



GIOVANNI GIROLAMO KAPSPERGER
INTAVOLATURA DI CHITARONE
JONAS NORDBERG

KAPSPERGER, Giovanni Girolamo (c. 1580–1651)

From Libro quarto d'intavolatura di chitarone, Roma 1640

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 1 | Toccata prima | 6'40 |
| 2 | Passacaglia [prima] | 3'53 |
| 3 | Gagliarda prima | 1'33 |
| 4 | Canzone prima | 3'33 |

From Libro quarto

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 5 | Toccata 2 ^{da} | 2'52 |
| 6 | Passacaglia [2 ^{da}] | 3'22 |
| 7 | Gagliarda 8 ^{va} | 1'30 |
| 8 | Canario | 2'37 |

Aria di Fiorenza 12'06

from Libro primo d'intavolatura di chitarone, Venezia 1604

- | | | |
|----|-----------------------------------|------|
| 9 | Aria | 1'19 |
| 10 | Partita 1 ^a | 1'14 |
| 11 | Partita 2 ^a | 1'12 |
| 12 | Partita 3 ^a | 1'08 |
| 13 | Partita 4 ^a | 1'15 |
| 14 | Partita 5 ^a | 1'15 |
| 15 | Partita 6 ^a | 1'18 |
| 16 | Partita 7 ^a | 1'12 |
| 17 | Partita 8 ^{va} in tripla | 1'08 |
| 18 | Partita 9 ^a | 1'02 |

From *Libro quarto*

19	Toccata 9 ^{na}	1'37
20	Passacaglia [4 ^{ta}]	3'32
21	Gagliarda [7 ^{ma}]	2'08

From *Libro primo*

22	Toccata 5 ^{ta}	1'56
23	Gagliarda 11 ^a	1'23
24	Gagliarda 12 ^a	1'37

Ballo primo from *Libro quarto*

25	Uscita	0'54
26	Ballo	0'56
27	Gagliarda	1'23
28	Corrente	1'18

29	Toccata Arpeggiata from <i>Libro primo</i>	2'34
----	--	------

30	Battaglia from <i>Libro quarto</i>	8'07
----	------------------------------------	------

31	Kapsperger from <i>Libro quarto</i>	2'25
----	-------------------------------------	------

TT: 69'45

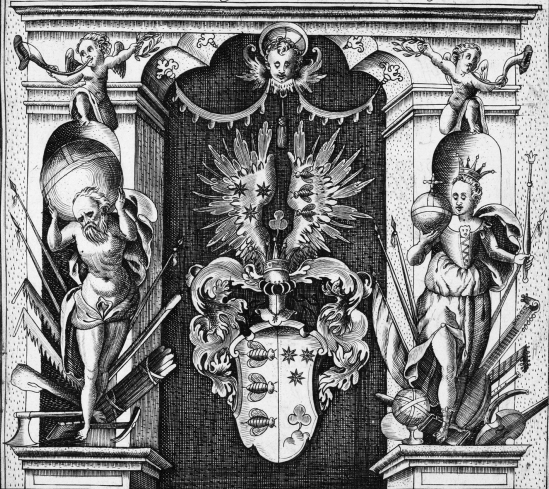
Jonas Nordberg *theorbo*

Instrumentarium:

14-course theorbo by Lars Jönsson (1998) after M. Tieffenbrucker

LIBRO PRIMO D'INTAVOLATVRA
DI CHITARONE
DEL M.^{TO} ILL.^{RE} SIG.^R GIO: GIROLAMO KAPSPERGER

*Racolto dal NOBILE ALEMANO
sig.^r Giacomo Antonio Pfender*



*In Venetia i 604
Con Priuilegio*

1604 Venice/Naples

Giovanni Girolamo Kapsperger's *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, the first ever printed volume of solo repertoire for the theorbo, appeared in Venice in June 1604. Just four years earlier, in 1600, Salomone Rossi had first included a theorbo tablature 'per cantar nel chitarrone' ('to be sung with the chitarrone') in the soprano partbook of one of the madrigals in his *Libro primo di Madrigali di Salamon Rossi Ebreo* (Venice 1600).

The origins of the theorbo are inseparable from the emancipation of solo singing from a polyphonic web of voices of equal importance, and from the quest for vivid musical expression that was taking place simultaneously at a number of courts in what is now Italy in the final decades of the sixteenth century. For some decades the theorbo was regarded as the ideal instrument for accompanying solo singing. As late as 1647 – when it was already quite old-fashioned – Kapsperger spoke of the theorbo as 'il più Perfetto, et idoneo istrumento de tutti gl'altri per il Cantare' ('the most perfect and suitable instrument, especially for singing'; letter dated 14th December 1647).

We do not know how Kapsperger (or Kapsberger) first came into contact with the theorbo. He was born in Venice, the son of German parents, and from there he was sent to the Jesuit Grammar School in Augsburg. There is evidence to prove that he was a pupil there from 1590 onwards; he is referred to in documents as 'Venetus' or 'Italus'. In 1596 he broke off his education and left Augsburg, apparently in haste: in the last receipt for his generous scholarship we can read 'adolescens profugus est' ('the young man has fled'). He probably went to Rome, where – at least in the years around 1600 – his mother is believed to have been living.

New biographical discoveries prove that Kapsperger was living in Naples at the time: in January 1604 Dorotea, his first daughter from his marriage to the Neapolitan Girolama de Rossi, was born there.

The *Libro primo* marks the beginning of a vertiginous career. In this splendidly engraved edition, Kapsperger presents himself proudly as a nobleman with his coat of arms; the *Libro primo*, complete with flattering dedicatory verses, was published via an intermediary. As a ‘nobile Alemanno’, Kapsperger constantly wants to create the impression in his printed works that the vocation of music sought him out: as the son of a high-ranking military officer he was destined to serve Mars, the god of war, but was called instead by Apollo, the god of music. Throughout his life, Kapsperger had to perform a balancing act – in many situations an almost impossible one – between what were then diametrically opposed functions: nobleman and professional musician.

Symptomatic of this is a quotation from a letter, written after a private concert that Kapsperger had given for a cardinal and his distinguished guests: ‘altramente non aveva cenato, pretendendo di essere gentiluomo e di non voler cenare se non con gentiluomini e accademici...’ (‘moreover he had not eaten anything, because he purports to be a nobleman, and not to want to eat unless in the company of noblemen and academics’ – letter from Vincenzo Landinelli, 3rd November 1610). This ironic description is, however, slightly set in context if we bear in mind that the writer was a neighbour of Kapsperger’s, who three years later became godfather to the composer’s daughter Elena.

It was not just the career of the ‘Tedesco della tiorba’ for which the *Libro primo* served as a cornerstone: it also represents the aspirations of the ‘new’ instrumental music in the early seventeenth century which, following the example of vocal music, tried to awaken strong emotions in the listeners by means of rapidly changing moods. In particular the genre of the toccata, with its many short sections, often freed from strict metrical constraints, is well suited to this. The most important Roman keyboard player of the time, Girolamo Frescobaldi, not only produced some of the finest works in this genre but also left us important information concerning

performance practice: as with the sung ‘madrigali moderni’, the sections should be played at different tempos in accordance with the character of the music.

Kapsperger and Frescobaldi were almost the same age and, as many sources state, were for decades the leading exponents of their respective instruments in Rome. They must have known each other well, and have drawn inspiration from each other. One travel report from 1613 even suggests that they appeared as a duo at a private concert in Rome for a Prince-Bishop from Bamberg: ‘After the evening meal, the best instrumentalist and also the best theorbo player, the son of respected German parents, played for their Princely Highnesses and demonstrated their artistry.’ In the usage of the time, ‘instrument’ usually meant ‘harpsichord’, and ‘the best instrumentalist’ in Rome at the time must undoubtedly have been Frescobaldi.

Frescobaldi’s toccatas remained an active part of the repertoire for keyboard instruments in the decades that followed. Kapsperger’s toccatas, the first of which (in the *Libro primo*) appeared eleven years before Frescobaldi’s, were perhaps even more theatrical and harmonically extreme than those of Frescobaldi. But, with the disappearance of the theorbo, they fell into total oblivion until they were rediscovered in the last decades of the twentieth century.

One piece that now seems an indispensable part of the theorbo repertoire is the *Toccata Arpeggiata*, perhaps Kapsperger’s most timeless composition which, with its floating rhythms and slow changes of harmony, seems to glide ethereally through time and space.

A particularly attractive aspect of Kapsperger’s music for theorbo is that there are marked contrasts between types of work: narrative, dramatic toccatas; often simple, almost ‘down-to-earth’ variations on bass lines and harmonic patterns such as passacaglias, chaconnes or *follias*; and rhythmically refined but simply constructed dance movements such as galliards.

The *Aria di Fiorenza* is based on the ‘Ballo del Granduca’, which was very

popular at the time – the final dance of the musical interludes at the marriage of Ferdinando I de' Medici with Christina of Lorraine in Florence in 1589. With its warm, rich chords this 'Ballo', attributed to Emilio de Cavalieri, inspired many composers of the period. Kapsperger's version consists of nine variations, in the course of which he embellishes the theme with more and more polyphonic elements and rhythmic subtleties. In the process he presents every conceivable virtuoso technique on the theorbo until an especially original variation in triple time leads into a finale.

Libro quarto – Rome, 1640

36 years separate the two publications – a long time in the life of this radical, uncompromising composer, who in the meantime had risen high on the social ladder but by 1640 was no longer in favour with the rich and powerful. We know that he was in Rome from 1606 onwards, and the decades that followed were eventful. Between 1604 and 1621 he and his wife Girolama de Rossi had nine children, five of whom died young. At that time he moved in Rome's most exclusive circles, as a friend of poets, leading intellectuals and patrons. For almost a decade when his career was at its peak, his works formed part of the monumental cultural programme of Pope Urban VIII Barberini and his family. All around him the intellectual élite of the time mingled; he was especially close to Galileo Galilei's circle. In the months after Galileo's conviction in 1633 and the subsequent upheavals at the Papal court, things became quiet for Kapsperger. Not until 1640, after an unusually long break, did his last two known volumes of his music appear.

By 1640 Kapsperger was probably already afflicted by the gout that would cast a shadow over his final years. Well-paid composition commissions for the Barberini family were no longer on offer. On the other hand, new biographical discoveries reveal that he spent much of his time teaching – surprisingly not just the theorbo,

but also singing. This places his vocal compositions, which are rarely heard but very numerous, in a new light.

The second publication from 1640, the *Libro settimo di Villanelle*, testifies to Kapsperger's deep religious convictions, which also become apparent from his correspondence. Here he transforms what is normally a folk-style, song-like genre into a form with intimate yet expressive devoutness – with catchy melodies. In the process he reveals himself to be a citizen of Rome, a town in which 'amor sacro' and 'amor profano' were often almost impossible to tell apart.

The 'Tedesco della tiorba' we meet in 1640 is a wholly different character from the young, energetic and extremely ambitious composer of the *Libro primo*. Nonetheless, *Libro quarto* was also published by an intermediary, and the prominent poet Ottavio Tronsarelli contributed a poem in homage. The two men were evidently in close contact for some years: in 1630, Tronsarelli had written the libretto for Kapsperger's lost opera *Fetonte*, and in 1634 he published a spirited song of praise to the musician in his collection *L'Apollo*. Its first strophe runs as follows:

Fremendo il flutto, ed ululando il vento
Indarno contra te s'arma disorde;
Che stupisce ogni legno a le tue corde
Ed è muta ogni voce al tuo concento.

Rushing the waves and howling the wind:
In vain they take up arms in strife against you;
For every wood pauses astonished before your strings,
And every voice falls silent before your harmony.

Perhaps the *Libro quarto* also shows us a composer who is recalling the various stages of his life. For the first time we find genuine character pieces for the theorbo: *Battaglia*, *Kapsperger*, *Villan di Spagna* and *Colasione* are true 'programme music' and remind us of his time in Naples.

The *Battaglia* is a humorous musical description of a war scene. After a pompous introduction, Kapsperger writes a long series of themes that imitate trumpets and drums, urging the soldiers to display strength and courage. With skilful use of rhetorical devices he then lets the various motifs interact.

In *Kapsperger* we find a sort of musical self-portrait of the ‘Nobile Alemanno’: a cheerful bass idea with an idiosyncratic rhythmic structure, developed over the course of a number of variations.

At the end of his life, Kapsperger was described as a striking and imposing figure – but also as a difficult and complex character: a ‘uomo eminentissimo ma assai fantastico’. The originality and radicality of his multi-faceted œuvre is impressive testimony to this.

© *Anne Marie Dragosits* 2019

One of the most sought-after lutenists of today, **Jonas Nordberg** studied at the Salzburg Mozarteum and the Royal College of Music, Stockholm. He plays a wide range of plucked instruments in repertoire ranging from the early sixteenth to mid-eighteenth century, and also works closely with contemporary composers commissioning new works. As a soloist and chamber musician he has performed at major venues in more than 20 countries, including the Philharmonie de Paris, Stockholm Concert Hall, Kioi Hall Tokyo, Wigmore Hall (London), BAM New York, Mozarteum Salzburg and the Shanghai Oriental Arts Centre. Praised for an artistry that is at turns dynamic, playful and lyrical, Jonas Nordberg has worked with chamber music partners such as Ruby Hughes, Liam Byrne, Nathalie Stutzmann and Dan Laurin, and has collaborated with the choreographer Kenneth Kvarnström in stage works touring major European venues. As a continuo player he has appeared with orchestras including Concerto Köln, Orchestra of the Age of Enlightenment, Concerto Copenhagen, Drottningholm Baroque Ensemble, Orfeo55 and Gothenburg Symphony Orchestra.

Jonas Nordberg’s previous recordings for BIS include *Heroines of Love and Loss* with soprano Ruby Hughes and cellist Mime Yamahiro Brinkmann (Diapason

d'Or and Editor's Choice in *Gramophone*) and music by Vivaldi and J.H. Roman with recorder virtuoso Dan Laurin. His work has been broadcast on Swedish television and radio, as well as internationally by the BBC, Deutschlandfunk, NHK Japan and other broadcasters.

www.jonasnordberg.com



Partita 8 in tripla from *Aria di Fiorenza*,
notated in tablature in *Libro primo d'intavolatura di chitarone*

1604 Venedig / Napoli

Im Juni 1604 erscheint in Venedig Kapspergers *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, der erste Druck mit Solorepertoire für Theorbe überhaupt. Erst 1600 hatte Salomone Rossi in einigen seiner Madrigali im Sopranstimmbuch erstmals eine Theorbentabulatur „per cantar nel chitarrone“ („um zum Chitarrone zu singen“) hinzugefügt (*Libro primo di Madrigali di Salamon Rossi Ebreo, Venezia 1600*).

Die Entstehung der Theorbe ist unlösbar mit der Emanzipation des solistischen Gesangs aus einem polyphonen, gleichberechtigten Stimmengeflecht und mit der Suche nach starkem musikalischen Ausdruck, die parallel an vielen Höfen im heutigen Italien in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts stattfand, verbunden. Über einige Jahrzehnte galt die Theorbe als das ideale Instrument, um solistischen Gesang zu begleiten. Kapsperger spricht noch 1647, damals inzwischen wohl recht „altmodisch“, von der Theorbe als „il più Perfetto, et idoneo istrumento de tutti gl'altri per il Cantare“ („vollkommensten und tauglichsten Instrument von allen für den Gesang“, Brief vom 14.12.1647).

Wir wissen nicht, wo Kapsperger erstmals mit der Theorbe in Berührung kommt. Er wird in Venedig als Sohn deutscher Eltern geboren und von dort aus nach Augsburg ans Jesuitengymnasium geschickt. Dort ist er ab Dezember 1590 als Schüler nachweisbar und wird in Dokumenten als „Venetus“ oder „Italus“ bezeichnet. 1596 bricht er seine Ausbildung ab und verlässt Augsburg offenbar fluchtartig – in der letzten Quittung für sein hochdotiertes Stipendium lesen wir: „adolescens profugus est“ („der Jüngling ist geflohen“). Wahrscheinlich wandte er sich nach Rom, wo zumindest seine Mutter in den Jahren um 1600 gelebt zu haben scheint.

Neue biographische Funde belegen, dass er zur Zeit des Erscheinens des *Libro primo* in Neapel lebt: Im Januar 1604 wird dort Dorotea, seine erste Tochter aus der Ehe mit der Neapolitanerin Girolama de Rossi, geboren.

Das *Libro primo* markiert den Beginn einer steilen Karriere: Kapsperger prä-

sentiert sich in dem prächtigen Kupferstich stolz als Adliger mit seinem Wappen, das mit schmeichelhaften Widmungsgedichten versehene *Libro primo* wird von einem Mittelsmann herausgegeben. Als „nobile Alemanno“ will Kapsperger in seinen Drucken stets den Eindruck erwecken, dass ihn die Musik als Berufung ereilt hat – mehrere der Gedichte sprechen an, dass er als Sohn eines hohen Militärs für den Kriegsgott Mars bestimmt war, doch von Apollo, dem Gott der Musik, berufen wurde.

Sein Leben lang lässt Kapsperger sich auf einen in vielen Situationen beinahe unmöglichen Spagat zwischen zwei sich damals diametral widersprechenden Funktionen ein, der des Adligen und der des Berufsmusikers.

Bezeichnend dafür ein Zitat aus einem Brief vom 3.11.1610, nach einem Privatkonzert Kapspergers für einen Kardinal und seine hochgestellten Gäste: „[...] altramente non aveva cenato, pretendendo di essere gentiluomo e di non voler cenare se non con gentiluomini e accademici [...]“ („außerdem hatte er nicht gegessen, weil er vorgibt, ein Edelmann zu sein, und nicht essen zu wollen, wenn nicht mit Edel Männern und Akademikern“, Brief Vincenzo Landinelli). Ein wenig relativiert wird diese ironische Beschreibung wohl durch die Tatsache, dass der Briefschreiber, übrigens ein Nachbar Kapspergers, drei Jahre später als Taufpate für dessen Tochter Elena fungierte.

Doch nicht nur für die Karriere des „Tedesco della tiorba“ legt das *Libro primo* den Grundstein: Es manifestiert auch den Anspruch der „neuen“ Instrumentalmusik im frühen 17. Jahrhundert, die nach dem Vorbild der Vokalmusik mit rasch wechselnden Affekten starke Emotionen bei den Zuhörern auslösen will. Gerade die Gattung der Toccata mit ihren vielen kurzen und oft von einem strengen Zeitmaß losgelösten Abschnitten eignet sich dafür besonders gut. Dem bedeutendsten römischen Tastenspieler dieser Zeit, Girolamo Frescobaldi, verdanken wir nicht nur Musterbeispiele dieser Gattung, sondern auch wichtige Hinweise auf deren Auf-

führung: Wie in den gesungenen „Madrigali moderni“ sollen die Abschnitte in verschiedenen Tempi, dem Ausdruck der Musik gemäß, gespielt werden.

Kapsperger und Frescobaldi waren beinahe gleichaltrig und, wie viele Quellen belegen, über Jahrzehnte die führenden Vertreter „ihrer“ Instrumentengruppen in Rom. Sie müssen einander gut gekannt und gegenseitig musikalisch inspiriert haben. Ein Reisebericht aus dem Jahr 1613 deutet gar darauf hin, dass sie als Duo für einen Bamberger Fürstbischof ein Privatkonzert in Rom bestritten haben: „Nach dem abenteuſen haben der beste instrumentist und der beste auf der theorbe, so von teutschen noch zusehenden eltern geboren, ihrer f.g. [fürstlichen Gnaden] aufgespielt und ihre kunst hören lassen.“ „Instrument“ stand im damaligen Sprachgebrauch zumeist für das Cembalo, der beste „instrumentist“ müsste also im Rom dieser Jahre eindeutig mit Frescobaldi zu identifizieren sein.

Während Frescobaldis Toccaten in den folgenden Jahrhunderten lebendiger Teil des Kanons für Tasteninstrumente blieben, gerieten Kapspergers vielleicht noch theatralischere und harmonische extremere Toccaten, deren erste aus dem *Libro primo* immerhin 11 Jahre vor denen Frescobaldis erschienen, mit dem Verschwinden der Theorbe bis zu ihrer Wiederentdeckung in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gänzlich in Vergessenheit.

Aus dem Theorbenrepertoire nicht mehr wegzudenken ist die *Toccata Arpeggiata*, Kapspergers vielleicht zeitloseste Komposition, die durch ihre schwebenden Rhythmen und langsamen Harmoniewechsel gleichsam ätherisch durch Zeit und Raum zu gleiten scheint.

Äusserst reizvoll im Kapspergerschen Gesamtwerk für Theorbe sind die starken Gegensätze zwischen den erzählerischen, dramatischen Toccaten, den teils einfach gehaltenen, fast „bodenständigen“ Variationen über Bass- und Harmonieschemata wie Passacaglia, Ciacona oder Follia und den zwar rhythmisch raffinierten, aber formal simpel gestrickten Tanzsätzen wie seinen Gagliarde.

Die *Aria di Fiorenza* basiert auf dem damals sehr populären „Ballo del Granduca“: dem Abschlusstanz der Intermedien anlässlich der Hochzeit von Ferdinando I. de' Medici mit Christina von Lothringen 1589 in Florenz. Der Emilio de Cavalieri zugeschriebene „Ballo“ inspirierte mit seinen warmen und reichen Akkorden viele zeitgenössische Komponisten. Kapspergers Version besteht aus neun Variationen, in deren Verlauf er das Thema mit mehr und mehr polyphonen Elementen und rhythmischen Feinheiten ausschmückt. Dabei präsentiert er alle nur denkbaren virtuoson Techniken auf der Theorbe, bevor das Stück nach einer besonders originellen Variation im Dreiertakt ins Finale mündet.

Libro quarto – Roma 1640

Zwischen den beiden Drucken liegen 36 Jahre: eine lange Zeit im Leben dieses radikalen und kompromisslosen Komponisten, der in der Zwischenzeit zu höchsten Ehren aufgestiegen war, 1640 aber nicht mehr in der Gunst der Reichen und Mächtigen steht. Ab 1606 in Rom nachweisbar, erlebt Kapsperger ereignisreiche Jahrzehnte. Zwischen 1604 und 1621 werden ihm und Girolama de Rossi neun Kinder geboren, fünf davon sterben im Kleinkindalter. Gleichzeitig bewegt er sich in exklusivsten Zirkeln Roms, er ist Freund von Dichtern, führenden Intellektuellen und Mäzenen. Seine Kompositionen sind an seinem Karrierhöhepunkt für beinahe ein Jahrzehnt Teil des monumentalen kulturellen Programms von Papst Urban VIII. Barberini und seiner Familie. In seiner Biographie gibt sich die geistige Elite der Zeit die Hand, besonders nahe steht er den Kreisen um Galileo Galilei. In den Monaten nach Galileis Verurteilung im Jahr 1633 und den darauffolgenden Umwälzungen am Papsthof wird es auch still um Kapsperger. Erst 1640 erscheinen nach einer ungewöhnlich langen Publikationspause die letzten beiden uns bekannten Drucke.

1640 war Kapsperger wohl schon gezeichnet von seiner Erkrankung an Gicht,

die seine letzten Lebensjahre überschattete. Gutdotierte Kompositionsaufträge für die Barberini bieten sich ihm keine mehr. Dafür belegen neue biographische Funde eine zeitintensive Unterrichtstätigkeit, überraschenderweise nicht nur als Theorben-, sondern auch als Gesangslehrer. Dies taucht wohl auch seine immer noch selten zu hörenden, höchst vielfältigen Vokalkompositionen in neues Licht.

Der zweite Druck aus dem Jahr 1640, das *Libro settimo di Villanelle*, legt Zeugnis von Kapspergers starker Religiosität, die auch in Briefen belegt ist, ab: Er transformiert die an sich volkstümliche, liedhafte Gattung zur Ausdrucksform intimer und gleichzeitig höchst ausdrucksstarker Frömmigkeit – mit Melodien, die ins Ohr gehen. Dabei zeigt er sich auch als Bürger Roms, einer Stadt, in der „amor sacro“ und „amor profano“ oft kaum zu unterscheiden waren.

1640 erleben wir den „Tedesco della tiorba“ als völlig anderen Charakter als den jungen, energischen und höchst ehrgeizigen Komponisten des *Libro primo*. Dennoch wird auch das *Libro quarto* von einem Mittelsmann herausgegeben, und der prominente Dichter Ottavio Tronsarelli steuert ein Huldigungsgedicht bei. Die beiden standen offenbar über Jahre in engem Kontakt: Tronsarelli hatte 1630 das Libretto für Kapspergers verlorene Oper *Fetonte* verfasst und 1634 in seiner Sammlung *L'Apollon* ein begeistertes Loblied auf den Musiker publiziert. Hier sei beispielhaft die erste Strophe zitiert:

Fremendo il flutto, ed ululando il vento
Indarno contra te s'arma discorde;
Che stupisce ogni legno a le tue corde
Ed è muta ogni voce al tuo concento.

Rauschend die Meereswogen und heulend der Wind:
vergeblich wappnen sie sich in Unfrieden gegen Dich,
denn jedes Holz hält staunend inne vor Deinen Saiten,
und jede Stimme verstummt vor Deinem Harmonie.

Vielleicht sehen wir im *Libro quarto* auch einen Komponisten, der seine Lebensstationen Revue passieren lässt. Erstmals finden sich echte Charakterstücke für die Theorbe: Die *Battaglia*, *Kapsperger*, *Villan di Spagna* oder *Colasione* sind echte „Programmmusik“ und erinnern an seine Zeit in Neapel.

Die *Battaglia* ist eine humorvolle musikalische Beschreibung einer Kriegsszene: Nach einer pompösen Einleitung bringt Kapsperger eine lange Sequenz mit Themen, die Trompeten und Trommeln imitieren und die Soldaten zu Mut und Stärke aufruft. Mit gekonntem Einsatz rhetorischer Mittel lässt er in Folge die verschiedenen Motive in Dialog treten.

Mit *Kapsperger* treffen wir auf eine Art musikalisches Selbstportrait des „Nobile Alemanno“: ein heiteres Bass-Schema mit einer eigenwilligen rhythmischen Struktur, das über mehrere Variationen weiterentwickelt wird.

Am Ende seines Lebens wird Kapsperger als spektakuläre, achtungsgebietende, aber auch schwierige und charakterlich komplexe Figur beschrieben: als „uomo eminentissimo ma assai fantastico“. Sein vielschichtiges Werk legt in seiner Originalität und Radikalität davon eindrucksvoll Zeugnis ab.

© *Anne Marie Dragosits 2019*

Jonas Nordberg, einer der gefragtesten Lautenisten der Gegenwart, studierte am Salzburger Mozarteum und an der Königlichen Musikhochschule Stockholm. Er spielt eine Vielzahl von Zupfinstrumenten in Musik vom frühen 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, arbeitet aber auch eng mit zeitgenössischen Komponisten zusammen und gibt neue Werke in Auftrag. Als Solist und Kammermusiker ist er in bedeutenden Konzertsälen in mehr als 20 Ländern aufgetreten, u.a. in der Philharmonie de Paris, im Konserthuset Stockholm, der Kioi Hall Tokyo, der Wigmore Hall London, dem BAM New York, dem Mozarteum Salzburg und dem Shanghai Oriental Arts Centre. Jonas Nordberg erhält großes Lob für seine Kunstfertigkeit, die gleichermaßen dynamisch, verspielt und auch lyrisch sein kann. Er hat mit Kammermusikpartnern wie Ruby Hughes, Liam Byrne, Nathalie Stutzmann und Dan Laurin zusammengearbeitet; außerdem kollaborierte er mit dem Choreografen

Kenneth Kvarnström bei Bühnenproduktionen, die an den wichtigen europäischen Orten gastierten. Als Continuospieler ist er mit Orchestern wie Concerto Köln, Orchestra of the Age of Enlightenment, Concerto Copenhagen, Drottningholm Baroque Ensemble, Orfeo55 und den Göteborger Symphonikern aufgetreten.

Zu Jonas Nordbergs bisherigen Aufnahmen bei BIS gehören *Heroines of Love and Loss* mit der Sopranistin Ruby Hughes und der Cellistin Mime Yamahiro Brinkmann (Editor's Choice in *Gramophone* und Diapason d'Or) sowie Musik von Vivaldi und J. H. Roman mit dem Blockflötenvirtuosen Dan Laurin. Seine Aufnahmen wurden im Schwedischen Fernsehen und Hörfunk sowie international von BBC, Deutschlandfunk, NHK Japan und anderen Sendern ausgestrahlt.

www.jonasnordberg.com

1604 Venise / Naples

Le *Libro primo d'intavolatura di chitarone* de Kapsperger, le tout premier recueil de pièces pour théorbe seul, est paru à Venise en juin 1604. Quatre ans auparavant, Salomone Rossi avait été le premier à inclure une tablature de théorbe «per cantar nel chitarrone» [«à chanter avec le chitarrone»] dans la partie de soprano de l'un des madrigaux de son *Libro primo di Madrigali di Salamon Rossi Ebreo* (Venise 1600).

Les origines du théorbe sont inséparables de l'émancipation du chant soliste du tissu de lignes polyphoniques d'égale importance et de la quête d'une expression musicale vivante qui se déroulait simultanément dans plusieurs cours de ce qui constitue aujourd'hui l'Italie durant la seconde moitié du seizième siècle. Le théorbe a été considéré pendant plusieurs années comme l'instrument idéal pour l'accompagnement du chant soliste. En 1647, alors qu'il était désormais complètement démodé, Kapsperger parlait encore du théorbe comme «il più Perfetto, et idoneo istrumento de tutti gl'altri per il Cantare» («l'instrument le plus parfait et le plus approprié, surtout pour le chant» ; lettre du 14 décembre 1647).

Nous ne savons comment Kapsperger est entré en contact avec le théorbe. Né à Venise de parents allemands, il a été envoyé à l'école secondaire jésuite à Augsbourg. Il est prouvé qu'il y fut élève à partir de 1590 et y est désigné dans les documents comme «Venetus» ou «Italus». En 1596, il interrompt ses études et quitte Augsbourg, apparemment à la hâte : sur le dernier reçu de sa généreuse bourse, on peut lire «adolescens profugus est» («le jeune homme a fui»). Il est probablement allé à Rome où, du moins vers 1600, on pense que sa mère vivait.

De nouvelles découvertes biographiques attestent que Kapsberger vivait à cette époque à Naples : en janvier 1604, Dorothea, la première fille issue de son mariage avec la Napolitaine Girolama de Rossi, y est née.

Le *Libro primo* marque le début d'une carrière vertigineuse. Dans une édition magnifiquement gravée, Kapsperger se présente fièrement comme un noble avec

ses armoiries. Accompagné de versets dédicatoires flatteurs, ce recueil a cependant été publié par un intermédiaire. En tant que «nobile Alemanno», Kapsperger voulut toujours donner l'impression dans ses œuvres imprimées que la musique l'avait choisi : fils d'un officier militaire de haut rang, il était destiné à servir Mars, le dieu de la guerre, mais fut plutôt appelé par Apollon, le dieu de la musique.

Tout au long de sa vie, Kapsperger dut faire le grand écart – presque impossible dans bien des situations – entre ce qui était alors des fonctions diamétralement opposées : celles d'un noble et celles d'un musicien professionnel.

Cette phrase extraite d'une lettre écrite après un concert privé que Kapsperger avait donné pour un cardinal et ses distingués invités, le montre bien : «altramente non aveva cenato, pretendendo di essere gentiluomo e di non voler cenare se non con gentiluomini e accademici...» («en outre, il n'avait rien mangé, parce qu'il prétend être un noble, et ne voulait manger qu'en compagnie des nobles et des universitaires» – lettre de Vincenzo Landinelli, 3 novembre 1610). Cette ironie doit cependant être quelque peu replacée dans son contexte puisque l'auteur de cette lettre était un voisin de Kapsperger qui, trois ans plus tard, allait devenir le parrain de la fille du compositeur, Elena.

Le *Libro primo* n'a pas servi de pierre angulaire qu'à la carrière du «Tedesco della tiorba» : il représente aussi les aspirations de la «nouvelle» musique instrumentale du début du dix-septième siècle qui, à l'instar de la musique vocale, cherchait à susciter des émotions fortes chez les auditeurs par les changements rapides de climats. Le genre de la toccate, avec ses nombreuses sections courtes, souvent libérées des contraintes métriques strictes, répond particulièrement bien à ce but. Le plus important claveciniste de l'époque, Girolamo Frescobaldi, a non seulement produit quelques-unes des plus belles œuvres de ce genre, mais nous a également laissé des indications importantes sur la pratique de l'interprétation. Comme pour les «madrigali moderni» chantés, les sections doivent être jouées à des tempos

différents en fonction du caractère de la musique.

Kapsperger et Frescobaldi avaient presque le même âge et, comme le révèlent de nombreuses sources, ont été pendant plusieurs années les principaux représentants de « leurs » propres ensembles instrumentaux à Rome. Ils devaient bien se connaître et se sont probablement inspirés l'un de l'autre. Un récit de voyage de 1613 suggère même qu'ils se produisirent en duo lors d'un concert privé à Rome pour un prince-évêque de Bamberg : « Après le repas du soir, le meilleur instrumentiste et aussi le meilleur théorbiste, le fils de parents allemands respectés, jouèrent pour leurs altesses princières et firent preuve de leur art ». Dans l'usage de l'époque, « instrument » signifiait habituellement « clavecin », et « le meilleur instrumentiste » à Rome à l'époque était sans aucun doute Frescobaldi.

Les toccates de Frescobaldi sont demeurées dans le répertoire courant des instruments à clavier dans les années qui suivirent. Les toccates de Kapsperger, dont la première (dans le *Libro primo*) est parue onze ans avant celles de Frescobaldi, étaient peut-être encore plus théâtrales et harmoniquement extrêmes que celles de ce dernier. Mais, avec la disparition du théorbe, elles tombèrent dans l'oubli total jusqu'à leur redécouverte à la fin du vingtième siècle.

La *Toccata Arpeggiata*, peut-être la composition la plus intemporelle de Kapsperger, avec ses rythmes flottants et ses lents changements d'harmonie, semble glisser de façon éthérée dans le temps et l'espace.

Un aspect particulièrement attrayant de la musique pour théorbe de Kapsperger est la présence de contrastes marqués entre les types d'œuvres : toccates narratives et dramatiques ; variations souvent simples, presque « banales », sur une basse et des séquences harmoniques telles que passacailles, chaconnes ou folies et mouvements de danse raffinés sur le plan du rythme mais simplement construits au point de vue formel comme les gaillards.

L'*Aria di Fiorenza* est basée sur le « Ballo del Granduca », qui était très populaire

à l'époque – la danse finale des intermèdes musicaux lors du mariage de Ferdinand I^{er} de Médicis avec Christine de Lorraine à Florence en 1589. Avec ses accords riches et chaleureux, ce « Ballo », attribué à Emilio de Cavalieri, a inspiré de nombreux compositeurs d'alors. La version de Kapsperger se compose de neuf variations, au cours desquelles le thème est embelli avec de plus en plus d'éléments polyphoniques et de subtilités rythmiques. Ce faisant, il présente toutes les techniques virtuoses imaginables sur le théorbe avant qu'une variation particulièrement originale sur une métrique ternaire ne mène à la conclusion.

Libro quarto – Rome 1640

Trente-six ans séparent les deux éditions – une longue période dans la vie de ce compositeur radical et intransigeant qui, entre-temps, s'était hissé haut dans l'échelle sociale mais qui, en 1640, n'avait plus la faveur des riches et des puissants. Nous savons qu'il vécut à Rome à partir de 1606 et que les années qui suivirent furent mouvementées. Entre 1604 et 1621, son épouse, Girolama de Rossi, et lui auront neuf enfants, dont cinq mourront en bas âge. À cette époque, il pénétra les cercles les plus exclusifs de Rome en tant qu'ami des poètes, des intellectuels de premier plan et des mécènes. Pendant près de dix ans, alors que sa carrière se trouvait à son apogée, ses œuvres ont fait partie du monumental programme culturel du pape Urbain VIII Barberini et de sa famille. Il se mêla à l'élite intellectuelle et était particulièrement proche du cercle de Galilée. Dans les mois qui suivirent la condamnation de ce dernier en 1633 et les bouleversements qui s'en suivirent à la cour papale, la vie de Kapsperger ralentit. Ce n'est qu'en 1640, après une pause exceptionnellement longue, que les deux derniers recueils connus de ses œuvres paraîtront.

En 1640, Kapsperger était probablement déjà atteint par la goutte qui allait assombrir ses dernières années. Il ne recevait plus de commissions de composition bien rémunérées pour la famille Barberini. D'autre part, de nouvelles découvertes

biographiques révèlent qu'il passa une grande partie de son temps à enseigner – étonnamment, non seulement le théorbe, mais aussi le chant. Ses compositions vocales, rarement jouées, mais très nombreuses, sont ainsi éclairés d'une nouvelle lumière.

La deuxième édition imprimée de 1640, le *Libro settimo di Villanelle*, témoigne des convictions religieuses profondes de Kapsperger qui ressortent également de sa correspondance. Ici, il transforme ce qui était habituellement considéré comme un genre folklorique, semblable à la chanson, en une forme caractérisée par l'intimité et l'expressivité de sa foi religieuse – avec des mélodies accrocheuses. Ce faisant, il se révèle être un citoyen de Rome, une ville où l'*amor sacro* et l'*amor profano* étaient souvent presque impossibles à distinguer.

Le « Tedesco della tiorba » que nous rencontrons en 1640 est un personnage totalement différent du jeune compositeur énergique et extrêmement ambitieux du *Libro primo*. Le *Libro quarto* fut néanmoins également publié par un intermédiaire et l'éminent poète Ottavio Tronsarelli contribua un poème en hommage. Les deux hommes étaient manifestement en contact étroit depuis quelques années : en 1630, Tronsarelli avait écrit le livret de son opéra *Fetonte* (aujourd'hui perdu) et, en 1634, il publia un chant d'éloge au musicien dans son recueil *L'Apollo*. Sa première strophe se lit comme suit :

Fremendo il flutto, ed ululando il vento
Indarno contra te s'arma discorde;
Che stupisce ogni legno a le tue corde
Ed è muta ogni voce al tuo concento.

Brise le courant et hurle le vent :
En vain ils prennent les armes dans la lutte contre toi ;
Car chaque bois s'arrête, étonné, devant tes cordes,
Et chaque voix se tait devant ton harmonie.

Le *Libro quarto* nous montre peut-être aussi un compositeur qui se souvient des différentes étapes de sa vie. Pour la première fois, nous trouvons des pièces de caractère pour le théorbe : *Battaglia*, *Kapsperger*, *Villan di Spagna* et *Colasione* constituent de véritables programmes musicaux et nous rappellent son séjour à Naples.

La *Battaglia* est une description musicale humoristique d'une scène de guerre. Après une introduction pompeuse, Kapsperger compose une longue série de thèmes qui imitent les trompettes et les tambours et invitent les soldats à faire preuve de force et de courage. Il fait ensuite interagir les différents motifs en utilisant habilement les artifices rhétoriques.

Dans *Kapsperger*, nous trouvons une sorte d'autoportrait musical du «Nobile Alemanno» : une idée joyeuse à la basse avec une structure rythmique fantasque, développée au fil de plusieurs variations.

À la fin de sa vie, Kapsperger a été décrit comme un personnage spectaculaire et imposant – mais aussi difficile et complexe : «uomo eminentissimo ma assai fantastico». L'originalité et la radicalité de son œuvre aux multiples facettes en sont un témoignage impressionnant.

© *Anne Marie Dragosits 2019*

L'un des luthistes les plus recherchés de l'heure, **Jonas Nordberg** a étudié au Mozarteum de Salzbourg et au Collège royal de musique de Stockholm. Il se produit sur un large éventail d'instruments à cordes pincées dans un répertoire allant du début du seizième au milieu du dix-huitième siècle et travaille également en étroite collaboration avec des compositeurs contemporains à qui il commande de nouvelles œuvres. En tant que soliste et chambriste, il s'est produit dans les plus grandes salles à travers le monde dont la Philharmonie de Paris, le Konserthuset Stockholm, le Kioi Hall de Tokyo, le Wigmore Hall à Londres, BAM New York, le Mozarteum à Salzbourg et le Centre d'art oriental de Shanghai. Reconnu pour son art à la fois dynamique, ludique et lyrique, Jonas Nordberg a travaillé avec des musiciens tels que Ruby Hughes, Liam Byrne, Nathalie Stutzmann et Dan Laurin, et a collaboré avec le chorégraphe Kenneth Kvarnström dans des œuvres scéniques

qui ont fait le tour des grandes salles européennes. En tant que musicien de continuo, il s'est produit avec le Concerto Köln, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, Concerto Copenhagen, l'Ensemble baroque de Drottningholm, Orfeo55 et l'Orchestre symphonique de Göteborg.

Jonas Nordberg a réalisé chez BIS un enregistrement intitulé « Heroines of Love and Loss » avec la soprano Ruby Hughes et la violoncelliste Mime Yamahiro Brinkmann (Diapason d'or et Editor's Choice de *Gramophone*) ainsi que d'autres enregistrements consacrés à la musique de Vivaldi et de Johan Helmich Roman en compagnie du flûtiste virtuose Dan Laurin. On a pu le voir et l'entendre à la télévision et à la radio suédoises ainsi qu'à la BBC, Deutschlandfunk et NHK Japan, à l'échelle internationale.

www.jonasnordberg.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: September 2018 at Länna Church, Sweden
Producer and sound engineer: Matthias Spitzbarth
Equipment: Sennheiser and DPA microphones; RME Octamic XTC microphone pre-amplifier and high-resolution A/D converter; MADI optical cabling; Sequoia and Pyramix workstations; Sennheiser headphones; B&W loudspeakers
Original format: 24-bit / 192 kHz
Post-production: Editing and mixing: Matthias Spitzbarth
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Anne Marie Dragosits 2019
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo and photo inside ecopak: © Christer Brun
Booklet back cover photo: © Carl Thorborg
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2417 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2417