

Frescobaldi

Affetti cantabile

HANK KNOX
clavecin • harpsichord



Frescobaldi

Gaffetti cantabile



Il regarda, et vit une plaine remplie de tentes de diverses couleurs. Près de quelques-unes des troupeaux paissaient. L'on entendait à côté des autres le son mélodieux des instruments de la harpe et de l'orgue, et l'on voyait celui qui faisait mouvoir leurs cordes ou leurs touches. Ses doigts légers versés dans toutes les proportions volaient haut et bas, et poursuivaient en courant d'un côté à l'autre une fugue sonore.

(John Milton, *Le Paradis perdu*, Livre XI,
traduction de Nicolas-François Dupré de Saint-Maur
et Pierre de Mareuil, 1736)

Frederick Hammond, l'un des plus éloquents champions de Girolamo Frescobaldi et l'auteur d'une excellente biographie (*Girolamo Frescobaldi: His Life and Music*, Harvard University Press, 1983), avance la possibilité séduisante qu'en ces lignes du *Paradis perdu* résonne quelque écho lointain d'un rencontre à Rome autour de 1639. Ce n'est pas chose impossible : Milton a voyagé en France et en Italie à partir de mai 1638, passant un temps considérable en Italie où il a fréquenté de nombreuses figures importantes de la communauté intellectuelle, dont le cardinal Francesco Barberini (1597-1679). Il a bien pu entendre Frescobaldi lors d'une des séances du cardinal ou lors d'une représentation à l'une des institutions romaines, tels l'*Oratorio* ou le *Crocifisso*. Depuis 1634 déjà, Frescobaldi était au service de Barberini et prenait une part active aux séances de musique vocale et de chambre dont étaient constituées les *accademie* du cardinal, en plus de jouer régulièrement aux concerts du carême au *Crocifisso*.

Né à Ferrare, Girolamo Frescobaldi (1583-1643) a étudié avec Luzzasco Luzzaschi, organiste du duc Alphonse II d'Este. La cour d'Este pouvait s'enorgueillir à la fin du XVI^e siècle de l'un des établissements musicaux les plus prestigieux d'Italie. Frescobaldi y a été exposé aux messes et motets polyphoniques de l'école franco-flamande ainsi qu'à des œuvres contrapunktiques pour clavier tels les ricercars et les fantaisies de Willaert et de Luzzaschi. Il s'est aussi vu plonger dans le tourbillon du madrigal solo et polyphonique que pratiquaient les Luzzaschi, Monteverdi, Gesualdo, Dowland, Caccini et d'autres, plusieurs desquels sont passés par Ferrare au cours de ses années d'apprentissage. Les œuvres sans doute qui ont fait sur lui la plus forte impression sont les madrigaux à une, deux ou trois voix aiguës écrits par Luzzaschi pour les virtuoses du *concerto delle dame principalissime*. Les trois dames de cet ensemble d'élite pratiquaient aussi la harpe, la viole et le luth,

et les madrigaux que Luzzaschi leur destinaient comportent de gracieuses arabesques vocales qui trouvent des équivalents dans les toccatas de Frescobaldi.

En 1608, Frescobaldi est installé à Rome où il occupe le poste d'organiste de la Cappella Giulia à la basilique Saint-Pierre. Ses premières œuvres imprimées, un recueil de madrigaux dédié à Guido Bentivoglio et un recueil de fantaisies pour clavier dédié au duc Francesco Borghese, sont parues plus tôt cette année-là. Dans la dédicace des *Fantasie*, il note qu'il les a jouées pour Borghese chez Bentivoglio l'année précédente. D'assurer ainsi le service pour l'église — où il jouait en toute probabilité des œuvres pour orgue seul et accompagnait de petits ensembles vocaux — tout en se produisant pour le compte de puissants mécènes sera une constante presque tout au long de sa carrière.

Ses deux prochains recueils imprimés, les *Ricercari e canzone* et les *Toccate e partite...* *Libro primo*, ont tous deux été publiés en 1615. Notons encore une fois les dédicaces aux mécènes influents, d'abord au cardinal Pietro Aldobrandini pour les *Ricercari* et au cardinal-duc Ferdinand Gonzague pour les *Toccate*. On retrouve ici, chose intéressante, la publication simultanée d'œuvres tributaires de la *prima pratica* — ce style conservateur et fort prescriptif du XVI^e siècle — dans le cas des *Ricercari*, et tributaires de la *seconda pratica* — le style libre et expressif du début XVII^e, très proche du mot — dans le cas des *Toccate*. Sa préface au recueil de toccatas donne des indices à l'interprète quant à la «nouvelle manière de jouer avec des *affetti cantabile*», c'est-à-dire des affects chantants. En effet, Frescobaldi envisage ces œuvres comme l'équivalent au clavier des madrigaux expressifs et modernes des Luzzaschi, Monteverdi et Gesualdo. Deux autres recueils d'œuvres pour clavier ont été publiés au cours de cette première période à Rome : *Il primo libro di capricci* en 1624 et *Il secondo libro di toccate* en 1627. Sa renommée repose en grande partie sur les répercussions de ces deux recueils de toccatas.

De 1628 à 1634, on le retrouve à Florence au service de Ferdinand II, grand duc de Toscane. Il est retourné à Rome en 1634 sous le parrainage du cardinal Francesco Barberini, neveu du pape Urbain VIII. Parmi ses dernières publications, on compte les *Fiori musicali* de 1635 et la réédition de plusieurs recueils plus anciens. La réédition en 1637 des deux livres de toccatas présente un intérêt tout particulier. La nouvelle édition du premier livre comporte une considérable *Aggiunta* (addition) de musique dans une veine bien plus légère que les pièces antérieures. On y retrouve plusieurs Balletti et autres mouvements de danse, dont le monumental *Cento partite sopra passacagli*.

Le cardinal Barberini — qui avait été l'un des juges au procès de Galilée, à la tête d'une faction cherchant à obtenir un traitement indulgent du condamné — était l'un des plus importants promoteurs d'activités culturelles à Rome. Milton n'a été qu'un des nombreux artistes et intellectuels romains ou étrangers à graviter dans son orbite. Avec d'autres

membres de sa famille, Barberini commande des représentations d'opéra et de musique de chambre en plus d'entretenir une importante bibliothèque de partitions et de traités musicaux. Bien qu'il ne subsiste que peu d'information sur les programmes musicaux de ces rassemblements, il est possible d'imaginer ce que Milton aurait pu entendre sous les doigts de Frescobaldi lors de sa visite de 1639. La réédition des deux livres de toccatas de 1637 a pu fournir quelques œuvres, en particulier les plus récentes. Les toccatas du second recueil de 1627 en particulier enrichissent les techniques qu'on retrouve dans le premier recueil. Désormais l'on retrouve par exemple des mesures ternaires et composées ainsi que de courts segments à la manière des canzonas, rehaussés de tournures harmoniques hardies et expressives. Les canzonas du recueil de 1627 sont considérablement plus développées que celles de 1615 : on y trouve maintenant des thèmes variés tout au cours des diverses sections aux métriques contrastantes, avec parfois un bref ajout à la manière d'une toccata aux passages entre les sections. Enfin, une lettre de Pietro Della Valle en 1640 remarque que Frescobaldi prenait l'habitude dernièrement de jouer «d'une autre manière, avec davantage de galanterie dans le style moderne [...] cette manière [est] plus élégante, quoique moins savante.» Une telle manière de jouer trouve son pendant dans les danses gracieuses et légères du recueil de 1627. En outre, nombre de ces œuvres ont à l'époque connu une large diffusion dans des recueils manuscrits de chansons et de danses populaires.

Il se pourrait aussi que Frescobaldi ait voulu mettre de l'avant ses œuvres inédites les plus récentes afin de les peaufiner (et peut-être même d'attirer un mécène) en vue d'une publication. Il subsiste un grand nombre de manuscrits contenant des œuvres attribuées à Frescobaldi qui ne se retrouvent dans aucun de ses recueils imprimés. L'un de ces manuscrits, MS Chigi Q.IV.25, conservé à la bibliothèque vaticane et faisant partie d'une grande collection de recueils pour clavier du XVII^e siècle, contient sur la page de garde une inscription de la main du fils de Frescobaldi, Domenico, l'attribuant à son père. Parmi les dernières pièces du manuscrit se trouvent trois toccatas qui pourraient bien être les débuts d'un troisième cycle. Ces œuvres circulaient probablement lors du séjour de Froberger à Rome de 1637 à 1641, et beaucoup de leurs éléments caractéristiques se sont propagés aux toccatas de Froberger et d'autres compositeurs des années 1640. Il semble aussi que Frescobaldi préparait un recueil de canzonas pour clavier, resté inachevé. Un recueil posthume de canzonas est paru à Venise en 1645, et il apparaît que Frescobaldi avait été en contact avec l'éditeur en question, Vincenti, au sujet d'un tel recueil.

La réputation de Frescobaldi reposait en grande partie sur ses qualités d'improvisateur, et les *Cento partite sopra passacaglia* constituent peut-être une improvisation idéalisée exhibant sa virtuosité et ses capacités d'invention. Ces remarquables variations explorent



octave, ou alors démontrer les possibilités du tempérament égal, ou bien encore, comme sur cet enregistrement qui utilise le mésotonique à quart de comma, faire preuve d'une certaine audace en substituant un *mi* bémol pour un *ré* dièse.

Frescobaldi a eu beau embrasser des styles plus légers et populaires, il est difficile de l'imaginer abandonner sa préférence de toujouros pour le contrepoint. Les première et dernière pièces entendues ici proviennent du recueil de capricci de 1624. Celui-ci renferme douze pièces construites sur des thèmes fort divers allant du pittoresque au délibérément savant. L'une d'elles utilise comme motif de base la tierce mineure descendante *ré* – *si* évoquant le chant du coucou, une autre est échafaudée sur une mélodie populaire (*La Spagnoletta*), alors qu'une autre encore s'obstine capricieusement à faire se résoudre tous les retards vers le haut — caprice en effet car le contrepoint rigoureux exige qu'un retard se résolve toujours vers le bas. Frescobaldi y emploie toutes les formules contrapuntiques en usage depuis la fin de la Renaissance: le matériau germinal de chaque pièce est entendu par mouvement semblable et rétrograde, en augmentation (où la longueur de chaque note est augmentée d'une valeur quelconque, d'habitude entière), en diminution (où les valeurs de notes sont écourtées), et en strette (où une nouvelle voix débute le sujet avant que la précédente l'ait terminé). De plus, ce matériau de base est souvent varié par un procédé appelé *inganno*, où une note donnée est remplacée par une note d'un autre hexacorde portant le même nom de syllabe. Le recueil est aussi intéressant pour la variété des genres qui y figurent, le matériau prenant l'allure tantôt d'un rigoureux ricercare, comme les motets ou les messes du temps, tantôt d'une canzona, tantôt encore d'une danse telle la gaillarde, en incorporant parfois des transitions où se multiplient

les floritures typiques de la toccata. Il faudra attendre les explorations encyclopédiques de la forme et du processus compositionnel d'un Bach un siècle plus tard avant de retrouver une telle délectation dans l'étude quasi obsessionnelle du processus et de la forme.

Les *capricci* entendus ici sont construits sur la matière même de la musique, les six notes de l'hexacorde. Le premier utilise la forme ascendante de l'hexacorde, *Ut Re Mi Fa Sol La* (les six premières notes de notre gamme majeure), le second sur les mêmes notes en rétrograde. Tous les modes ou types de gammes en usage généralisé par les compositeurs jusqu'à la fin du XVII^e siècle (et parfois plus tard) pouvaient être générés par trois hexacordes: celui débutant sur *do*, appelé hexacorde « naturel »; celui débutant sur *sol*, l'hexacorde « *dur* »; et celui débutant sur *fa*, l'hexacorde « *doux* ». L'on créait des lignes mélodiques en combinant et en transposant les hexacordes selon des formules variées et bien définies. Dans ces pièces-ci, l'hexacorde est soumis à tous les processus contrapuntiques décrits plus haut. Un exemple particulièrement évident d'un *inganno* se trouve dans la première partie du premier capriccio, où, après plusieurs présentations de l'hexacorde dans sa forme première, la dernière note de la séquence n'est pas le *la* aigu attendu (*La* dans l'hexacorde « naturel ») mais un *mi* (aussi appelé *La*, mais dans l'hexacorde « doux »). Il existe de nombreux exemples de pièces à base d'hexacorde par des compositeurs comme Sweelinck, Froberger, Byrd et Bull. On pourrait considérer ces pièces comme l'équivalent en musique de la nature morte en peinture: des manifestations virtuoses d'habiletés techniques dans un cadre balisé par les exemples existants du genre. Les deux capricci de Frescobaldi entendus ici sont indéniablement des chef-d'œuvres techniques. L'examen minutieux des partitions révèle toute la profondeur de son art et sa maîtrise des processus compositionnels. Ce qui frappe par-dessus tout dans ces œuvres, c'est la variété des *affetti* tour à tour émouvants et doux, dansants, sévères, mais toujours d'une progression naturelle. Il ne manque de rien ici pour plaire tant au simple mélomane qu'au spécialiste, tellement cette musique sait s'adresser à l'intellect aussi bien qu'aux sens. Elle aurait sûrement rencontré la faveur des hôtes du cardinal Barberini.

Hank Knox, Brule Shore, Nouvelle-Écosse, 2008
Traduction: Jacques-André Houle

Frescobaldi Offetti cantabile

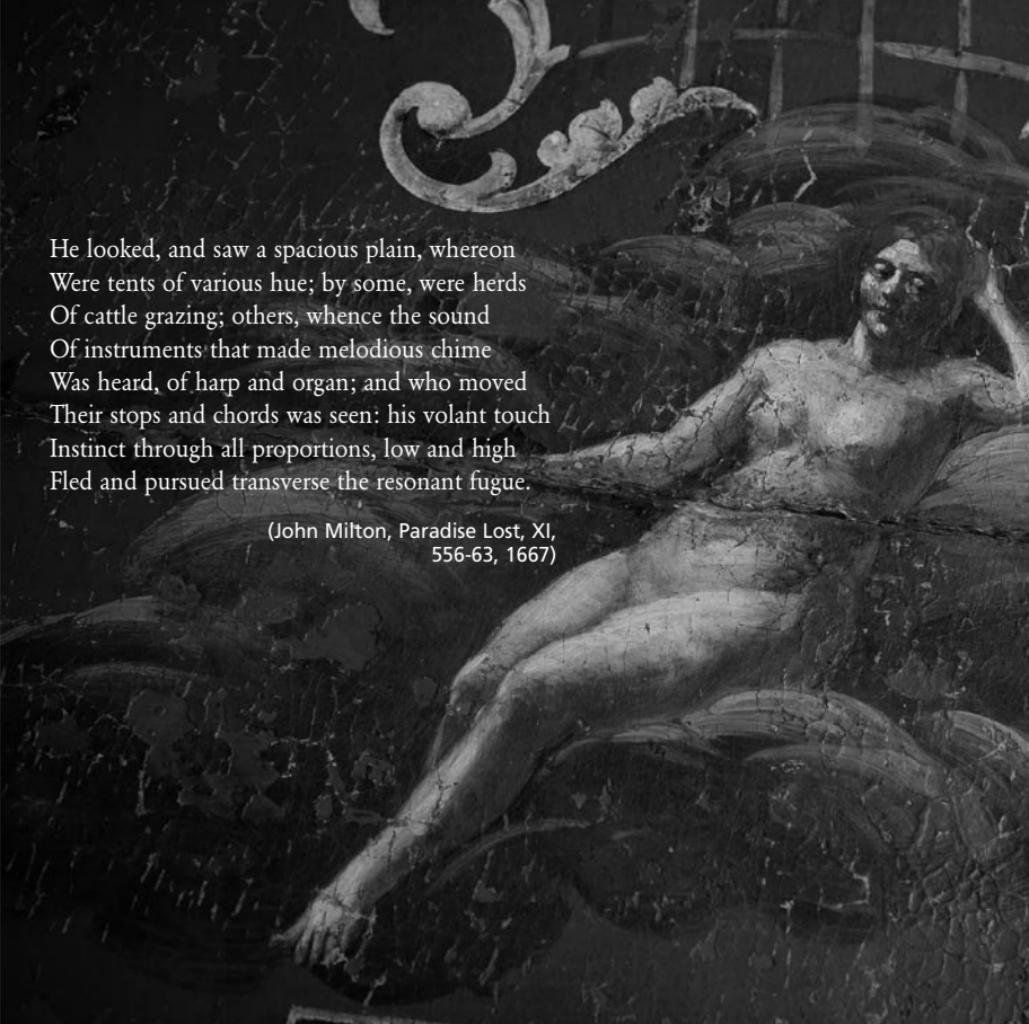
Frederick Hammond, one of Girolamo Frescobaldi's most eloquent advocates and author of a fine biography (*Girolamo Frescobaldi: His Life and Music*, Harvard University Press, 1983), offers the tantalizing suggestion that in these lines from *Paradise Lost* we hear the faint echo of a gathering in Rome around the year 1639. It is not out of the realm of the possible: Milton travelled for over a year in France and Italy beginning in May 1638, and spent a considerable portion of that time in Italy where he became acquainted with many important members of Italy's intellectual community, including Cardinal Francesco Barberini (1597-1679). He may well have heard Frescobaldi at one of the Cardinal's gatherings or in a performance at a Roman institution such as the Oratorio of the Crocifisso: Frescobaldi was in Barberini's service by 1634 and was an active participant in the sessions of vocal and chamber music that were part of the Barberini *accademie*, and was also a frequent performer at the Lenten concerts of the Crocifisso.

Born in Ferrara, Girolamo Frescobaldi (1583-1643) studied with Luzzasco Luzzaschi, organist to Duke Alfonso II d'Este. The Este court boasted one of the most celebrated musical establishments in Italy at the end of the sixteenth century. There he was exposed to Franco-Flemish polyphonic masses and motets and to contrapuntal keyboard works such as ricercars and fantasias by Willaert and Luzzaschi. He was also immersed in the effervescent tide of solo and polyphonic madrigals by Luzzaschi, Monteverdi, Gesualdo, Dowland, Caccini and others, many of whom passed through Ferrara during his formative years. Perhaps the works that had the most impact on him were the madrigals for one to three high voices written by Luzzaschi for the virtuosi who made up the *concerto delle dame principalissime*. The three women of this elite ensemble also played harp, viol and lute, and Luzzaschi's madrigals for them feature graceful vocal arabesques that find equivalent gestures in Frescobaldi's toccatas.

By 1608 Frescobaldi was settled in Rome where he took up the post of organist of the Cappella Giulia at St. Peter's. His first printed works, a set of madrigals dedicated to Guido Bentivoglio and a set of keyboard fantasias dedicated to Duke Francesco Borghese, appeared earlier that year. In the dedication of the *Fantasie*,

He looked, and saw a spacious plain, whereon
Were tents of various hue; by some, were herds
Of cattle grazing; others, whence the sound
Of instruments that made melodious chime
Was heard, of harp and organ; and who moved
Their stops and chords was seen: his volant touch
Instinct through all proportions, low and high
Fled and pursued transverse the resonant fugue.

(John Milton, *Paradise Lost*, XI,
556-63, 1667)



he notes that he performed them for Borghese while at the home of Bentivoglio the year before. This sets the pattern for much of his professional career, mixing service for the church, where he likely played solo organ works and accompanied small vocal ensembles, with performances in the service of powerful patrons.

His next two printed collections, the *Ricercari e canzoni* and the *Toccate e partite...* *Libro primo*, were both published in 1615. Again, we note the dedications to powerful patrons, first to Cardinal Pietro Aldobrandini for the *Ricercari*, and to Cardinal-Duke Ferdinando Gonzaga for the *Toccate*. We also note the simultaneous publication of works in the *prima pratica*, or conservative, rule-bound style of the sixteenth century in the case of the *Ricercari*, and the *seconda pratica*, or freely-expressive, text-inspired style of the early seventeenth century in the case of the *Toccate*. His preface to the *toccata* collection offers the performer hints for the “new manner of playing with *affetti cantabile*,” or song-like affect: Frescobaldi conceives of these works as the keyboard equivalent of the expressive madrigals in the modern style of Luzzaschi, Monteverdi or Gesualdo. Two more collections of keyboard works appeared during this first period in Rome, *Il primo libro di capricci* in 1624, and *Il secondo libro di toccate* in 1627. A considerable measure of his fame rests on the effect created by these two collections of *toccatas*.

From 1628 to 1634, he was in Florence in the service of Ferdinando II, Grand Duke of Tuscany. He returned to Rome in 1634 under the patronage of Cardinal Francesco Barberini, nephew to Pope Urban VIII. His final publications include the *Fiori musicali* of 1635 and re-publications of several earlier collections. Particularly notable are the 1637 editions of the two books of *toccatas*. The new edition of the first book featured a lengthy *Aggiunta*, or addition, of music in a much lighter vein than the earlier works. It included several sets of *Balletti* and other dance movements, including the monumental *Cento partite sopra passacagli*.

Cardinal Barberini, who had been among the judges at Galileo's trial and who led a faction that sought lenient treatment for Galileo, was one of the most important promoters of cultural activity in Rome; Milton was only one of many artists and intellectuals living in or visiting the city to follow in his orbit. Along with other members of his family, he sponsored performances of opera and chamber music and established a sizable library of musical scores and treatises. While little evidence remains of the music performed at such gatherings, we can imagine what Milton might have heard from Frescobaldi during his 1639 visit. The re-publication of the two books of *toccatas* in 1637 might have suggested several works, particularly the more recent pieces. The *toccatas* from the second collection of 1627 in particular extend the techniques used in the first collection; new features include triple and compound meters and short, *canzona*-like segments, along with bold

and expressive turns of harmony. The *canzonas* of the 1627 collection are considerably more developed than their 1615 counterparts. They feature constant variation of the subject over the course of sections in contrasting meters and occasionally mix in short, *toccata*-like sections at the boundaries between sections. Finally, a letter written in 1640 by Pietro Della Valle notes that Frescobaldi had of late been playing “in another manner, with more *galanterie* in the modern style... this manner [is] more elegant, though less learned.” Such playing may be reflected in the graceful and light-hearted dances found in the 1627 collection; many of these works were widely circulated in contemporary manuscript collections of popular songs and dances.

Frescobaldi may also have been eager to show off newer, unpublished works as a way of refining them for publication (and possibly in search of a patron to subsidize their publication). A large number of manuscripts contain works attributed to Frescobaldi not known from any of his printed collections. One such manuscript in the Vatican Library, MS Chigi Q.IV.25, part of a large set of seventeenth-century keyboard collections, contains an inscription on the flyleaf, in the hand of Frescobaldi's son Domenico, which attributes the manuscript to Frescobaldi. Among its final works is a set of three *toccatas* that may constitute the beginnings of a third cycle of *toccatas*. These works were likely current during Froberger's stay in Rome between 1637 and 1641, and many of their features inform the *toccatas* of Froberger and other composers of the 1640s. Frescobaldi may also have been working on a set of keyboard *canzonas* that remained incomplete at his death. A posthumous set of *canzonas* appeared in Venice in 1645, and there is evidence that Frescobaldi had been in contact with their publisher, Vincenti, about such a collection.

Much of Frescobaldi's reputation rested on his skill in improvisation, and the *Cento partite sopra passacaglia* may represent an idealised improvisation that showcases his virtuosity and his invention. This remarkable set of variations explores the relationship between the harmonic patterns of the chaconne and the *passacaglia*, and includes a brief *corrente* section. The rapid modulations and transformations were surely intended to dazzle the ear; perhaps the final cadence in E, a tone higher than the opening key of D, was meant to amaze or leave the listener breathless. Certainly the appearance of enharmonic chromaticisms (e-flat and d-sharp) in the same piece is unusual. Perhaps Frescobaldi meant to show off his skill on an instrument with more than 12 notes per octave, or to demonstrate the potential of equal-temperament, or, as in this recording in quarter-comma mean-tone, to demonstrate a certain audacity in letting an e-flat stand in for a d-sharp.

As much as Frescobaldi may have embraced lighter and more popular styles, it is difficult to imagine him relinquishing his early love of counterpoint. The opening and closing pieces heard here are from the 1624 collection of *capricci*. This collection contains 12 pieces



constructed from a variety of subjects ranging from the picturesque to the deliberately learned. One piece is built around a descending minor third, d to b, representing the call of the cuckoo, another is based on a popular melody (*La Spagnoletta*), while yet another is built around the wayward conceit of resolving all suspensions upwards—wayward indeed, as, according to the rules of strict counterpoint, all resolutions should resolve downwards. Frescobaldi employs every contrapuntal device available since the late Renaissance: the material used to generate each piece is heard forwards, backwards, in augmentation (in which the length of each note is augmented by some, usually integer, value), in diminution (in which note lengths are made shorter), and in stretto (in which a voice brings in the subject before another voice has finished presenting it). In addition, the generating material is frequently varied by a process known as *inganno*, in which one note is replaced by a note from another hexachord with the same syllable name. The collection is also marked by the presentation of its material in a variety of guises, now heard as a strict ricercar, like the contemporary motet or mass, now as a canzona, and again as a dance such as the galliard, with occasional transitional moments resembling the florid gestures typical of the toccata. Not until Bach's encyclopaedic explorations of form and compositional process a century later does one find such a delight in the near-obsessive investigation of process and form.

The *capricci* heard here are based on the raw material of music itself, the six notes of the hexachord. The first is built on the rising form of the hexachord, Ut Re Mi Fa Sol La (the first six notes of what we know today as the major scale), the second, on the same notes in reverse. All of the modes or scale-types generally in use by composers through the end of the seventeenth century (and sometimes beyond) could be generated from three hexachords, one starting on C, called the 'natural' hexachord, one starting on G, the 'hard' hexachord, and one starting on F, the 'soft' hexachord. Melodic lines were created by combining and transposing the hexachords in various, well-defined ways. In these pieces, the hexachord is subjected to all of the contrapuntal processes described above. A particularly obvious example of an *inganno* can be heard in the opening section of the first *capriccio*, where, after several presentations of the rising hexachord in its basic form, the final note of the sequence is not the expected high 'a' (La in the 'natural' hexachord) but an 'e' (also called La, but in the 'soft' hexachord). There are many examples of hexachord pieces by composers such as Sweelinck, Froberger, Byrd, and Bull. These pieces can be heard as the musical equivalent of a still life painting—virtuoso displays of technical ability and awareness of other examples of the genre. The two heard here are certainly technical masterpieces—careful examination of the score reveals great depth of artifice and mastery of compositional process. What makes these pieces particularly remarkable is the variety of *affetti*, now touching and sweet, now dancing, now severe, and the naturalness of their progression. There is plenty here to delight both the casual listener and the connoisseur, with appeals to both the intellect and the senses. They would surely have found appreciative ears at the gatherings hosted by Cardinal Barberini.

Hank Knox, Brule Shore, NS, 2008

Hank Knox

CLAVECIN | HARPSICHORD



Hank Knox a étudié le clavecin à l'Université McGill avec John Grew et à Paris auprès de Kenneth Gilbert. Il est connu des mélomanes tant par ses récitals de clavecin que par son travail au sein de l'orchestre baroque Arion, dont il est membre. Avec Arion, il a effectué de nombreuses tournées à travers le Canada, le Japon, les États Unis, l'Europe, l'Amérique du sud, et le Mexique. Il travaille également avec l'ensemble Tafelmusik, le Studio de musique ancienne de Montréal, et il joue régulièrement avec l'Orchestre symphonique de Montréal. On a pu entendre Hank Knox à plusieurs reprises sur les ondes radiophoniques de Radio Canada et de la CBC. Sa discographie avec Arion se retrouve sous étiquette [early-music.com](#), Atma, Analekta, CBC, Titanic et Collegium. Il a aussi enregistré des œuvres de Frescobaldi sur un clavecin italien de 1677 sous étiquette Atma et des œuvres de Jean-Henry D'Anglebert sur un clavecin vertical sous étiquette [early-music.com](#).

Hank Knox est directeur du programme de musique ancienne à l'Université McGill, où il enseigne le clavecin, la basse chiffrée et la musique de chambre, et où il dirige l'Orchestre Baroque de McGill. Récemment, Hank Knox recevait le William Dawson

Scholar Award, remis par l'Université McGill en reconnaissance de son travail en musique ancienne, et s'est vu décerner le prix Thomas Binkley par Early Music America, qui récompense le travail d'un directeur d'ensemble de musique ancienne au niveau universitaire. En collaboration avec l'Atelier d'Opéra de McGill, il a dirigé l'Orchestre Baroque de McGill dans des productions de *Dido and Aeneas* de Purcell, *Alcina*, *Giulio Cesare*, *Semele* et *Radamisto* de Handel, *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi, *Les sauvages* tirés des *Indes galantes* de Rameau, *Don Quichotte* de Telemann et *Euridice* de Peri.

Hank Knox studied harpsichord with John Grew at McGill University in Montreal and with Kenneth Gilbert in Paris. He has given numerous harpsichord recitals, and is a founding member of Arion, with whom he has toured Canada, the United States, Europe, Japan, South America and Mexico. He has performed, recorded and toured with the Tafelmusik Baroque Orchestra and the Studio de musique ancienne de Montréal; he plays regularly with the Orchestre symphonique de Montréal. He has recorded for Radio-Canada and the CBC, and

appears on recordings with Arion on the [early-music.com](#), Atma, Analekta, CBC, Titanic and Collegium labels. His has released a recording of Frescobaldi's keyboard works performed on an Italian harpsichord of 1677 on the Atma label, and a recording of works by D'Anglebert performed on an upright harpsichord for [early-music.com](#).

Hank Knox directs the Early Music program at McGill University, where he teaches harpsichord and figured bass accompaniment, coaches chamber music ensembles, and conducts the McGill Baroque Orchestra. He has been a William Dawson Scholar in recognition of his work in Early Music since 2003, and was awarded the Thomas Binkley prize for an outstanding university collegium director by Early Music America in 2008. In collaboration with Opera McGill, he has directed productions of Purcell's *Dido & Aeneas*, Handel's *Giulio Cesare*, *Alcina*, *Semele* and *Radamisto*, Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Telemann's *Don Quichotte*, *Les sauvages* from Rameau's *Les Indes galantes*, and Peri's *Euridice*.



Le clavecin entendu ici est une personnalité musicale importante. Il a été construit au 17^e siècle en Italie par un facteur anonyme, et porte la signature 'F.A. 1677' sur la première touche. Le clavier s'étend sur quatre octaves, de *do1/mi1* (octave courte) à *do5*. L'instrument a deux jeux de huit pieds. On ignore son histoire avant le 20^e siècle, mais à un moment donné, il a traversé l'Atlantique. Il a été retrouvé chez un antiquaire à Cambridge, Mass., au début des années 1950 par Frank Hubbard et William Dowd (partenaires à l'époque) qui l'ont restauré dans leur nouvel atelier. Les dessins faits par Frank Hubbard ont servi pour les planches I à III dans son livre, *Le Clavecin. Trois siècles de facture*, publié en 1965. Kenneth Gilbert l'a acquis en 1965, et l'instrument a passé quelques années à Montréal avant de partir pour l'Europe où il a servi pour plusieurs enregistrements pendant son séjour au Musée de Chartres. On dit que l'instrument ait appartenu au célèbre peintre américain, James McNeill Whistler, qui l'a placé à plusieurs reprises dans ses tableaux, dont une fois avec sa mère; on retrouve également les libellules typiques de Whistler sur la



caisse extérieure. Depuis peu, l'instrument se trouve à l'université McGill, où il fait partie de la collection de clavecins de Kenneth Gilbert. Entendre la musique de Frescobaldi sur un instrument de son époque, accordé dans le tempérament de son époque, est certainement ce qui se rapproche le plus de la réalité du 17^e siècle. Cela ouvre une fenêtre sur un fascinant environnement sonore perdu depuis longtemps.

The instrument heard here is an important musical personality in its own right. It was built in Italy during the seventeenth century by an anonymous maker and bears the signature "F.A. 1677" on its lowest key. The keyboard has a range of four octaves (short octave C/E to c'') and the instrument has two 8-foot registers. It is not known where it passed the 17th and 18th centuries, but at some point it crossed the Atlantic. It was found in an antique shop in Cambridge, Mass. in the early 1950s, by Frank Hubbard and William Dowd (then partners) who restored it in their newly founded shop there. Frank Hubbard made drawings of it during the restoration which served as Plates I

through III of his ground-breaking book, *Three Centuries of Harpsichord Making*, first published in 1965. It was acquired by Kenneth Gilbert in 1965 and spent some years in Montreal before going to Europe where it was housed in Chartres Museum; it was used many times during its tenure there for commercial recordings. It has been suggested that it once belonged to James McNeill Whistler, who painted it several times, once with his famous Mother; as evidence, one can note Whistler dragonflies on the outer case. It has recently arrived at McGill University where it resides as a featured part of the Kenneth Gilbert Harpsichord Collection. Hearing Frescobaldi's music live on a contemporary artifact tuned in an historical temperament is about as close as we can get to hearing a recording made in the 17th century, opening a window on a long-lost and fascinating soundscape.



Enregistré du 11 au 13 juin 2007, à la Salle Multi-Média de l'école de musique Schulich de l'Université McGill / Recorded June 11-13, 2007, in the Multimedia Room at the Schulich School of Music of McGill University.

Producteur / Producer: Hank Knox
tous droits réservés / all rights reserved
Réalisateur et ingénieur du son / Recording
Producer and sound engineer:
Brad Michel, Clarion Productions
Accord et préparation du clavecin /
Harpsichord tuning and preparation: Yves Beaupré
Tempérament: mésotonique /
Temperament: Quarter-comma meantone

Directeur artistique visuel / Visual Artistic director:
André Guimond
Design graphique / Graphic Design:
Lucie Arsenault, Luz Design
Photos: Pierre Charbonneau

Instrument: Clavecin italien 'F.A. 1677', de la collection Kenneth Gilbert. / *Italian harpsichord, 'F.A. 1677', from the collection of Kenneth Gilbert.*

La réalisation de ce disque a été rendue possible en partie grâce au William Dawson Scholar Award de l'Université McGill / *This recording is made possible in part with the aid of a William Dawson Scholar award from McGill University.*



© Hank Knox, 2008
Sous licence exclusive avec / Under exclusive
licence with Les Productions early-music.com inc.
EMCCD-7767



Frescobaldi

Affetti cantabile

Oeuvres pour clavier de /
Keyboard works of
GIROLAMO FRESCOBALDI
(1583–1643)

- | | | |
|-----|---|------|
| 1. | Ut re mi fa sol la (<i>Il primo libro di capricci, Rome, 1624</i>) | 7:26 |
| 2. | Aria detta Balletto (<i>Il secondo libro di toccate, Rome, 1627</i>) | 6:25 |
| 3. | Canzona seconda (1627) | 3:44 |
| 4. | Toccata 2a (MS Chigi Q.IV.25) | 3:53 |
| 5. | Canzona ottava, detta La Vincenti
(<i>Canzoni alla francese in partitura, Venice, 1645</i>) | 2:46 |
| 6. | Canzona quarta (1627) | 3:51 |
| 7. | Toccata prima (1627) | 3:22 |
| 8. | Canzona prima (1627) | 3:58 |
| 9. | Gagliarda seconda (1627) | 0:57 |
| 10. | Gagliarda terza (1627) | 1:29 |
| 11. | Canzona terza (1627) | 4:13 |
| 12. | Toccata settima (1627) | 3:10 |
| 13. | Corrente prima (1627) | 0:54 |
| 14. | Cento partite sopra passacagli
(<i>Toccatte e partite..., Libro primo, Aggiunta, Rome, 1637</i>) | 8:59 |
| 15. | La sol fa mi re ut (1624) | 6:57 |