

***cpo***

**Frescobaldi · Buxtehude**  
**Works for Organ & Harpsichord**  
Luca Guglielmi





Girolamo Frescobaldi

# Frescobaldi · Buxtehude

## Works for Organ & Harpsichord

### GIROLAMO FRESCOBALDI

(\*Ferrara, 15-IX-1583 †Roma, 1-III-1643)

- |    |  |             |
|----|--|-------------|
| 1  | <b>Cento Partite sopra Passacagli</b> (1637)             | <b>9'41</b> |
| 2  | <b>Toccata Prima</b> (1627)                              | <b>3'50</b> |
| 3  | <b>Canzona Prima</b> (1627)                              | <b>3'54</b> |
|    | <b>Hinno Ave Maris Stella</b> (1627) <i>[alternatim]</i> | <b>5'36</b> |
| 4  | Primo Verso <i>[Ave maris stella]</i>                    | 0'59        |
| 5  | <i>Sumens illud ave</i> (Monteverdi, 1610)*              | 0'35        |
| 6  | Secondo Verso <i>[Solve vincla reis]</i>                 | 0'49        |
| 7  | <i>Monstra te esse matrem</i> (Monteverdi, 1610)*        | 0'37        |
| 8  | Terzo Verso <i>[Virgo singularis]</i>                    | 0'59        |
| 9  | <i>Vitam præsta puram</i> (Monteverdi, 1610)*            | 0'32        |
| 10 | Quarto Verso <i>[Sit laus Deo Patri]</i>                 | 1'05        |
|    | <b>Aria detto Balletto</b> (1627)                        | <b>6'46</b> |
| 11 | Prima Parte  | 0'52        |

12	Seconda Parte	0'49
13	Terza Parte	0'53
14	Quarta Parte	0'43
15	Quinta Parte	0'54
16	Sesta Parte	0'42
17	Settima Parte	0'49
18	Ottava et ultima Parte	1'04

## **DIETERICH BUXTEHUDE**

(\*Helsingborg?, ca.1637 †Lübeck, 9-V.1707)

19	<b>Canzona in C</b> BuxWV 166	<b>4'27</b>
20	<b>Praeludium in g</b> BuxWV 163 <i>[Toccata – Fuga I (Fugetta) – Toccata – Fuga II – Toccata – Fuga III (Giga) – Finale]</i>	<b>6'41</b>

**Suite in A** BuxWV 243

**8'11**

21	Allemande	2'31
22	Courante	1'36
23	Sarabande	2'07
24	Gigue	1'57

**Aria in a** BuxWV 249

**10'46**

25	Variatio 1	2'19
26	Variatio 2	1'52
27	Variatio 3	2'04

28 **Tocatta in G** BuxWV 165

**4'31**

*[Tocatta – Fuga – Ciaccona – Giga]*

**T.T.: 60'07**

**Jenny Campanella**, *cantus\**

**Luca Guglielmi**, *harpsichord & organ*

**The Instruments:**

(track 1) Harpsichord Anonymous Italian 17th Century – Copy by Michele Barchi, Pralboino (Brescia, Italy) 1994

(tracks 2-3) Organ Cesare Catarinozzi, 1695, Restored by Glauco Ghilardi, 2006 – Abbazia di Novalesa

(tracks 4-10) Organ Giacomo Filippo Landesio, 1750, Restored by Mario Marzi, 2008 – Abbazia Alpina, Chiesa di San Verano

(tracks 11-19) Organ Concone 1752, Restored by Marco Renolfi, 2006 – Chiesa di San Genesio Martire, Corio (Turin, Italy)

(tracks 20-28) Harpsichord “double transposing” Ioannes Ruckers, Antwerp 1638 (Russel Collection) – Copy by Philippe Humeau, Barbaste (France) 2003

**Recording Datas**

Recorded on 17-18 April 2008\* in Chiesa di San Bernardino da Siena, Piano Audi (Corio, Turin), on 5 July 2008\* in Chiesa di San Genesio Martire, Corio (Turin, Italy), on 27 April 2011 in Abbazia di Novalesa (Turin, Italy), on 28 April 2011 in Chiesa di San Verano, Abbazia Alpina (Pinerolo, Turin, Italy), on 29 April 2011 in Chiesa di San Genesio Martire, Corio (Turin, Italy),  
Sound Engineer and Recording Producer: Roberto Chinellato e Davide Ficco\*  
Digital Editing: Roberto Chinellato  
Assistance: Jenny Campanella & Lorenzo Lustrì



Organ Landesio 1750, Abbazia Alpina (Pinerolo)

## FRESCOBALDI • BUXTEHUDE

„Toccata (vox Italica) ist auch ein Praeludium auffm Clavir, so ein Organist außm Kopff vorher machet/ ehe er eine Fuge anfängt und durcharbeitet. Der Italiäner Frescobaldi hat schwere und künstliche Toccaten auffm Clavir gesetzt/ und unser Teutsche Buxtehude hat auch welche gesetzt; Aber es ist nach meinem wenigen Ermessen ein Unterschied darzwischen/als unter einer Copie und Original, und wenn man des Italiäners seine Composition an dem Buxtehudischen Probrstein streichet/ so siehet man was Chymisch- und was Ducaten-Gold. Ita hoc Germanus Italizat, imo multis parasangis praecurrit.“ (So italienisiert jener Deutsche; doch er läuft viele Meilen voraus)

Martin Heinrich Fuhrmann,  
*Musicalischer Trichter, 1706*

»Meine Landsleute haben gute Einfälle, sind aber keine Componisten, sondern die wahre Composition findet man in Deutschland.«

*Bach Dokumente II, 421*

[Aus einem Brief Antonio Lottis an Georg von Bertuch, den dieser für Johann Sebastian Bach kopierte; von Bach erhielt ihn wiederum Lorenz Mizler, der ihn übersetzte und die Worte 1738 im ersten Band seiner Musicalischen Bibliothek abdruckte.]

Vom 17. bis zum 19. Jahrhundert durfte in der Bildung eines kultivierten Menschen die sogenannte *grand tour* nicht fehlen – eine Reise, die über die Grenzen der Heimat hinaus zu einer Begegnung mit den Realitäten der Welt und in dieser Bewegung zu einem universellen Verstehen des Zeitgeistes führen sollte. Dabei war Italien stets das bevorzugte Land der Träume gewesen, weil hier die alten Zivilisationen gegenwärtig waren und weil

der Genius der Kunst, der seine Bewohner inspirierte, mächtige Persönlichkeiten hervorbrachte, die ihre Spuren in der Menschheitsgeschichte hinterlassen haben.

Unter denen, die die Qualität Italiens besonders zu schätzen wußten, nahmen die deutschen Künstler einen hervorragenden Platz ein. Wir erinnern hier nur an Dürer, Goethe, Winckelmann, Mendelssohn. Die Begegnung mit der griechischen, durch die römische Kultur gefilterten Kunst veranlaßte Goethe zu den Worten: »Da ist die Notwendigkeit, da ist Gott«. Die Strenge der nordischen Bildung wurde durch die sanften Brisen der italienischen Kultur gemildert, die – niemals pedantisch – immer von Fantasie und Erfindung dominiert wurde.

Musikalisch zeigte sich das Emblem der *grand tour*, mochte es sich auch auf »virtuelle« Weise vollenden, in Johann Sebastian Bachs Begegnungen mit den Kompositionen der Vivaldi, Marcello, Legrenzi, Albinoni und Corelli. Die »prächtigen Ritornelle«, die Quantz an deren Instrumentalkonzerten lobte, boten ihm ein taugliches Modell der Komposition und eine gesungliche, sonnige Ästhetik.

Auf der anderen Seite entdeckte, wer die Reise in umgekehrter Richtung unternahm (viele italienische Musiker gingen ins Ausland, um sich an europäischen Höfen als Instrumentalisten, Sänger oder Kapellmeister zu verdingen), bei den Deutschen ein ungewöhnliches Wissen, und man erkannte, daß sich ihre melodische »Leidenschaft« mit einem geduldigen Feinschliff zu einer Kunst der Kombination verbunden hatte – zu dem unermüdeten Arbeits- und Verarbeitungsprozeß des deutschen Komponierens.

Als musikalische Betrachter des 21. Jahrhunderts haben wir glücklicherweise die Phasen hinter uns gelassen, in denen jeder vor Johann Sebastian Bach geborene Komponist als »Vorläufer« oder kaum mehr bezeichnet wurde, wie man auch nicht mehr jeden



unbekannten Jünger der Tonkunst zu einem unerreichten Schöpfer klanglicher Wunder erhebt. Jetzt, da der Filter der Geschichte und die von der Öffentlichkeit geschwungene »Axt« ihre ebenso strenge wie gerechte Auswahl getroffen haben, zeigt sich ein deutlicheres Bild, das nicht mehr so sehr von Geschmack, Mode, einem gewissen Nationalismus und nicht zuletzt vom Tonträgermarkt konditioniert ist.

Girolamo Frescobaldi und Dieterich Buxtehude sind zwei Gestalten von höchster Bedeutung für die westliche Musikgeschichte. Jener kam aus Ferrara, wirkte aber vornehmlich in Rom und war der größte Organist und Cembalist seiner Zeit – der »Erfinder vieler instrumentaler Stile« (Luigi Battiferri), geniale Erneuerer der Formen und außerordentliche Meister in der Kunst der Variation zu einer Zeit, als das thematische Denken noch nicht sonderlich in die Musik eingedrungen war, sondern die höchste Beherrschung des Materials in einer geschickten Abwechslung beziehungsweise Nebeneinanderstellung zu Tage trat. Buxtehude hingegen, der unübertreffliche Meister der Tasteninstrumente und Musikdirektor der Lübecker Marienkirche, hatte einen ausgeprägten Sinn für die neuesten Entwicklungen in Italien und engagierte sich begeistert für die berühmte stilistische Synthese aus italienischen, französischen und deutschen Elementen, die ihre besten Früchte im »europäischen Barock« eines Bach, Händel und Vivaldi hervorbringen sollte. (Die große Buxtehude-Forscherin und -Biographin Kerala J. Snyder hat inzwischen historisch nachgewiesen, daß Buxtehudes Lehrer Franz Tunder während seiner Florentiner Jahre ein direkter Schüler Frescobaldis war.)

Über Frescobaldis Kunst herrschte bereits zu seinen Lebzeiten Einigkeit. Nicht ohne Grund traten in den ersten fünfzig Jahren nach seinem Tode unzählige echte oder vermeintliche »Schüler« in Erscheinung, die seine Merkmale und Formen nachahmten. Es ist eine Tatsache,

daß Frescobaldis Stil als Vorbild galt, mit dem sich jeder Clavier-Komponist auf die eine oder andere Weise auseinandersetzen hatte. Auch Johann Sebastian Bach schätzte ihn sehr, wie daraus ersichtlich ist, daß er eine Abschrift der *Fiori Musicali*, die er 1714 hergestellt hatte, mit einem autographen Frontispiz der 1635 erschienenen Publikation versah.

Bach war es auch, der Buxtehudes Größe bezeugte. Die heute weltberühmte, mehr als ausreichend dokumentierte Fußreise des jungen Sebastian (an Nachahmern hat es nicht gefehlt), der nahezu vier Monate in Lübeck blieb, um die *Abendmusiken* und die regulären Gottesdienste mitzuerleben – diese Reise verrät genau, welche Anziehungskraft eine Persönlichkeit von derart moderner kompositorischer Einstellung und Weltsicht auf einen Musiker zu Beginn des 18. Jahrhunderts ausüben konnte. Auch Händel und Mattheson wollten Buxtehude kennenlernen und schätzen seine menschlichen Qualitäten ebenso wie seine künstlerische Meisterschaft.

Mit dem Programm der vorliegenden Einspielung soll der Hörer die Möglichkeit erhalten, diese zwei Schlüsselfiguren der italienischen und deutschen Musik zu vergleichen. Am Anfang stehen die *Cento Partite sopra Passacagli*, die 1637 im »Anhang« des *Primo Libro di Toccata* veröffentlicht wurden. Mit dieser Spitzenleistung erweist sich Frescobaldi als Meister der formalen Erfindungskraft und in der Anwendung des Variationsprinzips als ein »Motor« der Kompositionskunst überhaupt. Wie Étienne Darbellay entdeckt und triftig dargetan hat, handelt es sich bei diesem Werk um eine kunstfertige »Kompilation« und Nebeneinanderstellung in sich geschlossener Variationszyklen. Wir bewegen uns auf dem Niveau einer *ars combinatoria*, wie wir sie aus den *Goldberg Variationen* oder dem dritten Teil der Bachschen *Clavierübung* kennen. Der kleine, aus dem ostinat absteigenden Tetrachord gebildete »Baustein« liefert die Basis einer

quasi enzyklopädischen *summa* der Variationskunst. Auch das Spektrum der Tonalität wird auf eine ungeheuer vielfältige und innovative Weise erkundet: Es werden tatsächlich die Tonarten d, a, F und C sowie erneut a und d berührt, um in einen Abschluß auf e, *altro tono*, zu führen, der nicht nur eine schöpferische Laune oder eine editorische Notwendigkeit, sondern vielmehr eine genau erwogene künstlerische Entscheidung darstellt.

Mit dem Cembalo der *Cento Partite* kontrastiert in den vier Kompositionen aus dem *Secondo Libro di Toccate* von 1627 die Orgel. Das in den gedruckten Quellen kaum einmal angezeigte, in den handschriftlichen Dokumenten aber gelegentlich als solches bezeichnete Doppel von Toccata und Canzone ist ein Vorläufer der uns vertrauten Kombination aus Präludium und Fuge. Hier wurde entschieden, die erste Toccata und die erste Canzone des *Secondo Libro* zu koppeln, die sich dieselbe Haupttonart teilen und sich in ihrer natürlichen Essenz ausgleichen – dem improvisatorischen Elan des ersten steht die gelehrte Kontrapunktik des zweiten gegenüber. Der Hymnus *Ave maris stella* ist ein Zeugnis für den *Kirchenorganisten* Frescobaldi. Die vier Orgelversetten alternieren in unserer Aufnahme nicht mit dem gregorianischen Choral, der heute wie zu Beginn des 17. Jahrhunderts (und schon einige Zeit davor) immer in gleichen Notenwerten und mit Begleitung ausgeführt wurde; statt dessen erklingt er hier in der melodischen Version, die ihm Claudio Monteverdi 1610 in seiner *Marienvesper* gegeben hat. Als letzte Komposition ist die *Aria detto Balletto* zu hören, ein Zyklus von acht Variationen über die berühmten *Aria di Fiorenza*, die Emilio de' Cavalieri für die *Intermedi della Pellegrina* des Jahres 1589 komponierte und die sich im 17. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten. Die *Aria* wurde verschiedentlich verwendet – unter anderem von Jan Pieterszoon Sweelinck, dessen Variationen namens *Balletto*

*del Granduca* berühmt waren.

Die Orgel ist der rote Faden, der uns jetzt zu Buxtehudes Kompositionen führt. Ein kleines Schmuckstück der kontrapunktischen Erfindung ist seine *Canzona in C*, die dem Strukturmodell der italienischen Tradition mit ihren verschiedenen kontrastierenden Abschnitten nachgebildet ist. Anders als bei den entsprechenden Werken Frescobaldis beginnen die jeweils neuen Abschnitte erst, wenn das vorherige Material vermöge eines kompositorischen Prozesses erschöpfend verarbeitet wurde. Die brillante Klangfülle und die »gescharfte«, vierfüßige Tessitura verleihen dem Werk einen »gotischen« Anstrich und erzeugen jene »nordische« Atmosphäre, die Thomas Mann in seinen *Buddenbrooks* so bewundernswert beschreiben sollte.

Im Vergleich mit seiner Orgelmusik genießen Buxtehudes Cembalowerke bislang keine sonderliche Beliebtheit. Das mag nicht zuletzt an einer gewissen »Erhabenheit der Kritikerzunft liegen, die sie für kaum mehr als *Hausmusik* oder Unterrichtsstücke hielt. Nichts könnte indessen weiter von der Wahrheit entfernt sein. Die Größe des *Praeludium in g* oder der *Toccata in G* wird sich keinesfalls bestreiten lassen, und der Geist, der sie konzipierte, erlebte ohne Frage keinen »schöpferischen Niedergang«. Vielmehr war bei der Realisation dieselbe schöpferische Genialität am Werke, die wir in der Orgelmusik des Komponisten finden. Auch bei Buxtehude sorgt das kluge Nebeneinander unterschiedlicher Abschnitte für die formale Balance; auch er verwendet bedenkenlos die Formen der Toccata, Fuge und Chaconne, die er in improvisatorischer Manier durch kurze »Passagen« miteinander verbindet; und seine umsichtige Rhetorik ist niemals Selbstzweck oder bloße Auflistung der verschiedenen Affekte, sondern beachtet immer die formale Gesamtanlage, den kompositorischen Bogen. Das *Praeludium manualiter in g* BuxWV 163

war seinerzeit weit verbreitet. Auch Händel kannte es und zitierte daraus das hier und da veränderte Thema der zweiten Fuge in dem Chor »And He shall purify« des *Messiah*. Buxtehude erreicht hier ein Extrem der rhetorischen Meisterschaft: Dank der fein kalkulierten Verhältnisse zwischen den verschiedenen Abschnitten erzeugt Buxtehude eine Spannung, die sich mitten in der toccatenhaften Passage nach der zweiten Fuge zu »verflüchtigen« scheint, um dann die Situation schlagartig durch die Einführung eines neuen, improvisatorisch anmutenden Elements umzuwandeln, das seinerseits in der Konfrontation von Trockenheit und Brutalität das Finale einer fugierten Gigue und eine abschließende *peroratio* ansteuert. Die *Toccata in G* spricht statt dessen von der Affinität des Lübecker Meister zum *basso ostinato*, den er hier den Protagonisten spielen läßt: Die fröhliche Chaconne, die praktisch die Hälfte des gesamten Werkes einnimmt, beginnt wie eine Transformation des Fugenthemas und beschleunigt in der nach Art einer Gigue komponierten Schlußpassage noch einmal. Man kann in diesem Werk das Vergnügen, den gutbürgerlichen Humor und den gesunden Arbeitseifer des hanseatischen Musikers spüren, der zu seinem großen Glück einen ruhigen und produktiven Alltag erleben konnte – in einer Realität, die noch nichts von den Sorgen jenes entwurzelten, ewig nach einem stabilen System suchenden Musikers weiß, der im nächsten Jahrhundert die Szene betreten sollte.

In die traulichere Sphäre der *musica reservata* oder auch der vornehmen *Hausmusik* gehören die *Suite in A* und die *Aria in a*, mit denen diese Zeilen über Buxtehude zu Ende gehen. Die Variationen der *Aria* sind allesamt vollständig ausnotiert und zeigen in den Wiederholungen eine Fülle an Fiorituren und Verzierungen. Auch in diesem Werk manifestiert sich deutlich die Meisterschaft, mit der der Komponist die Variationsform und

sämtliche Mittel beherrschte, die die Technik der Cembalo seinerzeit zu bieten hatte – übertroffen erst durch das Auftreten eines Händel oder Bach. Die *Suite* hingegen ist ein kleines Schmuckstück, so zierlich gewirkt wie Brüsseler Spitze, fein ziseliert in der eleganten Gangart ihrer Tänze und voll idyllischer Stimmungen, die durch den weisen Gebrauch von Arpeggien (im *stile brisé* oder *stile luthé*) gelingen. Es gibt deutliche Hinweise darauf, daß diese *Suite* zu einem verschollenen Zyklus jener sieben *Suiten über die Natur und Eigenschaften der Planeten* gehörte, den Johann Mattheson erwähnt und die womöglich von der prächtigen astrologisch-astronomischen Uhr angeregt waren, die man damals am Turm der Lübecker Marienkirche sehen konnte. Die Tonart und der Charakter der Sätze geben zu der Vermutung Anlaß, daß es sich bei diesem Werk um die *Suite über den Planeten Venus* handelt.

Eine besondere Erwähnung verdient das Instrument, das bei der Einspielung von Buxtehudes Cembalowerken verwendet wurde. Diese Kopie aus der Werkstatt des französischen Cembalobauers Philippe Humeau entstand nach einem zweimanualigen Cembalo, das Johannes Ruckers, ein Mitglied der hochberühmten flämischen Instrumentenbauerfamilie, im Jahre 1638 hergestellt hat. Das auffallende Kennzeichen dieses Instruments besteht darin, daß beide Manuale mit jeweils eigenen Springern dieselben Saitenchöre (8' und 4') verwenden können, weil nämlich das untere Manual eine Quarte tiefer klingt als das obere. Wir haben es demzufolge mit zwei Manualen zu tun, die aufgrund ihrer Disposition und ihres Timbres ganz unterschiedlich klingen, die aber wegen der verschiedenen Tonarten, die bei identischer Handposition von den Manualen hervorgebracht werden, in keiner Weise austauschbar sind. Über die Verwendung derartiger Instrumente ist bis heute nicht viel bekannt. Eine akzeptable Hypothese ist, daß es sich

dabei um eine »kommerzielle« Erfindung der Familie Ruckers handelte, mit der man den *Amateuren* die Transposition in die tiefere Quarte – die in der damaligen Epoche meistpraktizierte Versetzung – erleichtern wollte. Erfahrene Berufsmusiker hätten sich dabei der Praxis der »Solmisation« bedient und die Transposition problemlos bewerkstelligen können, wohingegen ein jeder, der über derartige Kenntnisse nicht verfügte, es sich mit den entsprechenden Instrumenten der Familie Ruckers hätte leicht machen können. Aus dem *ravalement* dieser ersten zweimanualigen Instrumente wurde damals das flämische Cembalo geboren, dessen Klaviaturen für dynamische und kontrastierende Wirkungen gedacht waren. In jedem Fall handelt es sich bei dem Instrument von Ruckers aus dem Jahre 1638 um dasselbe Modell, an dem man Johann Adam Reincken auf Johannes Voorhouts berühmtem Gemälde in Gesellschaft Johann Theiles und Dieterich Buxtehudes sitzen sieht. Wir bemerken, daß Reincken auf dem unteren Manual spielt, das also »alla quarta« klingt. Wir haben das *Praeludium in g*, die *Toccata in G* und die *Aria in a* auf diesem Manual realisiert. Das Ergebnis klingt dementsprechend eine Quarte tiefer als der Notentext. In den beiden ersten Stücken wird die Tessitura durch das vierfußige Register »aufgelichtet«, was den beiden Werken im freien, toccatenhaften Stil den feierlichen Effekt des *organo pleno* verleiht. Die *Aria* gewinnt indessen durch diese Version »alla quarta« an zusätzlichem Ernst und Chiaroscuro.

Luca Guglielmi

Übersetzung: Eckhart van den Hoogen

## Jenny Campanella

Jenny Campanella ist seit 1993 als Sopranistin und Musikwissenschaftlerin tätig. Sie studierte Gesang bei Rosanna Casucci, Roberta Invernizzi und Adriana Fernandez.

Ihre geisteswissenschaftlichen Studien widmete sie der liturgischen Musik des Mittelalters. Als Musikwissenschaftlerin war sie unter anderem Schülerin von Marco Gozzi, Patrizio Barbieri und Giovanni Carli Ballola an der Università del Salento (Lecce), wo sie auch ihren Abschluss machte. Weitere Studien zum Gregorianischen Choral betrieb sie bei Fulvio Rampi am Konservatorium von Turin.

Als Solistin singt sie ein großes Repertoire, das von Hildegard von Bingen bis zu Mozart reicht. Zudem ist sie eine vorzügliche Madrigalsängerin, die in verschiedenen Vokalensembles wie dem von Pierre Cao geleiteten *Arsys Bourgogne* und dem *Novum Gaudium* des seligen Padre Anselmo Susca mitgewirkt hat.

Unter der Leitung von Jeffrey Tate, Rafael Frühbeck de Burgos, Robert King und Pierre Cao hat Jenny Campanella mit bekannten Orchestern wie dem Stavanger Symphony Orchestra und dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI sowie mit Ensembles vom Range des Concerto Köln zusammengearbeitet.



Jenny Campanella (© Simone Bartoli)



Harpsichord Ruckers 1638



Luca Guglielmi (© Simone Bartoli)

## Luca Guglielmi

Der Dirigent, Komponist, Cembalist und Organist Luca Guglielmi wurde 1977 in Turin geboren, wo er auch sein musikalisches und humanistisches Studium abschloss.

Als Orchesterdirigent war er Assistent von Antoni Ros-Marbà, Victor Pablo Pérez, Gottfried von der Goltz, Giovanni Antonini und Jordi Savall. Sein Kompositionsdiplom beendete er bei Alessandro Ruo Rui und sein Chorleiterdiplom bei Sergio Pasteris am Konservatorium "G. Verdi" in Turin. Außerdem wurde er auserwählt, am Spezialkurs Orchesterleitung mit Carlo Maria Giulini an der Musikschule in Fiesole teilzunehmen.

Als Cembalist und Organist arbeitete er mit dem Nationalen Rundfunk-Sinfonieorchester Turin unter der Leitung von Jeffrey Tate, Rafael Frühbeck de Burgos, Roberto Abbado, Robert King und Ton Koopman zusammen. Bei letzterem setzte er auch seine Studien als Cembalist fort.

Im Jahre 2001 hatte er sein Debüt als Chorleiter des ehemaligen Rundfunkchores Turin in Rossinis *Petite messe solennelle*. Im folgenden Jahr debütierte er mit Mozarts *Requiem* als Orchesterleiter in der Kirche Santa Maria dei Servi in Bologna. Außerdem dirigierte er, mit Ausrichtung auf das klassische Repertoire, die Orchester der Kurse für Alte Musik in Barbaste (Frankreich) und Urbino. Im Juni 2010 leitete er in Florenz das O.R.T.-*Orchestra della Toscana* mit einem Mozart-Sinfonien-Programm (Nr. 39 KV 543 in Es-dur).

Als talentierter Komponist hat er verschiedene Werke für eine von ihm bevorzugte Gattung, dem gemischten A-cappella-Chor, geschrieben. Seine Kompositionen wurden sowohl in Italien als auch im Ausland vom *Turin Vocalensemble* unter der Leitung von Carlo Pavese, vom *Coro Filarmonico Ruggero Maghini* und

vom *St. Jacobs Chamber Choir* unter der Leitung von Gary Graden aufgeführt.

Gleichzeitig ist er seit 1993 im In- und Ausland solistisch als Cembalist, Organist, Hammerflügel- und Klavierchordspieler, aber auch als Ensembleleiter aktiv. Er war Schüler des Organisten Vittorio Bonotto, der Cembalistin Patrizia Marisaldi und des Pianisten Eros Cassardo für die Klavier- und Liedbegleitung.

Als Klavierbegleiter trat er mit Künstlern wie Cecilia Bartoli, Barbara Bonney, Sara Mingardo, Monica Groop, Angelika Kirschlager und Christoph Prégardien auf und arbeitete mit Regisseuren wie Gilbert Deflo, Yannis Kokkos und Emilio Sagi zusammen. Er war Gast in berühmten Opernhäusern und Konzertsälen: New York-Carnegie Hall, London-Wigmore Hall, Wiener Musikverein und Wiener Konzerthaus, Münchener Herkulesaal, Madrid-Teatro Real, Barcelona-Liceu, Torino-Teatro Regio, Milano-Conservatorio, Napoli-Teatro San Carlo.

Als 20-jähriger wurde er von Jordi Savall eingeladen, in seinen Ensembles Hesperion XX (jetzt XXI), La Capella Reial de Catalunya und Le Concert des Nations mitzuwirken wo er regelmäßig mit Rolf Lislevand im Duo und Trio musizierte.

Er ist ein begeisterter Lehrer für Cembalo, Orgel und Orchester bei den ESMuC (Barcelona) und bei den Kursen für Alte Musik in Urbino, Pamparato, San Felice de Guixols (Katalonien) und Barbaste (Frankreich) und sein Unterricht basiert er ausschließlich auf historische Dokumente.

Im Jahre 2005 gründete er das Ensemble *Concerto Madrigalesco*, welches sich der historischen Aufführungspraxis der Musik von 1400 bis 1800, mit besonderem Interesse für die *Seicento Italiano* und der Musik für konzertante Tasteninstrument, verschrieben hat.

Er spielte als Solist und im Ensemble für bekannte CD-Labels wie Decca, Teldec, Accent, Deutsche



Harmonia Mundi, Alia Vox, Stradivarius, **cpo**, naïve, Alpha, ORF, Mirare mehr als 50 CDs und DVDs ein, die alle von der Musikkritik gelobt wurden.

## FRESCOBALDI - BUXTEHUDE

»Toccata (vox Italica) is also a praeludium on the harpsichord; thus an organist does before from his head | before he begins and elaborates a fugue. The Italian Frescobaldi set difficult and ornate toccatas on the harpsichord, | and our German Buxtehude also set some; but in my humble estimation there is a difference between them like that between copy and original, and when one rubs the Italian's composition on the Buxtehude touchstone, | then one sees some chemical and ducat gold. Ita hoc Germanus Italizat, imo multis parasangis praecurrit« (So that German Italianizes, but he runs ahead many miles)

*Martin Heinrich Fuhrmann,  
Musicalischer Trichter, 1706*

»My compatriots are geniuses and not composers, but true composition is found in Germany.«  
*Bach Dokumente II, 421*

[Quotation from a letter by Antonio Lotti to Georg von Bertuch, transmitted by the same in writing to J. S. Bach and communicated by him to Lorenz Mizler, who translated it and inserted it in his *Musicalische Bibliothek* of 1738.]

During the seventeenth to nineteenth centuries what defined the *grand tour* could not be found wanting in the formation of the man of culture: a journey beyond one's own place of origin to acquaint oneself with the reality of the world and to partake of a sentiment of universal understanding for the spirit of the times. Italy had always been the desired and privileged destination in every epoch, because of the presence of traces of ancient civilizations within its bounds and because of the artistic spirit inspiring its inhabitants, giving rise to

powerful individuals who left their mark on the history of humanity.

Among those who most appreciated the quality of Italy, German creative individuals in particular have occupied a place of the first order of importance. Here we need only recall Dürer, Goethe, Winckelmann, Mendelssohn, and many others. In his encounter with Greek art, filtered by Roman culture, Goethe would be moved to state: »Here is necessity, here is God.« The rigor of Nordic formation was tempered by the gentle breeze of Italian culture, never pedantic and always ruled by imagination and invention.

In music the emblematic instance of the *grand tour*, though completed in the »virtual mode,« was that of Johann Sebastian Bach by way of his encounter with the compositions of Vivaldi, Marcelllo, Legrenzi, Albinoni, and Corelli. The »magnificent ritornellos« (Quantz) of their instrumental concertos showed him a solid model for composition and an ariose and radiant aesthetic.

On the other side, those who completed the journey in the opposite direction – and this was the case with the many Italian musicians who »emigrated« abroad and were employed as instrumentalists, singers, or chapel masters at European courts – found an uncommon knowledge among the Germans there and recognized that their melodic »fancy« had been combined with the patient »polish of the file,« the art of combination, and the tireless process of elaboration in German composing.

From the point of view of musical observers of the twenty-first century, it is our good fortune to have left behind the period in which every composer born prior to Bach was defined as a »precursor« or little more as well as that in which every unknown Carneades of the art of music was elevated to the rank of the consummate creator of miracles of sound. Now that the filter

of history and »the hatchet« wielded by the public have completed their severe but just selection, the picture that comes into view is clearer and freer of factors owing to taste, fashion, a certain nationalism, and, not least, the discographic market.

Girolamo Frescobaldi and Dieterich Buxtehude are two figures of absolute significance in the field of the history of Western music. The first, a native of Ferrara but active principally in Rome, was the greatest organist and harpsichordist of his times, the »inventor of so many playing styles« (Luigi Batiferri), the genial innovator of forms, and the supreme master of the art of variation in a period during which thematicism had not yet established itself so much and the maximum control of the musical material was provided by its skillful alteration and juxtaposition. In the same way, Buxtehude was a consummate keyboard artist and the director of St. Mary's Church in Lübeck, sensitive to the new developments of Italian provenance (the great Buxtehude scholar and biographer Kerala Snyder has now documented historically that his teacher Franz Tunder was a direct pupil of Frescobaldi during his years in Florence), and an enthusiastic supporter of the celebrated synthesis formed by the Italian, French, and German styles that would bear its best fruits in the Baroque Europe of Bach, Handel, and Vivaldi.

Frescobaldi's art was recognized unanimously already during his lifetime. It is not without reason that countless real or presumed »pupils« who imitated its characters and forms made their appearance during the fifty years following his death. It is an established fact that the Frescobaldian style was held to be the model with which every composer of keyboard music had to occupy himself in some way; Bach too held it in high regard, so much so that he attached his autographic frontispiece to a manuscript copy of the *Fiori Musicali*

[1635] that had been procured in 1714.

And it is Bach too who offers evidence attesting to Buxtehude's greatness. The now highly celebrated and more than documented journey [emulators »in this field« have not been lacking] completed on foot by the young Sebastian, who remained in Lübeck for almost four months to listen to the *Abendmusiken* and the regular religious services, demonstrates just how much magnetic significance a personage might have who was so modern with respect to his compositional attitude and position in the world for a musician at the beginning of the eighteenth century. Handel and Mattheson also wanted to become acquainted with Buxtehude and appreciated his human quality and artistic mastery.

The program on this recording aims at offering its listeners the opportunity to compare these two key figures in Italian and German music. It opens with the *Cento Partite sopra Passacagli* published in the *Aggiunta* to the First Book of Toccatas in 1637; they are Frescobaldi's masterpiece and situate him at the apex of formal invention and by virtue of his application of the principle of the variation as a »motor« of the entire composition. As Étienne Darbellay has indicated and knowledgeably described, this work is the product of a skillful »compilation« of self-contained cycles of variations placed in juxtaposition, the one after the other. We are at the level of the *ars combinatoria* of the Bach of the *Goldberg Variations* or the third part of the *Clavierübung*. The little »building block« formed by the descending ostinato tetrachord furnishes the basis for a quasi-encyclopedic *summa* of the art of variation. The tonal spectrum is also explored in an absolutely varied and innovative manner: in fact, the keys of d, a, F, C, then again a and d, are reached along the way to a conclusion in e, *Altro Tono* – which is not a mere creative caprice or an editorial necessity but instead represents a finely calculated

artistic choice.

The organ of the four compositions taken from the Second Book of Toccatas of 1627 forms a contrast to the harpsichord of the *Cento Partite*. The pair formed by the toccata and canzona, hardly ever indicated in the printed sources but variously documented in the manuscript tradition, prefigures what would become the prelude and fugue so familiar to us. In this case the choice has been made to bring together the first Toccata of the second book and the first Canzona of the same book; they have a common main key and are balanced in their natural essence – the first is of improvisational élan, while the second is of contrapuntal erudition. The hymn *Ave maris stella* is a testimony to Frescobaldi's activity as a liturgical organist. The four organ verses have been recorded here in alternation, not with Gregorian chant (which now, at the beginning of the seventeenth century – and already for quite some time before – was executed in equal values and always accompanied) but with the melodic version given to them by Monteverdi for his *Vespro* of 1610. Lastly, the *Aria detto Balletto* is a cycle of eight variations based on the celebrated *Aria di Fiorenza*, composed by Emilio de' Cavalieri for the *Intermedi della Pellegrina* of 1589, which enjoyed great success during the seventeenth century and was utilized on various occasions; the cycle of variations composed by Jan Pieterszoon Sweelinck, the *Balletto del Granduca*, was famous.

The organ is the *trait d'union* enabling us to go on to appreciate Buxtehude's compositions. His *Canzona in C*, modeled on the structural model offered by the Italian tradition with more sections with contrasts between them, is a little gem of contrapuntal invention. Here, in contrast to analogous works by Frescobaldi, a new section is not introduced until the material of each has been exhausted by the process of compositional elaboration.

The brilliant sonority and »sharp tessitura« in 4' lend a »Gothic touch« to this work and create a »Nordic atmosphere« that would be described in a marvelous way by the Thomas Mann of *Buddenbrooks*.

Buxtehude's works for harpsichord have enjoyed little popularity over the years, when compared with his works for organ, also because of a certain hauteur exercised by the critical guild, which has regarded them as little more than *Hausmusik* or works intended for pupils. Nothing could be farther from the truth. The magnificence of two works like the *Praeludium in g* or the *Toccata in G* is absolutely undeniable, and the mind that conceived them did not experience any »creative decline« whatsoever; in their realization it in fact employed the same geniality that we find in this composer's great works for organ. In Buxtehude too it is the masterful juxtaposition of the sections that creates the formal equilibrium, his broadminded use of the forms of the toccata, fugue, and chaconne, joined together by brief »passages« in an improvisational manner, the always prudent use of a rhetoric never intended for its own purposes or for the mere cataloguing of the various *affetti* but rather always attentive to the grand form, to the overall course of the composition. The *Praeludium manualiter in g* BuxWV 163 enjoyed broad dissemination; Handel too knew it and cited the subject of the second fugue from it, with some variants, in the chorus »And He shall purify« from the *Messiah*. Here rhetorical mastery is taken to the extreme: by means of the finely calculated use of the proportions of the various sections, Buxtehude creates tension that seems »to evaporate« halfway through the passage in toccata style after the second fugue, only then to suddenly overturn the situation by introducing a new element of improvisational character that will lead to the fugue-gigue finale and to the concluding peroration, in a manner verging on dryness and brutality. In the *Toccata*

in G it is instead the Lübeck master's predilection for the basso ostinato that plays the protagonist's role; the joyful chaconne, which occupies practically half of the whole work, is introduced like a transformation of the thematic material of the fugue and leads to further acceleration in the final passage in gigue style. This work has been read as a representation of the joy, middle-class good spirits, and healthy diligence of the Hanseatic musician, of the good fortune he had to live in an everyday reality that was tranquil and productive, as yet far from the preoccupations of the figure of the musician without roots and in perennial quest of a stable system who would make his appearance during the following century.

The *Suite in A* and the *Aria in a* completing these lines dedicated to Buxtehude belong to the more intimate sphere of *musica reservata* or even of a noble *Hausmusik*. The variations of the aria are all written out in full, with an abundance of fioriture and embellishments in the repetitions. Buxtehude's great expertise in the treatment of the variation form and in the exploitation of all the means offered by the harpsichord technique of his epoch, surpassed only with the advent of a Handel or a Bach, also clearly manifests itself in this work. For its part, the suite is a little gem, quite like a dainty Brussels lace, carefully crafted in the elegant gait of its dances and rich in idyllic atmospheres created by the skillful use of the arpeggio (*stile brisé* or *stile luthé*). There is strong evidence pointing to the possibility that the said suite is from the lost cycle of seven suites written »on the nature and characteristics of the planets« (über die Natur und Eigenschaften der Planeten) cited by Mattheson and perhaps inspired by the astrological-astronomical clock then magnificently displaying itself on the tower of St. Mary's Church in Lübeck. The tonality and the character of the suite give us reason to think that it involves the work dedicated to the planet Venus.

The instrument utilized for the recording of Buxtehude's works for harpsichord merits special mention. It in fact involves a copy, produced by the French harpsichord maker Philippe Humeau, of a particular harpsichord with two manuals constructed in 1638 by Johannes Ruckers, a member of the highly celebrated family of Flemish instrument makers. The feature peculiar to this instrument is that both keyboards operate on the same choirs of strings (8' and 4') with their own rank of jacks, owing to the fact that the lower keyboard sounds a fourth below the upper keyboard. What we have then are two keyboards contrasting completely in tessitura and timbre but not interchangeable because of the different tonality that the same position of the hand would produce on the keyboard. The use of such instruments has not yet been documented in full; one credible hypothesis is that what was involved here was a »commercial expedient« by the Ruckers family designed to favor *amateurs* in the transposition to the lower fourth, the commonest transposition in the music current during this epoch and the one most frequently practiced. Those who were experienced professional musicians would be able to avail themselves of their practice with »solmization« and to execute the transposition without problems. Nevertheless, anyone who might be without such knowledge would have had the benefit of the simplification offered by the instruments of the Ruckers family. It was from the *ravalement* of these first instruments with two keyboards that the Flemish harpsichord then was born, designed with its two keyboards for dynamic effects and effects of contrast. In any case, the Ruckers of 1638 is the harpsichord model on which Johann Adam Reincken is playing in the celebrated painting by Johannes Vorhaut in which Johann Theile and Dieterich Buxtehude are also portrayed. We note that Reincken is playing on the lower keyboard, that is, on the keyboard that sounds

»at the fourth.« We have executed the *Praeludium in g*, *Toccata in G*, and the *Aria in a* on this keyboard, which means that the sonorous result renders the written text of the notes in correspondence with the lower fourth. In the first two cases the 4' stop »brightens« the tessitura and lends a solemn effect of *organo pleno* to these two works in a style that is free and toccata-like. For its part, the aria gains additional gravity and *chiaroscuro* in this version of it »at the fourth.«

Luca Guglielmi

Translated by Susan Marie Praeder

## Jenny Campanella

Jenny Campanella is active since 1993 as a soprano and a musicologist. She studied singing under Rosanna Casucci, Roberta Invernizzi and Adriana Fernandez.

She devoted her humanistic studies to the medieval liturgical music and she took her degree in Musicology (Università del Salento, Lecce) under the guidance of Marco Gozzi, Patrizio Barbieri and Giovanni Carli Ballola, among others. Further studies in gregorian chant with Fulvio Rampi at the Turin's Conservatorio.

She usually performs as a soloist for a wide repertoire that goes from Hildegard von Bingen until Mozart. She is also an accomplished madrigalist and member of several vocal ensembles like *Arsys Bourgogne* (dir. Pierre Cao), and *Novum Gaudium* (dir. †Anselmo Susca osb).

She collaborated with prestigious orchestras and ensembles like Concerto Köln, Stavanger Symphony Orchestra, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI under the batons of Jeffrey Tate, Rafael Frühbeck de Burgos, Robert King and Pierre Cao.

## Luca Guglielmi

Conductor, composer, harpsichordist and organist, Luca Guglielmi was born in Turin in 1977, where he studied music and humanities.

Self-taught as a conductor, he has worked as assistant to Antoni Ros-Marbà, Victor Pablo Pérez, Gottfried von der Goltz, Giovanni Antonini and Jordi Savall. He graduated in Composition with Alessandro Ruo Rui, and in Choral Music and Choral Conducting with Sergio Pasteris at the Conservatory „G. Verdi“ of Turin. In 1999 he was chosen to participate in the Extraordinary Course in Conducting under the direction of Carlo Maria Giulini at the Fiesole Music School.

He has worked as harpsichordist and organist with the *Orchestra Sinfonica Nazionale di Torino* of the RAI under the conductors Jeffrey Tate, Rafael Frühbeck de Burgos, Roberto Abbado, Robert King and Ton Koopman, with whom he concluded his study of the harpsichord.

In 2001 he debuted as choir director with the *Petite messe solennelle* by Rossini conducting the *Ex-Coro di Torino della RAI*. The following year he debuted as orchestral conductor with Mozart's *Requiem* at the church of Santa Maria dei Servi in Bologna. He has conducted the orchestras of the Early Music Courses at Barbaste (France) and Urbino (Italy), with particular emphasis on the classical repertoire. He was invited by Pierre Cao to conduct his celebrated French vocal ensemble *Arsys Bourgogne* in a Monteverdi programme with which in 2010 he performed in concerts in France, Spain and Luxembourg.

In June 2010 he debuted in Florence as conductor and soloist with the *Orchestra della Toscana* in a programme including Mozart's symphony n. 39 K. 543. Composer of notable talent, he has composed several

works for mixed a *cappella* choir, a format he favours; his compositions have been performed in Italy and abroad by the *Vocalensemble* of Turin conducted by Carlo Pavese, by the *Coro Filarmonico "Ruggiero Maghini"* and by the *St Jacobs Chamber Choir* conducted by Gary Graden.

At the same time, from 1993 he has had a busy international career as a harpsichord, organ, clavichord and fortepiano soloist and as an ensemble conductor. He studied organ with Vittorio Bonatto, harpsichord with Patrizia Marisaldi, piano accompaniment (including lieder) with Eros Cassardo. As accompanist he has partnered artists such as Cecilia Bartoli, Barbara Bonney, Sara Mingardo, Monica Groop, Angelika Kirschlager, Christoph Prégardien, Giuliano Carmignola and Paolo Pandolfo. He has worked with opera directors including Gilbert Deflò, Yannis Kokkos and Emilio Sagi, and has performed in some of the world's most prestigious opera theatres and concert halls: New York-Carnegie Hall, London-Wigmore Hall, Vienna-Musikverein and Konzerthaus, Munich-Herkulesaal, Madrid-Teatro Real, Barcelona-Liceu, Turin-Teatro Regio, Milan-Conservatory, Naples-Teatro San Carlo.

At the age of twenty he was invited by Jordi Savall to join his ensembles *Hesperion XX* (now XXI), *La Capella Reial de Catalunya* and *Le Concert des Nations*, playing regularly in duos and trios with Rolf Lislevand.

His many engagements have included playing with the *Ensemble Zefiro* of Alfredo Bernardini, the *Ensemble La Fenice* of Jean Tubery, the *Ricerca Consort* of Philippe Pierlot, the *Armonico Tributo Austria* of Lorenz Duftschmid and the *Accademia Strumentale Italiana* of Alberto Rasi.

Enthusiastic teacher, he teaches harpsichord, organ and orchestra at courses at Urbino, Pamparato, San Feliu de Guixols (Catalonia) and Barbaste (France),

basing his teaching exclusively on original treatises and other historical sources. Since January 2014 he teaches harpsichord, continuo and historical keyboards at the *Escola Superior de Música de Catalunya* (ESMuC), Barcelona. In 2005 he founded "*Concerto Madrigalesco*", an ensemble of variable composition using original instruments for the historically informed performance of music from 1400 to 1800, with particular reference to the "*Seicento Italiano*" and the repertory with obbligato keyboard.

He has more than 50 recordings, both CD and DVD, as soloist and in ensembles, for the most prestigious recording companies [Decca, Teldec, Accent, Deutsche Harmonia Mundi, Alia Vox, Stradivarius, **cpo**, naive, Alpha, ORF, Mirare] all highly praised by specialized critics.

## FRESCOBALDI • BUXTEHUDE

“Tocatta (lemma italiano) è un preludio che s’improvvisa al clavicembalo o all’organo prima di iniziare a elaborare una fuga. L’italiano Frescobaldi ne ha composto di difficili e riccamente elaborate per la tastiera e il nostro tedesco Buxtehude ne ha anch’egli composte alcune; ma secondo il mio modesto parere c’è differenza tra i loro lavori così come la copia differisce dall’originale. Quando uno, infatti, paragona le composizioni dell’italiano con quelle di Buxtehude già si può riconoscere qual è la moneta vera e quale quella falsa. Ita hoc Germanus Italizat, imo multis parasangis præcurrit” (Così il tedesco imita l’italiano ma gli sta dietro molte miglia)

Martin Heinrich Fuhrmann,  
*Musicalischer Trichter, 1706*

“[I] miei compatrioti sono genii & non compositori, ma la vera compositione se trova in Germania”

*Bach Dokumente II, 421*

[Citazione da una lettera di Antonio Lotti a Georg von Bertuch trascritta dallo stesso a J.S.Bach e da lui comunicata a Lorenz Mizler che la tradusse e la inserì nel suo *Musicalische Bibliothek* del 1738]

Nella formazione dell’uomo di cultura, fra il XVII e il XIX secolo, non poteva mancare quello che si definiva il *grand tour*, ossia un viaggio al di fuori dei propri luoghi d’origine per potersi confrontare con la realtà del mondo e collocarsi nei confronti di un sentimento di universale comprensione per lo Spirito del tempo. L’Italia fu da sempre mèta ambita e privilegiata in ogni epoca, per la presenza sul suo territorio di vestigia di antiche civiltà e per lo Spirito Artistico che anima i suoi abitanti, dando luogo a potenti individualità che hanno lasciato

il segno nella storia dell’umanità.

In particolare, fra coloro i quali hanno più apprezzato le qualità dell’Italia, gli artisti tedeschi hanno un posto di primo piano. Ricordiamo Dürer, Goethe, Winckelmann, Mendelssohn e molti altri. Nell’incontro con l’arte greca, filtrata dalla romanità, Goethe ebbe a dire: “Qui vi è necessità, qui è Dio.” Il rigore della formazione nordica veniva temperato dalla dolce brezza della cultura italiana, mai pedante e sempre dominata da fantasia e invenzione.

In musica, l’emblema del *grand tour*, sebbene compiuto in modo “virtuale” fu quello di J.S.Bach attraverso l’incontro con le composizioni di Vivaldi, Marcello, Legrenzi, Albinoni e Corelli. I “magnifici ritornelli” (Quantz) dei concerti strumentali gli mostrarono un valido modello per la composizione e un’estetica ariosa e solare.

Per contro, quelli che compirono il cammino opposto, e fu il caso dei molti musicisti italiani “emigrati” all’estero e impiegati come strumentisti, cantanti o maestri di cappella presso le corti europee, riscontrarono una sapienza inusitata fra i tedeschi e riconobbero che al loro “estro” melodico andava aggiunto il paziente “lavoro di lima”, l’arte combinatoria e l’instancabile processo di elaborazione della composizione tedesca.

Dal punto di vista di osservatori musicali del XXI secolo abbiamo la fortuna di aver passato il periodo in cui ogni compositore nato prima di Bach veniva definito come “precursore”, o poco più, e anche quello in cui ogni sconosciuto Carneade dell’Arte Musicale era innalzato al rango di creatore assoluto di meraviglie sonore. Ora che il filtro della Storia e la scure del pubblico hanno compiuto la loro severa ma giusta selezione, il quadro che ci si prospetta è più chiaro e libero da condizionamenti dovuti al gusto, alla moda, a un certo nazionalismo e, non in ultimo, al mercato



discografico.

Girolamo Frescobaldi e Dieterich Buxtehude sono due figure di assoluto rilievo nell'ambito della storia della musica occidentale. Il primo, ferrarese ma attivo principalmente a Roma, fu il massimo organista e clavicembalista del suo tempo, "inventore di tanti stili di suonare" (Luigi Battiferri), geniale innovatore di forme e supremo maestro dell'arte della variazione, in un periodo in cui il tematismo non era ancora così radicato e il massimo controllo del materiale musicale era dato dalla sua sapiente alternanza e giustapposizione. Allo stesso modo Buxtehude fu sommo tastierista e direttore della Marienkirche di Lubecca, sensibile alle novità che provenivano dall'Italia (la grande studiosa e biografa di Buxtehude, Kerala Snyder, ha ormai documentato storicamente che il suo maestro Franz Tunder fu allievo diretto di Frescobaldi negli anni del suo soggiorno fiorentino), entusiasta fautore di quella celebrata sintesi fra stile italiano, francese e tedesco che porterà i suoi frutti migliori nel "Barocco Europeo" di Bach, Haendel e Vivaldi.

L'arte di Frescobaldi fu riconosciuta in maniera unanime già mentre questi era in vita. Non a caso, nei cinquant'anni successivi alla sua morte fecero la loro comparsa innumerevoli "allievi" veri o presunti che ne imitavano i caratteri e le forme. È un dato di fatto che lo stile frescobaldiano fu considerato come il modello cui ogni compositore di musica per tastiera dovesse in qualche modo confrontarsi; anche Bach l'ebbe in gran conto, tanto da apporre il suo frontespizio autografo a una copia manoscritta dei Fiori Musicali (1635) che si era procurato nel 1714.

Ed è sempre Bach a fornirci l'evidenza della grandezza di Buxtehude. L'ormai celeberrimo e più che documentato viaggio (non sono mancati gli emulatori "sul campo") compiuto a piedi dal giovane Sebastian,

che rimase quasi quattro mesi a Lubecca per ascoltare le *Abendmusiken* e il regolare servizio divino, ci dà la misura di quale portata attrattiva avesse una figura così moderna per attitudine compositiva e posizione nel mondo, per un musicista dell'inizio del Settecento. Anche Haendel e Mattheson vollero conoscere Buxtehude e ne apprezzarono le qualità umane e il magistero artistico.

Il programma che compone quest'incisione discografica vuole offrire un'occasione di confronto fra queste due figure-chiave della musica italiana e tedesca. In apertura le *Cento Partite sopra Passacagli*, apparse nell'*Aggiunta* al Primo Libro di Toccate nel 1637, sono il capolavoro di Frescobaldi che lo colloca all'apice dell'invenzione formale e per l'applicazione del principio della variazione come "motore" di tutta la composizione. Come Etienne Darbellay ha rilevato e sapientemente descritto, l'opera è frutto di un'abile "compilazione" di cicli di variazioni in sé conclusi e giustapposti uno dopo l'altro. Siamo al livello dell'*ars combinatoria* del Bach delle Variazioni Goldberg o della terza parte della *Clavierübung*. Il piccolo "mattone" del tetracordo ostinato discendente fornisce la base per una *summa* quasi enciclopedica dell'arte della variazione. Anche lo spettro tonale è esplorato in modo assolutamente vario e innovativo: sono toccati, infatti, i toni di re, la, Fa, Do, ancora la e re, per approdare a una conclusione in mi, *Altro Tono*, che non è solo capriccio creativo o esigenza editoriale ma ben meditata scelta artistica.

Al clavicembalo delle *Cento Partite* si contrappone l'organo di quattro composizioni tratte dal Secondo Libro di Toccate del 1627. Il binomio Toccata & Canzona, quasi mai indicato dalle fonti a stampa ma variamente documentato dalla tradizione manoscritta, prefigura quello che diverrà il Preludio e Fuga a noi così familiare. In questo caso si è scelto di abbinare la prima Toccata

del Secondo Libro con la prima Canzona dello stesso libro, che condividono il tono d'impianto e si equilibrano nella loro essenza naturale di slancio improvvisativo, la prima, e di ricerca contrappuntistica, la seconda. L'inno *Ave maris stella* è testimonianza dell'attività di Frescobaldi come organista liturgico. I quattro versetti organistici sono stati qui registrati in alternanza non col canto gregoriano (che ormai all'inizio del Seicento, e già ormai da parecchio tempo, era eseguito a valori uguali e sempre accompagnata) bensì con la versione melodica che ne ha dato Monteverdi per il suo *Vespro* del 1610. Infine l'*Aria detto Balletto* è un ciclo di otto variazioni basate sulla celebre *Aria di Fiorenza*, composta da Emilio de' Cavalieri per gli *Intermedi della Pellegrina* del 1589, che ebbe molta fortuna durante il Seicento e fu utilizzata in diverse occasioni; celebre il ciclo di variazioni composto da Jan Pieterszoon Sweelinck: il *Balletto del Granduca*.

L'organo è il *trait d'union* che ci permette di passare ad apprezzare le composizioni di Buxtehude. La sua *Canzona in C*, modellata sull'impianto di tradizione italiana a più sezioni tra loro contrastanti, è un piccolo gioiello d'invenzione contrappuntistica. Qui, a differenza di lavori consimili di Frescobaldi, non s'introduce una nuova sezione fino a quando il materiale di ciascuna non è esaurito dal processo di elaborazione compositiva. La sonorità brillante e la tessitura "aguzza" in 4' conferiscono un tocco "gotico" al lavoro e creano un'atmosfera "nordica" che sarà descritta in modo mirabile dal Thomas Mann de *I Buddenbrook*.

I lavori per clavicembalo di Buxtehude hanno avuto scarsa popolarità finora, se paragonati alle opere per organo, anche per via di un certo sussiego della critica che li considerava poco più che *Hausmusik* o lavori destinati agli allievi. Nulla di più falso. La grandezza di due lavori come il *Praeludium in g* o la *Toccata in G*

è assolutamente innegabile e la mente che li concepì non ebbe alcun "calo creativo"; impiegò anzi, nella loro realizzazione, la stessa genialità che troviamo nelle grandi opere per organo. Anche in Buxtehude è la sapiente giustapposizione delle sezioni che crea l'equilibrio formale, l'uso spregiudicato delle forme della toccata, fuga e ciaccona, collegate tra loro da brevi "passaggi" a mo' d'improvvisazione, il sempre oculato uso di una retorica mai fine a sé stessa o alla mera catalogazione dei vari *affetti* bensì sempre attenta alla grande forma, all'arco compositivo. Grande diffusione ebbe il *Praeludium manualiter in g* BuxWV163, che anche Haendel conobbe e di cui citò, con qualche variante, il soggetto della seconda fuga nel coro "And He shall purify" dal *Messiah*. Qui il magistero retorico è portato all'estremo: attraverso l'uso ben calcolato delle proporzioni delle varie sezioni Buxtehude crea una tensione che sembra "evaporare" a metà del passaggio toccatistico dopo la seconda fuga, per poi ribaltare subitaneamente la situazione introducendo un nuovo elemento di carattere d'improvvisazione che condurrà alla fuga-giga finale e alla perorazione conclusiva, in modo quasi secco e brutale. Nella *Toccata in G* è invece la predilezione per il basso ostinato del maestro di Lubecca a farla da protagonista; la gioiosa ciaccona, che occupa quasi la metà dell'intero lavoro, è introdotta come una trasformazione del materiale tematico della fuga e conduce ad un'ulteriore accelerazione nel passaggio finale in stile di giga. Si è voluto leggere in quest'opera la gioia, il buonumore borghese, la sana laboriosità del musicista anseatico, la sua fortuna nel poter vivere in una tranquilla e produttiva realtà quotidiana, ancora lontana dalle preoccupazioni della figura del musicista senza radici e alla perenne ricerca di una sistemazione stabile, che farà la sua apparizione nel secolo a venire.

Alla sfera più intima della *musica reservata* o anche di una nobile *Hausmusik* appartengono la *Suite in A* e l'*Aria in a* che completano le pagine dedicate a Buxtehude. Le variazioni dell'*Aria* sono scritte tutte per esteso, con abbondanza di fioriture e abbellimenti nelle ripetizioni. Anche in questo caso viene in luce la grande perizia nel trattare la forma della variazione e nello sfruttare tutti i mezzi offerti dalla tecnica clavicembalistica dell'epoca, superata solo con la venuta di un Haendel o un Bach. La *Suite*, invece, è un piccolo gioiello, quasi fosse un delicato pizzo di Fiandra, cesellata nell'elegante incedere delle sue danze e prodiga di atmosfere idilliache grazie all'uso sapiente dell'arpeggio (*stile brisé* o anche *stile luthé*). Vi sono forti sospetti che detta *Suite* provenga dal perduto ciclo di sette *Suites* scritte "sulla Natura e le caratteristiche dei Pianeti" (*über die Natur und Eigenschaften der Planeten*), citato da Mattheson, e forse ispirato dall'orologio astrologico-astronomico che faceva bella mostra di sé sulla torre della Marienkirche di Lubecca. La tonalità e il carattere della *Suite* spingono a pensare che si tratti del brano dedicato al pianeta Venere.

Una particolare menzione merita lo strumento utilizzato per la registrazione delle opere cembalistiche di Buxtehude. Si tratta, infatti, di una copia, realizzata dal cembalario francese Philippe Humeau, di un particolare clavicembalo a due manuali costruito da Johannes Ruckers, membro della celeberrima famiglia di costruttori fiamminghi, nel 1638. La peculiare caratteristica di questo strumento è che entrambe le tastiere agiscono sulle stesse serie di corde (8' e 4') con una propria serie di salterelli, dovuto al fatto che la tastiera inferiore suona una quarta sotto rispetto a quella superiore. Si hanno così due tastiere assolutamente contrastanti per tessitura e timbro ma non intercambiabili per via della diversa

tonalità che produceva la stessa posizione della mano sulla tastiera. Non è ancora del tutto documentato l'uso di questi strumenti; un'ipotesi credibile è che si trattasse di una trovata "commerciale" dei Ruckers per favorire gli *amateurs* nel trasporto alla quarta inferiore, il più comune nella musica d'uso all'epoca e il più praticato. I "musicisti pratici" di professione potevano servirsi della loro pratica con la "solmisazione" e praticare il trasporto senza problemi. Tuttavia chi fosse stato a digiuno di queste conoscenze avrebbe avuto giovamento dalla semplificazione offerta dallo strumento dei Ruckers. Dal *ravalement* di questi primi strumenti a due tastiere nacque poi il clavicembalo fiammingo pensato con le due tastiere per effetti dinamici e di contrasto. Ad ogni modo il Ruckers 1638 è il modello di clavicembalo su cui suona Johann Adam Reincken nel celebre dipinto di Johannes Vorhaut dove sono anche raffigurati Johann Theile e Dieterich Buxtehude. Notiamo che Reincken suona sulla tastiera inferiore, cioè la tastiera che suona "alla quarta". Abbiamo eseguito il *Praeludium in g*, la *Toccata in G*, e l'*Aria in a* su questa tastiera e pertanto il risultato sonoro corrisponde alla quarta inferiore le note scritte. Nei primi due casi il registro di 4' "schiarisce" la tessitura e conferisce un solenne effetto di *organo pleno* ai due brani di stile libero e toccatistico. L'*Aria*, invece, guadagna in gravità e chiaroscuro in questa sua versione "alla quarta".

© LUCA GUGLIELMI 2013

## Jenny Campanella

Jenny Campanella è attiva dal 1993 come cantante (soprano) e musicologa.

Ha studiato canto con Rosanna Casucci, Roberta Invernizzi e Adriana Fernandez. Ha dedicato i suoi studi umanistici alla musica liturgica medioevale e si è laureata in Conservazione dei Beni Musicali presso l'Università del Salento (Lecce) sotto la guida di Marco Gozzi, Patrizio Barbieri e Giovanni Carli Ballola, fra gli altri. La sua tesi finale sull'iconografia musicale delle *Cantigas de Santa Maria* è apparsa in forma ridotta in un articolo musicologico per gli Atti del Convegno „Celesti Sirene“ (San Severo, Foggia) a cura di Dinko Fabris e Annamaria Bonsante. Si è ulteriormente perfezionata nel canto gregoriano diplomandosi in Prepolifonia con Fulvio Rampi, presso il Conservatorio di Torino.

Interprete versatile e appassionata, il suo repertorio solistico spazia dalle monodie di Hildegard von Bingen alle arie di Mozart. Predilige particolarmente il repertorio madrigalistico ed è stata membro di ensembles vocali quali *Arsys Bourgogne* (dir. Pierre Cao) e *Novum Gaudium* (dir. †Anselmo Susca osb).

Ha collaborato con prestigiose orchestre e ensembles quali Concerto Köln, Orchestra Sinfonica di Stavanger, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI diretta da Jeffrey Tate, Rafael Frühbeck de Burgos, Robert King e Pierre Cao.

## Luca Guglielmi

Luca Guglielmi (\*Torino, 1977) è attivo a livello internazionale dal 1993 in vari settori dell'Arte Musicale, alternando al concertismo solistico in tutto il mondo (clavicembalo, organo, clavicordo e fortepiano) la collaborazione con celebri strumentisti, cantanti ed ensembles (fra cui Jordi Savall, Paul O'Dette, Giuliano Carmignola, Paolo Pandolfo, Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Il Giardino Armonico, Freiburger Barockorchester), l'attività di assistente alla direzione e maestro sostituto in vari teatri d'opera (Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcelona), l'attività didattica (ESMuC Barcelona, corsi di musica antica di Urbino, Pamparato, San Feliu de Guixols in Catalunya e Barbaste in Francia), la composizione, la direzione di coro e la direzione d'orchestra.

“Menzione d'Onore” al XII Concorso Internazionale d'Organo di Bruges (1997), si è formato presso il Conservatorio e l'Ateneo della sua città. Diplomato in Composizione con Alessandro Ruo Rui e in Musica Corale e Direzione di Coro con Sergio Pasteris, ha studiato clavicembalo con Ton Koopman e Patrizia Marsaldi, organo con Vittorio Bonotto e accompagnamento al pianoforte con Eros Cassardo.

Dal 1997 è collaboratore stabile e assistente di Jordi Savall, con cui suona regolarmente in trio con Rolf Lislevand e nei suoi ensembles *Hesperion XXI*, *La Capella Reial de Catalunya* e *Le Concert des Nations*. Collabora anche con *The Rare Fruits Council* di Manfredo Kraemer, *l'Ensemble La Fenice* di Jean Tubery, *l'Ensemble Zefiro* di Alfredo Bernardini, *l'Accademia Strumentale Italiana* di Alberto Rasi, *Ricercar Consort* di Philippe Pierlot, *Armonico Tributo Austria* di Lorenz Duftschmid; nel 1999 ha accompagnato Cecilia Bartoli al fortepiano nelle sale da concerto più importanti d'Europa. È stato *partner* di solisti quali Sara Mingardo, Barbara Bonney, Gabriele

Cassone, Ottavio Dantone, Katia e Marielle Labèque.

Come direttore, ha debuttato nel 2001 con la Petite messe solennelle di Rossini (Coro di Torino della RAI) e l'anno successivo ha diretto il Requiem di Mozart (Bologna, Cappella Musicale di Santa Maria dei Servi).

Nel 2010 ha diretto l'ensemble vocale francese Arsysis Bourgogne, su invito del suo direttore-fondatore Pierre Cao, in un tour dedicato a Monteverdi. Nello stesso anno ha debuttato con l'Orchestra della Toscana, su invito di Aldo Bennici, come solista/direttore in un programma Bach-Vivaldi-Mozart (Sinfonia Nr.39).

Compositore di notevole talento, ha al suo attivo diversi lavori per coro misto a cappella, organico che predilige; sue composizioni sono state eseguite in Italia e all'estero dal *Torino Vocalensemble* diretto da Carlo Pavese, dal *Coro Filarmonico "Ruggero Maghini"* e dal *St Jacobs Chamber Choir* diretti da Gary Graden.

Ha fondato nel 2005 *Concerto Madrigalesco*, ensemble vocale e strumentale ad organico variabile con strumenti originali, per l'esecuzione storicamente informata della musica dal 1400 al 1800, con particolare riferimento al Seicento Italiano e al repertorio con tastiera obbligata.

Ha al suo attivo più di cinquanta incisioni discografiche fra cd e dvd, sia da solista che come camerista, per Decca, Teldec, Accent, Deutsche Harmonia Mundi, Sony Classical, Arcana, Ambroisie, naïve, Alia Vox, Alpha, **cpo**, Stradivarius e Orf, tutte assai lodate dalla critica specializzata.

Luca Guglielmi è professore di clavicembalo, basso continuo e tastiere storiche presso la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMuC), di Barcellona.



A supposed image of Dieterich Buxtehude by Johannes Voorhout  
(Museum für Hamburgische Geschichte)



Jenny Campanella & Luca Guglielmi (© Simone Bartoli)



Federico Guglielmi

**cpo** 777 930-2