

Compact Disc 1**62'20**

ITALIAN BAROQUE

LUDOVICO RONCALLI 1654–1713

from *Capricci armonici* (1692)**Sonata No.2**, quarto tono (Suite in E minor)

1	Preludio	1'10
2	Alemanda	3'04
3	Giga	1'05
4	Sarabanda	2'57
5	Gavotta	0'50
6	Passacaglia (in A minor, transposed)	4'20

ENGLISH BAROQUE

JOHN DOWLAND 1563–1626

7	Lachrimae Pavan P15	6'19
8	A Fancy P73	3'33

FRENCH BAROQUE

ROBERT DE VISÉE c.1655–1732/3

from *Livre de guitare* (1682) & *Livre de pièces pour la guitare* (1686)**Suite in G**

9	Prélude	0'48
10	Allemande	1'57
11	Courante	1'35
12	Sarabande	2'14
13	Gigue	1'17
14	Chaconne	1'49

Suite in D minor

15	Prélude	0'38
16	Allemande 'La Conversation'	3'23
17	Courante	1'43
18	Sarabande I	2'04
19	Sarabande II	0'51
20	Gigue	1'12
21	Menuets I & II	1'55
22	Bourrée	0'40
23	Passacaille	4'28

GERMAN BAROQUE

SILVIUS LEOPOLD WEISS 1686–1750

24	Fantasia WeissSW9*	2'39
----	---------------------------	------

BOHEMIAN BAROQUE

JAN ANTONÍN LOSY c.1650–1721

Partita in A minor

25	Aria	2'04
26	Allemande	2'13
27	Capriccio	0'57
28	Sarabande	2'16
29	Gavotte	1'02
30	Gigue	0'56

Compact Disc 2**41'47**

SPANISH RENAISSANCE & BAROQUE

LUIS DE NARVÁEZ *fl.*1526–1549from *Los seys libros del Delphin* (Valladolid, 1538) – *Libro III*

- 1 **Mille regres** ‘La canción del Emperador’, del quarto tono, de Josquin after ‘Mille regretz’, Josquin des Prez *c.*1450/5–1521 4'03

LUIS DE MILÁN *c.*1500–*c.*1560from *El maestro* (Valencia, 1536)

- 2 **Fantasia VIII** del quarto tono 2'27

ALONSO MUDARRA *c.*1510–1580from *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla, 1546)

- 3 **Fantasia VII** (*Libro I*) 2'44

- 4 **Fantasia X**, que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico (*Libro I*) 2'01

- 5 **Kyrie primero**, de la Missa de ‘Beata Virgine’ de Josquin glosado, primer tono (*Libro II*) 2'48
after the Missa de Beata Virgine, Josquin des Prez

LUIS DE NARVÁEZ

from *Los seys libros del Delphin* (Valladolid, 1538) – *Libro IV***6 diferencias sobre ‘O gloriosa Domina’**, primer tono

- 6 Diferencia I 1'25
7 Diferencia II, de dos triples sobre el tenor 1'17
8 Diferencia III, a duo 0'30
9 Diferencia IV, de proporción 0'49
10 Diferencia V, el canto llano por tiple 2'26
11 Dupla, Diferencia VI, el canto llano por tiple 1'02

ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO *c.*1500–after 1557from *Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547) – *Libro VII*

- 12 **4 diferencias sobre la Pavana por grados** 5'06

GASPAR SANZ 1640–1710

from *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* (Zaragoza, 1674–97)

- 13 **Marizápalos** (*Libro II, de cifras sobre la guitarra Española*, 1675) 5'02
14 **Fuga I**, por primer tono, al ayre español (*Libro I*, 1674) 1'16
15 **Folias** (*Libro II*) 2'20
16 **Pavanas por la D** (*Libro II*) 3'35
17 **Passacalles sobre la D** (*Libro I*) 2'46

Pascal Boëls *guitar*

The Golden Age of the Guitar in Europe

One might think that the somewhat overused term ‘golden age’ could readily be used to describe the proliferation of the guitar in pre-Romantic Europe, which originated in Spain and Italy and spread through Paris, London, Vienna, as far as Moscow. But this guitar music, although often of great quality, could not compete with that of the great geniuses of the time who focused all their inventive talent on the fortepiano.

One must go back to the 16th century – largely influenced by Franco-Flemish polyphonists – and to the Baroque period, to discover a much richer and more universal body of music for plucked string instruments. This was notably the case in Spain, where the vihuela – another guitar of the golden age, already equipped with six doubled strings – was to inspire an immense corpus of great quality, often enhanced with the mystical qualities of plainchant. These works could seamlessly integrate other instruments and were often, up to the time of Antonio de Cabezón, adapted ‘*para tecla, vihuela y arpa*’ – for keyboard, vihuela and harp.

Many vihuelists considered their instrument to be *perfect*, ‘more perfect than the harp and the keyboard and also more difficult’, imparting it with a healing property, much as the lyre of Orpheus or the zither from the Psalms of David were said to exorcise evil spirits.

The musical range offered here is quite comprehensive: court music, fantasies, variations or glosses on secular themes (such as the heart-rending ‘Canción del Emperador’, a piece particularly beloved of Charles V and reinvented by Luis de Narváez on Josquin des Prez’s *Mille regretz*) and liturgical music – our only repertoire of sacred music. As with the piano in the 19th century, the vihuela also served as a reductive instrument, making great polyphonic works more readily accessible to the masses (Pisador transcribed up to eight complete masses by Josquin!).

The vihuelists’ music was full of vitality and often combined the secular with the sacred. The canon Alonso Mudarra, for instance, ‘burst forth’ in a brilliant fantasy that imitates Ludovico’s audacious harp, and noted that ‘from here to the end, there are a few dissonances that, if played well, don’t sound so bad’, whereas the courtier Luis de Milán pointed out at the beginning of his famous collection *El maestro* that ‘by invoking the help of God and that of the Glorious Virgin Mary – whose Immaculate Conception we must very firmly believe in – the first Book of the music here presented begins here, to the praise of Those I have just quoted’.

If most vihuelists’ polyphonic mastery is marked by an extremely elaborate contrapuntal technique (*O Gloriosa Domina...*), Milán’s writing is very idiomatic and highly original. The important and lengthy preface to *El maestro* (Valencia, 1536) – the oldest known work for the vihuela – shows a remarkable concern for pedagogy, and includes – for the first time in music publishing – an attempt at codifying the notion of *rubato*.

The transition to the baroque guitar, paradoxically, proves to be more problematic for the modern instrumentalist. This instrument – although still called ‘ordinary vihuela’ in the 17th century by guitarists such as Santa Cruz – was largely based on the small gittern of the previous century. Gaspar Sanz, guitarist, theologian, and the most important composer of Baroque Spain in this field, tells us in his *Instrucción de música* (Zaragoza, 1674) that the poet Espinel, a friend of Cervantes, was responsible for adding the fifth row of strings on the guitar. This impressive and exhaustive work, whose success led to several reprints during the composer’s lifetime, covers a wide range of musical forms, dealing with the rules of composition as well as the variety of technical principles, its scope enriched by the musical exchange between Spain and Italy.

Without wanting to dwell here on the history of this period or on the many composers that marked it with their remarkable output, it is striking to note that the noble aspirations of the vihuelists already seem to belong to another time, the Baroque guitarists seeming to immerse themselves in the world, borrowing from Italy its enchanting naturalness (such as Ludovico Roncalli whose *Capricci armonici* are tinged with Spanish and French influences) and from France its suite of stylised dances, which came to influence the whole of Europe.

A shining example of this is Robert de Visée, musician of the King's Chamber, whose two suites chosen for this recording show off the two facets of the composer, radiant on the one hand (Suite in G) – allegiance to his king and to the 'inimitable Monsieur de Lulli' – and much more introspective, even mystical on the other hand (Suite in D minor), so characteristic of the *grand siècle*.

Concerning the particularly baroque strangeness of the contemporary guitar, which deprived the instrument of real basses, Visée almost apologises to the connoisseurs, asking them 'not to be scandalised if they find that I sometimes depart from the rules, it's the instrument that wants it, and the ear must be satisfied above everything else'. He proposes the '*mise en Musique*' of many of these marvellous pieces, bass (reconstructed as it should be) and higher, to be played 'on the harpsichord, violin and other instruments'. There are also some recombined and adapted for the theorbo, benefitting here too from writing that conforms to the instrument's wishes. Visée sometimes shows great flexibility in the distribution of the musical material, such as the initial passacaglia theme being suggested as a variation in another piece.

It is, of course, this perfect writing that serves as a basis for the modern instrumentalist. Without dwelling on the many specific effects of the baroque guitar – quite apart from regional differences – its apparent flaws generate a unique effect, an almost impressionistic soundscape, accentuated by the gut strings, which today's guitar can only partially reproduce. It is, however, necessary to preserve its smaller range, except perhaps in certain more orchestral movements such as the passacaglia.

It would have been a shame not to go further north in Europe, where the guitar was often overshadowed by the lute, especially in England and Germany. I could not resist including here the lute players Dowland (early Baroque) and Weiss (late Baroque) whose music is a perfect match for our strings. From Weiss, I have chosen to feature the splendid *Fantasia*, so akin to Bach, which has become emblematic of the Baroque repertoire of the present-day guitar, even though I could equally well have chosen the famous *Tomb on the Death of Mr Count de Logy* (or Losy) as an introduction to the beautiful guitar partita of this Czech musician.

This very subjective selection can of course only scratch the surface of a vast yet paradoxically little-known repertoire, but will nevertheless go some way to helping the classical guitar further stand the test of time.

Pascal Boëls

Translation: Jan Tazelaar

L'âge d'or de la guitare en Europe

L'on pourrait penser que le terme un peu galvaudé d'*âge d'or* s'appliquerait volontiers au foisonnement guitaristique qui a surgi dans l'Europe préromantique, émanant de l'Espagne et l'Italie pour essaimer ensuite via Paris, Londres, Vienne et jusqu'à Moscou. Mais cette musique pour guitare, quoiqu'elle fût souvent de grande qualité, peut difficilement rivaliser avec celle des grands génies du moment dont l'inventivité se cristallisait sur le pianoforte.

Il faut remonter au XVI^e siècle – héritier pour une bonne part des polyphonistes franco-flamands – et à l'époque baroque pour découvrir une période beaucoup plus riche et universelle, particulièrement en Espagne où la vihuela – autre guitare du siècle d'or, munie déjà de ses six rangs de cordes – allait engendrer un corpus immense et de grande qualité, souvent rehaussée par un mysticisme ardent alimenté par les modes du plain-chant. Cette production s'intégra ensuite naturellement à celle d'autres instruments et fut souvent proposée *para tecla, vihuela y arpa* jusque Antonio de Cabezón.

Les vihuelistes envisagèrent généralement leur instrument comme une *perfection*, « plus parfait que la harpe et le clavier et aussi plus difficile », lui prodiguant une fonction salvatrice au même titre que la lyre d'Orphée ou la cithare des psaumes de David exorcisant les mauvais esprits.

L'éventail proposé sera très large : musiques de cour, fantaisies, variations ou gloses sur des thèmes profanes (telle cette déchirante *Canción del Emperador*, pièce particulièrement prisée par Charles Quint et réinventée par Luis de Narváez sur les *Mille regretz* de Josquin des Prez) ou liturgiques – notre seul répertoire de musique sacrée. La vihuela servit également, comme le piano au XIX^e siècle, d'instrument réducteur permettant la découverte des grandes œuvres polyphoniques (Pisador transcrivit jusqu'à huit messes complètes de Josquin !)

Merveilleuse vitalité des vihuelistes chez qui le sentiment profane et sacré est unifié... tel le chanoine Alonso Mudarra « s'éclatant » dans une géniale fantaisie qui imite l'audacieuse harpe de Ludovico, nous informant qu'« à partir d'ici et jusque la fin, il y a quelques fausses notes qui, si elles sont bien jouées, ne sonnent pas si mal », ou le courtisan Luis de Milán précisant, en tête de son fameux recueil *El Maestro* qu'« en invoquant l'aide de Dieu et de la Glorieuse Vierge Marie – dont on doit croire très fermement à l'Immaculée Conception – commence ici le premier Livre de la présente musique, à la louange de Ceux que je viens de citer ».

Si la plupart des vihuelistes font preuve, dans leur maîtrise polyphonique, d'une science contrapuntique extrêmement ouvragée (*O Gloriosa Domina...*), l'écriture de Milán se révèle quant à elle très idiomatique et d'une grande originalité. La précieuse et consistante préface d'*El maestro* (Valence, 1536) – le plus ancien ouvrage connu pour vihuela – manifeste un remarquable souci pédagogique, comportant entre autres – et pour la première fois dans l'édition musicale – une tentative de codification de la notion de *rubato*.

Le passage à la guitare baroque se révèle paradoxalement plus problématique pour l'instrumentiste moderne. Cet instrument – quoiqu'encore appelé au XVII^e siècle « vihuela ordinaire » par des guitaristes comme Santa Cruz – hérita pour une bonne part de la petite guiterne du siècle précédent. Gaspar Sanz, guitariste théologien, compositeur le plus important de l'Espagne baroque dans ce domaine, nous précise dans son *Instrucción de música* (Saragosse, 1674) que le poète Espinel, ami de Cervantès, lui rajouta un cinquième rang de cordes. Ce remarquable ouvrage, particulièrement exhaustif et dont le succès nécessita plusieurs éditions du vivant du compositeur, brasse un large éventail de formes musicales, traitant des règles d'écriture comme de la variété des principes techniques, émulation avivée par les échanges musicaux entre l'Espagne et l'Italie.

Sans nous attarder ici sur l'historique de cette période et sur les nombreux compositeurs à la production remarquable, il est frappant de constater que la noble aspiration des vihuelistes semble déjà appartenir à un autre temps, les guitaristes baroques paraissant s'engouffrer royalement dans l'immanence, empruntant également à l'Italie son naturel enchanteur (tel Ludovico Roncalli, dont les *Capricci armonici* sont teintés d'influences espagnoles et françaises) et à la France sa suite de danses particulièrement stylisées, qui influença l'Europe entière.

Cette conjonction nous donnera son plus beau fleuron en la personne de Robert de Visée, musicien de la Chambre du roi, dont les deux suites choisies pour cet enregistrement synthétisent bien les deux facettes du compositeur, solaire d'une part (Suite en sol) – allégeance à son roi et à « l'inimitable Monsieur de Lulli » – et beaucoup plus introspective voire mystique d'autre part (Suite en ré mineur), si caractéristique du Grand Siècle français.

Concernant la bizarrerie particulièrement baroque de la guitare d'alors, qui prive l'instrument de basses réelles, Visée s'en excusera presque auprès des connaisseurs, les priant « de n'estre point scandalisez s'ils trouvent que je m'escarte quelquefois des regles, c'est l'instrument qui le veut, et il faut satisfaire l'oreille prefferablement a tout ». Il proposera la « mise en Musique » de nombre de ces merveilleuses pièces, basses (rétablies comme il se doit) et dessus, pour être jouées « sur le clavecin, le violon et autres instruments ». On en retrouve également éparpillées et adaptées au théorbe, bénéficiant là aussi d'une écriture conforme comme le veut l'instrument. Visée fit parfois preuve d'une grande souplesse dans la répartition de la matière musicale, tel le thème initial de passacaille se retrouvant par exemple proposé comme variation dans une autre...

C'est bien sûr cette mise en écriture parfaite qui servira de base à l'instrumentiste moderne. Sans nous attarder sur les nombreux effets spécifiques de la guitare baroque – et ce tous pays confondus – sa particularité apparemment déficiente engendre un effet unique de dentelle sonore quasi impressionniste, accentué par les cordes en boyau, que la guitare actuelle ne peut reproduire que partiellement. Il est cependant nécessaire d'en préserver l'aspect miniature par l'emploi d'une tessiture étroite, excepté peut-être dans certains mouvements d'envergure plus orchestrale comme les passacailles.

Il eût été dommage de ne pas remonter plus au nord de l'Europe, où la guitare fut souvent occultée par le luth, notamment en Angleterre et en Allemagne. J'avoue ne pas avoir résisté à convoquer ici les luthistes Dowland (baroque naissant) et Weiss (baroque tardif) dont la musique s'insère parfaitement dans nos cordes. De Weiss, j'ai préféré inclure la splendide *Fantasia* si proche de Bach, devenue emblématique du répertoire baroque de la guitare actuelle, même s'il eût été également judicieux de proposer ici le fameux *Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy* (ou Losy) pour introduire la belle *partita* pour guitare de ce musicien tchèque.

Le choix de ce programme essentiellement subjectif ne peut bien sûr qu'esquisser un immense répertoire paradoxalement méconnu, mais assurant pourtant de manière unique la pérennité de la guitare classique, validée par l'épreuve du temps.

Pascal Boëls

Considered one of the best ten-string guitar specialists – the additional bass strings allow for an extra closeness to the musical text – **Pascal Boëls** gives many recitals in France and abroad. Exploring a vast repertoire ranging from the 16th century to the present day, he is keen to share musical works whose universal nature sets them above divisions and fashion. He doesn't shy away from devoting entire programmes to vihuelists, to J.S. Bach or D. Scarlatti, and is happy to bring together in the same concert such striking works as Narváez's 'O Gloriosa Domina', Britten's *Nocturnal after John Dowland* and the 'Trois Graphiques' for guitar and orchestra by Maurice Ohana.

Pascal Boëls is also the author of numerous transcriptions. His discography includes works by Bach, Scarlatti, Haydn, Mozart, Schubert and Villa-Lobos. His recordings have garnered praise from the music world.



Considéré comme l'un des meilleurs spécialistes actuels de la guitare à dix cordes, dont l'élargissement de la tessiture grave permet une exacte fidélité au texte musical, **Pascal Boëls** donne de nombreux récitals en France et à l'étranger. Explorant un vaste répertoire s'étendant du XVI^e siècle à notre temps, il s'attache à transmettre des musiques dont la portée universelle se situe au-delà des clivages et des modes, n'hésitant pas à consacrer des programmes entiers aux vihuelistes, à J.-S. Bach ou à D. Scarlatti, ou encore à relier au cours d'un même concert des oeuvres aussi marquantes que les gloses de Narváez sur « *O Gloriosa Domina* », le *Nocturnal after John Dowland* op. 70 de Britten et les « *Trois Graphiques* » pour guitare et orchestre de Ohana.

Pascal Boëls est également l'auteur de nombreuses transcriptions. Sa discographie comprend des oeuvres de Bach, Scarlatti, Haydn, Mozart, Schubert, Villa-Lobos. Ses enregistrements ont reçu les éloges de la critique spécialisée.

pascal.boels@free.fr

Recorded: 7–9 January 2019, Paris, France

Recording engineer: Igor Kirkwood

Mastering: Jean-Luc Ohl

Photography: Jean-Baptiste Juan

Cover: *Jacques Dumont Le Romain Playing Guitar* by Maurice-Quentin de La Tour (1704–1788)

© & © 2020 Brilliant Classics