



ITALIAN VIRTUOSI OF THE CHITARRONE



JAKOB LINDBERG

ITALIAN VIRTUOSI OF THE CHITARRONE

KAPSPERGER, GIOVANNI GIROLAMO (c.1580–1651)

from BOOK I (Arpeggiata) and BOOK 4

1	Arpeggiata	2'06
2	Canzona I	3'37
3	Bergamasca	2'51
4	Canario	1'19
5	Passacaglia	4'05

CASTALDI, BELLEROFONTE (1581–1649)

6	Fantasia detta Pegasea	2'51
7	Arpesca gagliarda	2'07
8	Cecchina corrente	1'06

PICCININI, ALESSANDRO (1566–c.1638)

9	Toccata cromatica	3'08
10	Romanesca con partite variate	6'14
11	Corrente I	1'13

KAPSPERGER, GIOVANNI GIROLAMO

from BOOK 3

12	Toccata VII	2'27
13	Gagliarda con due partite	5'12
14	Corrente I con partita	3'01

PICCININI, ALESSANDRO

15	Toccata XIII	2'11
16	Partite variate sopra la Folia aria romanesca	2'21
17	Aria di fiorenze	2'15
18	Corrente II	1'13

CASTALDI, BELLEROFONTE

19	Arpeggiata a mio modo	2'50
20	Cromatica corrente	1'59
21	La Follia	5'05
22	Furiosa corrente	1'38

KAPSPERGER, GIOVANNI GIROLAMO

from BOOK 4

23	Preludio V	0'59
24	Toccata VII	3'46
25	Capona	1'26
26	Colascione	1'31
27	Kapsperger	2'49

TT: 74'10

JAKOB LINDBERG *chitarrone*

INSTRUMENTARIUM

15-course chitarrone by Michael Lowe, Wotton-by-Woodstock 1979

String lengths 89 cm, 159 cm

All strings in gut. 6th, 13th and 14th: Gimped strings by Dan Larsen

In recent decades it has become increasingly common to see long-necked, giraffe-like instruments in ensembles and orchestras performing seventeenth- and eighteenth-century music. These plucked instruments are commonly referred to as theorbos and have their origin in northern Italy where this type of lute initially had two names: *tiorba* and *chitarrone*. The string length was long, usually around 90 cm (resulting in a very specific tuning) and the added bass strings measured well over a metre and a half. Theorbos used today are often disappointing mini-versions of the real thing.

During the late sixteenth century a group of intellectuals in Florence held meetings at Count Giovanni de' Bardi's palace to discuss artistic topics. This *camerata* of poets, musicians and scholars was particularly concerned with how best to revive the classical Greek dramas of Antiquity. A new musical style was promoted, later termed *stile recitativo*, where the text was the most important element. The lute, the most important instrument of this period, was modified to make it more effective as an instrument to support the voice. The largest member of the lute family, the bass lute, was restrung to enhance its resonance. Thinner strings were attached and the pitch was raised by as much as a fifth, to that of a lute in 'a'. The two top courses, unable to withstand being tuned to this high pitch, were tuned an octave lower, resulting in a so-called re-entrant tuning where the third course was the highest. This, as well as courses four, five and six, were tuned just like the ordinary lute. The left hand shapes for chords thus remained the same and, as the strings were much longer, they gave a stronger sound. At the same time chords sounded more compact as they spanned smaller compasses, which in turn led to less florid accompaniments. This new lute instrument first became known as the *chitarone*, probably named after the ancient Greek instrument the *kithara*. One of

the earliest mentions in performance is found in the detailed descriptions of the Florentine Intermedii of 1589*.

The initial appearance of the chitarrone was the same as that of the bass lute with its bent-back pegbox. However a straight extended neck to hold the lowest courses was soon added. Alessandro Piccinini (1566–c. 1638) describes this development in his *Intavolatura di liuto et di chitarrone, libro primo* (Bologna 1623) and claims he was himself responsible for it: ‘Not long before I had the long neck constructed for the low strings, Mr Giulio Caccini, called Il Romano, came to Ferrara. He was excellent in the art of beautiful singing and had been called for by the Serene Highnesses. He owned an ivory chitarrone tuned in the same way as I mentioned above and he used it to accompany his voice. Apart from using it in the context of singing, nobody played the chitarrone. But after I had the neck made for the low strings many virtuosi, taking a liking for that harmony and the convenient variety of strings, started to play it as a solo instrument (despite the imperfection caused by the first and second strings being tuned an octave lower); and by practising, some of them became very excellent, and thus the chitarrone began its fame.’

The music on this CD comes from five printed books and one manuscript. In addition to works by Alessandro Piccinini, it features two other prolific Italian virtuosi; Giovanni Girolamo Kapsperger (c. 1580–1651) and Bellerofonte Castaldi (1581–1649). All three were creative musicians and used the chitarrone to great effect. They came from a rich tradition of Italian lute playing which had reached a very high level of sophistication by the end of the sixteenth century. Even so it is remarkable how quickly they found ways to ex-

*These were staged as part of the wedding celebrations in Florence of Grand Duke Ferdinando de’ Medici and the French Princess Christine of Lorraine.

press themselves on this large and peculiarly tuned instrument. They all used arpeggiation to great effect and also found ingenious ways to play scale passages either across the strings or by slurring the notes with the left hand. Despite the similarities, each composer developed a unique style.

Giovanni Girolamo Kapsperger was of German descent and published his first book, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, in Venice in 1604. The recording opens with a toccata from this book, entitled *Arpeggiata*. It calls for continuous arpeggiation of chords using a right-hand finger-pattern for the thumb, index and middle fingers, which Kapsperger indicates with a particular sign and describes in the preface. Ravishing sonorities are created by the arpeggiated unveiling of the harmonic progression. The remaining four pieces in the sequence come from his fourth chitarrone book, which appeared in Rome in 1640. This volume also contains information on how to play chords, using just three fingers of the right hand. Four-, five-, six- and seven-note chords are described and he uses the same sign as in Book 1. He also explains how to play a four-note chord which has no sign (usually overlooked by present-day performers). *Canzona I* is a striking piece with contrasting sections. It opens with a homophonic nine-bar phrase where the spreading of chords marks the tune. After several sections in varying moods and metre, Kapsperger returns to the opening theme and then concludes with a series of flamboyantly slurred scale passages in typical virtuoso fashion. The *Bergamasca* is a ground bass (with the chord progression I-IV-V-I) and Kapsperger shows his command of the chitarrone in these tuneful variations. The sprightly *Canario* in 6/8 and the haunting *Passacaglia* with its five-bar sections are also built on continuously repeated bass lines.

Bellerofonte Castaldi published his *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorte di balli e fantasticarie* in Modena in 1622.

As the title suggests it contains compositions for two *chitarroni* (or *tiorbe*). The second part of the book has over 60 solo pieces for *tiorba* (Castaldi's own invention, the *tiorbino*, was tuned an octave higher and used for the duets) and we find here a wide range of pieces. One of the more ambitious is the *Fantasia detta Pegasea*, written in the style of a sixteenth-century lute fantasia. Considering how the tuning of the chitarrone limits the possibilities of imitative counterpoint this is a remarkable piece. Castaldi's use of parallel unisons is unique to him: possibly this effect can mainly be appreciated by the player alone, but on this recording it is audible to the keen ear. In *Arpescaagliarda* Castaldi writes scale passages by alternating stopped notes in high positions with open strings. The resulting overlapping sounds are indeed harp-like, as the title suggests. In *Cecchina corrente* Castaldi creates an exciting rhythmic effect in the second section by similar means; by alternating strings 1 and 3 or 2 and 4 for the quick notes, these musical motifs can be projected with extra vigour.

Alessandro Piccinini wrote wonderful music for both solo lute and solo chitarrone as his first book of 1623 shows. *Toccata cromatica* is a fine example of his expressive style. Here the contrasting sections culminate in some clever use of imitative counterpoint. The *Romanesca con partite variate* is one of his longest compositions for chitarrone and explores a wide range of variation techniques over the well-known *romanesca* bass. In the last one we can hear Piccinini's special arpeggiations in which he alternates finger patterns for three- or four-note chords. This gives a propelling motion to the music, which can also be found in *Toccata XIII* as well as in his *Folia* variations, included in the second group of his pieces on this recording. Here is also a setting of the famous tune *Aria di Fiorenze* from a manuscript dated 1619 and now in the Archivio di Stato in Modena. It is marked 'AP' and is probably by Alessandro

Piccinini, although there are some similarities with a version by Kapsperger from 1604.

Kapsperger spent most of his life in Rome where he had an illustrious musical career, primarily as a virtuoso on the lute and the chitarrone but also as a composer. He enjoyed patronage from the powerful Barberini family and set to music poems written by Pope Urban VII (born Maffeo Barberini). Like most of his music these settings were published in Rome and the second volume is sadly lost. His *Libro secondo* for chitarrone is unfortunately also lost, but a copy of his third book of chitarrone music from 1626 recently came to light. In addition to the many examples showing how to play from a figured bass, this collection contains some stunning solo pieces such as *Toccata VI* and the two dances recorded here. The *gagliarda* is particularly striking with its unusual variations.

Of the three virtuosi, Castaldi was financially the most independent. He received a small income from a family estate and was able to devote his time freely to poetry and music. He was partially lame from a gunshot wound; a bullet had become painfully embedded in his left foot and could not be removed. The injury was sustained as a result of his organizing the revenge of his brother who had been shot to death in 1612. The assassin was killed, but Castaldi had to flee from Modena and seek refuge in Rome. He was later pardoned and divided his time between Venice and Modena. Castaldi was influenced by Kapsperger as his engraved book of chitarrone music illustrates. The pictures of animals, which Castaldi engraved himself, echo the ones in Kapsperger's lute publication of 1611 from Rome and he would have been familiar with Kapsperger's first chitarrone book of 1604. However, *Arpeggiato a mio modo* gives a clue to his independent mind and is very different from Kaps-

perger's *Arpeggiata*. The broken chords run up and down the neck, are often linked with scale passages and explore the full range of the instrument, from the tenth fret on the third string right down to the fourteenth string. His *La Follia* is also written in an individual style, exploiting the instrument's capabilities and testing the performer in these seven variations.

For the last group of pieces we return to Kapsperger's fourth book of 1640. An exquisite prelude is followed by one of his more extrovert toccatas. As in so many of his longer works, the mood changes and reflective passages are interspersed with fireworks. Perhaps the most unusual section can be heard towards the end, where sighing suspensions cleverly exploit the interval of a tone between the first and third strings. This can, incidentally, also be heard in the second variation of the *gagliarda* from Book 3 (track 14). The recording ends with two pieces on ostinato basses, *Capona* and *Kapsperger*, separated by an extraordinary piece entitled *Colascione*. This was the name of a stringed instrument tuned in fifths, and here Kapsperger's sense of humour comes through in an amusing pastiche full of raucous music-making and blatant parallel fifths.

© **Jakob Lindberg** 2012

Jakob Lindberg was born in Sweden and developed his first passionate interest in music through the Beatles. After reading music at Stockholm University he came to London to study at the Royal College of Music. Under the guidance of Diana Poulton he decided towards the end of his studies to focus on Renaissance and baroque music. Jakob Lindberg is now one of the most prolific musicians in this field. He has made numerous recordings for BIS, many of which are pioneering in that they present a wide range of music on CD for

the first time. He is also an active continuo player on the theorbo and archlute and has worked with many well-known English soloists and ensembles. It is particularly through his live solo performances that he has become known as one of today's finest lutenists. He has played to audiences in many parts of the world, from Tokyo and Beijing in the East to San Francisco and Mexico City in the West. In addition to his busy life as a performer, Jakob Lindberg teaches at the Royal College of Music in London, where he succeeded Diana Poulton as professor of lute in 1979.

JAKOB LINDBERG – A SELECTED DISCOGRAPHY

Solo

J.S. Bach: Lute Music BIS-CD-587/88

Silvius Leopold Weiss: Lute Music II BIS-CD-1534

La Serenissima I & II – Lute Music in Venice 1500–1600 BIS-CD-399 & BIS-CD-599

Seven Suites of Swedish Folk Tunes (performed on lute, baroque guitar & lute mandorée) BIS-CD-1199

Ensemble

Antonio Vivaldi: Complete Lute Works BIS-CD-290

with Monica Huggett, viola d'amore; Nils-Erik Sparf, violin; Drottningholm Baroque Ensemble

Luigi Boccherini: 6 Guitar Quintets BIS-CD-597/98

performed on the baroque guitar, with members of the Drottningholm Baroque Ensemble

Joseph Haydn: The Complete Works for Lute and Strings BIS-CD-360

with members of the Drottningholm Baroque Ensemble

English Lute Duets BIS-CD-267

with Paul O'Dette, lute

Song and Lute

Orpheus in England - selected songs by Dowland and Purcell BIS-CD-1725

with Emma Kirkby, soprano

Musique and Sweet Poetrie – Lute Songs from Europe around 1600 BIS-SACD-1505

with Emma Kirkby, soprano

Cataldo Amodei: Cantatas and Songs BIS-CD-1415

with Emma Kirkby, soprano & Lars Ulrik Mortensen, harpsichord

Faire, Sweet & Cruell – 15 Elizabethan Songs BIS-CD-257

with Christina Högman, soprano

In den letzten Jahrzehnten ist uns in Ensembles und Orchestern, die Musik aus dem 17. und 18. Jahrhundert spielen, der Anblick langhalsiger, giraffenartiger Instrumente vertraut geworden. Diese Zupfinstrumente werden gemeinhin als Theorben bezeichnet und haben ihren Ursprung in Norditalien, wo diese Lautenart zunächst zwei Namen trug: Tiorba und Chitarrone. Mit rund 90 cm waren die Saiten sehr lang (was eine sehr spezielle Stimmung zur Folge hatte); die zusätzlichen Bass-Saiten hatten eine Länge von mehr als anderthalb Meter. Die heutzutage verwendeten Theorben sind oft enttäuschende Mini-Versionen ihrer historischen Namensgeber.

Im Florenz des späten 16. Jahrhunderts traf sich eine Gruppe Intellektueller in Graf Giovanni de' Bardi's Palast, um künstlerische Themen zu diskutieren. Dieser Camerata aus Dichtern, Musikern und Gelehrten ging es insbesondere darum, die griechischen Dramen der Antike auf bestmögliche Weise wieder zum Leben zu erwecken. Man warb für einen neuen Musikstil – später bekannt als *stile recitativo* –, bei dem der Text das wichtigste Element darstellte. Die Laute, das wichtigste Instrument jener Zeit, wurde modifiziert, um ihre Wirkung als Begleitinstrument der Stimme zu erhöhen. Das größte Mitglied der Lautenfamilie, die Basslaute, erhielt eine neue Besaitung, um ihre Resonanz zu verstärken. Sie wurde mit dünneren Saiten ausgestattet und die Tonhöhe um eine ganze Quinte angehoben, so dass sie der einer Laute in A entsprach. Die beiden oberen Saitenchöre, die dieser hohen Stimmung nicht gewachsen waren, wurden eine Oktave heruntergestimmt, so dass der dritte Chor der höchste war („re-entrant tuning“). Dieser wurde – wie auch der vierte, fünfte und sechste Chor – analog zur herkömmlichen Laute gestimmt. Die Akkordgriffe der linken Hand blieben also die gleichen, und weil die Saiten viel länger waren, erzeugten sie einen stärkeren Klang. Gleichzeitig klangen

Akkorde kompakter, da ihr Ambitus kleiner wurde, was wiederum eine weniger ausgeschmückte Begleitung zur Folge hatte. Dieses neue Lauteninstrument wurde unter dem Namen Chitarrone bekannt, der sich vermutlich von der Kithara, dem Saiteninstrument der griechischen Antike, ableitete. Eine der frühesten Belege seiner Verwendung findet sich in den detaillierten Beschreibungen der Florentiner Intermedii von 1589*.

Anfangs glich der Chitarrone mit seinem abgewinkelten Wirbelkasten der Basslaute. Doch bald schon wurde für die tiefen Saitenchöre ein gerader, verlängerter Hals hinzugefügt. Alessandro Piccinini (1566–ca. 1638) beschreibt diese Entwicklung in seiner *Intavolatura di liuto et di chitarrone, libro primo* (Bologna 1623) und nimmt ihre Urhebererschaft für sich in Anspruch: „Kurz bevor ich den langen Hals für die tiefen Saiten konstruiert hatte, kam Giulio Caccini, genannt Il Romano, nach Ferrara. Er war ein Meister in der Kunst des *bel canto* und von Dero Durchlaucht eingeladen worden. Er besaß einen elfenbeinernen Chitarrone in der von mir oben erwähnten Stimmung, und er benutzte ihn zur Begleitung seiner Stimme. Von der Verwendung beim Gesang abgesehen, spielte niemand Chitarrone. Doch nachdem ich den Hals für die tiefen Saiten angebracht hatte, entwickelten viele Virtuosen eine Vorliebe für die Klangfülle und komfortable Besaitung und begannen, den Chitarrone als Soloinstrument zu verwenden (auch wenn die obersten beiden Saiten leider eine Oktave tiefer gestimmt waren); nach einigem Üben wurden einige von ihnen exzellente Spieler, und so begann der Ruhm des Chitarrone.“

Die Musik auf dieser CD stammt aus fünf Notendruckten und einem Manuskript. Neben Werken von Alessandro Piccinini widmet sie sich zwei weiteren

* Sie fanden statt im Rahmen der Feiern anlässlich der Hochzeit Großherzogs Ferdinando de' Medici mit der französischen Prinzessin Christine von Lothringen.

produktiven italienischen Virtuosen: Giovanni Girolamo Kapsberger (ca. 1580–1651) und Bellerofonte Castaldi (1581–1649). Alle drei waren kreative Musiker und nutzten den Chitarrone mit großer Wirkung. Sie entstammten der reichen Tradition des italienischen Lautenspiels, das Ende des 16. Jahrhunderts ein sehr hohes Niveau erreicht hatte. Trotzdem ist es bemerkenswert, wie schnell sie Wege fanden, sich auf diesem großen und eigenwillig gestimmten Instrument auszudrücken. Sie alle setzten mit großem Effekt Arpeggien ein und entwickelten auch geniale Methoden, Tonleiterpassagen entweder quer über die Saiten oder durch Überbindung der Noten mit der linken Hand zu spielen. Trotz der Ähnlichkeiten entwickelte jeder der drei Komponisten einen einzigartigen Stil.

Giovanni Girolamo Kapsberger war deutscher Abstammung und veröffentlichte sein erstes Chitarronebuch – *Libro primo d'intavolatura di chitarone* – 1604 in Venedig. Die CD beginnt mit einer Toccata namens *Arpeggiata* aus diesem Buch. Es verlangt durchgehende Arpeggierung mit einem Fingersatz für den Daumen, Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand, den Kapsberger mit einem bestimmten Zeichen anzeigt und im Vorwort beschreibt. Die arpeggierte Entschleierung des harmonischen Verlaufs erzeugt hinreißende Klänge. Die nächsten vier Stücke stammen aus seinem vierten Chitarronebuch, das 1640 in Rom erschien. Dieser Band enthält auch Angaben darüber, wie Akkorde mit nur drei Fingern der rechten Hand zu spielen sind. Vier-, fünf-, sechs- und siebentönige Akkorde werden beschrieben; dazu findet sich dasselbe Zeichen wie im ersten Buch. Außerdem erklärt Kapsberger, wie ein Vierklang ohne Zeichen zu spielen sei (was heutige Interpreten in der Regel übersehen). *Canzona I* ist ein verblüffendes Werk mit kontrastierenden Abschnitten. Es beginnt mit einer homophonen neuntaktigen Phrase, in der die Melodie von

ausschwärmenden Akkorden markiert wird. Nach mehreren Abschnitten mit unterschiedlichen Stimmungen und Metren kehrt Kapsberger zum ersten Thema zurück und schließt dann mit einer Reihe von extravagant übergebundenen Skalenpassagen in typisch virtuoser Manier. Die *Bergamasca* ist ein ostinates Bassthema (mit dem harmonischen Verlauf I-IV-V-I); in diesen melodiereichen Variationen zeigt Kapsberger seine Meisterschaft auf dem Chitarrone. Der lebhaftes *Canario* im 6/8-Takt und die betörende *Passacaglia* mit ihren Fünftaktabschnitten basieren ebenfalls auf durchweg wiederholten Basslinien.

Bellerofonte Castaldi veröffentlichte seine *Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorte di balli e fantasticarie* 1622 in Modena. Wie der Titel verkündet, sind darin Kompositionen für zwei Chitarroni (oder Tiorbe) enthalten. Der zweite Teil des Buches enthält über 60 Solostücke für Tiorba (Castaldis eigene Erfindung, das Tiorbino, wurde eine Oktave höher gestimmt und kam bei den Duetten zum Einsatz) und wir finden hier eine breite Palette an Stücken. Eines der ambitionierteren darunter ist die *Fantasia detta Pegasea* im Stil einer Lautenfantasia des 16. Jahrhunderts. Bedenkt man, wie die Stimmung des Chitarrone die Möglichkeiten des imitierenden Kontrapunkts beschränkt, ist dies ein höchst bemerkenswertes Stück. Castaldis Verwendung von parallelen Unisoni ist einzigartig: Vielleicht kann dieser Effekt nur vom Spieler selbst gewürdigt werden; dem aufmerksamen Hörer dürfte er bei dieser Einspielung jedoch nicht entgehen. In *Arpesca gagliarda* schreibt Castaldi Tonleiterpassagen, bei denen gegriffene Töne in hoher Lage mit leeren Saiten abwechseln. Die daraus resultierenden, einander überlagernden Klänge sind in der Tat, wie es der Titel suggeriert, harfenähnlich. Im zweiten Abschnitt von *Cecchina corrente* erzeugt Castaldi mit ähnlichen Mitteln einen erstaunlichen rhythmischen Effekt; indem die Saiten 1 und 3 bzw. 2

und 4 bei den schnellen Noten alternieren, können diese musikalischen Motive mit besonderer Kraft hervorgebracht werden.

Alessandro Piccinini komponierte wunderbare Solowerke für Laute und auch für Chitarrone, wie sein erstes Buch aus dem Jahr 1623 zeigt. Die *Toccata cromatica* ist ein schönes Beispiel für seinen expressiven Stil. Hier gipfeln die kontrastierenden Abschnitte im geschickten Einsatz imitierenden Kontrapunkts. Die *Romanesca con partite variate* ist eine seiner längsten Kompositionen für Chitarrone; sie erkundet ein breites Spektrum an Variationstechniken über den bekannten Romanesca-Bass. In der letzten hören wir Piccininis spezielle Arpeggien, bei denen er abwechselnd Fingersätze für Drei- oder Viertonakkorde verwendet. Dies verschafft der Musik einen Bewegungsschub, der sich auch in der *Toccata XIII* sowie in seinen *Folia-Variationen* findet, die Teil der zweiten Gruppe seiner Werke auf dieser CD sind. Hierzu gehört auch eine Vertonung der berühmten Melodie *Aria di Fiorenze* aus einem mit 1619 datierten Manuskript, das im Archivio di Stato in Modena aufbewahrt wird. Es ist mit AP gekennzeichnet und stammt wahrscheinlich von Alessandro Piccinini, obwohl es einige Ähnlichkeiten mit einer Fassung von Kapsberger aus dem Jahr 1604 aufweist.

Kapsberger verbrachte den Großteil seines Lebens in Rom, wo er eine illustre musikalische Karriere erlebte, vor allem als Virtuose auf der Laute und dem Chitarrone, aber auch als Komponist. Er genoss die Protektion durch die mächtige Familie Barberini und vertonte Gedichte von Papst Urban VII. (geb. Maffeo Barberini). Wie die meisten seiner Werke wurden diese Vertonungen in Rom veröffentlicht; der zweite Band gilt leider als verschollen. Auch seine *Libro secondo* für Chitarrone ist nicht überliefert, doch wurde vor kurzem eine Ausgabe seines dritten Chitarronebuchs aus dem Jahr 1626 wiederentdeckt.

Neben vielen Beispielen dafür, wie bezifferte Bassstimmen zu spielen seien, enthält diese Sammlung einige atemberaubende Solostücke wie die *Toccata VI* und die beiden hier eingespielten Tänze. Die *Gagliarda* ist insbesondere ihrer ungewöhnlichen Variationen wegen bemerkenswert.

Von den hier vertretenen drei Virtuosen war Castaldi der finanziell unabhängigste. Aus Familienbesitz erhielt er ein kleines Einkommen, so dass er seine Zeit ungehindert der Poesie und Musik widmen konnte. Aufgrund einer Schussverletzung war er teilweise gelähmt; eine Kugel hatte sich schmerzvoll in seinem linken Fuß verkapselt und konnte nicht entfernt werden. Die Verletzung war eine Folge der von ihm betriebenen Rache für seinen Bruder, der 1612 erschossen worden war. Der Mörder wurde getötet, aber Castaldi musste aus Modena fliehen und Zuflucht in Rom suchen. Er wurde später begnadigt und hielt sich abwechselnd in Venedig und Modena auf. Sein Chitarronebuch zeigt deutlich den Einfluss Kapsbergers: Die Tierbilder, die Castaldi selber stach, sind denjenigen in Kapsberger Lautenpublikation von 1611 nachempfunden; Kapsbergers Chitarronebuch aus dem Jahr 1604 wird er sicherlich gekannt haben. *Arpeggiato a mio modo* bekundet indes einen unabhängigen Geist und unterscheidet sich sehr von Kapsbergers *Arpeggiata*. Die Akkordbrechungen eilen den Hals des Chitarrone entlang, sind oft mit Tonleiterpassagen verbunden und durchmessen den ganzen Umfang des Instruments – vom zehnten Bund auf der dritten Saite bis zur vierzehnten Saite. Auch sein *La Follia* ist in einem individuellen Stil geschrieben, der die Möglichkeiten des Instruments ausnutzt und den Interpreten in sieben Variationen auf die Probe stellt.

In der letzten Werkgruppe kehren wir zu Kapsbergers viertem Buch aus dem Jahr 1640 zurück. Auf einen exquisiten Auftakt folgt eine seiner extro-

vertierteren Toccaten. Wie in so vielen seiner umfangreicheren Werke ist die Stimmung ausgesprochen wechselhaft; reflektierende Passagen werden von Feuerwerken unterbrochen. Der vielleicht ungewöhnlichste Abschnitt erklingt gegen Ende, wenn Seufzervorhalte geschickt das Intervall eines Ganztons zwischen der ersten und der dritten Saite nutzen. Genau dies findet sich übrigens auch in der zweiten Variation der *Gagliarda* aus Buch 3 (Track 14). Die CD schließt mit zwei Stücken auf Ostinato-Bässe, *Capona* und *Kapsberger*, die durch ein außergewöhnliches Stück mit dem Titel *Colascione* getrennt werden. Dies war der Name eines in Quinten gestimmten Saiteninstruments; die amüsante Persiflage voll lärmenden Musizierens und unverhohlener Quintparallelen bezeugt Kapsbergers Sinn für Humor.

© **Jakob Lindberg 2012**

Jakob Lindberg wurde in Schweden geboren; sein erstes leidenschaftliches Interesse an Musik entfachten die Beatles. Nach Studien an der Universität Stockholm ging er nach London, um am Royal College of Music zu studieren. Unter Anleitung von Diana Poulton beschloss er gegen Ende seines Studiums, sich auf die Musik der Renaissance und des Barock zu konzentrieren. Heute ist Jakob Lindberg einer der produktivsten Musiker auf diesem Gebiet. Er hat zahlreiche Einspielungen bei BIS vorgelegt, von denen viele Pioniertaten sind, da sie ein großes Spektrum an Musik erstmalig auf CD präsentieren. Außerdem hat er mit zahlreichen bekannten englischen Solisten und Ensembles zusammengearbeitet und ist ein gefragter Continuo-Spieler auf der Theorbe und der Erzlaute.

Insbesondere seine Konzerte haben ihn als einen der derzeit besten Laute-

nisten bekannt gemacht. Er ist in vielen Teilen der Welt aufgetreten, von Tokio und Beijing im Osten bis zu San Francisco und Mexico City im Westen. Neben seiner aktiven Konzerttätigkeit unterrichtet Jakob Lindberg am Royal College of Music in London, wo er 1979 die Nachfolge Diana Poultons als Professor für Laute antrat.

Il est devenu de plus en plus courant ces dernières décennies, de voir des instruments à grand cou de giraffe dans des ensembles et orchestres qui jouent de la musique des 17^e et 18^e siècles. Ces instruments à cordes pincées sont communément appelés théorbes et proviennent du nord de l'Italie où ce type de luth avait initialement deux noms : *tiorba* et *chitarrone*. La longueur des cordes était imposante, généralement autour de 90 cm (ce qui résultait en un accord très spécial) et les cordes basses ajoutées mesuraient au moins un bon mètre et demi. Les théorbes en usage aujourd'hui sont souvent des mini-versions désappointantes des originaux.

Au cours du 16^e siècle, un groupe d'intellectuels se rassemblait au palais du comte Giovanni de' Bardi à Florence pour discuter de sujets artistiques. Cette *camerata* de poètes, musiciens et érudits s'intéressait particulièrement au renouveau des drames grecs classiques de l'Antiquité. On encouragea un nouveau style musical appelé ensuite *stile recitativo*, où le texte était l'élément principal. Le luth, instrument le plus important de cette période, fut modifié pour le rendre plus efficace à donner un support à la voix. Le plus grand membre de la famille du luth, le luth basse, reçut de nouvelles cordes pour accroître sa résonance. On attachait des cordes plus minces et la hauteur de son monta d'une quinte comme celle d'un luth en la. Incapables de résister à un accord aussi élevé, les deux jeux supérieurs furent accordés à l'octave inférieure, ce qui aboutit à l'accord dit « reentrant » où le troisième jeu était le plus aigu. Celui-ci ainsi que les jeux quatre, cinq et six furent accordés comme ceux du luth ordinaire. Les positions d'accords à la main gauche restèrent ainsi les mêmes et, comme les cordes étaient beaucoup plus longues, elles donnaient un son plus puissant. À cette époque, les accords sonnaient plus compacts car ils couvraient des étendues moindres, ce qui à son tour donnait

des accompagnements moins chargés. Ce nouveau luth fut d'abord connu comme le chitarrone, nommé probablement d'après l'ancien instrument grec *kithara*. On en trouve l'une des plus anciennes mentions dans les descriptions détaillées des Intermedii florentins de 1589*.

L'apparence première du chitarrone était semblable à celle du luth basse avec son chevillier recourbé. On ajouta pourtant rapidement un long manche droit pour tenir les jeux les plus graves. Alessandro Piccinini (1566–c. 1638) décrit ce développement dans son *Intavolatura di liuto et di chitarrone, libro primo* (Bologne 1623) et s'en dit même le père : « Peu avant que je fasse construire le long manche pour les cordes graves, M. Giulio Caccini, dit Il Romano, vint à Ferrara. Il excellait dans le chant et il avait été appelé par son Altesse Sérénissime. Il possédait un chitarrone d'ivoire accordé comme je l'ai mentionné ci-dessus et il l'utilisait pour accompagner son chant. Personne ne jouait du chitarrone sinon pour chanter. Après que j'eus fait construire le manche pour les cordes graves, cette harmonie et la variété appropriée des cordes plurent à plusieurs virtuoses qui commencèrent à en jouer comme instrument solo (malgré l'imperfection causée par les première et seconde cordes accordées une octave plus grave) ; en s'exerçant, certains d'eux devinrent excellents et la renommée du chitarrone prit ainsi son essor. »

La musique sur ce CD provient de cinq livres imprimés et d'un manuscrit. En plus d'œuvres d'Alessandro Piccinini, il présente deux autres virtuoses italiens féconds : Giovanni Girolamo Kapsperger (c. 1580–1651) et Bellerofonte Castaldi (1581–1649). Tous trois étaient des musiciens créatifs et utilisaient le chitarrone avec beaucoup d'effet. Ils venaient d'une riche tradition de

* Ils furent exécutés dans le cadre des célébrations du mariage du grand-duc Ferdinand de' Medici et de la princesse française Christine de Lorraine.

luth italien qui avait atteint un très haut niveau de raffinement vers la fin du 16^e siècle. Même à cela, ils trouvèrent remarquablement vite des moyens de s'exprimer sur ce gros instrument à l'accord particulier. Ils se servaient tous des arpèges avec beaucoup d'effet et jouaient avec ingéniosité des passages gammés en travers des cordes ou en liant les notes à la main gauche. Malgré les ressemblances, chaque compositeur développa un style unique.

De descendance allemande, Giovanni Girolamo Kapsperger publia son premier livre, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, à Venise en 1604. Ce disque commence par une toccata tirée de ce livre et intitulée *Arpeggiata*. Elle présente des accords arpégés de continuo utilisant un modèle digital à la main droite pour le pouce, l'index et les doigts du milieu que Kapsperger indique avec un signe particulier et décrit dans la préface. Le dévoilement arpégé de la progression harmonique crée des sonorités ravissantes. Les quatre autres pièces de la suite proviennent de son quatrième livre de chitarrone qui sortit à Rome en 1640. Ce volume explique aussi comment jouer des accords, utilisant seulement trois doigts de la main droite. Des accords de quatre, cinq, six et sept notes sont décrits et il utilise le même signe que dans le premier livre. Il explique aussi comment jouer un accord de quatre notes qui n'a pas de signe (souvent ignoré par les luthistes d'aujourd'hui). *Canzona I* est une pièce frappante aux sections contrastantes. Elle s'ouvre sur une phrase homophonique de neuf mesures où l'étendue des accords forme la mélodie. Après plusieurs sections dans des atmosphères et mètres différents, Kapsperger retourne au thème d'ouverture et conclut ensuite avec une série de passages gammés liés flamboyants de manière typiquement virtuose. La *Bergamasca* est une basse contrainte (à la progression d'accords I-IV-V-I) et Kapsperger montre sa maîtrise du chitarrone dans ces variations mélodieuses. Le vif *Canario* en 6/8

et la passacaglia obsédante avec ses sections de cinq mesures sont aussi bâtis sur les lignes de basse continuellement répétées.

Bellerofonte Castaldi publia ses *Capricci a due stromenti cioe tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorte di balli e fantasticarie* à Modène en 1622. Comme le titre le suggère, ils renferment des compositions pour deux *chitarroni* (ou *tiorbe*). La seconde partie du livre compte plus de 60 pièces solos pour *tiorba* (la propre invention de Castaldi, le *tiorbino*, était accordé à l'octave supérieure et utilisé pour les duos) et on trouve ici un grand choix de pièces. L'une des plus ambitieuses est la *Fantasia detta Pegasea*, écrite dans le style d'une fantaisie pour luth du 16^e siècle. Cette pièce est remarquable vu l'accord du chitarrone qui limite les possibilités du contrepoint imitatif. L'emploi d'unissons parallèles chez Castaldi lui est unique : cet effet peut possiblement être apprécié du luthiste seul mais sur cet enregistrement, une oreille attentive l'entendra. Dans *Arpesca gagliarda*, Castaldi écrit des passages gammés en alternant des notes en hautes positions avec des cordes à vide. Ces sonorités qui s'enchevauchent imitent vraiment la harpe, comme le titre le suggère. Dans *Cecchina corrente*, Castaldi crée un effet rythmique excitant dans la seconde section par les mêmes moyens ; en alternant les cordes 1 et 3 ou 2 et 4 pour les notes rapides, ces motifs musicaux peuvent être projetés avec une vigueur accrue.

Alessandro Piccinini écrivit de la musique ravissante pour luth solo et chitarrone solo comme le montre son premier livre de 1623. *Toccata cromatica* est un bon exemple de son style expressif. Les sections contrastantes aboutissent à un emploi astucieux de contrepoint imitatif. *Romanesca con partite variate* est l'une de ses compositions les plus longues pour chitarrone et elle explore un vaste choix de techniques de variations sur la basse *romanesca*

bien connue. La dernière nous présente des arpèges spéciaux de Piccinini où il alterne des doigtés pour accords de trois ou quatre notes. Ceci donne à la musique un mouvement propulsif, ce qui peut aussi être trouvé dans *Toccata XIII* ainsi que dans ses variations sur *La Folia*, incluses dans le second groupe de ses pièces sur ce disque. On trouve aussi un arrangement de la célèbre mélodie *Aria di Firenze* d'un manuscrit daté de 1619 et conservé maintenant aux archives d'État (Archivio di Stato) à Modène. On y lit AP et ce sont probablement les initiales d'Alessandro Piccinini quoiqu'il s'y trouve des ressemblances avec une version de Kapsperger de 1604.

Kapsperger passa la majeure partie de sa vie à Rome où il poursuivit une carrière musicale illustre, surtout comme virtuose du luth et du chitarrone mais aussi comme compositeur. Fort de la protection de la puissante famille Barberini, il mit en musique des poèmes du pape Urban VII (né Maffeo Barberini). Comme la majorité de sa musique, ces arrangements furent publiés à Rome et le second volume est malheureusement perdu, comme l'est aussi *Libro secondo* pour chitarrone, mais une copie de son troisième livre de musique pour chitarrone de 1626 fut récemment découverte. En plus des nombreux exemples montrant comment jouer à partir d'une basse chiffrée, cette collection renferme des pièces solos époustouflantes, par exemple sa *Tocccata VI* et les deux danses enregistrées ici. La *gagliarda* est particulièrement frappante avec ses variations inusitées.

Des trois virtuoses, Castaldi était financièrement le plus indépendant. Il recevait un petit revenu d'une propriété familiale et il pouvait consacrer librement son temps à la poésie et à la musique. Il fut partiellement paralysé suite à un coup de fusil ; une balle s'était douloureusement enfoncée dans son pied gauche et ne pouvait pas être retirée. La blessure est le résultat de la vengeance orga-

nisée de la mort de son frère en 1612. L'assassin fut tué mais Castaldi dut s'enfuir de Modène et chercher refuge à Rome. Il fut ensuite gracié et partagea son temps entre Venise et Modène. Castaldi fut influencé par Kapsperger comme l'illustre la gravure de son livre de musique pour chitarrone. Les images d'animaux, que Castaldi grava lui-même, font écho à celles de la publication de luth de Kapsperger à Rome en 1611 et il devait en connaître le premier livre de chitarrone de 1604. *Arpeggiato a mio modo* donne cependant une idée de son esprit indépendant est diffère grandement d'*Arpeggiata* de Kapsperger. Les accords rompus montent et descendent sur le manche, souvent reliés à des gammes et ils explorent l'étendue complète de l'instrument, de la dixième frette sur la troisième corde jusqu'à la 14^e corde. Sa *Follia* présente aussi un style individuel, exploitant les possibilités de l'instrument et testant l'interprète dans ces sept variations.

Le dernier groupe de pièces nous ramène au quatrième livre de 1640 de Kapsperger. Un prélude exquis est suivi par l'une de ses toccatas plus extraverties. Comme dans tant de ses œuvres plus longues, l'atmosphère change et des passages réfléchis sont parsemés de feux d'artifice. La section la plus originale peut-être se trouve vers la fin où des retards soupirants exploitent habilement l'intervalle d'un ton entre les première et troisième cordes. Ceci peut aussi être entendu dans la seconde variation de la gagliarda du troisième livre (piste 14). De disque se termine avec deux pièces sur des ostinati, *Capona* et *Kapsperger*, séparées par un morceau extraordinaire intitulé *Colascione*. C'était le nom d'un instrument à cordes accordé en quintes et où le sens de l'humour de Kapsperger se manifesta au moyen d'un pastiche amusant rempli de musique rauque et de quintes parallèles flagrantes.

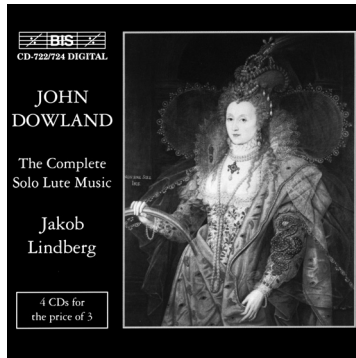
© Jakob Lindberg 2012

Jakob Lindberg est né en Suède et a développé son premier intérêt passionné pour la musique grâce aux Beatles. Après avoir étudié la musique à l'Université de Stockholm, il s'inscrivit au Royal College of Music à Londres. Sur les conseils de Diana Poulton, il décida, vers la fin de ses études, de se spécialiser en musique de la Renaissance et du baroque.

Jakob Lindberg est maintenant l'un des musiciens les plus experts dans ce domaine. Il a enregistré de nombreux disques chez BIS dont plusieurs sont des pionniers en ce sens qu'ils présentent un vaste choix de musique pour la première fois sur CD. Il joue aussi du continuo sur le théorbe et l'archiluth et il a travaillé avec de nombreux solistes et ensembles anglais réputés.

Il s'est fait connaître comme l'un des meilleurs luthistes d'aujourd'hui grâce surtout à ses récitals solos. Il a joué devant un public mondial, de Tokyo et Beijing à l'est à San Francisco et Mexico à l'ouest. En plus de sa vie active d'interprète, Jakob Lindberg enseigne au Royal College of Music à Londres où il a succédé à Diana Poulton en 1979 comme professeur de luth.

ALSO AVAILABLE:



JOHN DOWLAND · THE COMPLETE SOLO LUTE MUSIC JAKOB LINDBERG *lute*

BIS-CD-722/24 (4 CDs for the price of 3)

“Interpretazione: Ottima – eccezionale” *CD Classica*

‘A towering achievement, and unquestionably one of the most important issues of the year.’ *Fanfare*

‘No one who seriously loves the lute of Elizabethan literature can afford to miss this release.’ *American Record Guide*

‘A most welcome addition to the catalogue... Jakob Lindberg adds a new dimension to the playing of Dowland.’ *Continuo*

„Die Qualität der Musik und ihres Interpreten sprechen für sich.“ *Staccato*



RECORDING DATA

Recording: March 2011 at Länna Kyrka, Sweden
Producer: Johan Lindberg
Sound engineer: Marion Schwebel
Equipment: Neumann microphones; Didrik De Geer custom-made microphone pre-amplifier; Protools Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 44.1 kHz / 16-bit
Post-production: Editing: Elisabeth Kemper
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jakob Lindberg 2012
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photo of Jakob Lindberg: © Arianna Lindberg
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: o8 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: o8 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1899 © & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-1899