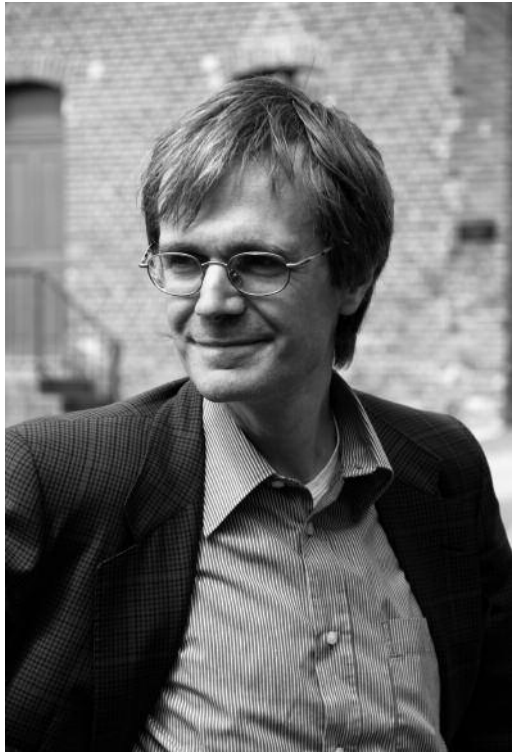


photo © Laura Crippa

Fabio Bonizzoni

harpsichord

Willem Kroesbergen, 1975, after Bartholomaeus Stephanini, 1694

organ

Graziadio Antegnati, 1565, Basilica di Santa Barbara, Mantova

Organ keyboard with 57 keys from CC to f'', short octave, split keys for D#/Eb and G#/Ab.
Pedalboard with 18 notes coupled to the keyboard. Stops to the right of the keyboard:
PRINCIPALE | FIFFARO | OTTAVA | DECIMA QUINTA
DECIMA NONA | VIGESIMA SECONDA | VIGESIMA SESTA | VIGESIMA NONA
TRIGESIMA TERZA | TRIGESIMA SESTA | FLAUTO IN XIX | FLAUTO IN VIII
Meantone tuning, A = 466 Hz at 20° Celsius.

This recording has been made courtesy of the residency held by Fabio Bonizzoni at the Fondation Royaumont.
A precious edition of the Second Book of Toccatas, dating from 1637, is kept in the François Lang Music Library.

Recorded at the Abbaye de Royaumont (Bibliothèque musicale François-Lang), France,
and Mantova (Basilica di Santa Barbara), Italy, in March and May 2012
Engineered by Alban Moraud | Produced by Tini Mathot
Executive producer & editorial director: Carlos Céster | Editorial assistance: María Díaz
Design: Valentín Iglesias
© 2012 note 1 music gmbh

To Chiara, my beloved wife, who has left us so suddenly
FABIO

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)
Toccatas & Partitas

CD I [78:15]

First Book

Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo
(Rome, 1615/1616/1637)

HARPSICHORD

01	Toccata prima	*5:04*
02	Toccata seconda	*5:44*
03	Toccata terza	*3:35*
04	Toccata quarta	*4:27*
05	Toccata quinta	*5:00*
06	Toccata sesta	*5:28*
07	Partite sopra la Monica (1615)	*4:23*
08	Partite sopra la Romanesca (1616)	*12:09*
09	Partite sopra Ruggiero (1616)	*8:09*
10	Toccata settima	*5:13*
11	Toccata ottava	*4:22*
12	Toccata nona	*5:31*
13	Toccata decima	*4:18*
14	Aria detta Balletto [Second Book]	*4:37*

CD II [78:12]

Second Book

Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo et organo
(Rome, 1627/1637)

HARPSICHORD

01	Toccata prima	*3:37*
02	Toccata seconda	*3:13*
03	Toccata settima	*4:34*
04	Toccata nona	*4:40*
05	Toccata decima	*4:58*
06	Toccata undecima	*4:56*

ORGAN

07	Toccata terza (per l'organo da sonarsi alla levatione)	*7:10*
08	Toccata quarta (per l'organo da sonarsi alla levatione)	*5:51*
09	Toccata quinta (sopra i pedali per l'organo, e senza)	*4:17*
10	Toccata sesta (per l'organo sopra i pedali, e senza)	*5:06*
11	Toccata ottava (di durezze, e ligature)	*4:27*
12	Canzona quinta	*1:59*
13	Toccata undecima [First Book]	*6:19*

HARPSICHORD

14	Canzona prima	*3:52*
15	Canzona terza	*3:38*
16	Aria detta la Frescobalda	*3:20*
17	Ancidetemi pur	*5:46*

Title page, 'Secondo libro di toccate' (1637 ed.), Collection musicale François-Lang, Royaumont.

I
INTERVIEW WITH FABIO BONIZZONI

How did your interest in Frescobaldi bring about this recording?

I met Frescobaldi through the harpsichord more than the organ, and I consider the two volumes of toccatas his masterpiece. I was excited when I discovered an original print of the second book in the François Lang Music Library at Royaumont and thought of organizing something around this precious volume to make it known. The Royaumont Foundation recognized the importance of this project and has helped enormously in producing this recording, which I hope will increase the number of those who appreciate this exceptional composer.

How did you choose the instruments for this recording and decide on what temperaments to adopt?

Because the second book of toccatas designates "*cimbalo et organo*", I had to find two appropriate instruments that were, of course, of fine quality. Since the harpsichord compositions were to be recorded at Royaumont, where it would have been difficult to bring in an original instrument, I chose one that to my knowledge is among the most beautiful modern copies of an antique Italian harpsichord. It was made in 1975 in Utrecht by Willem Kroesbergen, a copy of an inner-outer case instrument signed "Stephanini", strung in brass. The original is a little later than Frescobaldi's time, but given its principles of construction, I find it perfect to interpret what our Ferrarese has written.

The sound of an instrument is created, obvious as it may seem, by the person who plays it, but in the case of instruments with fixed tunings, the choice of temperaments and their realization are an integral part of the musical result. Since tuning is such a personal component of any performer's interpretation and tricky to elicit from someone else, I tuned the harpsichord myself, inspired by meantone temperament. But I have adjusted certain intervals from time to time according to my ears and the purpose of the passages I was preparing to record. I'm convinced that the scientific precision that a phrase like "quarter-comma meantone" conveys is foreign to the Baroque sensibility, which is why I prefer to say that I have been inspired by a certain temperament rather than state that such-and-such is what I have adopted.

With respect to the performances on organ – given the abundance of historical organs in Italy, it was only a matter of choosing one that would suit Frescobaldi. An instrument that I had played recently and found particularly beautiful seemed to me apt, both for its intrinsic qualities and its recent restoration by the workshop of Giorgio Carli. This is an organ originally built in 1565 by Graziadio Antegnati (of a long line of Brescian organ builders), for the beautiful basilica of Santa Barbara in Mantua. It was lightly modified early in the seventeenth century.

Apart from those toccatas for which Frescobaldi indicates "with or without pedals", how did you choose which others to play on the organ?

The compositions for which Frescobaldi indicates organ have an idiomatic style, with musical figures that are somewhat less rhapsodic. It is on that basis that I chose the distribution between those on organ and those on harpsichord. There are no certain rules, so one goes by "how it feels".

Frescobaldi's variation sets, like his Romanesca *or* Ancidetemi pur*, far exceed what we have from his predecessors in length and fantasy. As an interpreter, how do you construct a trajectory out of their variety?*

We're talking about some of the most significant pieces from the two books of toccatas! On one hand, *Ancidetemi pur* is an intabulated madrigal for which a solution to the continuity between one section and another almost doesn't exist; on the other, the *Romanesca* and *Ruggiero* are the most striking of the variation sets that Frescobaldi wrote. The variety of *affetti* that each work contains is truly extreme: from short variations in dance styles, to those like toccatas, to those that are more meditative or tortured, to contrapuntal ones... There's no doubt that one must look at single variations on their own terms as well as in the arch of a whole set, knowing that the variety and contrast of the individual parts – if well shaped – all contribute to the unity of the whole. It is the same magic that happens in all the great variation sets in the history of music, with the *Goldberg Variations* at the top of the list: each detail is a part of the whole, and to create that whole, it is necessary to give maximum attention to the detail.

In the presence of masterpieces like these, the interpreter in my view needs only to look and listen to what the notation says to him. This, however, is easy and arduous at the same time – knowing that nothing that is notated is sufficient to yield a moving performance and at the same time knowing that nothing is superfluous or insignificant. A page of music is, in some way, like a seed or a flower bud: it contains in itself the fruit to come, but, without the individual work of the interpreter – the person who interprets the musical sign and translates it into sound – there is the risk of not bringing it to fruition. To see, then, beyond the notated sign but by means of the sign is the key to revealing the design and intense balances that form the bases of Frescobaldi's most important creations.

Keyboard toccatas before Frescobaldi tend to be more meandering and uniform in rhythm. How do you account for the rhythmic variety and contrast in Frescobaldi's?

Uniformity stands at the opposite from the Frescobaldian ideal: he himself said so not only in his music, but also in words, in the prefaces to his publications. He recommends specifically that the interpreter take into account the diversity of the sections

contained within his toccatas; and, I would add, to accentuate that diversity. An important predecessor is Claudio Merulo, who in his toccatas at times alternated sections in counterpoint with freer ones. In the freer ones, he experimented with the possibilities of diverse passages and *affetti.* But the same distance that separates Merulo's toccatas from, say, those of the Gabrielis, separates Merulo from Frescobaldi. It is as if the "experiments" of Merulo turned, as if by wizardry, into mature reality in Frescobaldi.

Frescobaldi's keyboard music may be said to be for the fingers, the mind, and then, the ear. Tell us how the harpsichordist transforms all of this into affetti*, into expressiveness.*

We were speaking earlier of the necessity for the interpreter to see beyond the musical sign, although by means of it. If every musical interpretation can be seen as an independent creation – since one creates material sound from an utterly mute page – in the case of the Frescobaldi toccatas the dimensions of the creative spaces are particularly ample, and in fact they encompass more than the sphere of sound.

In his prefaces, Frescobaldi gives us many instructions about how to execute his toccatas: some deal with technical details (how to play trills more than how to play unequal rhythms; when to arpeggiate; or how to sectionalize the toccatas). But my impression is that at times this wealth of detail risks our losing sight of what I believe is the most important indication in his prefaces: namely, that his toccatas were written in imitation of *madrigali moderni*, Italian madrigals of the *seconda pratica.* And the principal innovation of this "second practice" is that "*la musica è al servitio dell'oratione*", the music serves the text. Music permits itself to ignore certain rules of composition in order to accommodate the meaning of the words and the affective states they create.

Now, in madrigals text generates *affetti*; we instrumentalists, however, have to create sonorities that represent them. Since in general we can only make real what we can imagine, passing these works through a *literary* imagination, as a step toward performance, can vivify Frescobaldi's wealth of ideas. The toccatas are twenty-three stories in music, madrigals, as it were, without words: envisioning a text, a story, to their notes imparts each one with its own set of living *affetti.* Before being a musician, one must act as a poet and think of oneself in the lyric circles of Petrarch (more than in Tasso's epic workshop), recounting moments of love, wit, joy, or despair. Imagining a poem, setting a scene, or better yet creating a script – before and even as the music emerges – seems key to understanding how this music gains its power to move us.

transcribed & translated by Margaret Murata

II
THE ORGAN IN THE CHURCH OF SANTA BARBARA

In 1565, Graziadio Antegnati signed a contract to build an organ with eight registers apparently based on 12 foot pitch. However, for unknown reasons, he began construction of an instrument with twelve registers probably based on 16 foot pitch. Due to lack of space however, he could not complete this plan according to his usual tried-and-tested design.With the building already begun, more complications ensued when Antegnati agreed, no doubt at the request of the court organist Girolamo Cavazzoni, to insert seven enharmonically-split keys (D♯/E♭, G♯/A♭). By making some changes in his design, altering some parts already built and, possibly, reducing the intended compass of the keyboard at the treble end, Antegnati was able to finish the organ in June of that year, albeit with some pipes lacking (probably those meant for the split keys of the Principal). Notwithstanding the incomplete state, Cavazzoni seemed satisfied and reported to the duke Guglielmo, who was anxiously awaiting its completion, that "the organ has come out so well that I could not have asked for anything better and it will always seem like a jubilee in this church because of the great number of people who will come to hear this [organ]". Sometime later, Antegnati returned to Mantua and completed the instrument.

Just a few years later the Basilica was enlarged and the organ suffered quite a lot of damage from the dust and debris from the construction work. Antegnati was ill and so sent his son Costanzo to restore the organ.

In 1599, the maintenance of the organ was put into the hands of Bernardino Virchi, who was also from the Antegnati workshop. It is not clear what alterations he made but it was perhaps he who extended the compass of the keyboard upward to accommodate the ever-changing style of organ music. Virchi continued maintaining the organ until 1611, just before the death of duke Vincenzo, the successor of Guglielmo. After that, nothing is documented about the organ for about twelve years.

In 1624, an industrious builder, Tomaso Meiarini appeared on the scene. Probably also from the Antegnati workshop, he worked on the organ for at least two months, possibly longer. The exact nature of his alterations has eluded modern scholars. In any event, his is considered the last major renovation of the organ, the completion of an instrument that, even in 1692, was judged to be "*grande e buonissimo*".

The aim of the renovation carried out between 1995 and 2006 was to bring the organ back to its specifications of 1624.

GIORGIO CARLI
translated by Vincent Ranger

—

I believe that one of the many mysteries of this organ can now be considered as solved. The day before the recording, I was working at the organ, and I was wondering about the unusual compass of the keyboard and in which pieces to use the 8' register, and in which to use the 16'. Suddenly, I had an intuition: this organ had been designed to be played a fourth higher! Or even better, to also be played a fourth higher, just like a Ruckers transposing harpsichord. Excited by this new idea, I then tried to play while transposing by a fourth (G becomes C, F becomes B-flat, etc.). The sound coming from the instrument confirmed that my intuition was good!

At this point, I realised that the whole story of the contract was logical: if at the beginning it had been decided to build a 12' organ – which would in fact be an 8' organ with additional notes in the bass – Cavazzoni, the Basilica organist, who evidently wished for a more sumptuous instrument, asked to have a 16'-organ built instead. He asked at the same time that there be split keys, in order to have the enharmonic notes D♯/E♭ and G♯/A♭. However, this second request seemed incomprehensible, since we know Cavazzoni's music and it is far from being either chromatically or harmonically adventurous. However, if we consider this organ as a transposing instrument – in fact a 12' instrument, with additional notes that go from a 16' to a 12' register – then split keys become indispensable, as for example an E-flat transposed a fourth becomes an A-flat! With these modifications, Cavazzoni, as well as ourselves today, had at his disposal three organs in one: an organ on which it is possible to play a major part of the repertoire, including Frescobaldi, in either 16' (in the original key), in 12' (a fourth higher), and, for pieces that don't go too high, in their original key as well, but in 8'. A brilliant idea, that gives the organist the possibility to choose from a great variety of colours of incredible richness.

In my recording, I have experimented with all these possibilities and, in particular, I have played Toccatas nos. 3, 5 and 8 of the second book a fourth higher. As I was saying, it is the sound of the instrument itself that, more than any intellectual reasoning, confirmed the merit of my intuition.

FABIO BONIZZONI
translated by Lysiane Boulva

Façade of the organ, Basilica of Santa Barbara, Mantua, built by Graziadio Antegnati in 1565; restored by Giorgio Carli, 1995-2006.

I
ENTRETIEN AVEC FABIO BONIZZONI

Comment votre intérêt pour Frescobaldi vous a amené à réaliser cet enregistrement ?

C'est en découvrant le clavecin que j'ai véritablement découvert Frescobaldi, plus que je ne l'avais fait en jouant ses œuvres à l'orgue. Je considère que les deux volumes de toccatas représentent son chef-d'œuvre. J'ai été très ému en découvrant un exemplaire original du deuxième livre dans la Bibliothèque musicale François-Lang à Royaumont et j'ai pensé qu'il serait magnifique de pouvoir organiser quelque chose autour de ce précieux volume afin de le faire connaître. La Fondation Royaumont a compris l'importance de mon projet et m'a beaucoup soutenu dans la réalisation de l'enregistrement qui, je l'espère, fera croître le nombre des amateurs de ce compositeur exceptionnel.

Comment avez-vous choisi les instruments et les tempéraments ?

Le deuxième livre de toccatas de Frescobaldi est écrit pour « clavecin et orgue ». Je devais donc trouver deux instruments stylistiquement appropriés et bien évidemment de grande qualité. Puisque les sessions d'enregistrement pour la partie au clavecin devaient se faire à Royaumont, la question de choisir un instrument ancien original ne se posait pas. Il aurait été impossible de transporter un tel clavecin. J'ai donc choisi, à mon avis, la plus belle copie moderne d'un clavecin italien ancien. Il s'agit d'un instrument construit à Utrecht par Willem Kroesbergen en 1975, copie d'un clavecin signé « Stephanini », à double caisse, avec des cordes en laiton, légèrement plus tardif par rapport à l'époque de Frescobaldi mais qui, par sa conception, me semble parfaitement adapté à l'interprétation des pages du claveciniste ferrarais. Je me suis personnellement occupé de l'accord que je considère comme faisant partie de l'interprétation et que l'on peut difficilement laisser à d'autres : le son d'un instrument est créé – c'est une évidence – par l'interprète. Dans le cas d'un instrument à accord fixe, le type de tempérament et sa réalisation font partie intégrante du résultat. Pour le système d'accord, je me suis inspiré du tempérament mésotonique en l'ajustant de temps à autre selon ma sensibilité et en fonction des pièces que j'enregistrais.

Je suis convaincu que la précision scientifique qu'on attribue aujourd'hui à des termes tels « tempérament mésotonique à 1/4 de comma » est étrangère à la philosophie de l'époque baroque et c'est la raison pour laquelle je préfère dire que je me suis inspiré d'un certain tempérament plutôt que d'affirmer que j'ai utilisé ce tempérament-ci.

Pour la partie d'orgue – vu l'abondance d'orgues anciens en Italie – il suffisait d'en choisir un qui soit adapté au répertoire frescobaldien. Un instrument que j'avais joué récemment et que je trouvais particu-

lièrement beau me parut adapté tant pour ses qualités intrinsèques que pour sa récente restauration. Il s'agit d'un orgue construit dans la deuxième moitié du XVIe siècle par l'atelier Antegnati et très légèrement modifié au début du XVIIe siècle, qui se trouve dans la splendide église de Santa Barbara à Mantoue.

Exception faite des toccatas pour lesquelles Frescobaldi donne l'indication « con o senza pedali » *comment avez-vous choisi les autres pièces qui sont jouées à l'orgue ?*

Il est difficile de l'établir avec précision et il n'existe pas de règles. Il faut décider selon sa sensibilité. Les compositions indubitablement faites pour l'orgue ont une écriture particulière avec des figurations moins rhapsodiques. C'est donc en suivant les critères d'écriture que j'ai choisi comment répartir les pièces entre l'orgue et le clavecin.

Les variations de Frescobaldi telles ses Romanesca *ou* Ancidetemi pur *surpassent largement celles de ces prédécesseurs, tant par leur longueur que par leur fantaisie. En tant qu'interprète, comment avez-vous construit et élaboré leur palette de variétés ?*

Nous parlons ici de pièces qui figurent parmi les plus significatives des deux livres de toccatas ! *Ancidetemi pur* est un madrigal mis en tablature dans lequel les sections s'enchaînent les unes aux autres sans interruption. Parmi les variations écrites par Frescobaldi, la *Romanesca* et le *Ruggiero* représentent deux des séries les plus impressionnantes. La variété d'affects qu'elles contiennent est extrême ; on va d'une variation brève en forme de danse à une variation en style de toccate, en passant par une variation plus méditative et poignante ou une variation polyphonique…

Il est indéniable qu'il faut à la fois considérer chaque variation pour soi, à la fois la replacer dans l'architecture de l'œuvre complète, puisque la variété et les contrastes de chaque partie individuelle – si elles sont bien maîtrisées – contribueront à augmenter l'unité du tout. C'est une magie identique à celle de toutes les grandes variations de l'histoire de la musique, à commencer par les *Variations Goldberg* : chaque détail fait partie du tout et pour créer le tout, il faut accorder la plus grande attention au détail.

En présence de tels chefs-d'œuvres, à mon avis, l'interprète doit se contenter de savoir discerner tant avec ses yeux qu'avec ses oreilles ce qui lui est suggéré par l'écriture – une opération à la fois simple et ardue – en sachant que l'écriture seule n'est pas suffisante à une interprétation passionnante, mais parallèlement, elle ne comporte rien de superflu, qui soit dénué de sens. La page musicale est en quelque sorte comme le germe ou le bouton d'une fleur : elle porte en elle le fruit à venir, mais sans le travail personnel de l'interprète – celui qui interprète le signe musical le traduit en réalité sonore – elle risque de ne pas parvenir à maturité. A mon avis, l'idée est de réussir à voir au-delà du signe mais également à travers le signe. C'est là la clef qui ouvre l'univers frescobaldien et qui permet non seulement de donner un sens à chaque note mais également

de révéler le dessein et les équilibres ardus qui sont à la base des plus importantes créations de Frescobaldi.

Les toccatas pour clavier avant Frescobaldi sont généralement plus uniformes au niveau du rythme et elles vagabondent plus librement. Comment expliquez-vous la variété rythmique et les contrastes chez Frescobaldi ?

Je crois que l'uniformité est à l'opposé de l'idéal frescobaldien : il nous le dit par sa musique, mais également dans ses propres mots, dans les préfaces de ses publications. Il conseille tout particulièrement à l'interprète d'être attentif à la diversité des passages contenus dans ses toccatas. Et, ajouterai-je, de les mettre en relief. Claudio Merulo est un de ses importants prédécesseurs. Dans ses toccatas, il alterne parfois des moments polyphoniques à des passages plus libres. Dans ces derniers, il expérimente la possibilité des passages et des affects variés. Mais la distance qui sépare les compositions de Merulo de celles de Gabrieli, par exemple, est égale à celle qui sépare Merulo de Frescobaldi. Comme par magie, les « expérimentations » de Merulo semblent se réaliser de façon mature chez Frescobaldi.

On affirme que la musique de Frescobaldi est faite pour les doigts en premier lieu, puis pour l'esprit et finalement pour l'oreille. Dites-nous comment l'interprète transforme cette idée en affects, en expression.

J'évoquais auparavant la nécessité pour l'interprète de voir au-delà et à travers le signe musical. Chaque interprétation musicale peut évidemment être considérée comme une création, car il s'agit bien de créer de la matière sonore à partir d'une page tout à fait muette. Je pense toutefois que dans le cas des toccatas de Frescobaldi, l'étendue de ces espaces créatifs est particulièrement ample et elle engage plus que la sphère so-nore. Dans ses préfaces, Frescobaldi nous donne quantité d'indications sur la façon d'exécuter ses toccatas : il s'agit de détails techniques (sur l'exécution des trilles, plutôt que sur l'inégalité, sur la façon d'arpéger ou de séparer les toccatas en diverses parties), mais j'ai l'impression que parfois, cette richesse de détails risque de nous faire perdre de vue l'indication que je considère la plus importante dans ces textes, c'est-à-dire que ses toccatas sont écrites en imitation des *madrigali moderni*, des madrigaux de la *seconda pratica*. Et la nouveauté principale de cette *seconda pratica* réside dans le fait que « *la musica è al servitio dell'oratione* », la musique est au service du texte, elle accepte d'ignorer ses propres règles pour se plier à la description des mots et des états d'âme.

C'est donc le texte qui crée les affects et nous devons créer un son capable de représenter ces affects. Puisque nous sommes capables de donner vie uniquement à ce que nous sommes en mesure d'imaginer, je pense que l'un des travaux préliminaires à l'exécution de ces œuvres passe par l'imagination littéraire.

Les toccatas sont des histoires en musique, des madrigaux sans mots : s'inventer un texte, une histoire, sur leurs notes, est ce qui nous permettra de les faire vivre avec leurs propres *affetti* « vivants ». Avant

d'être musicien, il faut se faire poète, s'imaginer travailler dans l'école littéraire de Pétrarque plutôt que celle du Tasse et raconter des histoires d'amour, de joie et de désespoir. Faire un travail de création littéraire, de mise en scène, mieux encore, de scénariste – avant que le son ne soit proféré et pendant qu'il l'est – me paraît être la clé pour que cette musique ait toute sa force d'émouvoir.

traduit par Christine Jeanneret

II
L'ORGUE DE L'ÉGLISE SANTA BARBARA

En 1565, Graziadio Antegnati signe un contrat pour la construction d'un orgue de huit registres, apparemment basé sur une hauteur de 12 pieds. Cependant, pour des raisons inconnues, il commence la construction d'un instrument de douze registres, probablement basé sur une hauteur de 16 pieds. À cause du manque d'espace, Antegnati ne peut compléter l'instrument selon le modèle habituel de l'époque. La chose se complique davantage lorsqu'Antegnati accepte, sans doute à la demande de l'organiste de cours Girolamo Cavazzoni, d'ajouter sept touches enharmoniques au clavier (ré♯/mi♭, sol♯/la♭), alors que la construction de l'orgue a déjà débuté. En changeant un peu ses plans, en modifiant quelques pièces déjà construites et enfin en réduisant peut-être l'étendue prévue du clavier dans son extrême aigue, Antegnati arrive à terminer l'orgue en juin de cette même année, bien qu'il manque quelques tuyaux – sans doute ceux destinés aux touches enharmoniques du Principal. Même incomplet, Cavazzoni semble satisfait de l'orgue et déclare à Guillaume, duc de Mantoue, qui attend impatiemment son achèvement, que « l'orgue est si réussi que je n'aurais pu demander mieux, et c'est toujours comme un jubilé dans cette église, dû au grand nombre de gens qui viennent l'entendre ». Un peu plus tard, Antegnati retournera à Mantoue et terminera enfin l'instrument.

Lorsque la basilique est agrandie quelques années plus tard, l'orgue est endommagé par la poussière et les débris de la construction. Antegnati étant malade, il envoie son fils Costanzo réparer l'orgue à sa place.

En 1599, l'entretien de l'orgue est confié à Bernardino Virchi, qui fait aussi partie de l'atelier d'Antegnati. Les changements qu'il apporte à l'orgue ne sont pas clairs, mais il est possible que ce soit lui qui ait élargi l'étendue du clavier dans l'aigu pour accommoder les styles musicaux en constante évolution. Virchi entretient l'orgue jusqu'en 1611, un peu avant le décès du duc Vincent 1er, le successeur de Guillaume. La décennie suivante se démarque par le manque d'information disponible sur l'état de l'orgue.

En 1624 apparaît sur la scène le facteur Tomaso Meiarini. Provenant sans doute lui aussi de l'atelier d'Antegnati, il travaille sur l'orgue pendant au moins deux ans, ou peut-être plus, mais la nature exacte des modifications qu'il apporte à l'instrument demeure un mystère. Il est cependant considéré comme le dernier facteur à avoir restauré l'orgue, lequel, même en 1692, était considéré comme étant « *grande e buonissimo* ».

Le but de la restauration qui a eu lieu entre 1995 et 2006 était de remettre l'orgue dans son état de 1624.

GIORGIO CARLI
traduit par Lysiane Boulva

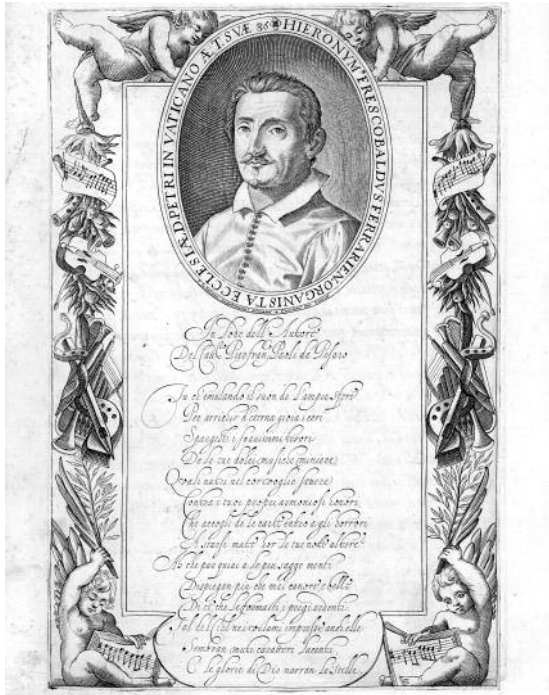
—

Je crois que l'un des nombreux mystères de cet orgue peut maintenant être considéré comme étant résolu. La veille de mon enregistrement, je travaillais à l'orgue et je m'interrogeais sur l'étendue inhabituelle du clavier, et dans quelles pièces utiliser le registre de huit pieds et celui de seize pieds quand, soudainement, j'eu une intuition : cet orgue avait été conçu pour être joué transposé à la quarte ! Ou, mieux encore, pour pouvoir être joué également en transposant d'une quarte, exactement comme sur les clavecins transpositeurs de Ruckers ! Enthousiasmé par cette idée, j'essayai donc de jouer en transposant à la quarte supérieure (une pièce en sol se joue en do, une en fa en si bémol, etc.). Le son de l'instrument me confirma que mon intuition était bonne !

Je m'aperçu que toute l'histoire du contrat devenait ainsi logique : si au début il avait été décidé de construire un orgue de 12 pieds – c'est à dire un orgue de 8 pieds avec des notes supplémentaires dans la basse – Cavazzoni, organiste de la basilique et qui évidemment souhaitait un instrument plus somptueux, demanda qu'il soit de 16 pieds et, en même temps, il demanda qu'il aie des feintes brisées pour avoir les notes enharmoniques ré♯/mi♭ et sol♯/la♭. Or, cette deuxième demande semblait incompréhensible car nous connaissons la musique de Cavazzoni, et elle est loin d'être audacieuse harmoniquement. Mais si l'on considère cet orgue comme étant un instrument transpositeur – en fait un instrument de 12 pieds avec des notes supplémentaires qui vont du registre de 16 pieds à celui de 12 pieds – voilà que les feintes brisées deviennent indispensables, car un mi bémol, transposé à la quarte, devient un la bémol ! Avec ces modifications, Cavazzoni, et nous aujourd'hui, avait à sa disposition trois orgues en un, sur lequel il est possible de jouer une grande partie du répertoire, y compris Frescobaldi, en 16 pieds (dans le ton original), en 12 pieds (en transposant à la quarte) et, dans les pièces qui ne montent pas trop dans l'aigu, dans le ton original mais dans le registre de 8 pieds. Un concept absolument génial, et qui offre à l'organiste une variété de couleurs d'une richesse sonore incroyable.

Dans mon enregistrement, j'ai évidemment exploité toutes ces possibilités et j'ai joué notamment les Toccatas nos 3, 5 et 8 du second livre en les transposant d'une quarte. Comme je le disais, c'est le son de l'orgue lui-même qui, au-delà de toute question « intellectuelle », m'a confirmé la valeur de mon intuition.

FABIO BONIZZONI
traduit par Lysiane Boulva



Sonnet in praise of Frescobaldi, published in the 1637 edition of the 'Primo libro' and in the 1627 and 1637 editions of the 'Secondo libro di toccate'.

I
INTERVIEW MIT FABIO BONIZZONI

Wie kam es, dass Ihr Interesse an Frescobaldi zu dieser Aufnahme führte?

Ich lernte Frescobaldi eher durch das Cembalo als durch die Orgel kennen, und ich halte die zwei Toccatenbände für sein Meisterwerk. Ich war sehr aufgeregt, als ich einen Originaldruck des *Secondo libro* in der Bibliothek von François Lang in Royaumont fand, und mir kam der Gedanke, diesem wertvollen Band ein Projekt zu widmen, um ihn bekannt zu machen. Die Fondation Royaumont erkannte die Bedeutung des Projektes und leistete unschätzbare Hilfe bei der Realisierung dieser Aufnahme, durch die sich hoffentlich die Anzahl derjenigen erhöht, die diesen außergewöhnlichen Komponisten zu schätzen wissen.

Wie haben Sie die Instrumente für diese Aufnahme ausgewählt und anhand welcher Kriterien haben Sie sich für die Stimmung entschieden?

Da im *Secondo libro di toccate* die Angabe »*cimbalo et organo*« steht, musste ich zwei passende Instrumente finden, die natürlich von außerordentlich guter Qualität sein sollten. Die Cembalowerke sollten in Royaumont eingespielt werden, und es wäre schwierig gewesen, ein Originalinstrument dorthin zu bringen. Daher entschied ich mich für ein Instrument, dass meines Wissens einer der schönsten modernen Nachbauten eines antiken italienischen Cembalos ist. Es wurde 1975 von Willem Kroesbergen in Utrecht gebaut und ist eine Kopie eines Instrumentes mit innerem und äußerem Kasten, das die Signatur »Stephanini« trägt und mit Messingsaiten bespannt ist. Das Original stammt nicht aus Frescobaldis Zeit, sondern ist etwas jünger, aber in Anbetracht seiner Bauweise halte ich es für perfekt geeignet zur Interpretation der Werke dieses Komponisten.

Der Klang eines Instrumentes wird – das klingt wie eine Binsenweisheit – von dem erzeugt, der es spielt, aber im Fall von Instrumenten mit fester Stimmung sind die Auswahl dieser Stimmung und ihre Realisierung ein wesentlicher Teil des musikalischen Ergebnisses. Das Stimmen ist also eine sehr persönliche Komponente der Interpretation eines jeden Spielers, und daher ist es schwierig, sie durch einen Dritten durchführen zu lassen. Ich habe das Cembalo also selbst gestimmt, und zwar inspiriert von der mitteltönigen Stimmung. Aber von Zeit zu Zeit habe ich bestimmte Intervalle angeglichen, und mich dabei an meinem Gehör orientiert und die Funktion der veränderten Intervalle im Kontext der Passagen betrachtet, die ich gerade einspielte. Ich bin der Überzeugung, dass die wissenschaftliche Präzision einer Bezeichnung wie etwa »mitteltönig mit 1/4-Komma« nicht im Einklang mit dem barocken Verständnis steht, und aus diesem Grunde ziehe

ich den Ausdruck »inspiriert von einer bestimmten Stimmung« vor und gebe keine ganz präzise Angabe über die verwendete Stimmung.

Was die Orgelstücke anging, so ging es – in Anbetracht der Fülle historischer Orgeln in Italien – nur darum, sich für eine zu entscheiden, die zu Frescobaldi passte. Ein Instrument, das ich erst kurz zuvor gespielt hatte und das ich für besonders schön halte, schien mir besonders geeignet, einerseits wegen seiner spezifischen Qualitäten und andererseits, weil es kürzlich von Giorgio Carli restauriert wurde. Diese Orgel wurde im Jahr 1565 von Graziadio Antegnati gebaut (der aus einer Orgelbauerfamilie aus Brescia stammte) und befindet sich in der schönen Basilika Santa Barbara in Mantua. Das Instrument wurde im frühen 17. Jahrhundert leicht verändert.

Bei einigen Toccaten macht Frescobaldi die Anweisung »con o senza pedali«*, doch wie haben Sie bei den anderen Werken entschieden, welche auf der Orgel gespielt werden sollten?*

Es ist schwierig, hier genaue Angaben zu machen – es gibt keine Regel. Das muss man nach Gefühl entscheiden. Die Kompositionen, bei denen Frescobaldi die Orgel vorschreibt, haben einen spezifischen Stil, die Figurationen sind nicht so rhapsodisch. Auf dieser Basis habe ich entschieden, welche Stücke auf der Orgel und welche auf dem Cembalo gespielt werden sollten.

Frescobaldis Variationen wie etwa Romanesca *oder* Ancidetemi pur *gehen in ihren Ausmaßen und ihrem Erfindungsreichtum weit über das hinaus, was seine Vorgänger geschrieben haben. Wie haben Sie sich als Interpret in dieser riesigen Bandbreite zurechtgefunden?*

Wir sprechen hier über Werke, die zu den bedeutendsten aus den beiden Toccatenbänden gehören! *Ancidetemi pur* ist ein intabuliertes Madrigal, bei dem die einzelnen Abschnitte nahtlos aufeinander folgen, während *Romanesca* und *Ruggiero* zu den eindrucksvollsten Variationsfolgen gehören, die Frescobaldi geschrieben hat. Die Vielzahl der Affekte, die in jedem der Werke enthalten sind, ist wirklich extrem: zuerst eine kurze Variation im Stil eines Tanzsatzes, dann eine toccatenartige, dann eine meditative oder schmerzvolle Variation, dann eine kontrapunktische…

Man muss zweifellos jede einzelne Variation für sich betrachten und gleichzeitig ihre Rolle im Aufbau der gesamten Variationenfolge im Blick behalten, denn der Abwechslungsreichtum und der Kontrast in den einzelnen Abschnitten tragen – wenn sie meisterlich ausgeführt sind – dazu bei, die Einheitlichkeit des gesamten Werkes noch zu verstärken. Das ist die gleiche Form von Magie wie in allen bedeutenden Variationenfolgen der Musikgeschichte, allen voran die *Goldberg-Variationen*: Jedes Detail ist ein Stück des Ganzen, und um das Ganze zu erschaffen, muss man jede Kleinigkeit mit größtmöglicher Aufmerksamkeit behandeln.

Bei solchen Meisterwerken muss der Interpret meiner Meinung nach nur genau schauen und hören, was die Noten ihm sagen wollen. Das ist einfach und sehr mühselig zugleich, denn man muss sich einerseits bewusst sein, dass der reine Notentext nicht ausreicht, um eine mitreißende Interpretation zu gestalten, und dass es in den Noten andererseits nichts gibt, was überflüssig oder unbedeutend wäre. Ein Notenblatt ist gewissermaßen wie ein Samenkorn oder eine Blütenknospe: Es enthält bereits die zukünftige Frucht, aber ohne die individuelle Arbeit des Interpreten – desjenigen, der die musikalischen Zeichen interpretiert und in Klänge übersetzt – kann die Frucht nicht heranreifen. Darin liegt der Schlüssel zu Frescobaldis Welt, der es nicht nur ermöglicht, jeder Note ihren Sinn zu verleihen, sondern zugleich den Aufbau und das diffizile Gleichgewicht aufzudecken, die die Grundlage seiner bedeutendsten Werke bilden.

Vor Frescobaldis Zeit waren Toccaten für Tasteninstrumente ja eher frei mäandrierend und dabei rhythmisch einheitlich. Wie erklären Sie sich die rhythmische Vielfalt und den Kontrastreichtum bei Frescobaldi?

Einheitlichkeit ist das genaue Gegenteil von Frescobaldis Idealvorstellung: Er drückt das nicht nur mit seiner Musik aus, sondern auch in Worten, in den Vorbemerkungen zu seinen Drucken. Er rät den Interpreten ausdrücklich, die Mannigfaltigkeit der Abschnitte in seinen Toccaten aufmerksam wahrzunehmen, und ich würde noch hinzufügen: diese Vielfalt noch zu betonen. Ein wichtiger Wegbereiter ist Claudio Merulo, in dessen Toccaten sich manchmal kontrapunktische Abschnitte mit freieren abwechseln. In diesen experimentiert er mit den Möglichkeiten und mit den unterschiedlichen Affekten. Aber der Unterschied zwischen den Toccaten Merulos und beispielsweise Gabrielis ist ebenso groß wie der Unterschied zwischen Merulo und Frescobaldi. Es scheint, als seien die »Experimente« Merulos bei Frescobaldi wie durch Zauberei völlig ausgereift.

Man sagt ja, Frescobaldis Musik sei in erster Linie für die Finger geschrieben, dann für den Geist und schließlich für das Ohr. Sagen Sie uns doch, wie man das als Interpret in Affekte, in Ausdruck verwandelt.

Wir haben ja bereits über die Notwendigkeit für den Interpreten gesprochen, anhand des musikalischen Zeichens über dieses Zeichen hinauszublicken. Jede Interpretation kann als Schöpfungsakt aufgefasst werden, denn man erschafft Klangmaterial aus einem vollkommen stummen Notenblatt. Ich denke, dass in Frescobaldis Toccaten die kreativen Räume besonders weit sind und noch mehr als die Sphäre des Klanges umfassen.

In seinen Vorreden gibt Frescobaldi zahlreiche Hinweise zur Gestaltung seiner Toccaten. Dabei handelt es sich um technische Details (eher über die Ausführung von Trillern als über inegales Spielen,

über das Arpeggieren, über die Aufteilung der Toccaten in einzelne Abschnitte), aber manchmal habe ich den Eindruck, dass dieser Detailreichtum die Gefahr mit sich bringt, die wichtigste Angabe in den Vorworten aus den Augen zu verlieren, nämlich dass die Toccaten in Nachahmung der *madrigali moderni* geschrieben wurden, der italienischen Madrigale der *seconda pratica*. Die bahnbrechende Neuerung dieser *seconda pratica* lag darin, dass die Musik im Dienst des Textes stand (*»la musica è al servitio dell'oratione«*). Einzelne Kompositionsregeln wurden beiseite gelassen, um sich der Ausdeutung der Worte und der Darstellung von Seelenzuständen zu unterwerfen.

Es ist also der Text, der die Affekte erschafft, und wir Instrumentalisten müssen einen Klang erzeugen, der in der Lage ist, Affekte darzustellen. Da wir nur das lebendig darstellen können, was in unserer Vorstellungskraft liegt, denke ich, dass eine der wesentlichen Vorarbeiten zur Aufführung dieser Werke darin besteht, sie uns Note für Note vorzustellen. Die Toccaten sind 23 Geschichten in Musik, Madrigale ohne Worte: Wenn man einen Text oder eine Geschichte zu ihren Noten erfindet, können sie mit ihren ganz spezifischen Affekten lebendig werden. Bevor man ein Musiker sein kann, muss man zum Dichter werden und sich vorstellen, in der literarischen Nachfolge Petrarcas zu stehen (weniger in jener Tassos). Man muss Geschichten von Liebe, Freude und Verzweiflung erzählen, muss ein Gedicht erfinden, sich eine Szene vorstellen oder noch besser ein Drehbuch ausdenken – und zwar bevor und während die Klänge entstehen. Das scheint mir die Basis dafür zu sein, dass diese Musik die Kraft hat, den Hörer zu bewegen.

übersetzt von Susanne Lowien

II
DIE ORGEL IN DER KIRCHE SANTA BARBARA

Im Jahr 1565 unterschreibt Graziadio Antegnati einen Vertrag über den Bau einer Orgel mit acht Registern, anscheinend auf 12'-Basis. Dennoch begann er aus unbekannten Gründen mit dem Bau eines Instruments mit zwölf Registern, wahrscheinlich auf 16'-Basis. Aufgrund des Platzmangels konnte Antegnati das Instrument nicht nach dem damals üblichen Modell vollenden. Die Dinge wurden noch komplizierter, als Antegnati zustimmte (zweifellos auf Nachfrage des Organisten Girolamo Cavazzoni), das Manual um sieben enharmonische Tasten zu ergänzen (Dis/Es, Gis/As), als der Bau der Orgel bereits begonnen hatte. Indem er einige Änderungen an seinen Plänen vornahm, einzelne bereits gebaute Teile modifizierte und schließlich wohl den ursprünglich vorgesehenen Tonumfang des Manuals

in der Höhe etwas reduzierte, konnte er die Orgel im Juni desselben Jahres vollenden, obwohl noch einzelne Pfeifen fehlten – zweifellos diejenigen, die für die enharmonischen Tasten im Prinzipal vorgesehen waren. Obwohl sie noch nicht vollständig war, scheint Cavazzoni mit der Orgel zufrieden gewesen zu sein, denn er erklärte gegenüber Herzog Guglielmo von Mantua, der ungeduldig auf die Vollendung wartete, die Orgel sei »so vollkommen, dass ich es mir gar nicht besser vorstellen kann, und es wird immer so sein als sei ein Jubelfest in der Kirche, aufgrund der vielen Menschen, die kommen werden um die Orgel zu hören«. Kurze Zeit darauf kehrte Antegnati nach Mantua zurück und stellte das Instrument fertig.

Als die Basilika einige Jahre später erweitert wurde, nahm die Orgel durch den Staub und den Bauschutt Schaden. Da Antegnati selbst krank war, schickte er seinen Sohn Costanzo, um die Orgel an Ort und Stelle auszureinigen und instand zu setzen.

Im Jahr 1599 wurde die Wartung des Instruments Bernardino Virchi übertragen, der auch zu Antegnatis Werkstatt gehörte. Es ist nicht klar, welche Veränderungen er vornahm, aber es ist möglich, das die Erweiterung des Manuals nach oben auf ihn zurückgeht; sie wurde durchgeführt, um die Orgel dem weiter entwickelten musikalischen Geschmack anzupassen. Virchi wartete die Orgel bis 1611, kurz nach dem Tod von Vincenzo I., dem Nachfolger Guglielmos. Aus dem darauffolgenden Jahrzehnt gibt es keine Informationen über den Zustand der Orgel.

Im Jahr 1624 tauchte der Orgelbauer Tomaso Meiarini auf. Er stammte zweifellos ebenfalls aus der Werkstatt Antegnatis und arbeitete wenigstens zwei Jahre an der Orgel, aber es ist nicht geklärt, welche Veränderungen an der Orgel auf ihn zurückgehen. Er gilt jedenfalls als der letzte Orgelbauer, der das Instrument restaurierte, das auch im Jahr 1692 noch in dem Ruf stand, *»grande e buonissimo«* zu sein.

Das Ziel der Restaurierung zwischen 1995 und 2006 war es, die Orgel in den Zustand von 1624 zurückzuführen.

GIORGIO CARLI
übersetzt von Susanne Lowien

—

Ich glaube, dass eines der zahlreichen Rätsel dieser Orgel nun als gelöst gelten kann. Am Vorabend der Aufnahme übte ich an der Orgel und dachte über den ungewöhnlichen Umfang des Manuals nach und fragte mich, bei welchen Stücken ich das 8'- und bei welchen ich das 16'-Register einsetzen sollte. Dabei hatte ich plötzlich eine Eingebung: Diese Orgel war so gebaut, dass man sie eine Quarte höher spielen sollte! Oder – noch besser – man *konnte* sie um eine Quarte transponiert spielen, genau wie ein transponierendes Ruckers-Cembalo.

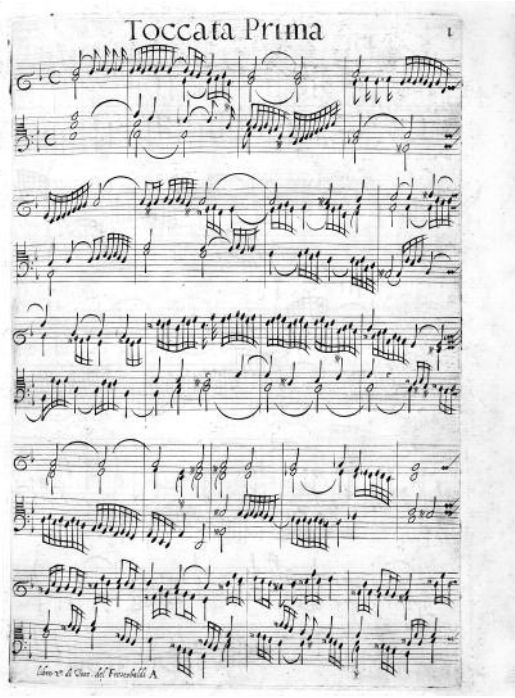
Beflügelt von dieser Idee versuchte ich, zu spielen und dabei um eine Quarte nach oben zu transponieren (ein Stück in G steht dann in C, aus F wird B usw.). Der Klang des Instrumentes überzeugte mich

davon, dass meine Intuition mich auf den richtigen Weg geführt hatte!

Mir wurde klar, dass die gesamte Geschichte des Vertrages auf diese Weise logisch wurde: Zu Anfang wurde entschieden, eine 12'-Orgel zu bauen – also eine 8'-Orgel mit weiteren Noten im Bass – aber Cavazzoni, der Organist der Basilika, wünschte offensichtlich ein prächtigeres Instrument und verlangte, es auf 16'-Basis zu bauen und zugleich mit Doppeltasten zu versehen, um über die enharmonischen Töne Dis/Es und Gis/As zu verfügen. Dieser zweite Wunsch scheint unverständlich, denn Cavazzonis Musik ist bekannt, und sie ist weit davon entfernt, gewagte Harmonien zu verwenden. Aber wenn diese Orgel als transponierendes Instrument eingesetzt werden sollte – in der Tat als 12'-Instrument mit zusätzlichen Tönen, die vom 16'- bis zum 12'-Fuß-Register reichten – werden die Doppeltasten unverzichtbar, denn aus einem Es wird ein As, wenn man um eine Quarte nach oben transponiert! Durch diese Modifikationen hatte Cavazzoni (und haben wir heute) drei Orgeln in einem Instrument zur Verfügung, auf dem es möglich ist, einen großen Teil des Repertoires einschließlich Frescobaldi in 16'-Lage (in der Originaltonart), in 12'-Lage (um eine Quarte nach oben transponiert) und bei den Stücken, deren Umfang nicht allzu weit in die Höhe reicht, in der Originaltonart, aber im 8'-Register zu spielen. Das ist eine geniale Idee, durch die der Organist über eine große Anzahl von Farben und über einen unglaublichen klanglichen Reichtum verfügen kann.

Bei meiner Aufnahme habe ich selbstverständlich mit all diesen Möglichkeiten experimentiert, und die Toccaten 3, 5 und 8 aus dem *Secondo libro* habe ich eine Quarte höher gespielt. Wie bereits erwähnt war es der Klang der Orgel, der mich – jenseits aller intellektueller Erwägungen – von der Richtigkeit meiner Eingebung überzeugt hat.

FABIO BONIZZONI
übersetzt von Susanne Lowien



Toccata no. 1 of the 'Secondo libro di toccate' (1637 ed.), p. 1, Collection musicale François-Lang, Royaumont.

r

royaumont

The Fondation Royaumont was set up in 1964 by art patrons Henry and Isabel Goüin. Located in the 13th-century Cistercian abbey, received as a donation, the foundation conserves and expands its heritage, lending its vitality by making it available to artists and accessible to members of the public from all walks of life.

The work done by the artists in residence at the abbey is presented to the public through the series Fenêtres sur cour[s], *in seasonal concerts and productions, and in events taken on tour.*

The François Lang Music Library

The François Lang Music Library (Bibliothèque musicale François-Lang) has been built around a unique set of music materials (1300 scores and treatises, manuscripts and prints from the 16th to the 20th century) collected by the pianist François Lang between 1931 and 1941. Enriched by several grants (including a private collection, entirely devoted to Rameau, of about 1500 documents) and supplemented by a study library with more than 3000 documents, the music library is at the heart of the cultural pro-ject of Fondation Royaumont, and offers artists and researchers, professionals, students and amateurs a unique workplace where musicology and musicians can meet. A cross-disciplinary tool at the service of artistic programmes of Royaumont, the library welcomes, throughout the year, many residencies for artists and researchers.

The François Lang Music Collection (Collection musicale François-Lang) was acquired in 2007 by the Fondation Royaumont thanks to the patronage of the METRO group, named Grand Mécène (Major Patron) by the French Ministry of Culture and Communication.

Since then, its management is funded by the SPIE Group. As a trusted long-term partner to the musical programmes of Royaumont, SPIE chose to enlarge its sponsorship and supported the Fondation Royaumont in its effort to preserve and make access-ible the François Lang Music Collection. SPIE thereby makes it possible to give new life to this outstanding artistic and musical patrimony.

www.royaumont.com

photo © Jérôme Johnson

comité
Henry Goüin
mécénat
collectif

The Comité Henry Goüin unites companies who have chosen to work together under a collective signature to support the Fondation Royaumont.

Altime Associates | Arcus Inox | Augeron | Cabinet Chesneau Fischel | Caisse d'Épargne Île-de-France | CCR | Chambre de commerce et d'industrie Versailles Val-d'Oise/Yvelines | Chem-In EXPERTISES | CIC Nord Ouest | CJM Île-de-France | EIFFAGE Énergie Île-de-France | EJ EMEA | Fédération Française du Bâtiment Région Île-de-France | GARAC, École nationale des professions de l'automobile | Givaudan France | Groupe BALAS | Groupe Lacroix | Groupe SUNaSol | Indivision Pommeret | ISOR | Jean Rossi | Lebon Garage Parking | Le Mouvement des Entreprises du Val d'Oise | Münch Partners | Orange, Direction régionale Île-de-France Ouest | SCAPNOR, Mouvement E. Leclerc | Serdis, Centre E. Leclerc de La Chapelle-en-Serval – Fosses | SIST VO, Santé au travail | Société d'Exploitation des Eaux et Thermes d'Enghien-les-Bains | Unijet.

As a committee, they support this historical site, landmark of their territory together with its cultural project. Every year, the members choose collectively to support a project developed by the Fondation Royaumont. Since 2009, the Comité Henry Gouïn has given its support to the Keyboard Programme, dedicated to the training of young artists and the promotion of neglected repertoires, and the children's workshops at the Abbey whose creation the committee inspired.

It financed the establishment of the study library associated with the François Lang Music Collection. In 2012, it also undertook the project to record Frescobaldi's toccatas with Fabio Bonizzoni on the Glossa label.

As a long-term committment, the Comité Henry Goüin celebrates its 20 years of existence in 2012.

val d'oise
le département
Comité d'expansion
économique

The Comité d'Expansion Économique du Val d'Oise (CEEVO – Committee for economic expansion in the Val d'Oise), as economic development agency for the département, accompanies project initiators and business leaders who wish to create, locate or develop their activities in the territory of Val d'Oise. It also supports initiatives to increase the economic attractiveness of the département. It is in this connection that the CEEVO builds on the initiatives of the Fondation Royaumont to welcome businesses and develop cultural projects, which act as territorial integration factors for economic stakeholders.

The CEEVO is in the process of building up international networks and is present in China (Shanghai) and Japan (Osaka) with permanent offices which also encourage university and technological partnerships.

Certified under the ISO 9001 standard, the services of the CEEVO are also accessible online at www.ceevo95.fr.

Fabio Bonizzoni & La Risonanza

Johann Sebastian Bach
Die Kunst der Fuge
Glossa GCD P31510

Johann Sebastian Bach
The Goldberg Variations
Glossa GCD P31508

Domenico Scarlatti
The Last Sonatas
Glossa GCD P31507

Bernardo Storace
Selva di Varie Compositioni
Glossa GCD 921506

Giovanni Picchi
e la Scuola Veneziana
Glossa GCD 921502

Giovanni Salvatore
Messa della Domenica
Glossa GCD 921501

Antonio Vivaldi
La Senna festeggiante
Glossa GCD 921513. SERENATAS II

Alessandro Scarlatti
Serenate a Filli
Glossa GCD 921511. SERENATAS I

Georg Friedrich Haendel
Apollo e Dafne
Glossa GCD 921527. ITALIAN CANTATAS VII

Georg Friedrich Haendel
Olinto Pastore
Glossa GCD 921526. ITALIAN CANTATAS VI

Georg Friedrich Haendel
Clori, Tirsi e Fileno
Glossa GCD 921525. ITALIAN CANTATAS V

André Campra
Gli Strali d'Amore
Glossa GCD 921512

produced by:
GLOSSA MUSIC S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@note1-music.com / www.note1-music.com