens. Genauer gesagt Norditaliens, denn trotz der erstaunlichen stilistischen Vielfalt stammten die meisten der hier relevanten Komponisten aus einem sehr engen regionalen Umkreis: Francesco Turini und Biagio Marini kamen aus Brescia, Carlo Farina und Giovanni Battista Buonamente aus Mantua und Tarquinio Merula aus Cremona – Ortschaften, die nicht mehr als 80 Kilometer voneinander entfernt lagen. Mit Ausnahme von Turini wählten diese Musiker in den 1620er Jahren die damals übliche Karriere, indem sie an italophile Höfe nördlich der Alpen gingen – Farina nach Dresden, Marini nach Neuburg, Buonamente nach Wien und Merula an den polnischen Hof; bereits 1631 waren sie jedoch alle nach Italien zurückgekehrt. Giovanni Picchi und Dario Castello in Venedig mögen sich als Außenseiter gefühlt haben, da es sonst die Venezianer waren, die den Trend setzten. So regte zweifellos der Erfolg von Castellos *Sonate concertate in stil moderno* (Buch 1,

1621; Buch 2, 1629) Merula an, den Titel 1637 für sein *Libro terzo* zu übernehmen, und **La Cattarina** entlehnt den Anfang einer Canzone von Gabrieli. Andererseits widmete Castello sein zweites Sonatenbuch Kaiser Ferdinand II., dem Gönner Buonamentes, was auf ähnlich gelagerte berufliche Ambitionen schließen läßt.

Die italienische Instrumentalmusik ist von regionalen Faktoren bestimmt. Girolamo Frescobaldis *Primo libro delle canzoni* (1628) entstand zwar in Rom und enthält zahlreiche Anklänge an dortige Traditionen, verrät jedoch die Herkunft des Komponisten aus Ferrara. Die **Canzon sesta** zum Beispiel – wie auch einige weitere im Nachdruck von 1634, *Canzoni da sonare*, zusätzlich enthaltene vierstimmige Canzonen – war höchstwahrscheinlich für das Gambenensemble seines Gönners Kardinal Barberini bestimmt. Auch der Stil seiner Tastenmusik verband nördliche Traditionen mit Elementen der römischen und neapolitanischen Schule. Es wird vielfach behauptet, Michelangelo Rossi sei in Rom sein Schüler gewesen; hierfür gibt es jedoch keine Beweise. Die Toccaten der

beiden Komponisten – hier vertreten durch die **Toccata prima** aus Frescobaldis *Secondo libro di Toccate* (1627) und die **Toccata terza** und **Toccata settima** aus Rossis Sammlung von *Toccate e correnti* – haben den rhapsodisch-improvisatorischen Stil gemeinsam, wobei Rossi dazu neigt, als formales Gegengewicht kontrapunktische Passagen einzubauen. Giovanni Battista Vitalis Geburtsort Bologna gehörte wie Ferrara zu den päpstlichen Territorien, seine künstlerischen Allianzen tendierten daher eher nach Rom als zum Norden. Vitalis *Varie partite* op. 7 (1682), denen das **Capriccio secondo** entnommen ist, entstanden nach seinem Umzug in das nahe Modena und bilden die erste bekannte in Italien gedruckte Sammlung von Ensemble-Variationen. Zu dieser Zeit wären Battaglini in der Art von Frescobaldis **Capriccio** (1637), das zu seinen spätesten gedruckten Werken zählt, wie Überbleibsel der Vergangenheit erschienen, und selbst die Mode, populäre Melodien zu verwenden (zum Beispiel in der einnehmenden **Sonata quinta sopra poi che noi rimena** aus Buonamentes viertem Buch von 1626) war längst einer Vorliebe für ostinate Baß-Schemata gewichen, wie sie etwa in Merulas **Chiacona** (1637) zutage tritt.

In den 1620er Jahren begannen Kompositionen für kleine Instrumentalensembles von bis zu drei Stimmen größere Kombinationen zu verdrängen. Picchis **Canzon decima nona a doi chori** aus seinen *Canzoni da sonar* (Venedig 1625) enthält noch Elemente der mehrhörigen Kompositionstechnik und bewahrt das alte “con ogni sorte d’istromenti”; die Erwähnung von Zinken, Posaunen, Blockflöten und Fagott sowie Violinen reflektiert die venezianische Vorliebe für Blasinstrumente. Castello hingegen bevorzugte kleine Besetzungen, wie in der **Sonata decima** aus dem zweiten Buch seiner *Sonate concertate*, doch als Leiter eines Bläserensembles verwendete er für die Baßmelodie auch Posaunen und Fagotte, und seine Oberstimmen sind häufig nur mit “soprano” bezeichnet, womit vielleicht eher Zink als Violine gemeint ist. Castellos zweites Buch ist übrigens die einzige Sammlung von freien Sonaten aus dieser Zeit, in der das “Clavicembalo” als Alternative zur Orgel empfohlen wird; sonst wurde normalerweise in geistlichen wie auch in weltlichen Werken als Continuo-Instrument die Orgel verwendet, so auch in Frescobaldis Canzonen von 1634. Buonamentes viertes, fünftes und siebtes Buch hingegen sind

ungewöhnlicher Weise für unbegleitetes Trio gesetzt, das heißt, sie verzichten auf den Continuo.

Der Nachdruck von Castellós erstem Buch enthält eine vielsagende Ermahnung an die Interpreten:

Selbst wenn diese Stücke zunächst schwierig scheinen mögen, so wird doch ihr Geist durch wiederholtes Spielen nicht verdorben... Ich versichere, daß, da ich dem "modernen Stil" gefolgt bin, ich sie nicht einfacher hätte machen können.

Diese Gleichsetzung von "stil moderno" und Virtuosität teilten offensichtlich auch Farina und Marini, die die in ihrer Zeit technisch am weitesten entwickelte Violinmusik schrieben. Farinas *Capriccio stravagante* (1627) verwendet für die Darstellung von Hundegebell und Katzenmiauen geigerische Tricks wie *col legno*, *sul ponticello*, *glissando* und Doppelgriffe. Marini macht auf dem Titelblatt seiner *Sonate* op. 8 (1629) auf "curiose e moderni inventioni" aufmerksam; die damit angesprochenen zwei *Capriccii* favorisieren das mehrstimmige Spiel auf der Violine, wobei in dem einen "jede Violine zwei Stimmen spielt", während das andere das akkordische Idiom der Lyra imitiert. Bis vor kurzem hielt man diese Werke für den absoluten Höhepunkt der italienischen

Violintechnik, der erst mit Corelli übertroffen wurde. David Boyden bemerkt in seinem Buch *The History of Violin Playing* (London 1965) mit Verwunderung, daß "die Italiener seltsamerweise für etwa 50 Jahre aufhörten, Doppelgriffe zu verwenden". Inzwischen ist jedoch bekannt, daß dies nur die Unfähigkeit der italienischen Drucker reflektiert, mit ihrem antiquierten typographischen System, das noch bewegliche Typen verwendete, idiomatische Violinmusik zu notieren. Es ist bemerkenswert, welche Anstrengungen unternommen wurden, um diese beiden Sammlungen zu veröffentlichen. In dem in Dresden erschienenen *Capriccio stravagante* sind sämtliche komplizierten Passagen mit Doppel- und Mehrfachgriffen, wie etwa "La Chitarra Spagnuola" und "La Lira", arbeitsaufwendig von Hand ausgeschrieben! In Marinis op. 8 hingegen wurden zur Wiedergabe der Doppelgriffe eigens Holzschnitte in den Druckstock eingefügt. Kein Wunder, daß zwischen dem Abfassen der Vorrede (1626) und dem Erscheinungsdatum des Drucks (1629) volle drei Jahre verstrichen! Solche Methoden waren unpraktisch und unökonomisch, und erst mit dem Aufkommen des Kupferstichs – wie er für

Corellis op. 5 (1700) verwendet wurde – waren italienische Verleger bereit, sich solchen Aufgaben zu stellen; sie blieben also weit hinter den Deutschen zurück, die den Kupferstich bereits eine Generation früher einsetzen.

Unsere Kenntnis der Instrumentalmusik dieser Zeit ist daher von den Beschränkungen des italienischen Druckwesens geprägt. Angesichts der Qualität von Turinis *Sonata a 2. Violini* ist kaum anzunehmen, daß das halbe Dutzend von Instrumentalwerken in seinen *Madrigali* (Buch 1, 1621; Buch 2, 1624) seinen gesamten Beitrag zu dieser Gattung darstellt, zumal damals nur bestimmte Arten von Musik veröffentlicht wurden. Trotz ihrer anspruchsvollen Tonleiterpassagen geht Buonamentes Sonate über "Poi che noi rimena" nicht über die erste Lage hinaus; in einem Brief erwähnt der Komponist jedoch eine Sammlung von – anderweitig leider nicht nachweisbaren – Violinsonaten und betont, daß junge Instrumentalisten die hohen Lagen bis ans Ende des Griffbretts beherrschen müssen. Somit sagt der dramatische Rückgang der gedruckten Instrumentalmusik in den 1630er Jahren nichts über den tatsächlichen Umfang der in jener Zeit komponierten Musik aus, sondern

illustriert vielmehr die verheerenden ökonomischen Auswirkungen des Mantuaner Erbfolgekriegs (1628–1630), von dem sich die venezianischen Verlage niemals ganz erholten. Die Kompositionen von Farina und Marini sollten daher vielleicht nicht als Ausnahmen sondern eher als die technische Norm gewertet werden, doch ohne sie hätten wir kaum eine Vorstellung von der tatsächlichen Beschaffenheit des italienischen Violinspiels jener Epoche.

© 2000 Peter Allsop

Übersetzung: Stephanie Wollny

Der 1982 gegründeten Bläsergruppe *His Majestys Sagbutts & Cornetts* verdanken wir maßgeblich die Wiederentdeckung der Staatsmusik, die zu Krönungen und anderen höfisch-festlichen Anlässen im Europa des 17. Jahrhunderts aufgeführt wurde. Mit zwei Zinken, vier Posaunen und einer Kammerorgel besetzt, verbindet sich das Ensemble zu seinen Projekten oft mit Sängern und Streichern, ist aber auch schon mit dem Monteverdi Choir von Sir John Eliot Gardiner, den BBC Singers, den Chören von Trinity und King's College Cambridge, Westminster Abbey und Westminster Cathedral London aufgetreten.



Neben Festspielauftritten in Großbritannien haben Tourneen durch Europa, nach Australien und Fernost geführt. Die Tätigkeit reicht von Funk- und Fernsehaufnahmen für die BBC bis zu Darbietungen bei den Salzburger Festspielen und in der Markuskirche von Venedig. His Majesty's Sagbutts & Cornetts ist das offizielle Gastensemble für Alte Musik am Royal College of Music in London.

**Robert Woolley** zählt zu den führenden europäischen Meistern des Cembalos und anderer früher Tasteninstrumente. Er studierte am Royal College of Music, wo er heute als Professor für Cembalo und Klavier sowie als Berater für Alte Musik wirkt. Als Solist, Kammermusiker und Orchesterspieler hat er Konzerte und Meisterklassen in den USA, Japan und Europa gegeben. Er ist regelmäßig im BBC-Rundfunk zu hören, mit zahlreichen Darbietungen auf historischen Orgeln, Cembalos und Klavieren. Robert Woolley ist ein Gründungsmitglied des Purcell-Quartetts, mit dem er viele Aufnahmen für Chandos gemacht hat, darunter eine Gesamteinspielung der Cembalokonzerte von J.S. Bach; auch

mit dessen ebenfalls für Chandos aufgenommenen Partiten hat er große Zustimmung gefunden.

Seit seiner Gründung im Jahre 1983 hat sich das **Purcell-Quartett** unter den führenden Interpreten der barocken Kammermusik etabliert. Künstler wie Susan Gritton, Nancy Argenta, Catherine Bott, Emma Kirkby, Michael Chance, Dominique Visse, Mark Padmore und Peter Harvey arbeiten regelmäßig mit dem Quartett zusammen. Gastspielreisen haben nach Nord- und Südamerika, in die Türkei und durch Europa geführt. Die Gruppe hat mit *Dido and Aeneas* und *L'incoronazione di Poppea* in Japan gastiert, und für 2001 ist Monteverdis *Orfeo* geplant. In Großbritannien kennt man sie von den meisten namhaften Festspielen, zahlreichen BBC-Rundfunkaufnahmen und Tourneen mit dem Early Music Network. Erst vor kurzem war das Purcell-Quartett im Rahmen des Bach-Jahres in der Londoner Wigmore Hall vor vollem Haus zu erleben. Das Purcell-Quartett hat über zwanzig Schallplatten für Chandos aufgenommen, die von der Kritik mit anhaltender Begeisterung begrüßt worden sind.

## Capriccio stravagante, volume 1

Tant sous l'angle de la quantité que de la qualité, la musique instrumentale atteint un sommet dans les années 1620 en Italie, ou plus précisément en Italie du Nord, car la plupart des compositeurs dont il est question, en dépit de l'étonnante diversité stylistique de leurs œuvres, sont natis d'une région géographique aux limites étroites. En effet, Francesco Turini et Biagio Marini étaient originaires de Brescia, Carlo Farina et Giovanni Battista Buonamente, de Mantoue, et Tarquinio Merula, de Crémone – villes situées à quelque quatre-vingts kilomètres l'une de l'autre. Entre 1620 et 1630, tous sauf Turini se rendirent – c'était le cheminement professionnel classique –, dans des cours italianisantes au nord des Alpes: Farina séjourna à Dresde, Marini, à Neuburg, Buonamente, à Vienne et Merula, à la cour de Pologne. Mais en 1631, tous, aussi, étaient rentrés au pays. Il se peut que Giovanni Picchi et Dario Castello se soient sentis quelque peu en marge, car c'étaient généralement les Vénitiens qui donnaient le ton. Le succès de les *Sonate concertate in stil moderno* (Livre 1, 1621; Livre 2, 1629) de

Castello incita, certes, Merula à en emprunter le titre pour son *Libro terzo* en 1637 et **La Cattarina** s'inspire en réalité du début d'une canzone de Gabrieli. Néanmoins, le Livre 2 de Castello était dédié à l'Empereur Ferdinand II, le mécène de Buonamente, ce qui donne à penser que les deux compositeurs partageaient des aspirations identiques quant à leur carrière.

Les facteurs régionaux sont essentiels dans la musique instrumentale italienne. Le *Primo libro delle canzoni* (1628) de Girolamo Frescobaldi, bien que composé à Rome, trahit ses origines – la ville de Ferrare –, mais avec de nombreuses adaptations aux conditions locales. **Canzon sesta**, par exemple, comme plusieurs autres canzones à quatre voix ajoutées dans la réédition de 1634, *Canzoni da sonare*, était très probablement destinée à l'ensemble de violes de son mécène, le cardinal Barberini. Le style de la musique de clavier de Frescobaldi est aussi un amalgame d'influences du Nord et d'éléments provenant des écoles romaine et napolitaine. On a souvent prétendu que

Michelangelo Rossi était son élève à Rome, mais rien ne permet de l'affirmer. Le style improvisé de la rhapsodie marque leurs toccatas, représentées ici par la **Toccata prima** du *Secondo libro di Toccate* (1627) de Frescobaldi, ainsi que la **Toccata terza** et la **Toccata settima** du recueil de *Toccate e correnti* de Rossi, mais ce dernier a tendance à équilibrer cela avec des sections contrapuntiques formelles. Bologne, le berceau de Giovanni Battista Vitali, faisait partie, comme Ferrare, des Etats pontificaux et portait l'empreinte artistique de Rome plus que du Nord. Les *Varie partite*, opus 7 (1682) de Vitali, qui comprennent le **Capriccio secondo**, composé après son départ pour la ville de Modène, toute proche, est le premier recueil connu de variations d'ensemble édité en Italie. A cette époque les battaglias comme le **Capriccio** (1637) de Frescobaldi, qui figure parmi ses dernières œuvres publiées, aurait ressemblé à des reliques d'un lointain passé, et même la vogue des allusions à la mélodie folklorique, comme dans la séduisante **Sonata quinta sopra poi che noi rimena** du Livre 4 (1626) de Buonamente, était oubliée depuis longtemps en faveur d'une basse structurée comme dans la **Chiaccona** (1637) de Merula.

Dès 1620, les œuvres conçues pour

ensembles instrumentaux de dimension réduite, jusqu'à trois voix, commencent à prendre le pas sur celles s'adressant à un éventail plus large d'instruments. La **Canzon decima nona a doi chori** de Picchi dans les *Canzoni da sonar* (Venise, 1625) a recours encore à des techniques polychorales et conserve l'ancien "con ogni sorte d'istromenti": cornet à bouquin, trombones, flûtes à bec et basson, en plus des violons, reflétant la prédilection des Vénitiens pour les instruments à vent. Castello, toutefois, préférait les petits ensembles, ainsi qu'en témoigne la **Sonata decima** du Livre 2 des *Sonate concertate*, mais comme il dirigeait une harmonie, trombones et bassons servaient aussi de basse mélodique et les parties alto ne portent souvent que la mention "soprano" dans le but peut-être de faire intervenir un cornet à bouquin plutôt qu'un violon. Le Livre 2, incidemment, est le seul recueil de sonates libres de toute cette période dont le "clavicembalo" est offert comme alternative à l'orgue, instrument habituel du continuo dans les lieux sacrés et profanes, telles les canzones de Frescobaldi composées en 1634. Par contre, les Livres 4, 5 et 7 de Buonamente sont orchestrés d'une manière inhabituelle pour trio non accompagné, c'est-à-dire sans continuo.

La réédition du Livre 1 de Castello adresse une demande nouvelle et très révélatrice aux interprètes:

S'il est vrai qu'elles paraissent ardues à première vue, les interpréter plus d'une fois ne nuira en rien à leur esprit... Je prétends qu'ayant étudié le "style moderne", je n'aurais pu les concevoir plus simplement.

Tant Farina que Marini dont la musique de violon est la plus avant-gardiste de son temps réalisent cette assimilation de "stil moderno" et de virtuosité. Le **Capriccio stravagante** (1627) de Farina fait appel à divers effets tels col legno, sul ponticello, glissando et jeu de cordes multiples pour dépendre des aboiements et des mialements. Sur la page titre de ses *Sonate*, opus 8 (1629), Marini attire l'attention sur "curiose et moderni inventioni" et ces deux **Capriccii** donnent de l'importance à l'écriture pour le violon, qui recourt aux accords, l'un précisant que "chaque violon joue deux parties" tandis que l'autre imite les moyens d'expression de la lira, basée aussi sur des accords. Jusqu'il y a peu, ces œuvres étaient considérées comme le sommet de la technique de violon en Italie que nul jusqu'à Corelli ne surpassa. Dans son *History of Violin Playing* (Londres, 1965), David Boyden, mystifié, souligne que les Italiens "cessent étrangement, pendant

cinquante ans, d'écrire en utilisant des effets de double corde". On sait à présent que ceci ne reflète rien de plus que l'inhabileté des éditeurs italiens à noter la musique pour le violon avec les caractères mobiles de leur typographique antique. Le temps nécessaire pour produire ces deux recueils est tout à fait surprenant. Dans le *Capriccio stravagante* publié à Dresde, toutes les sections complexes de jeu en double et triple corde comme "La Chitarra Spagnuola" et "La Lira" sont transcrits laborieusement à la main! L'opus 8 de Marini a toutefois recours au procédé de gravure sur bois pour les passages de jeu en double corde. Qu'il se soit écoulé trois ans entre la composition de la Préface (1626) et sa publication (1629) n'a rien d'étonnant! Ces méthodes n'étaient ni pratiques, ni économiques, et ce n'est qu'avec l'apparition de la gravure sur cuivre, utilisée pour l'opus 5 de Corelli (1700), que les éditeurs italiens furent disposés à entreprendre ce travail, bien longtemps après les Allemands qui utilisaient ce procédé depuis plus d'une génération.

Nos connaissances de la musique instrumentale de l'époque est donc limitée par les possibilités restreintes de l'imprimerie italienne. Compte tenu de la qualité de la **Sonata a 2. Violini** de Turini, il est difficile

d'imaginer que les six pièces instrumentales des *Madrigali* (Livre 1, 1621; Livre 2, 1624) représentent l'entièreté de son œuvre et, de toute manière, seules les compositions musicales d'un certain type étaient éditées. En dépit des *passaggi* de gammes très exigeants, la sonate de Buonamente sur "Poi che noi rimena" reste au premier plan; cependant, dans une lettre de 1627, le compositeur mentionne une série de sonates pour violon solo, dont il ne subsiste aucune trace, et souligne que les jeunes interprètes doivent maîtriser les registres supérieurs du violon jusqu'à l'extrémité de la touche. Le grave déclin de la musique instrumentale éditée dans les années 1630, plutôt que de nous renseigner sur le volume des œuvres composées, révèle en fait l'ampleur du désastre économique causé par la guerre de Succession de Mantoue (1628–1630) dont les maisons d'édition vénitiennes ne se remirent jamais complètement. Les œuvres de Farina et Marini doivent être considérées comme une norme technique plutôt que comme des exceptions. Toutefois, sans elles, nous n'aurions guère d'idée du véritable niveau du violon en Italie à cette époque.

© 2000 Peter Allsop

Traduction: Marie-Françoise de Meetés

#### His Majestys Sagbutts & Cornetts

Formé en 1982, l'ensemble His Majestys Sagbutts & Cornetts est à l'origine de la redécouverte de la musique de cérémonie pour instruments à vent du dix-septième siècle telle qu'elle était jouée aux couronnements et en d'autres circonstances dans les chapelles et les cours d'Angleterre et d'Europe. Formé de deux cornets à bouquin, quatre saqueboutes et un orgue de chambre, cet ensemble collabore souvent avec des chanteurs et des instrumentistes à cordes pour réaliser des projets originaux; il se produit également avec le Monteverdi Choir de Sir John Eliot Gardiner, avec les BBC Singers, avec les chœurs de Trinity et King's College de Cambridge, ainsi qu'avec ceux de l'Abbaye de Westminster et de la Cathédrale de Westminster de Londres. Outre sa participation à des festivals en Grande-Bretagne, l'ensemble fait des tournées en Europe, en Australie et en Extrême-Orient. Il effectue des enregistrements pour la radio et la télévision à la BBC et se produit également au Festival de Salzbourg et à la Basilique Saint-Marc de Venise. His Majestys Sagbutts & Cornetts est "l'ensemble de musique ancienne en résidence" au Royal College of Music de Londres.

Robert Woolley est l'un des plus éminents clavecinistes et interprètes sur d'autres instruments à clavier anciens. Ayant fait ses études au Royal College of Music de Londres, il y est professeur de clavecin et de piano-forte, et conseiller en matière de musique ancienne. Soliste, musicien de chambre et musicien d'orchestre de renom, il donne des concerts et des cours d'interprétation au Royaume-Uni, aux États-Unis, au Japon et dans toute l'Europe. Il se produit régulièrement à la BBC et ses programmes comportent beaucoup d'enregistrements sur des orgues, des clavecins et des pianos-forte historiques. Robert Woolley est membre fondateur du Quatuor Purcell, avec lequel il a fait de nombreux enregistrements pour Chandos, notamment l'intégrale des concertos pour clavecins de J.S. Bach. Parmi ses autres enregistrements pour Chandos figurent les Partitas de J.S. Bach, disques qui ont remporté un immense succès.

Fondé en 1983, le Quatuor Purcell s'est forgé une réputation de chef de file dans le domaine de la musique de chambre baroque. Il travaille régulièrement avec des solistes tels Susan Gritton, Nancy Argenta, Catherine Bott, Emma Kirkby, Michael Chance, Dominique Visse, Mark Padmore et Peter Harvey. L'ensemble fait des tournées en Amérique du Nord et du Sud, en Turquie et en Europe. Il part au Japon avec des productions de *Dido and Aeneas* et du *L'incoronazione di Poppea* et participera à l'*Orfeo* de Monteverdi en 2001. Au Royaume-Uni, il se produit dans la plupart des grands festivals, enregistre régulièrement pour la BBC et fait plusieurs tournées avec l'Early Music Network. Récemment, il a donné un concert Bach à guichet fermé au Wigmore Hall de Londres, pour commémorer le 250<sup>e</sup> anniversaire de la mort du compositeur. Le Quatuor Purcell a enregistré plus de vingt disques pour Chandos Records, disques que la critique a toujours accueillis avec enthousiasme.

### Also available



J.S. Bach  
Trio Sonatas  
CHAN 0654

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: [chandosdirect@chandos.net](mailto:chandosdirect@chandos.net) Website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

#### Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

**Recording producer** Martin Compton

**Sound engineer** Ben Connellan

**Editor** David O'Carroll

**Recording venue** St Jude's on the Hill, Hampstead, London; 30 November–2 December 1998 (Marini, Picchi, Frescobaldi, Castello and Buonamente) & 27–29 April 2000 (Farina, Rossi, Turini, Merula and Vitali)

**Front cover** Detail from *The Carnival Scene or the Minuet* (c. 1745) by Giandomenico Tiepolo

**Back cover** Photograph of The Purcell Quartet by Hanya Chlala

**Design** Sean Coleman

**Booklet typeset** by Dave Partridge

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2000 Chandos Records Ltd

© 2000 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

CAPRICCIO STRAVAGANTE, VOLUME 1 - The Purcell Quartet

CHANDOS  
CHAN 0651

2 bit

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0651

Capriccio stravagante, Volume 1



- Carlo Farina** (c. 1600 – c. 1640)
- 1 Capriccio stravagante 16:02
- Michelangelo Rossi** (1601/2–1656)
- 2 Toccata terza 4:09
- Biagio Marini** (c. 1587–1663)
- 3 Capriccio per sonare il violino con tre corde a modo di lira, Op. 8 2:00
- 4 Capriccio per decima quarta, Op. 8 4:07
- Giovanni Picchi** (fl. 1575–1630)
- 5 Canzon decima nona a doi chori 3:36
- Girolamo Frescobaldi** (1583–1643)
- 6 Toccata prima 3:19
- 7 Canzon sesta 1:56
- Dario Castello** (1590–1644)
- 8 Sonata decima 4:39
- Giovanni Battista Buonamente** (late 16th century–c. 1642)
- 9 Sonata quinta sopra poi che noi rimena 5:10

- 10 **Francesco Turini** (c. 1589–1656)  
Sonata a 2. Violini 3:59
- 11 **Tarquinio Merula** (1594/5–1665)  
La Cattarina 2:58
- 12 **Girolamo Frescobaldi**  
Capriccio sopra la Battaglia 2:19
- 13 **Tarquinio Merula**  
Chiacona 2:47
- 14 **Giovanni Battista Vitali** (1632–1692)  
Capriccio secondo, Op. 7 6:54
- 15 **Michelangelo Rossi**  
Toccata settima 3:50
- TT 68:23

His Majestys Sagbutts & Cornetts  
The Purcell Quartet  
Robert Woolley harpsichord/organ  
with Jane Rogers viola • Jakob Lindberg chitarrone

CHANDOS RECORDS LTD  
Colchester . Essex . England

LC 7038

DDD

© 2000 Chandos Records Ltd © 2000 Chandos Records Ltd  
Printed in the EU

CAPRICCIO STRAVAGANTE, VOLUME 1 - The Purcell Quartet

CHANDOS  
CHAN 0651