

ORF

EDITION
ALTE MUSIK

ORF EDITION ALTE MUSIK

Herausgegeben von Bernhard Trebuch
alte.musik@orf.at

© & © 2003 ORF ALTE MUSIK
ORF CD 321

ORF ALTE MUSIK
Argentinerstraße 30a
A-1040 Wien

Tel : (+43-1) 501 70 373 | Fax : (+43-1) 501 70 376 | orfshop@orf.at | shop.orf.at

Produktion : BERNHARD TREBUCH
Aufnahmeleitung : DAVIDE FICCO & LUCA GUGLIELMI
Technik : DAVIDE FICCO
Schnitt : ROBERTO CHINELLATO
Assistenz : LORENZO LUSTRI

Aufnahme : 10. & 11. April 2001 - Santuario della Beata Vergine Addolorata di Cuceglio (Torino)
Titelbild : »ALESSANDRO POGLIETTI« (Zeitgenössischer Kupferstich)

ALLE RECHTE VORBEHALTEN



ALESSANDRO POGLIETTI L'Arte della Fuga del XVII secolo LUCA GUGLIELMI



Colui che 'l tutto fe', fece ogni parte
e poi del tutto la più bella scelse,
per monstrar quivi le suo cose eccelse,
com'ha fatto or colla sua divin'arte.

MICHELANGELO BUONARROTI

ALESSANDRO POGLIETTI

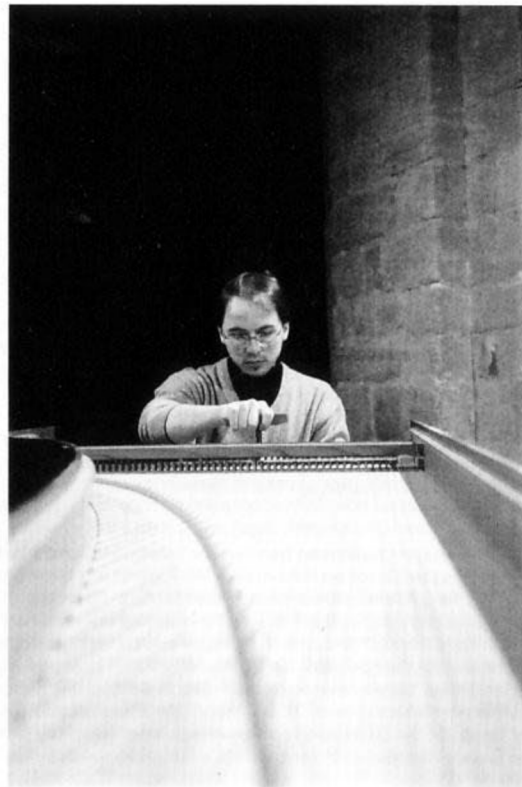
L'Arte della Fuga del XVII secolo

LUCA GUGLIELMI

CEMBALO

- | | | |
|--------|--|--------|
| | GEORG REUTTER (1656 – 1738) | |
| [1] | Toccata | 5 : 30 |
| | ALESSANDRO POGLIETTI (? – 1683) | |
| [2] | Ricercar Secundi Toni | 3 : 39 |
| [3] | Ricercar Sexti Toni | 2 : 24 |
| [4] | Ricercar Primi Toni | 2 : 57 |
| [5] | Ricercar Primi Toni | 3 : 26 |
| [6] | Ricercar Primi Toni | 4 : 11 |
| [7] | Ricercar Secundi Toni | 3 : 10 |
| | NICOLAUS ADAM STRUNCK (1640 – 1700) | |
| [8] | Ricercar (1683) | 2 : 27 |
| [9] | La Stanza 2 ^a a 3 Suietti | 2 : 16 |
| | ALESSANDRO POGLIETTI | |
| [10] | Ricercar Quarti Toni | 3 : 01 |
| [11] | Ricercar Secundi Toni | 3 : 01 |
| [12] | Ricercar Tertii Toni | 2 : 18 |
| [13] | Ricercar Quinti Toni | 2 : 06 |
| [14] | Ricercar Quinti Toni «Der Tag der ist so freudenreich» | 2 : 31 |
| [15] | Ricercar Septimi Toni | 2 : 26 |
| | GEORG REUTTER | |
| [16] | Canzona [«Christ ist erstanden»] | 1 : 21 |
| [17] | La 2 ^a Stanza | 1 : 10 |
| [18] | La 3 ^a Stanza | 2 : 37 |

CEMBALO
Italienisch, 1670
(Kopie von Gianfranco Facchini, 1997)
Temperatur : Werckmeister III



ALESSANDRO POGLIETTI
L'Arte della Fuga del XVII secolo

Von Alessandro Poglietti, geboren während der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, wahrscheinlich in der Toskana, wissen wir nicht viel vor seiner Ankunft in Wien zu Beginn des Jahres 1661. Dass er ein Schüler Frescobaldi war, ist vielleicht nur Legende, doch besaß er sicherlich bemerkenswerte Fähigkeiten und eine gute Ausbildung, sonst hätte er nicht schon in wenigen Monaten das Amt des Organisten und Kapellmeisters an der Jesuitenkirche «*Zu den neun Chören der Engel*» übernehmen und Organist der Hofkapelle von Kaiser Leopold I. werden können.

Seine Eingliederung in Wiens Musikwelt wuchs, und er errang bedeutende Erfolge als Komponist, Musiker und Lehrer, sodass ihm sogar der Titel eines *comes palatinus* («Pfalzgraf» = kaiserlicher Hofbeamter) verliehen wurde. Auf der Höhe seines Ansehens und seiner Ehren starb er im Sommer des Jahres 1683 während des Angriffs der Türken auf die Kaiserstadt.

Poglietti schrieb, um seine Aufträge zu erfüllen, Werke geistlicher Musik, in denen er keine besonderen Elemente an Originalität zum Ausdruck brachte, da er sich wie viele Zeitgenossen des Gehorsams gegenüber der jüngsten Vergangenheit befleißigte, die ein Modell geliefert hatte, das man pflichtschuldigst zum Muster nehmen musste.

Auch in seiner Musik für Instrumentalensembles (verschiedene Ballette und Sonaten) behält seine Produktion genau und gezielt seinen Dienst am Hofe im Blick. Wo Poglietti sein Bestes gibt – als Protagonist in einem Geist voller Eifer für das Neue und technischer Forschungslust – das ist genau das Komponieren für Tasteninstrumente. Die Suiten (insbesondere die, welche «*Il Rossignolo*» – die Nachtigall – heißt), die Toccaten, die Kanzonen enthüllen das Profil eines Musikers, der ebenso technisch versiert wie experimentierfreudig ist. Darin ist er absolut beispielhaft – die technische Evolution zu begreifen und die wachsende Bedeutung des Musizierens auf Tasteninstrumenten; auf Pogliettis Cembalo und dem seiner Zeitgenossen vermag man zu lesen, wohin die Kultur seiner Zeit drängte: die Verfeinerung barocker Ausdrucksweise, die Hochschätzung der Regel und das Erforschen ihrer Ausnahmen, eine Virtuosität, die nicht die Substanz vergisst, die Affekte und die rhetorischen Figuren, die alle einen neuen Geschmack am *Espressivo* in Betracht ziehen.

In Wien pflegte er freundschaftliche Beziehungen und die Zusammenarbeit mit anderen bekannten Musikern (Ebner, Kerll), und trug zur Prägung des Musikszenarios bei, das die von Italien, Süddeutschland und Österreich umschlossene Region charakterisiert. In dieser Umgebung etablierte sich tatsächlich das Modell einer cembalistischen Schule, das sich von den nordeuropäischen, französischen oder spanischen Produktionen unterscheidet. Lenken wir zu den schon erwähnten Komponisten unseren Blick auch auf Hassler und Froberger, so entdecken wir jene Brücke, die gedanklich die verbindende Knotenebene zu Frescobaldi und Bach darstellt, die ihrerseits wiederum zugänglich wird durch die Fähigkeit, die Arten und die verschiedenen europäischen Gefühlswelten zu erfassen und zusammenzuführen.

Das *Ricercare*, geboren mit dem Charakter der Improvisation, war nun zu einem Feld für kontrapunktische Experimente geworden, viel geliebt und aufgesucht von den Musikern jener Generation, jener Zeit und jener Gegend. Poglietti und seine Zeitgenossen betrachteten es als eine Form von Motette, wo ein Thema oder mehrere miteinander verflochten und ausgearbeitet werden. Auch die *Kanzone* – mit etwas mehr an Freiheit – ist als ein Ablauf von Imitationen konstruiert.

Die Sammlung der 12 *Ricercare* von Alessandro Poglietti ist die Antwort auf eine künstlerische sowie didaktische Herausforderung: es handelt sich um eine Arbeitsfront, wo der oberste Lehrer sich selbst und seinen Schülern (nicht nur denen in seiner Werkstatt, sondern – mit Druckmaterial und Darbietungen – allen jenen, die sich dem Beobachten der Architektur dieser Arbeit nähern) demonstriert, dass musikalisches Genie imstande ist, aus einfachen Linien einer Melodie ein Netz von abwechselnd kontrapunktischen und harmonischen Effekten zu weben.

Der Autor verwendet hier keine «Personifizierungen» von Themen. Wir dürfen gewiss annehmen, dass dies seiner Neigung entsprach, war er doch ein brillianter Schöpfer von Tanzsätzen und sogar ein Vorläufer der Programm-Musik; mit wenig Mühe hätte er uns Fugen überliefern können, die aus verschiedenen Motiven zusammengestellt waren.

Poglietti bewahrt hingegen eine rhythmische Anlage, die praktisch in der ganzen Abfolge der Stücke konstant bleibt. Und mit wenigen Ausnahmen sind die Themen aller Stücke rhythmisch «geglättet» durch ein überwiegendes Abwechseln von halben und ganzen Noten! Es handelt sich um eine sicherlich absichtliche Selbstbeschränkung: wie ein Akrobat vor seinem Auftritt dem Publikum zeigt, dass er seine Übungen mit verbundenen Händen ausführen wird, so wird der Kontrapunktist, der seine Materie beherrscht, sich nicht des Makels eines «*affettuoso*» schuldig machen, und keinen anderen rhythmischen Wert als den im strengsten Lehrstil üblichen zulassen.

Es existiert jedoch eine tiefere Ebene, wo jedem Thema eigene Prägungen verliehen werden: Mit der Wahl

der Intervalle. Jedes Thema trägt eine eigene Identität, geschaffen durch ein geschicktes Abwechseln von stufenweisen Schritten, von Sprüngen, von chromatischen Färbungen. Innerhalb dieses melodisch absichtlich engen Horizonts wurden jene Themen gewählt, die eine wahrlich bemerkenswerte Genialität aufblitzen lassen.

Zu dieser Ebene fügt sich etwas Anderes, ein wenig Geheimnisvolleres und praktisch für heutige Ohren Verbotenes: die Wahl der Tongeschlechter. Wir befinden uns in jenen Jahrzehnten, in denen der Übergang vom modalen zum tonalen System stattfand; es sollte geschehen, dass sich die alten Modi in nur zwei Tongeschlechtern kristallisieren würden: Dur und Moll. Doch indessen – besonders in der geistlichen und didaktischen Musik – werden alle Tongeschlechter aus der Tradition des Mittelalters und der Renaissance intensiv bedacht und gebraucht. Ohne uns in technische Einzelheiten zu verbeißen, werden wir zumindest beachten, dass jedes Thema auf die Möglichkeit, die es auch in Bezug auf das Tongeschlecht besitzt und mit der es sich identifiziert, hin behandelt wird. Der Begriff der Tonalität ist sowohl alt wie modern. Er steht auf halbem Wege zwischen der Glanzzeit der Polyphonie und dem Werk von Bach.

I RICERCAR (hypodorisch transponiert), 33 Takte in 2 Abschnitten: I Thema mit II Idee. I Thema aggravata mit III Idee.

II RICERCAR (hypolydisch), 44 Takte in 2 Abschnitten: I Thema auch in stretto (Engführung); dann I Thema mit II Idee.

III RICERCAR (dorisch), 55 Takte in 2 Abschnitten: I Thema auch in stretto, dann verbunden mit 2 anderen Themen.

IV RICERCAR (dorisch), 53 Takte in drei Abschnitten, wie eine Fuge mit 3 Subjekten.

V RICERCAR (dorisch), 80 Takte, ein einziges Thema 45 mal zitiert auch auf anderen Stufen, stretti, wiederkehrende freie Partien.

VI RICERCAR (hypodorisch transponiert), 59 Takte, Thema und Antwort unzählige Male gegeben, auch in Gegenbewegung und diminuiert.

VII RICERCAR (hypophrygisch), 57 Takte, ein einziges Thema in 30 verschiedenen Harmonisierungen, mit Kadenzen zu anderen Tongeschlechtern.

VIII RICERCAR (hypodorisch transponiert), 59 Takte für 2 Themen und kleineren wiederholten Elementen. Bemerkenswerte Harmonien.

IX RICERCAR (phrygisch [?]), 42 Takte in 3 Abschnitten mit 2 Themen. Tonalität ungewiß; ähnelt eher der äolischen.

X Ricercar (lydisch [?]), 42 Takte in 2 Abschnitten: I Thema, dann I, II und III Thema in verschiedenen Kombinationen. Konklusion im hypoionischen Tongeschlecht.

XI RICERCAR (lydisch), auf Themen des Chorals *«Der Tag der ist so freudenreich»* im Dreiertakt.

XII RICERCAR (mixolydisch transponiert), 50 Takte in drei Abschnitten mit Thema I und Thema II, auch variiert, in verschiedenen Intonationen. Eine Kadenz in der Mitte steht im Mixolydischen, doch der allgemeine Eindruck der Tonalität ist die Eroberung eines modernen D-Dur mit den zugehörigen Nebentonarten.

Es vervollständigen das Bild dieser Aufnahme andere wichtige Kompositionen, die dem Werk Pogliettis verwandt sind; zu Beginn und am Ende zwei Werke von Georg Reutter (1656 – 1738): Eine Toccata in e-Moll mit zwei wichtigen fugalen Episoden und eine Canzona in drei Stansen, die verschiedene Themen instrumentalen Charakters mit dem allbekanntesten Profil des Chorals *«Christ ist erstanden»* verwebt. In der Mitte dieser symmetrischen Parabel steht ein Ricercar von Nicolaus Adam Strunk (1640 – 1700), Geiger, Kapellmeister zu Dresden und Direktor der Leipziger Oper. Das Werk ist in zwei Stansen aufgeteilt, jeweils mit zwei und drei Subjekten.

Abschließend noch ein Wort zur Ausführung dieses Repertoires. Die strenge kontrapunktische Disziplin, welche diese Werke schuf, darf nicht zu einer Ausführung verleiten, die sich darauf beschränkt, nur starr den in der Partitur aufgezeichneten Klang zu reproduzieren. Je mehr der Stil der melodischen Linien zu einer idealen Vokalschrift wird, um so mehr muss er sich mit all jenen Schätzen bereichern, welche, wie häufig bezeugt wurde, das gemeinsame Erbe der mit der Kunst vertrauten Ausführenden jener Epoche waren. So bekommt die Technik der Verzierung, besonders ihrer Umsetzung auf dem Cembalo, ein neues Ziel, das nicht der Auffassung der Struktur widerspricht, sondern den Sinn für das Kommunikative aktualisiert und aufs Neue verkörpert. Wir werden nicht die zahlreichen Traktate aus jener Zeit zitieren, aber uns mit ein wenig Kühnheit auf Olivier Messiaen beziehen, welcher, nachdem er genauestens die exquisiten geometrischen Techniken seines Komponierens erläutert hatte, die Ausführenden ermunterte, ihre eigene Intelligenz und Leidenschaft einzubringen.

Alessandro Ruo Rui

Übersetzung: Liesel B. Sayre

ALESSANDRO POGLIETTI

L'Arte della Fuga del XVII secolo

Di Alessandro Poglietti, nato nella prima metà del XVI secolo, probabilmente in Toscana, non sappiamo molto prima del suo arrivo a Vienna all'inizio del 1661. Che sia stato allievo di Frescobaldi è forse leggenda, ma sicuramente deve disporre di notevoli capacità e buona formazione altrimenti non potrebbe, in pochi mesi, ricoprire l'incarico di organista e maestro di cappella presso la Chiesa «*Zu den neun Chören der Engel*», retta dai gesuiti, e divenire organista della camerata e della cappella dell'imperatore Leopoldo I.

La sua integrazione nel mondo musicale viennese cresce ed egli ottiene significativi successi come compositore, esecutore e didatta fino a meritare il titolo di *comes palatinus*. Al culmine della stima e degli onori morirà nell'estate del 1683 durante l'assedio turco alla città imperiale.

Poglietti scrive – per onorare i suoi incarichi – lavori di musica sacra in cui non esprime particolari elementi di originalità poiché, come molti contemporanei, si muove in ossequiente sguardo a quel recente passato che costituisce un modello a cui fare doveroso riferimento. Anche nella musica per gruppi strumentali (vari Balletti e Sonate) la sua produzione si colloca in una prospettiva di puntuale e decoroso servizio a corte. Là dove Poglietti dà il meglio di sé, collocandosi da protagonista in un ambiente pieno di fervore innovativo e di ricerca tecnica, è proprio la composizione tastieristica. Le suites (importantissima quella denominata «*Il Rossignolo*»), le toccate, le canzoni rivelano un profilo di musicista allo stesso tempo solido nella tecnica e curioso nelle sperimentazioni. In ciò egli è assolutamente esemplare per capire l'evoluzione della tecnica e il crescere d'importanza del far musica su tastiera: sul cembalo di Poglietti e dei suoi contemporanei si potrebbero leggere tutte le spinte culturali del tempo: l'elaborazione del gusto barocco, l'esaltazione della regola e la ricerca dell'eccezione, il virtuosismo che non dimentica la sostanza, gli affetti e le figure retoriche che fanno i conti con un nuovo gusto espressivo.

A Vienna stringe rapporti di amicizia e collaborazione con altri notevoli musicisti (Ebner, Kerll) e contribuisce a delineare la scena musicale che caratterizza la regione compresa tra Italia, Germania meridionale e Austria. In tale ambito si viene ad affermare, infatti, una scuola cembalistica che si distingue rispetto alle produzioni nordeuropee, francesi o iberiche. Se ai già citati autori accostiamo anche Hassler e Froberger individueremo quel ponte che unisce idealmente i pilastri nodali di Frescobaldi e Bach, a loro volta accostabili per la capacità di raccogliere e sintetizzare i generi e le diverse sensibilità europee.

Il *ricercare*, nato con un carattere di improvvisazione è ora divenuto un genere di sperimentazione contrappuntistica, molto amato e frequentato dai musicisti di questa generazione, in questo periodo ed in questa regione. Poglietti ed i suoi contemporanei lo intendono come una sorta di mottetto che intreccia ed elabora uno o più temi. Anche la canzone, con qualche libertà in più, è costruita sul processo dell'imitazione. La raccolta dei 12 *ricercare* di Alessandro Poglietti risponde ad una sfida artistica e didascalica insieme: si tratta di una frontiera operativa dove il sommo didatta dimostra a sé stesso e ai propri allievi (non soltanto a quelli presenti alla sua bottega ma, per mezzo della stampa e delle esecuzioni, a tutti coloro che si accosteranno ad osservare le architetture di tale lavoro) che l'ingegno musicale può intervenire su semplici linee melodiche fino a tessere una trama di cangianti effetti contrappuntistici e armonici.

L'autore non utilizza qui una «personificazione» dei temi. Possiamo ovviamente ritenere che ciò gli sarebbe stato congeniale, essendo egli un brillante inventore di tempi di danza e persino un precursore della musica a programma: con minore sforzo avrebbe potuto consegnarci fughe compilate su spunti motivici differenziati. Poglietti invece conserva un impianto ritmico praticamente costante in tutto il susseguirsi dei brani. E, con pochissime eccezioni, i temi di ogni brano sono ritmicamente «appiattiti» su un prevalente alternarsi di minime e semibrevisi! Si tratta di una auto-limitazione sicuramente scelta: come un acrobata prima del suo spettacolo mostra al pubblico che eseguirà gli esercizi a mani legate, così il contrappuntista padrone della materia si asterrà dall'uso di ogni linea «affettuosa», di nessun altro valore ritmico che quelli normalmente usati nella didattica più severa. Ma esiste invece un livello più profondo ove ogni tema viene invece scolpito con tratti singolari: la scelta degli intervalli. Ogni tema rivela una propria identità fatta di una sapiente alternanza di gradi congiunti, salti, cromatismi. All'interno di quell'orizzonte melodico intenzionalmente severo queste sono scelte che fanno balenare una genialità davvero notevole. A tale livello se ne combina un altro un po' più misterioso e praticamente interdetto alle orecchie moderne: la scelta del tono di impianto. Siamo nei decenni in cui avviene il passaggio dal sistema modale a quello tonale: avverrà che i modi antichi si cristallizzeranno nei soli due modi maggiore e minore, ma intanto, specialmente nella musica sacra e nella didattica sono intensamente contemplate ed utilizzate tutte le scale della tradizione medievale e rinascimentale. Senza addentrarci in dettagli tecnici osserveremo almeno che ciascun tema è trattato secondo le possibilità che offre anche in relazione al tono in cui è generato e con il quale si identifica. La percezione delle tonalità è insieme antico e moderno. Si colloca veramente a metà strada tra la grande stagione della polifonia e l'opera di Johann Sebastian Bach.

I RICERCAR (secundi toni trasp.), 33 mis. in due parti: I tema con II idea. I tema aggravato con III idea.

II RICERCAR (sexti toni), 44 misure in due parti: I tema anche in stretto, poi I tema con II idea.

III RICERCAR (primi toni), 55 misure in due parti: I tema anche in stretto, poi unito ad altri 2 temi.

IV RICERCAR (primi toni), 53 misure in tre parti, come fuga a 3 soggetti.

V RICERCAR (primi toni), 80 mis. tema unico citato 45 volte anche in altri gradi, stretti, parti libere ricorrenti.

VI RICERCAR (secundi toni trasp.), 59 mis. tema e risposta dati innumerevoli volte anche contrario motu e diminuiti.

VII RICERCAR (quarti toni), 57 mis. tema unico in 30 armonizzazioni differenti, con cadenze ad altri toni.

VIII RICERCAR (secundi toni trasp.), 59 mis. per due temi ed elementi minori ricorrenti. Armonie notevoli.

IX RICERCAR (terti [?] toni), 42 mis. in tre parti a due temi. Tonalità incerta più simile al IX modo.

X RICERCAR (quinti [?] toni), 42 mis. in due parti: I tema, poi I, II e III tema in varie combinazioni. Conclusione nel XII modo.

XI RICERCAR (quinti toni) sui temi del corale «*Der Tag der ist so freudenreich*» con finale in tempo ternario

XII RICERCAR (septimi toni trasp.) 50 mis. in tre parti con tema I e tema II, anche variati, in varie intonazioni. Una cadenza mediana va al settimo modo ma il senso generale della tonalità è la conquista di un moderno Re maggiore con le proprie tonalità vicine.

Completano il quadro di questa incisione altre importanti composizioni affini all'opera di Poglietti. All'inizio e al termine due lavori di Georg Reutter (1656 – 1738): una Toccata in mi minore con due importanti episodi fugati e una Canzona in tre stanze che intreccia vari temi di carattere strumentale al notissimo profilo del corale «*Christ ist erstanden*». Al centro di questa simmetrica parabola è posto un Ricercar di Nicolaus Adam Strunk (1640 – 1700), violinista, maestro di cappella a Dresda e direttore dell'Opera di Lipsia. Il lavoro è diviso in due stanze rispettivamente a due e a tre soggetti.

Una considerazione conclusiva va fatta sull'approccio esecutivo a questo repertorio. La severa disciplina contrappuntistica che genera questi lavori non può tradursi in una esecuzione che si limiti a riprodurre freddamente i parametri sonori scolpiti nella partitura. Quanto più lo stile delle linee melodiche si rifà ad una ideale scrittura vocale, tanto più – nella prassi – dovrà arricchirsi di tutte quelle risorse che, come frequentemente testimoniato, erano patrimonio comune agli esecutori avveduti dell'epoca. Così la tecnica dell'ornamentazione, specialmente in una realizzazione sul clavicembalo, raggiungerà un nuovo traguardo che non contraddice la percezione della struttura ma attualizza ed incarna il senso del comunicare. Non citeremo i numerosi trattati dell'epoca ma, con un po' di audacia, ci rifaremo ad un musicista come Olivier Messiaen che, dopo aver dettagliatamente esposto le tecniche squisitamente geometriche del suo comporre, esorta gli esecutori ad intervenire con la propria intelligenza e passione.

Alessandro Ruo Uri

ALESSANDRO POGLIETTI

L'Arte della Fuga del XVII secolo

Nous ne connaissons rien de la prime enfance d'Alessandro Poglietti, si ce n'est qu'il est né, probablement en Toscane, durant la première moitié du XVIIe siècle. L'on trouve pour la première fois une trace de sa vie lorsqu'il arrive au début de l'année 1661 à Vienne. Qu'il ait été élève de Frescobaldi n'est que force légende. Toutefois, il devait jouir d'un talent extraordinaire et d'une excellente formation, sans quoi il n'aurait jamais pu endosser, en l'espace de quelques mois seulement, le poste d'organiste et de maître de chapelle de l'église des Jésuites «*Zu den neun Chören der Engel*», et devenir organiste de la chambre et de la chapelle de l'empereur Léopold Ier. Son intégration dans la vie musicale viennoise fut tellement fulgurante, qu'il put rapidement savourer ses premiers triomphes comme compositeur, musicien et pédagogue et qu'il fut bientôt récompensé par l'insigne du *comes palatinus*. Au faite de l'estime et des honneurs, il s'éteignit durant l'été 1683, alors que les Turcs montaient à l'assaut de la ville impériale.

Pour honorer ses commanditaires, Poglietti écrivit des œuvres sacrées, tout en évitant scrupuleusement d'y insuffler trop d'éléments d'originalité, parce que, à l'instar de la plupart de ses contemporains, il évoluait dans une structure que le passé récent venait d'ériger en modèle, et auquel il fallait se référer strictement. De même, sa production instrumentale (différents ballets et sonates) reste intimement liée à la fonction que lui assigne son poste à la cour. Mais, c'est assurément dans la musique pour clavier que Poglietti donne le meilleur de lui-même, se positionnant d'emblée comme protagoniste d'un état d'esprit voué à la ferveur inventive et à la recherche technique. Les Suites (particulièrement celle qui porte le titre «*Il Rosignolo*»), les toccatas et les chansons nous révèlent un musicien qui, pour son époque, possédait une technique solide et un goût exquis pour l'expérimentation. Dès lors, son œuvre devient une clé majeure à la compréhension de l'importance croissante de la musique pour le clavier ainsi que de son évolution technique. En effet, l'on peut lire dans son œuvre pour clavecin, tout comme d'ailleurs dans celle des clavecinistes de son temps, toutes les convergences culturelles de son époque: l'élaboration du goût baroque, l'exaltation de la règle et la recherche de ses exceptions, la virtuosité qui ne néglige point la substance, les effets et les figures rhétoriques qui font la richesse d'un nouveau goût expressif.

Poglietti entretient à Vienne des relations amicales et confraternelles avec d'autres musiciens célèbres tels qu'Ebner et Kerll, ce qui lui permet de marquer durablement la scène musicale de cette région, coïncée

entre l'Italie, l'Allemagne du Sud et l'Autriche. En effet, l'on peut considérer qu'une nouvelle école de clavecin, foncièrement distincte de celle de l'Europe du Nord, et qui, de surcroît, se distance assez de ce qui se pratique en France et en Espagne, vient d'éclorre dans cette région. Si nous considérons encore Hassler et Froberger aux côtés des musiciens que nous venons de citer, il nous est possible de voir le pont, qui relie de manière idéale les deux piliers-maitres du clavecin, Frescobaldi et Bach qui, à leur tour, se distinguent par leur capacité extraordinaire à embrasser et à synthétiser tous les genres et les diverses sensibilités européennes.

Le *ricercare*, né de l'improvisation, est devenu maintenant un genre, dévolu à l'expérimentation contrapuntique dont les compositeurs locaux étaient particulièrement friands à cette époque. Poglietti et ses contemporains l'ont considéré comme une sorte de motet, dans lequel un ou plusieurs thèmes sont mélangés et développés. Et même la *canzone*, offrant certes une plus grande liberté, est construite sur le principe de l'imitation. Avec son recueil des «12 *ricercares*», Poglietti répond à un défi artistique et didactique à la fois: prouver qu'il est possible à un maître de démontrer à ses élèves (non seulement ceux de son école, mais tous ceux qui se penchent sur cette musique par l'intermédiaire de l'édition ou du concert, tous ceux qui s'approchent de ce travail pour en observer l'architecture), que le génie musical est capable de tisser une trame importante de divers effets contrapuntiques et harmoniques.

Relevons au passage que la démarche artistique de Poglietti ne vise pas à «personnifier» les thèmes; que du contraire. En effet, vu son immense métier, – il était un brillant inventeur de mouvements de danse et presque un précurseur de la musique à programme –, il aurait pu, avec un minimum d'efforts, nous livrer d'importantes fugues à thèmes multiples.

Plutôt que de se lancer dans des fugues complexes, Poglietti construit des œuvres dont l'homogénéité est garantie par une carrure rythmique qui reste constante du début jusqu'à la fin de la pièce. Ainsi, l'on peut dire que la plupart des thèmes de ces différentes pièces sont rythmiquement «stéréotypés» par l'utilisation systématique de l'alternance entre la brève et la semi-brève. Il s'agit d'une auto-discipline judicieusement choisie: de la même manière qu'un acrobate montre à son public qu'il est capable d'exécuter le numéro le plus périlleux les mains liées, le contrapuntiste, passé maître de son art, se gardera bien de sacrifier à l'effet facile, et n'emploie que les valeurs rythmiques admises par le contrepoint sévère.

Il existe toutefois une strate plus profonde, dans laquelle chaque thème est malgré tout dessiné d'un trait particulier: l'agencement des intervalles. Chaque thème finit par révéler sa propre identité, fait d'un savant mélange de progression par degrés conjoints, de sauts et de chromatismes. Parmi les mélodies qu'offre

cet univers délibérément sévère, Poglietti a choisi celles qui pouvaient le mieux illuminer son génie notoire. Ajoutons encore qu'une troisième strate, bien plus mystérieuse, s'ajoute aux deux premières: celle de la différenciation modale, qui est une notion pratiquement inconnue pour les oreilles des auditeurs modernes que nous sommes. Encore une fois, il ne faut pas perdre d'esprit que nous nous trouvons en cette époque charnière qui va voir passer la musique du système modal au système tonal, perdant ainsi le mélос spécifique de chaque mode, hérité du Moyen-Âge et de la Renaissance, pour venir s'engouffrer dans la seule dualité mineur-majeur, alors que la musique sacrée, tout comme la pédagogie musicale, gardera encore un certain temps la richesse de l'héritage ancestral. Essayons donc, sans pourtant nous perdre dans les méandres des règles contrapuntiques, d'observer comment les différents thèmes ont été traités par rapport à leur identité modale. Soulignons encore que la perception de la tonalité est à la fois un phénomène ancien et nouveau et qu'elle se trouve à mi-chemin entre l'âge d'or de la polyphonie et l'œuvre de Bach.

I RICERCARE (second ton transposé), 33 mesures divisées en 2 parties: I thème avec la seconde idée. I thème lesté de la troisième idée.

II RICERCARE (sixième ton), 44 mesures divisées en 2 parties: I thème également dans la strette, puis thème I avec la seconde idée.

III RICERCARE (premier ton), 55 mesures divisées en deux parties: I thème également dans la strette, puis uni aux deux autres thèmes.

IV RICERCARE (premier ton), 53 mesures divisées en trois parties, comme une triple fugue.

V RICERCARE (premier ton), 80 mesures: un seul thème cité 45 fois, y compris sur des degrés différents, différentes strettes et des parties récurrentes libres.

VI RICERCARE (second ton transposé), 59 mesures. Thème et réponse sont cités de nombreuses fois et également traités en inversion et en diminution.

VII RICERCARE (quatrième ton), 57 mesures, un seul thème présenté en 30 harmonisations différentes, l'on y trouve aussi des cadences vers d'autres tons.

VIII RICERCARE (second ton), 59 mesures pour deux thèmes et des éléments mineurs récurrents. Ce *ricercare* fait montre d'harmonies astucieuses.

IX RICERCARE (troisième ton [?]), 42 mesures divisées en trois parties à deux thèmes. Ton incertain, assez proche du neuvième.

X RICERCARE (cinquième ton [?]), 42 mesures divisées en 2 parties: thème I, puis thèmes I, II, III en différentes combinaisons. La conclusion est dans le douzième ton.

XI RICERCARE (cinquième ton), *ricercare* basé sur le choral «*Der Tag der ist so freudenreich*» avec un final en ternaire.

XII RICERCARE (septième ton transposé), 50 mesures divisées en 3 parties avec les thèmes I et II, égale-

ment varié et en des intonations différentes. Une cadence médiane va vers le septième mode, mais le centre tonal général est celui d'un ré majeur moderne flanqué de ses tonalités voisines.

En complément de programme, des œuvres d'autres compositeurs importants encadrent avantageusement l'œuvre de Poglietti. De Georg Reutter (1656 – 1738), deux œuvres ont été reprises sur ce CD: une Toccata en mi mineur avec deux épisodes fugués importants en guise d'ouverture et une Canzona, divisée en trois stances, qui allie différents thèmes de caractère instrumental au cantus firmus du choral «*Christ ist erstanden*» en guise de conclusion. Et au centre de cette parabole symétrique se trouve un ricercare de Nicolaus Strunk (1640 – 1700), violoniste, maître de chapelle à Dresde et directeur de l'Opéra de Leipzig. Cette œuvre est divisée en deux stances, respectivement à deux et à trois sujets.

En guise de conclusion, il convient de s'attarder encore quelque peu sur la démarche de l'interprète. La discipline sévère du contrepoint qui engendra ces œuvres, ne peut pas induire une exécution qui se bornerait à reproduire froidement les paramètres sonores notés dans la partition. Que du contraire ! Car, au plus le style de la ligne mélodique se réfère à un idéal d'écriture vocale, au plus son exécution devra être enrichie de toutes ces ressources qui, comme si souvent attesté, forment le patrimoine commun de tous les exécutants de cette époque. Ainsi, la technique de l'ornementation, spécialement dans le cadre d'une exécution au clavecin, se voit ravivée d'un nouvel intérêt qui n'occulte en rien la perception de la structure, mais qui dynamise et incarne le sens de la communication. Nous ne citerons pas les innombrables traités de l'époque, mais nous laisserons, avec un peu d'audace, le mot de la fin à un musicien comme Olivier Messiaen qui, après avoir exposé très clairement les procédés géométriques de sa façon de composer, exhorte les exécutants à user de leur propre intelligence et de leur propre passion.

Alessandro Ruo Rui

Traduction: Pierre Schwickerath

ALESSANDRO POGLIETTI

L'Arte della Fuga del XVII secolo

There's not much we know about the life of Alessandro Poglietti, who was born within the first 50 years of the 17th century (probably in Tuscany), before he came to Vienna at the beginning of 1661. It may only be a legend that he had been one of Frescobaldi's pupils, yet surely he must have had remarkable skills plus a good formation or else he couldn't have, within a few months, become both, an organ player and Kapellmeister at the church of the Jesuits «*Zu den neun Chören der Engel*» («To the nine angelic choirs») and become the organist of the chamber music ensemble and the Kaiserliche Hofkapelle, Vienna, of the emperor Leopold I.

He became increasingly integrated in Vienna's musical world and came to be a highly successful composer, musician and tutor which lead even to his achieving the title of a *comes palatinus* («Count of the Pfalz») – and thus an official at the imperial court. At the height of his renown and his honors he died in the summer of 1683 during the siege of Vienna by the Turks.

Poglietti wrote – to carry out his orders – works of sacred music where he did not apply any particular elements of originality because, like many contemporary artists, his work obediently respected the models established during a recent past that had to be dutifully followed. Also his production of music for instrumental groups (assorted ballets and sonatas) shows a dedication to his minutely and decorously serving the imperial court.

Where Poglietti offered his best, establishing himself as a pioneer in an ambiente richly inspired by an innovative fervor and technical research was precisely in composing music for keyboard instruments. The suites (especially the one named «*Il Rossignolo*» – The Nightingale), his toccatas, his canzonas reveal the profile of a musician of sound technical craft as well as of one filled with experimental curiosity.

This is where he is absolutely exemplary: in grasping the evolution of the technical aspects and the growing significance of making music on keyboard instruments. On Poglietti's harpsichord and that of his contemporaries one could perceive all of the cultural trends of the time: the elaboration of the taste of the baroque (*espressivo*), the exalting of the rules and the search for their exceptions, the virtuosity that does

not forget the basic substance, the affects and the theory of musical figures that mark this new taste for the expressive, the «*espressivo Barocco*».

At Vienna he formed close relationships of friendship and collaboration with other renowned musicians (Ebner, Kerll) and contributed to shaping the musical scene that characterizes the region defined by Italy, southern Germany and Austria. Within its borders, in fact, a model for a harpsichord school came into being that differed substantially from what was produced in northern Europe, France or Spain. If, in addition to the aforementioned composers, we approach also Hassler and Froberger, we will recognize that bridge the pilasters of which unite by their ideals Frescobaldi and Bach who, in turn, may be approached by their capacity to gather and to synthesize the diverse types and sensibilities of Europe.

The *ricercare*, born with an improvisatorial nature, has now become a genre of counterpoint experimentation, beloved and much used by musicians of that generation, at that time and in that region. Poglietti and his contemporaries regarded it as a type of motet that interlocks and elaborates one or more themes. Likewise – though with a few additional liberties – the *canzona* is constructed by the process of imitation. The collection of the 12 *ricercare* by Alessandro Poglietti answers to both, an artistic and didactic challenge. It represents a frontier of work where a sublime teacher demonstrates to himself and to his students (not just to those present in his workshop but also, by means of print and play, to all those just beginning to observe the architectural aspects of this task) that musical ingenuity is able to weave out of simple melodic lines an intriguing net of changing contrapuntal and harmonic effects. Here the author does not employ a «*personification*» of the themes.

We may clearly infer that this would have been congenial to him, as he was a brilliant inventor of dance movements and even a forerunner of program music; with little effort he could have handed down to us fugues compiled of different motifs. Poglietti, however, maintains a rhythmical structure that is practically constant in all his following pieces of the series. And, with very few exceptions, the motifs of each piece are rhythmically «*smoothed*» by mainly just alternating half and full notes! We deal here with a certainly self-imposed restriction: like an acrobat who shows his public that he will perform his exercises with his hands tied, so will the counterpoint artist who masters his subject matter not stoop to using an «*affettuoso*» line nor to any rhythmic value other than that usually employed by the most rigid teaching standards.

There exists, however, a deeper level providing every musical theme with a singular profile: the choice of the intervals. Every theme reveals an identity of its own, created by a clever alternation of gradual steps,

of leaps, of chromaticism. Within this melodically narrow horizon he chose intentionally those themes that show a flash of truly noteworthy ingenuity. To this level comes another, somewhat mysterious one that has become practically inaccessible for modern ears: the scales that are used. We are moving in those decades in which the transition from the modal to the tonal scale system was taking place; all the ancient modes formerly used would eventually crystallize into only two: major and minor. Meanwhile, though, especially in sacred and didactic music, all the scales of medieval and Renaissance tradition were intensely contemplated and used. Without getting involved in technical details we'd like to mention, at any rate, that each theme is being treated according to the possibilities it offers, also to those in relation to the mode in which it is generated and with which it identifies itself. The perception of tonalities is both, ancient and modern. It stands actually half-way between the grand age of polyphony and that of the work of J. S. Bach.

RICERCAR I (Hypodorian transp.), 33 bars in 2 parts: I theme with II idea. I theme aggravata with III idea.

RICERCAR II (Hypolydian), 44 bars in 2 parts: I theme also in stretto, followed by I theme with II idea.

RICERCAR III (Dorian), 55 bars in 2 parts: I theme, also in stretto; then joined to two other themes.

RICERCAR IV (Dorian), 53 bars in 3 parts. like a fugue with 3 subjects.

RICERCAR V (Dorian), 80 bars, one single theme cited 5 times, also on other steps of the scale, stretti, recurring free passages.

RICERCAR VI (ransposed Hypodorian), 59 bars, theme and answer given countless times, also *contrario motu* and *diminuiti* (reversed and diminished movements).

RICERCAR VII (Hypophrygian), 57 bars, 30 different harmonizations of one and the same theme, with cadences leading to other modes.

RICERCAR VIII (Hypodorian, transp.), 59 bars for 2 themes and minor recurring elements. Remarkable harmonies.

RICERCAR IX (Phrygian), 42 bars in 3 parts with 2 themes. Tonality uncertain; greatest resemblance to the Aeolian.

RICERCAR X (Lydian?), 42 bars in 2 parts: 71 theme, then theme I, II and III in various combinations. Concludes in the Hypolydian scale.

RICERCAR XI (Lydian), based on themes from the choral «*Der Tag der ist so freudenreich*» («This Day is filled with Joys») in triple time.

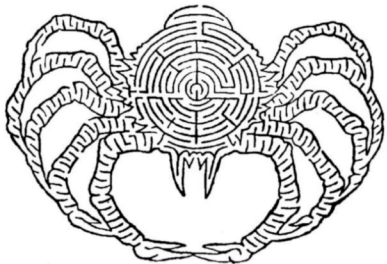
RICERCAR XII (Mixolydian transp.), 50 bars in 3 parts, featuring theme I and II, also in variations and various intonations. One cadence in the middle is Mixolydian, but the general impression of its tonality is one of a conquest of a modern kind of D major and its related tonalities.

Other important compositions with an affinity to Poglietti's works complete the picture of this recording: at the beginning and the end two works by Georg Reutter (1656 – 1738); a Toccata in e-minor with two important fugal episodes, and a Canzona in three stanzas that intertwines various themes of an instrumental character with the familiar marks of the choral «*Christ ist erstanden*» (Christ is risen). Into the center of this symmetrical parabel was placed a Ricercar by Nicolaus Adam Strunk (1640 – 1700), a violinist, Kapellmeister at Dresden and director of the opera at Lipsia. This opus consists of two stanzas with two and three subjects respectively.

A final consideration will be made as to the approach toward playing the music of this repertory. The strictness of contrapuntal discipline that created these works must not result in coldly reproducing the parameters of sound chiseled into the score. The closer the style of the melodic lines comes to being an ideal vocal script the more it must become enriched by all the resources that, as frequent testimonies prove, had been the common heritage of well-educated musicians of that era. In that way will the technique of ornamentation, especially for its realization on the harpsichord, reach a new goal which does not contradict the perception of the structure but will update and reincarnate its inherent communicative power. We'll refrain from citing the numerous treatises of that epoch, but, with a bit of audacity, we'll turn to a musician like Olivier Messiaen, who, after having specified in minute detail the exquisite geometry of his composing techniques, exhorts his musicians to bring their own intelligence and passion to bear on it.

Alessandro Ruo Rui

Translated from the Italian by Liesel and Tobiel Sayre



LUCA GUGLIELMI

Luca Guglielmi wurde 1977 in Turin geboren, wo er sein Musik- und humanistisches Studium absolviert hat. Seit 1993 ist er als Solist (Orgel, Cembalo, Clavichord und Hammerklavier) und Ensembleleiter in den renommiertesten Konzertsälen und Opernhäusern der Welt zu Gast. Mit Jordi Savall und seinen Ensembles arbeitet er seit 1997 als Musiker und Assistent zusammen und seit 1999 begleitet er Cecilia Bartoli auf dem Hammerklavier.

Er spielte mit Il Giardino Armonico, den Ensembles Zefiro, La Fenice, Kapsberger, mit der Accademia Strumentale Italiana und dem Freiburger Barockorchester. Im Juni 2000 gründete er das DOLC'AVRE Consort, ein Ensemble mit Originalinstrumenten für die Interpretation der Vokal- und Instrumentalmusik von 1500 bis 1800.

Daneben widmet er sich mit lebhaftem Interesse der Lehrtätigkeit, sowohl was die Musik für Tasteninstrumente als das Spiel im Ensemble betrifft. Er ist Professor für Alte Musik bei den Kursen von Pamparato und von San Feliu de Guixols (Catalunya).

Als Orchesterdirigent debütierte er im Jahre 2001 mit der Petite Messe Solennelle von Rossini, wo er das Ensemble Coro di Torino leitete.

Er machte Aufnahmen für Decca, Teldec, Alia Vox, Naive, ORF und Stradivarius.

Übersetzung aus dem Italienischen: Liesel B. Sayre

Luca Guglielmi è nato a Torino nel 1977 dove ha compiuto studi musicali e umanistici. Solista di organo, clavicembalo, clavicordo e fortepiano, direttore d'ensemble, nel 1993 ha intrapreso un'intensa attività concertistica che lo ha portato a suonare, da solo e in ensemble, nelle più prestigiose sale concertistiche e teatri d'opera del mondo. Dal 1997 collabora con Jordi Savall e i suoi ensemble come esecutore e in qualità di assistente, dal 1999 con Cecilia Bartoli in duo con il fortepiano.

Ha suonato con Il Giardino Armonico, Ensemble Zefiro, Ensemble La Fenice, Ensemble Kapsberger, Accademia Strumentale Italiana e Freiburger Barockorchester. Ha fondato nel Giugno 2000 il DOLC'AVRE Consort, ensemble con strumenti originali per l'interpretazione della musica vocale e strumentale dal 1500 al 1800. Parallelamente si dedica con vivo interesse all'insegnamento, sia per quanto riguarda le tastiere che per la musica d'insieme; è professore ai corsi di musica antica di Pamparato e di San Feliu de Guixols (Catalunya). Direttore d'orchestra, ha debuttato nel 2001 con la Petite Messe Solennelle di Rossini alla testa dell'ensemble Coro di Torino.

Ha inciso per Decca, Teldec, Alia Vox, Naive, ORF e Stradivarius.

Luca Guglielmi was born in 1977 at Torino where he completed his musical and humanistic studies. As a soloist at the organ, the harpsichord, the clavichord and the fortepiano, as the conductor of an ensemble, he has, since 1993, been engaged in intensive concert activities that took him to play – as soloist and with an ensemble – in the most prestigious concert halls and opera houses of the world. Since 1997 he works with Jordi Savall as an active musician and assistant, since 1999 with Cecilia Bartoli in duo on the fortepiano.

He has played with Il Giardino Armonico, the ensemble Zefiro, the ensemble La Fenice, the ensemble Kapsberger, the Accademia Strumentale Italiana and the Freiburger Barockorchester. In June 2000 he founded the DOLC'AURE Consort, an ensemble with period instruments for the interpretation of vocal and instrumental music from 1500 to 1800.

Next to his concert activities he dedicates himself with lively interest to his teaching, whether it concerns keyboard or ensemble playing. He is a professor at the courses of Early Music at Pamparato and San Feliu de Guixols (Catalunya).

As conductor of an orchestra, he made his debut in 2001 with the Petite Messe Solennelle by Rossini at the head of the ensemble Coro di Torino.

He made recordings for Decca, Teldec, Alia Vox, Naïve, ORF and Stradivarius.

Transtation from the Italian by Liesel B. Sayre

Luca Guglielmi est né en 1977 à Turin où il étudia la musique et les sciences humaines. Sa carrière de soliste (orgue, clavecin, clavicorde et hammerklavier) débute en 1993 de même que sa carrière de chef d'ensemble et sa notoriété croissante le mène rapidement dans les centres les plus prestigieux. Il est depuis 1997 musicien et l'assistant de Jordi Savall, tout comme il est l'accompagnateur au forte-piano de Caecilia Bartoli. Il se produit également avec des ensembles aussi renommés que Il Giardino Armonico, Zefiro, La Fenice, Kapsberger, l'Accademia Strumentale Italiana et le Freiburger Barockorchester. C'est en 2000 qu'il fonde le DOLC'AURE Consort, un ensemble qui joue sur des instruments d'époque et se spécialise dans l'interprétation de la musique vocale et instrumentale de 1500 à 1800.

Il se consacre également avec un très grand engagement à l'enseignement tant du jeu du clavier que de la pratique de la musique d'ensemble. Il est professeur de musique ancienne aux stages de Pamparato et de San Feliu de Guixols (Catalogne). C'est avec la Petite Messe solennelle de Rossini, à la tête de l'ensemble Coro di Torino, qu'il fit ses débuts de chef d'orchestre en 2001. Il a déjà enregistré des disques pour Decca, Teldec, Alia Vox, Naïve, ORF et Stradivarius.

Traduction: Pierre Schwickerath





RADIO
ÖSTERREICH 1

ORF EDITION
ALTE MUSIK

Herausgegeben von
Bernhard Trebuch
alte.musik@orf.at

LC 11428
ORF CD 321

© & © 2003

ORF ALTE MUSIK
Argentinerstraße 30a
A-1040 Wien
1 CD

Total Time [50 : 31]

BEGLEITTEXTE:

DEUTSCH · ENGLISH · FRANÇAIS
ITALIANO



ALESSANDRO POGLIETTI
L'Arte della Fuga del XVII secolo
LUCA GUGLIELMI
CEMBALO

GEORG REUTTER
[1] Toccata 5:30

- ALESSANDRO POGLIETTI
[2] Ricercar Secundi Toni 3:39
[3] Ricercar Sexti Toni 2:24
[4] Ricercar Primi Toni 2:57
[5] Ricercar Primi Toni 3:26
[6] Ricercar Primi Toni 4:11
[7] Ricercar Secundi Toni 3:10

NICOLAUS ADAM STRUNCK
[8] Ricercar 2:27
[9] La Stanza 2da a 3 Suietti 2:16

- ALESSANDRO POGLIETTI
[10] Ricercar Quarti Toni 3:01
[11] Ricercar Secundi Toni 3:01
[12] Ricercar Tertii Toni 2:18
[13] Ricercar Quinti Toni 2:06
[14] Ricercar Quinti Toni 2:31
[15] Ricercar Septimi Toni 2:26

GEORG REUTTER
[16] Canzona 1:21
[17] La 2da Stanza 1:10
[18] La 3za Stanza 2:37

ERSTEINSPIELUNG · FIRST RECORDING · PREMIER ENREGISTREMENT