THE RISE OF THE NORTH ITALIAN VIOLIN CONCERTO: 1690 – 1740

VOLUME THREE

THE GOLDEN AGE

LA SERENISSIMA

ADRIAN CHANDLER

DIRECTOR / VIOLIN

MUSIC BY

VIVALDI · TARTINI

LOCATELLI

SAMMARTINI

THE RISE OF THE NORTH ITALIAN VIOLIN CONCERTO: 1690 – 1740

VOLUME THREE THE GOLDEN AGE

Concerto for violin, 2 oboes, bassoon, 2 horns, strings & continuo in F, RV 569
Antonio Vivaldi (1678 – 1741) 12:25

1	Allegro	4:40
2	Grave	2:55
3	Allegro	4:50

Solo violin: Adrian Chandler · Oboes: Gail Hennessy, Mark Radcliffe · Bassoon: Peter Whelan · Solo cello: Gareth Deats 3 · Horns: Roger Montgomery, Jocelyn Lightfoot

Concerto da chiesa in c, Op 4/11
Pietro Locatelli (1695 – 1764) 10:16

4	Grave	2:06
5	Andante – Adagio	2:00
6	Largo	0:56
7	Largo Andante – Adagio	1:52
8	Vivace – Adagio	3:22

Solo violins: Adrian Chandler, Sarah Moffatt · Solo violas: Peter Collyer, Alfonso Leal · Solo cello: Gareth Deats · Continuo organ 1: Robert Howarth · Theorbo: Eligio Quinteiro

Concerto for 4 violins, strings & continuo in F, Op 4/12
Pietro Locatelli 11:18

9	Allegro	3:19
10	Largo	3:51
11	Allegro – Adagio – Allegro	4:08

Solo violins: Adrian Chandler, Cecilia Bernardini, Sarah Moffatt, Jane Gordon · Solo ripieno violins: Simon Kodurand, Leonie Curtin · Solo ripieno violas: Peter Collyer, Alfonso Leal · Solo cello: Gareth Deats · Harpsichord: Robert Howarth · Theorbo: Eligio Quinteiro

Concerto à più stromenti for 2 violins, 2 oboes, 2 horns, 2 trumpets, strings & continuo in E♭, J 73
Giovanni Battista Sammartini (1700/1 – 1775) 13:08

12	Tempo Largo	7:09
13	Tempo Giusto	5:59

Solo violins: Adrian Chandler, Cecilia Bernardini · Oboes: Gail Hennessy, Mark Radcliffe

Concerto for violin, strings & continuo in B♭, D 117
Giuseppe Tartini (1692–1770) 18:35

14	[Grave]	1:19
15	Allegro	6:56
16	[Largo]	3:45
17	Allegro	6:35

Solo violin: Adrian Chandler

Concerto for violin, 2 oboes, bassoon, 2 horns, timpani, strings & continuo in D, RV 562a
Antonio Vivaldi 13:06

18	Allegro	5:28
19	Grave	3:37
20	Allegro	4:01

Solo violin: Adrian Chandler · Oboes: Gail Hennessy, Mark Radcliffe · Bassoon: Peter Whelan · Horns: Roger Montgomery, Jocelyn Lightfoot · Timpani: Robert Kendall

Pitch: A = 440Hz
Keyboard preparation: Malcolm Greenhalgh
Editions: Adrian Chandler
Recorded February 13–16 2008
at The Wathen Hall, St. Paul's School, London

Adrian Chandler · Violin & Director
Rowland Ross, 1981, after Amati

Cecilia Bernardini · Violin 1
Anon., C18, Klotz School

Simon Kodurand · Violin 1
Anon., C18, Poland

Kathryn Parry · Violin 1
Willibrord Crijnen, 1998, Marseille, after Stainer

Sarah Moffatt · Violin 2
Anon., c1740, Rome

Jane Gordon · Violin 2
Anon., c1750, Venice

Leonie Curtin · Violin 2
Anon., c1790, South Germany

James O'Toole · Violin 2
Anon., c1760, Tyrol
[1] - [3] & [12] - [20]

Peter Collyer · Viola
Joseph Hill, c1760, London

Alfonso Leal · Viola
Anon., c1750, Germany

Louise Hogan · Viola
Rowland Ross, 1995, Guildford, after Amati

Malgosia Ziemkiewicz · Viola
J Pawlikowski, 2006, Poland, after Amati
[1] - [11] & [18] - [20]

Elizabeth MacCarthy · Viola
Lu Mi, 2006, China
[4] - [11]

James O'Toole · Viola
Anon., c1760, England
[4] - [11]

Gareth Deats · Violoncello
Michael Watson, 1993, Manchester, after A Guarneri

Poppy Walshaw · Violoncello
Benjamin Banks, 1777, Salisbury

Jonathon Byers · Violoncello
John Johnston, c1760, London
[4] - [11]

Peter McCarthy · Double Bass
Anon., C17, Brescia region

Eligio Quinteiro · Theorbo
Klaus Jacobsen, 2002, London, after Sellas (c1630)

Robert Howarth · Harpsichord
Malcolm Greenhalgh, 1989,
London, after Grimaldi (c1680)
[1] - [3] & [9] - [20]

Robert Howarth · Organ
Lammermuir Pipe Organs, 2000, after various originals
[4] - [8]

Joseph McHardy · Organ
Robin Jennings, 2005, Kent, after various originals
[1] - [11] & [14] - [20]

Gail Hennessy · Oboe 1
Sand Dalton, 2007, USA, after Anciuti

Mark Radcliffe · Oboe 2
Sand Dalton, 2007, USA, after Anciuti

Peter Whelan · Bassoon
Peter de Koningh, 2007, Holland,
after anonymous Venetian model

Roger Montgomery · Horn 1
Webb/Halstead, 1989, London,
after Leichamschneider, 1717, Vienna
[1] - [3] & [18] - [20]

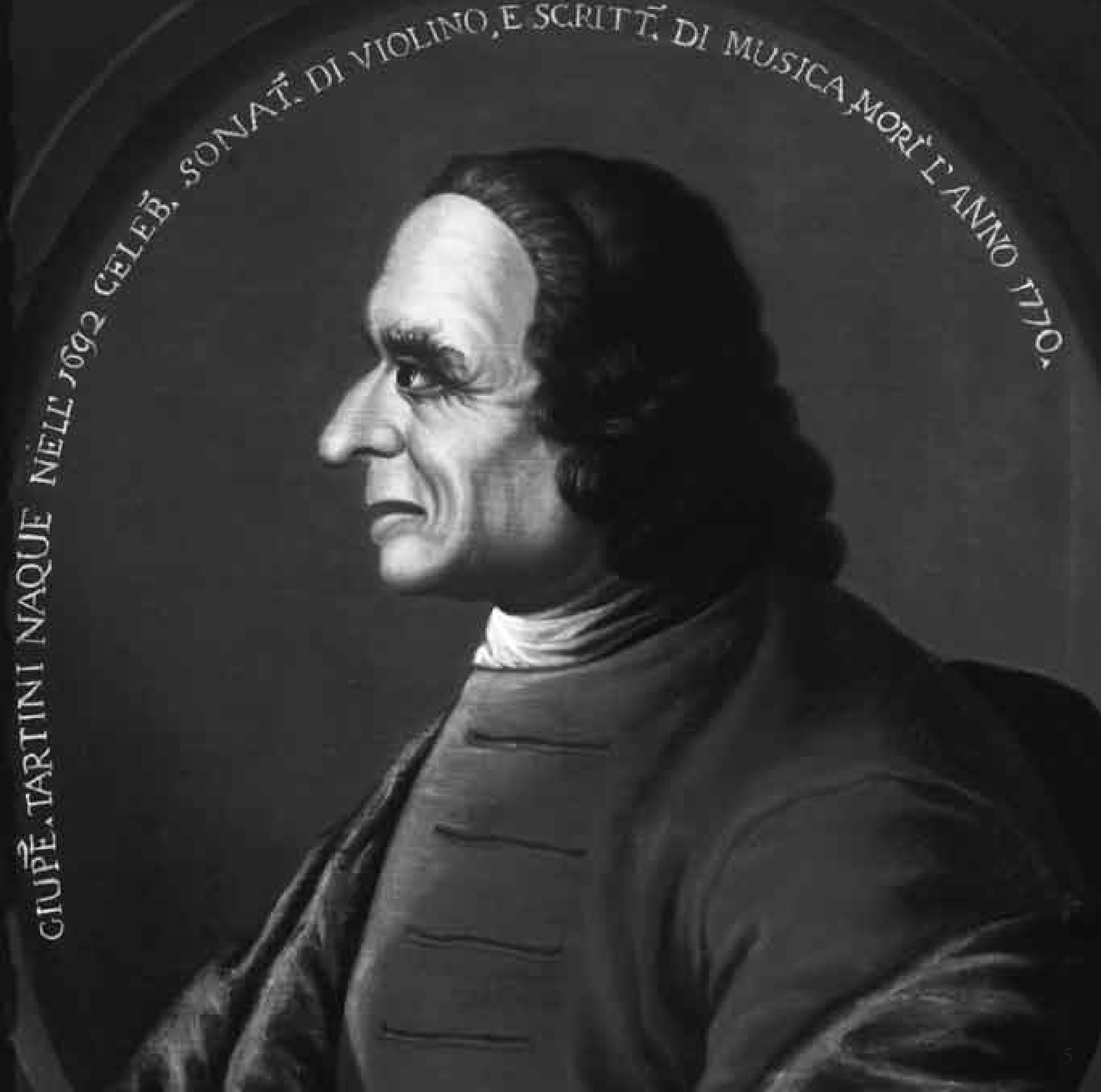
Nicholas Benz · Horn 1
Webb/Halstead, 1992, London,
after Leichamschneider, 1717, Vienna
[11] - [12]

Jocelyn Lightfoot · Horn
Webb/Halstead, 1997, London,
after Leichamschneider, 1717, Vienna

Neil Borugh · Trumpet
Matthew Parker, 1997, Berkhamstead,
after Ehe II, Nurnberg

Matthew Wells · Trumpet
Keavy/Van Rynn, 1990, Buckinghamshire

Robert Kendall · Timpani
Anon., 1834, Bologna 'D: 19 inch 'A: 20.5 inch


GIUPPE. TARTINI NAQUE NELL' 1692 CELEB. SONAT. DI VIOLINO, E SCRITT. DI MUSICA MORI L'ANNO 1770.

The Rise of the North Italian Violin Concerto III – The Golden Age

By the 1730s the instrumental concerto had fully matured over the forty years since it emerged from the chrysalis of the ensemble sonata. Though much of the early development had been undertaken by composers such as Torelli, Albinoni and Valentini, it is probably Vivaldi who should claim greatest credit for this. With the wide dissemination of his concertos both in manuscript and print, Vivaldi's style was emulated by composers throughout Europe, among whom were Giuseppe Tartini and Pietro Locatelli, two fellow North-Italian violin virtuosos.

Tartini was born in the Istrian town of Pirano, the fourth of four brothers and three sisters. His father, the Florentine merchant Giovanni Antonio Tartini, had married locally to Caterina Zangrando and planned for Giuseppe to enter the church, an objective that foundered when the young firebrand took up law, moved to Padua and enrolled in its famous university. However, he neglected his studies preferring to fence and play the violin, which, according to his friend Gian-Rinaldo Carli, he practised for eight hours a day.

After sojourns in Assisi (1713–1715 and 1719) and Ancona (1717), Tartini returned to Padua in 1721 as a famous virtuoso and was immediately appointed as leader of the orchestra of the Basilica del Santo (Basilica of St Anthony of Padua), where, nine years earlier, Vivaldi had performed his concerto composed for the Saint's feast day (see La Serenisisma CD, *Music for the Chapel of the Pietà*, AV 2063).

Tartini wrote about 130 violin concertos mostly destined for performance in the Basilica, now home to a large collection of his autograph manuscripts. One of the earliest to survive (ca. 1730) is the four-movement concerto in B♭, D 117, whose grand opening and contrapuntal allegro are ideally suited for performance during a ceremonial feast day. The manuscript contains three pages of musical sketches before the start of the concerto proper. Ironically, Tartini discards his initial theme of the first allegro in favour of a motif with greater potential for development, though he returned to his original idea when later reworking the concerto, as seen in a manuscript copied by Johann Georg Pisendel in the Sächsische Landesbibliothek, Dresden, (D 116).

In his many writings on music, Tartini identifies two types of *cadenza*, both of which are to be found here; his preferred shorter cadenza, improvised by the player and more akin to Mozart's *Eingang* appears prior to the end of the finale, whilst a virtuosic *capriccio* is written out before the end of the first allegro. Although Tartini condemned the latter type, he admitted that if people liked to hear them, one had to play them! He was the first composer to incorporate themes and motifs from the main work into the *capriccio*, a trait discernible already at this early stage.

Although *cadenzas* had already been used in concertos by Torelli (headed *perfidia*), and Vivaldi (headed *cadenza*), it was Pietro Locatelli who established their common usage with his twelve concertos Opus 3, *L'arte del violino*. These were published in Amsterdam (1733), the city to where he had moved in 1729 following a distinguished career in Rome, Mantua, Venice and Berlin. The Bergamasque composer made Amsterdam his home for the rest of his life, though his activities as a composer rapidly diminished after the mid-1740s.

L'arte del violino was followed in 1735 with a mixed bag of *Introduttioni teatrali* (nos. 1–6) and concertos (nos. 7–12), published again in Amsterdam by the same printing house of Michel Charles Le Cène, whom Locatelli was later to befriend and assist as chief proof reader. These concertos represent a blend of the Roman-style concerto grosso, (*concerto da chiesa*) and the three movement Venetian solo concerto, (*concerto for four violins*).

This set calls for the antiquated Venetian use of parts for separate violas, two of whom are used as soloists in the *concerto da chiesa* where Locatelli amusingly writes "Where it says solo, you must play a solo." They are joined by two solo violins and solo cello with continuo in true Roman fashion, though this combination also bears a striking resemblance to the earlier north-Italian ensemble sonata which was normally played one to a part (see La Serenissima AV 2106).

The concerto for four violins also combines Roman and north-Italian/Venetian elements. Such concertos were made popular by Vivaldi (see AV 2106), Torelli and also by Valentini (see AV 2106), who was probably one of Locatelli's teachers, but whereas the earlier works are largely grandiose ensemble sonatas, Locatelli's concerto is modelled on the Vivaldian solo concerto, (albeit for four soloists!) with parts for accompanying strings and two continuo groups.

The popularity of the four-violin concerto was waning, but examples continued to be written by the Neapolitan Leonardo Leo and the Milanese oboist Giovanni Battista Sammartini, whose concerto in A, J-C 76, is an example of the early *sinfonia concertante*, typically written in two fast movements and for multiple soloists. A similar work, the *Concerto à più stromenti* in Eb, J-C 74, is scored for 2 solo oboes, 2 solo violins, horns, trumpets, strings and continuo and is remarkably classical in style, given its date of composition in the early 1750s.

Sammartini was the leading composer of the first school of symphonists, composing many symphonies and much sacred music. He developed from a neo-Vivaldian to a fully fledged classical composer over the course of thirty years and was admired by many of his contemporaries. He also taught Christoph Willibald Gluck and aided the young Mozart to stage his first opera seria *Mitridate, re di Ponto*, K 87, in 1770.

His father (Alessio) a French immigrant and two brothers (Giuseppe and Antonio) were also oboists, whilst it is possible that his mother (Gerolama Federici) was related to the Federici family of oboists in Milan. It is curious then, that this concerto is the only extant orchestral concerto of Giovanni Battista Sammartini to use the solo oboe, most being written for violin or flute, showing evidence of the Tartinian bel canto style.

Locatelli, Sammartini and Tartini may have developed their own strong musical identities but their debt to Antonio Vivaldi, the master of the baroque concerto, cannot be overestimated, especially considering the misattribution of music composed by the latter pair to Vivaldi himself. It is also likely that they all met the elder composer; Sammartini at the Teatro Regio Ducale of Milan where he was employed as oboist when Vivaldi staged his Milanese opera *La Silvia* (RV 734) there in 1721; Locatelli during Vivaldi's stint in Rome (1723/4), when both musicians were employed by Cardinal Pietro Ottoboni; and Tartini during his frequent visits to Venice (a short trip from Padua) and on account of his friendship with Antonio Vandini, the cellist of the orchestra of the Basilica and briefly cello master at the *Ospedale della Pietà*, the foundling hospital where Vivaldi famously worked.

Vivaldi was not only a major composer in the history of the concerto, but he was also Italy's main protagonist in the development of the orchestra, leaving a legacy of over twenty concertos (not including solo or duo concertos) for winds and strings. Of these, five (plus one variant) are for violin, 2 oboes, 2 horns, bassoon, strings and continuo, a scoring that became the backbone of the classical orchestra and which can be found in most of Mozart's violin concertos. As the concerto in F, RV 569, was written in the late 1710s, this puts Vivaldi way ahead of his time. A similarly scored concerto was played by Pisendel (Vivaldi's pupil) as an entr'acte during a Vivaldi opera at the Teatro S Angelo in late 1716 or early 1717 at the behest of the Crown Prince Elector of Saxony-Poland, Frederick Augustus II.

Vivaldi was the most important eighteenth-century Italian contributor to the literature of the horn, which can be found in nine of his concertos and in many of his operas under the name of either *corno* or *corno da caccia*. This name comes from the Latin cornu, which was a similarly shaped brass instrument that processed at the front of Roman triumphs – an image evoked by Vivaldi at the beginning of both allegros in the concerto RV 569.

Vivaldi almost exclusively writes for horns in F, but in both versions of the concerto RV 562/562a, he writes for horns in D. The original version of the work (RV 562) is titled *Concerto per la Solennità di S Lorenzo* (*Concerto for the Feast of St. Lawrence*) whilst the later version possesses no title, but has a different slow movement and calls in addition for timpani, Vivaldi's sole concerto so to do.

This later version was performed for the centennial celebrations of the Schouwburg Theatre, Amsterdam, in 1738. Contrary to popular myth, Vivaldi was not there in person and probably knew nothing of the proceedings which took a full five hours, starting at four p.m. The concerto was used as incidental music to Jan de Marre's allegorical play *Het Eeuwgetyde van den Amsteldamschen Schouwburg*, accompanying the opening of the curtain (first movement), the appearance and descent of a cloud (second movement) and the opening of the cloud, the appearance of Apollo and the cloud's further descent (third movement).

© Adrian Chandler

A note on the performance – a musician's perspective

Pitch

In the eighteenth century, pitch had not yet been standardised and varied from town to town. Contemporary musicians of northern Italy used a pitch that was roughly equivalent to our standard modern pitch, a semitone higher than that used by most modern baroque orchestras. Stringed instruments are able to change pitch easily by tightening or slackening the strings and trumpets and horns simply change the length of brass tubing. Woodwind instruments however, are more complex, as their pitch depends on the size to which they are built.

Most surviving baroque woodwind instruments (especially oboes and flutes) are built to a lower pitch, making them impractical for our purposes. Woodwind instruments were comparatively rare in Italy, and the players themselves were often from north of the Alps, which resulted in few Italian makers flourishing and even fewer of their instruments surviving today. One solution was to play their parts a tone higher, using instruments (often French or German) which were built to be played a tone lower. Proof of this practice is found in a surviving set of parts to a Marcello double oboe concerto, where the string parts are in c minor and the oboe parts in d minor. As this would be impractical for the concerto in D RV 562a, (the resulting key of E major would be awk-

ward), two oboes, copied from originals by the Milanese maker Anciuti, and a bassoon were made especially for this project. Interestingly, Vivaldi's own concertos for the bassoon are rendered much more playable on this Venetian instrument.

Sammartini: Concerto à più stromenti, J-C 73

This concerto survives in no fewer than three manuscripts and two printed editions, all of which display many conflicting points. Some differences are merely copyist's errors, but at other times we have to make a choice between contrary information. In autograph manuscripts, one is compelled to follow the composer's wishes, but when dealing with a manuscript of uncertain provenance, we have to choose the solution that will do best justice to the music; in the first movement, a passage for the solo violins is accompanied by pizzicato cellos and bass in the 1756 Cox print, a direction omitted in the Brussels manuscript. Even though the MS is likely to be more reliable than the print, the musical effect of the pizzicato is beautiful – which made our decision easy.

For our choice of continuo instruments, we have omitted the organ (being rather uncharacteristic for this piece) but kept the theorbo, (even though by this date the instrument was in decline) as Quantz (who visited Sammartini in 1726) included the theorbo in his orchestral plan of 1752. Similarly, although the bassoon is not specified in any source, we have opted for its inclusion, as it was common to find bassoons alongside pairs of oboes (see RV 562a, below).

Tartini: Concerto in B♭, D 117

The sole source for this work is an autograph manuscript held by the library of the Basilica del Santo, Padua, and it is natural to assume, therefore, that the level of accuracy will be high. However, the violin part poses major conundrums as it is almost totally devoid of slur markings. Given the complexity of the writing, it is inconceivable that everything is to be played with separate bows, so I have added phrasings of my own that correspond to the markings in Pisendel's score of the later version of the concerto, D 116.

The only major problem is encountered on the final page, which finds Tartini in shorthand overdrive (a symptom of someone writing music for his own personal use?). He doesn't specify where to end the ritornello prior to the cadenza, merely stating that one should play the first ritornello again, finishing at the fermata mark (which he has conveniently forgotten to add) before adding a cadenza. In the case of the ritornello, I have followed Pisendel's MS, which is either copied from a better original, or solves the same problem via his excellent musicianship.

In the ensuing cadenza, which the soloist is expected to improvise (though Tartini himself recommended that one should practice "fake" improvisations in order to gain consistency),

I have adapted one of the little cadenzas from Tartini's own treatise on ornamentation. The final ritornello is only suggested by the remark *"e poi segue"*, so again, I am indebted to Pisendel for a plausible solution

Locatelli: Concerto in C minor and F

Although pitch was considerably lower in Amsterdam than in Italy, it is impractical to change pitch during a recording. It could be argued that he had penned some of his Opus 4 before he left Italy in 1729 (sometimes works remained in the composer's possession long before they gained publication); in any case, the *concerto da Chiesa* contains passages taken from, or modelled on his *Concerto pastorale* (*Christmas Concerto*) published in 1721 and revised in 1729.

Vivaldi: Concerto in D, RV 562a

Neither version of this concerto mentions the bassoon but, as stated earlier, it was customary to find this instrument in close proximity to the oboes. To plead our case further, we have the list of all the musicians who took part in the centennial celebrations of the Schouwburg theatre. Among the 24 names mentioned, we find two bassoonists, Daniel Dreux and Frederik Ide, who would probably have played in this concerto, especially as none of the other nine instrumental pieces included obbligato wind instruments.

As for the role of the timpani, the player is expected to lavishly embellish the part, a contemporary practice which the Germans called *Schlagmanieren* – a technique that lasted late into the nineteenth century. The timpani themselves are much smaller than modern drums and have goatskin heads, which gives a much cleaner sound than calfskin heads.

© Adrian Chandler

Adrian Chandler
director, violin

Born on Merseyside in 1974, Adrian Chandler studied both modern and baroque violin at the Royal College of Music with Rodney Friend and Catherine Mackintosh. Whilst still a student at the RCM he founded the period ensemble La Serenissima with whom he has since performed numerous solo recitals and Vivaldi concerti in major festivals such as Spitalfields, Chelsea, Southwark, Lichfield, Bruges, South Bank Early Music Festival and York Early Music Festival, as well as in concert series in Germany, Italy, Denmark, Spain, Mexico, Ireland and the UK. In 2007, Adrian also toured the Four Seasons with the Orchestre National des Pays de la Loire.

In addition, as leader of Philip Pickett's New London Consort and Musicians of the Globe, Adrian has performed on many tours in Italy, Japan, Benelux, Mexico and Austria, as well as taking part in many of the ensembles' recordings for Decca and Philips.

His most recent CD releases feature virtuoso sonatas by Albinoni, Pisendel and Vivaldi (AV 0018), Vivaldi Concerti and Arias (AV 0031), religious concerti by Vivaldi (AV 2063), the first two of three records (AV 2106 & 2128) charting the development of the North Italian Violin Concerto (NIVC) and Vivaldi cantatas and sonatas (Linn CKD 281). His performances have also been broadcast by BBC Radio 3, Radio Scotland, Dutch Radio, Radio 3 Belgium, Radio France, Danish Radio, Classic FM and Japanese TV.

Adrian was awarded a three year AHRC (Arts and Humanities Research Council) fellowship at Southampton University in order to research the development of the North Italian violin concerto between 1690 and 1740. The culmination of this project is the release of this CD, the third of the North Italian Violin Concerto series.

About La Serenissima

La Serenissima was formed in 1994 for a performance of Antonio Vivaldi's *La Senna festeggiante* (RV 693) and has now firmly established itself as one of the leading exponents of the music of Antonio Vivaldi and his Italian contemporaries.

Since the first CD release in 2003, La Serenissima has been universally applauded by publications such as Gramophone Magazine, The Sunday Times, BBC Music Magazine, Diapason, Fanfare Magazine, American Record Guide, The Independent, The Strad, La Stampa, Gaudisc and the Evening Standard for its performances and recordings on the AVIE label.

Whilst works like *The Four Seasons* form an important part of La Serenissima's repertoire, (one performance being described by The Independent as "bouncily eager to entertain, astonish and delight") La Serenissima pride themselves on bringing works seldom heard to the concert platform, including Vivaldi's *Ottone in Villa* (RV 729), *Giustino* (RV 724), *Tito Manlio* (RV 717), *Tremori al braccio* (RV 799), the violin sonata (RV 798), the *Concerto fatto per la Solennità della S. Lingua di S. Antonio in Padova*, 1712 (RV 212), the two double violin concerti from his manuscript set *"La Cetra"* (RV 520 & 526) and arias from *La costanza trionfante degl'amori e de gl'odii* (RV 706). Rarities by other composers include Albinoni's *Il Nascimento dell'Aurora*, and Caldara's *Cantata per la Notte del Santissimo Natale*.

La Serenissima has appeared at many of the UK's leading festivals and venues including South Bank Early Music Festival, Chelsea, Chester, Spitalfields, Warwick, Lichfield and the Beverley Early Music Festivals, York Early Music Festival, Cambridge Summer Music, St George's Bristol, Snape Maltings and London's Cadogan and Queen Elizabeth Halls. They have also appeared in Italy, Germany, Denmark, Belgium, Mexico and Spain to great acclaim.

Nearly the entire repertoire of La Serenissima is edited by director Adrian Chandler from manuscript sources, a testament to their commitment and passion for rare and exciting Italian music and a feat which makes them unique amongst other baroque ensembles.

Future plans include recordings of Vivaldi flute and bassoon concertos for Avie Records.

Le développement du concerto pour violon dans le Nord de l'Italie III – L'Age d'Or

Le concerto instrumental atteint sa pleine maturité autour de 1730, quelques quarante ans après s'être détaché du cocon de la sonate pour ensemble.

Si des compositeurs tels que Torelli, Albinoni et Valentini contribuèrent au développement initial du concerto, c'est véritablement Vivaldi qui lui donna ses lettres de noblesse. Grace à la diffusion de ses concertos – tant manuscrits qu'imprimés – le style de Vivaldi influença nombre de compositeurs dans toute l'Europe, dont Giuseppe Tartini et Petro Locatelli, deux virtuoses du violon natifs du Nord de l'Italie.

Tartini naquit à Piran (Istrie), quatrième enfant d'une fratrie de quatre frères et trois sœurs. Son père, le marchand florentin Giovanni Antonio Tartini, marié localement à Caterina Zangrando, avait prévu que son fils entre dans les ordres, mais le jeune homme en décida autrement, quittant la maison familiale pour entreprendre des études de droit à la prestigieuse université de Padoue.

Il négligea cependant rapidement ses études, préférant la pratique de l'escrime et du violon – jouant, selon son ami Gian-Rinaldo Carli, jusqu'à huit heures de violon par jour.

Après des séjours à Assisi (1713–1715 et 1719) et Ancône (1717), Tartini revint à Padoue en 1721. Désormais virtuose réputé, il fut immédiatement nommé à la tête de l'orchestre de la Basilique de St Antoine de Padoue, là-même où Vivaldi avait donné son concerto pour la fête de St Antoine neuf ans plus tôt (cf CD La Serenissima *Music for the Chapel of the Pietà* AV 2063).

Tartini composa environ 130 concertos pour violon, la plupart destinés à la Basilique – qui détient encore de nos jours une large collection de manuscrits autographes. Le concerto en quatre mouvements en si bémol D 117 (composé vers 1730) est l'un des plus anciens à nous être parvenu. Sa grande ouverture et son allegro contrapunctique en font une pièce idéale pour les célébrations d'un jour de fête.

Le manuscrit comporte trois pages d'esquisses musicales précédant le concerto. Ironiquement, Tartini écarta le thème initial du premier allegro en faveur d'un motif au potentiel de développement plus grand, avant de revenir à sa première idée quelques années plus tard (comme le montre le manuscrit D 116 copié par Johann Georg Pisendel à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde.)

Dans ses nombreux écrits sur la musique, Tartini identifie deux formes de cadenza – toutes deux présentes dans ce concerto. Un exemple de la *cadenza* rapide, sa préférée, improvisée par le violoniste et apparentée à l'*Eingang* de Mozart, se trouve juste avant la dernière partie du finale. Quant au virtuose *capriccio*, on en trouve un exemple avant la fin du premier allegro. Si Tartini n'aimait pas cette deuxième forme de *cadenza*, il reconnaissait que le public l'appréciait et qu'il fallait donc lui en jouer ! Il fut le premier compositeur à incor-

porer thèmes et motifs de l'œuvre principale au sein du *capriccio* – un élément novateur déjà présent dans ce concerto.

Si les *cadenzas* avaient déjà leur place dans les concertos de Torelli (sous le terme de *perfidia*) et de Vivaldi (sous le terme de *cadenza*), c'est Pietro Locatelli qui en établit l'usage commun dans ses douze concertos *L'arte del violino* Opus 3. Ce cycle fut publié à Amsterdam en 1733, après que le compositeur s'y soit installé suivant une carrière très honorable à Rome, Mantoue, Venise et Berlin.

Le compositeur originaire de Bergame demeura à Amsterdam jusqu'à la fin de sa vie, même si son activité diminua rapidement à compter des années 1745.

L'arte del violino fut suivi en 1735 par un ensemble d'*Introduttioni teatrali* (nos 1–6) et de concertos (nos 7–12), publiés à nouveau à Amsterdam par l'imprimeur Michel Charles Le Cène – dont Locatelli allait devenir l'ami et l'assistant/correcteur en chef. Ces concertos résultent d'une fusion du style romain du concerto grosso (*concerto da chiesa*) et du concerto vénitien (*concerto pour quatre violons*).

Ces concertos utilisent plusieurs parties d'alto séparées (une ancienne tradition vénitienne), deux des altos figurant comme solistes dans le concerto da chiesa où Locatelli note de manière amusante « lorsqu'il est écrit solo, vous devez jouer un solo ». Ils sont rejoint par deux violons solo, un violoncelle solo et continuo dans la plus pure tradition romaine, même si cette combinaison fait également penser à l'ancienne sonate d'ensemble du Nord de l'Italie qui se jouait à un par partie (cf. La Serenissima AV 2106).

Le concerto pour quatre violons combine également à la fois des éléments romains et vénitiens. De tels concertos furent mis à la mode par Vivaldi (cf. AV 2106), Torelli, mais aussi Valentini (cf. AV 2106) qui fut probablement l'un des professeurs de Locatelli. Cependant, alors que les œuvres antérieures sont essentiellement de pompeuses sonates d'ensemble, le concerto de Locatelli prend pour modèle le concerto soliste de Vivaldi (même s'il s'agit de quatre solistes !) avec partie d'accompagnement aux cordes et deux groupes de continuo.

La popularité du concerto pour quatre violons déclina par la suite, mais certaines œuvres continuèrent d'être écrites dans ce style par des compositeurs tels que la napolitain Leonardo Leo et le hautboïste milanais Giovanni Battista Sammartini, dont le concerto en la J-C 76 est un exemple type des premières *sinfonia concertante* conçues en deux mouvements rapides pour plusieurs solistes. Le *concerto à più stromenti* en mi bémol J-C 74, œuvre similaire écrite pour deux hautbois solo, 2 violons solo, cors, cordes et continuo, est d'un style remarquablement classique étant donné sa date de composition (début des années 1750).

Figure de proue de la première école de symphonistes, Sammartini composa de nombreuses symphonies et beaucoup de musique religieuse. Au cours de ses trente ans de carrière, Sammartini s'émancipa du style de Vivaldi pour devenir

un compositeur classique admiré par nombre de ses contemporains. Professeur de Christoph Willibald Gluck, il conseilla le jeune Mozart pour la mise en scène de son premier opera seria *Mitridate, re di Ponto* K 87 en 1770.

Son père Alessio, un immigré français, et ses deux frères Giuseppe et Antonio étaient tous trois hautboïstes. Il est également possible que sa mère, Gerolama Federici, ait été liée à la famille d'hautboïstes Federici de Milan. Il est donc curieux que ce concerto soit le seul concerto orchestral de Giovanni Battista Sammartini utilisant un hautbois solo qui nous soit parvenu. La plupart de ses concertos sont écrits pour violon ou flûte – exemples du style *bel canto* de Tartini.

Si Locatelli, Sammartini et Tartini ont chacun développé une identité musicale propre, leur dette envers Antonio Vivaldi – le maître du concerto baroque – ne doit pas être sous-estimée, notamment en raison du nombre de pièces de Sammartini et Tartini attribuées par erreur à Vivaldi. Il est aussi fort possible que tous rencontrèrent leur aîné – Sammartini au Teatro Regio Ducale de Milan où il fut employé comme hautboïste lorsque Vivaldi y mis en scène son opéra milanais *La Silvia* (RV 734) en 1721 ; Locatelli, pendant le séjour de Vivaldi à Rome (1723/4), lorsque les deux musiciens furent employés par le Cardinal Pietro Ottoboni ; et Tartini, lors de ses fréquentes visites à Venise (ville proche de Padoue), mais aussi grâce à son ami Antonio Vandini, un violoncelliste dans l'orchestre de la Basilique qui fut brièvement professeur de violoncelle à l'Ospedale della Pietà, l'hospice pour enfants trouvés où Vivaldi travailla.

Vivaldi ne fut pas seulement un compositeur incontournable dans l'histoire du concerto. Il fut aussi l'un des principaux protagonistes dans le développement de l'orchestre, laissant un héritage de plus de vingt concertos (sans compter les concertos en solo ou duo) pour vents et cordes. Au sein de ce corpus, cinq (plus une variante) sont écrits pour violon, 2 hautbois, 2 cors, 1 basson, cordes et continuo – une orchestration annonçant déjà l'orchestre classique et que l'on retrouve dans la plupart des concertos pour violon de Mozart. Le fait que le concerto en fa RV 569 ait été composé à la fin des années 1710 prouve que Vivaldi était en avance sur son temps. Un concerto orchestré de manière similaire fut joué par Pisendel (un élève de Vivaldi) comme entracte pour un opéra de Vivaldi, donné au Teatro S Angelo fin 1716 ou début 1717, sur l'ordre de Frederic Auguste II, prince électeur de Saxe-Pologne.

Vivaldi fut le compositeur italien du XVIII-ème siècle à écrire le plus pour le cor – un instrument que l'on retrouve dans neuf de ses concertos et dans de nombreux opéras sous le terme *corno* ou *corno da caccia*. Ce terme vient du latin *cornu*, qui désignait un instrument en cuivre de même forme qui figurait en tête des triomphes romains – une image évoquée par Vivaldi au début des deux allegros du concerto RV 569.

Si Vivaldi écrit presque exclusivement pour cors en fa, les deux versions du concerto RV 562/562a sont écrites pour cors en ré. La version originale de l'œuvre (RV 562), intitulée *Concerto por la Solennità di S Lorenzo* alors que la deuxième version ne possède pas de titre, comporte un mouvement lent différent et requiert l'utilisation de timbales (seul concerto de Vivaldi à utiliser cet instrument).

La deuxième version fut donnée pour le centenaire du théâtre Schouwburg d'Amsterdam en 1738. Contrairement à la croyance populaire, Vivaldi n'était pas présent et ne connut rien de l'événement qui dura cinq heures pleines après avoir débuté à seize heures. Le concerto fut utilisé comme musique de scène pour la pièce allégorique *Het Eeuwgetyde van den Amsteldamschen Schouwburg* de Jan de Marre, accompagnant le lever de rideau (premier mouvement), l'apparition et la descente d'un nuage (deuxième mouvement), l'ouverture du nuage révélant Apollon, puis la reprise de la descente du nuage (troisième mouvement).

© Adrian Chandler

Quelques mots sur l'interprétation – le point de vue du musicien

Diapason

Au XVIIIème siècle le diapason n'avait pas encore été standardisé et pouvait varier d'une ville à l'autre. Les musiciens du Nord de l'Italie utilisaient un diapason très proche du diapason standard moderne, c'est-à-dire un demi-ton plus haut que le diapason utilisé par la plupart des ensembles baroques actuels. Les instruments à cordes peuvent changer de diapason relativement facilement en augmentant ou diminuant la tension des cordes. Les trompettes et cors varient simplement la longueur de leurs tuyaux de cuivre. En revanche, la situation est plus complexe pour les instruments de la famille des bois, leur diapason étant directement lié à leur taille.

La plupart des instruments de la famille des bois qui nous soient parvenus de l'époque baroque (notamment les hautbois et flûtes), sont construits à un diapason bas qui les rendait inutilisables pour ce projet. Les instruments de la famille des bois étaient relativement rares en Italie, et la plupart des instrumentistes venaient eux-mêmes souvent du Nord des Alpes. Par conséquent, il existait peu de facteurs d'instruments en Italie et très peu de leurs instruments nous sont parvenus. Une solution aurait été de jouer leurs parties un ton plus haut, en utilisant des instruments (souvent français ou allemand) construits pour jouer un ton plus bas. L'existence d'une telle pratique

est confirmée par le matériel du concerto pour deux hautbois de Marcello, qui présente des parties de cordes en do mineur et des parties de hautbois en ré mineur. Comme cela aurait été peu commode pour le concerto en ré RV 562a (la tonalité de mi majeur étant difficile), deux hautbois – copies d'originaux du facteur milanais Anciuti – ainsi qu'un basson furent commandés spécialement pour ce projet. Il est intéressant de noter que les concertos pour basson de Vivaldi deviennent nettement plus faciles à jouer sur cet instrument vénitien.

Sammartini – *pizzicati* : Concerto à più stromenti J-C 73

Cinq versions de ce concerto ont survécu dans trois manuscrits et deux éditions imprimées. Or ces versions présentent de nombreuses différences – parfois en raison de simples erreurs de copie, mais à d'autres moments le musicien doit faire son choix entre des indications contradictoires. Les manuscrits autographes indiquent clairement les souhaits du compositeur, mais la prudence s'impose lorsque l'on a à faire à un manuscrit dont l'origine est incertaine. Dans ce cas, la meilleure solution est celle qui rend justice à la musique. Dans le premier mouvement, un passage pour violons solos est accompagné par des *pizzicati* aux violoncelles et à la basse dans l'édition Cox de 1756 – indication omise dans le manuscrit de Bruxelles. Si le manuscrit est probablement plus sûr que l'édition imprimée, il n'en demeure pas moins que l'effet musical des *pizzicati* est superbe – d'où notre décision de les conserver.

Concernant le choix des instruments du continuo, nous avons omis l'orgue (qui nous a semblé peu idiomatique pour cette pièce) mais conservé le théorbe (en dépit du déclin de cet instrument à l'époque) en raison de son inclusion par Quantz (qui visita Sammartini en 1726) dans son plan d'orchestre de 1752. De la même manière, si le basson n'apparaît dans aucune des sources, nous avons cependant décidé de l'inclure car il était commun à l'époque d'allier basson et hautbois (cf. RV 562a ci-dessous).

Tartini: Concerto en si bémol D 117

L'unique source pour cette œuvre est un manuscrit autographe détenu à la bibliothèque de la *Basilica del Santo* de Padoue. On pourrait donc penser qu'il s'agit d'une source fiable. Cependant, la partie de violon pose problème car elle ne contient aucune indication de liaisons. Etant donné la complexité de l'écriture, il est impensable de tout jouer en coups d'archet séparés. J'ai donc ajouté des indications de phrasé identiques aux annotations trouvées dans la partition que Pisendel détenait du concerto D 116.

Le seul véritable problème concerne la dernière page qui contient de nombreuses abréviations (un exemple de compositeur écrivant pour son propre usage ?). Tartini n'indique pas où finir le *ritornello* avant la *cadenza*, se

contentant de noter que le premier *ritornello* doit être repris et conclut au point d'orgue (qu'il omet d'indiquer), avant d'entamer la *cadenza*. J'ai suivi ici les indications du manuscrit de Pisendel, qui présente une excellente solution – peut-être grâce à un meilleur original ou à la grande maîtrise musicale de Pisendel.

Dans la *cadenza* qui suit, que le soliste doit improviser (même si Tartini recommande de répéter des improvisations « travaillées » afin de maintenir le niveau de jeu), j'ai adapté l'une des petites cadenzas tirées du traité sur l'improvisation de Tartini. Le *ritornello* final étant uniquement suggéré par l'annotation *e poi segue*, je me suis à nouveau tourné vers Pisendel pour trouver une solution satisfaisante.

Locatelli: Concerto en do mineur et fa

Si nous savons que les musiciens à Amsterdam utilisaient un diapason nettement plus bas qu'en Italie, il n'aurait pas été logistiquement possible de changer de diapason en cours d'enregistrement. De plus, il est possible que Locatelli ait déjà esquissé son opus 4 avant de quitter l'Italie en 1729 (certaines œuvres pouvaient parfois attendre longtemps avant d'être publiées). Quoi qu'il en soit, le *concerto da Chiesa* contient des passages tirés (ou inspirés) de son *concerto pastorale* (Concerto de Noël) publié en 1721 et révisé en 1729.

Vivaldi: Concerto en ré RV 562a

Aucune des versions de ce concerto ne mentionne de basson, mais comme je l'ai déjà indiqué, il était courant à l'époque d'avoir un basson dans des œuvres avec hautbois. De plus, parmi les 24 noms de musiciens ayant participé aux célébrations du centenaire du théâtre de Schouwburg se trouvent ceux de deux bassonistes, Daniel Dreux et Frederik Ide. Ces derniers auraient probablement joué dans ce concerto car aucune des autres pièces instrumentales ne nécessite d'instruments à vent *obbligato*.

Quant aux timbales, il était commun que l'instrumentiste embellisse sa partie – une pratique que les allemands appelaient *Schlagmanieren* et qui continua jusqu'à la fin du XIXème siècle. Les timbales sont nettement plus petites que les timbales modernes et leur peau de chèvre leur donne un son beaucoup plus pur que la peau de veau.

© Adrian Chandler

Adrian Chandler
directeur, violon

Né à Merseyside en 1974, Adrian Chandler étudie le violon moderne et baroque au Royal College of Music de Londres auprès de Rodney Friend et de Catherine Mackintosh. Encore étudiant, il fonde l'ensemble de musique ancienne La Serenissima, qu'il a depuis dirigé dans de nombreux concerts en Grande-Bretagne et en Europe. Avec La Serenissima, Adrian Chandler s'est produit en solo, tant en récital qu'en concerto, dans le cadre d'importants festivals tels que Spitalfields, Southwark, Bruges, le South Bank Early Music Festival et le York Early Music Festival, ainsi que dans le cadre de séries de concerts en Grande-Bretagne, Allemagne, Italie, Espagne, Irlande, au Danemark et au Mexique. En 2007, Adrian s'est également produit dans les *Quatre Saisons* de Vivaldi avec l'Orchestre National des Pays de la Loire.

Violon solo du New London Consort et des Musicians of the Globe (direction Philip Pickett) Adrian s'est produit dans le cadre de nombreuses tournées en Italie, au Japon, au Benelux, en Autriche et au Mexique, et a participé à de nombreux enregistrements pour Decca et Philips Classics.

Ses plus récents enregistrements avec La Serenissima comprennent des sonates virtuoses d'Albinoni, Pisendel et Vivaldi (AV 0018), des concertos et arias de Vivaldi (AV 0031), des concertos religieux de Vivaldi (AV 2063), les deux premiers CDs d'une série sur le développement du concerto pour violon dans le Nord de l'Italie (AV 2106 et AV 2128) et des cantates et sonates de Vivaldi (Linn CKD 281). Ses concerts ont été diffusés par BBC Radio 3, Radio Scotland, la radio néerlandaise, Radio 3 Belgique, Radio-France, la radio danoise, Classic FM et la télévision japonaise.

Adrian est lauréat d'une bourse d'étude délivrée par le Arts and Humanities Research Council pour étudier, à l'Université de Southampton, le développement du concerto pour violon dans l'Italie du Nord de 1690 à 1740. Ce dernier CD consacre l'aboutissement de ce travail de recherche.

La Serenissima

Fondé en 1994 à l'occasion d'une représentation de *La Senna Festeggiante* d'Antonio Vivaldi (RV 693), l'ensemble La Serenissima s'est depuis établi comme l'un des plus fervents défenseurs de la musique d'Antonio Vivaldi et de ses contemporains italiens.

Depuis la sortie de son premier CD en 2003, La Serenissima a connu un grand succès critique auprès de publications telles que Gramophone, The Sunday Times, BBC Music Magazine, Diapason, Fanfare Magazine, American Record Guide, The Independent, The Strad, La Stampa, Gaudisc et The Evening Standard tant pour ses concerts que pour ses enregistrements pour le label AVIE.

Si des œuvres telles que les Quatre Saisons occupent une place de choix dans le répertoire de l'ensemble (« une interprétation vigoureusement désireuse de divertir, d'étonner et de ravir », dixit The Independent) La Serenissima s'enorgueillit d'interpréter de œuvres de Vivaldi et de ses contemporains rarement, voire jamais, présentées en public. Ainsi de *Ottone in Villa* (RV 729), *Giustino* (RV 724), *Tito Manlio* (RV 717), *Tremori al braccio* (RV 799), de la sonate pour violon (RV 798), du *Concerto fatto per la Solennità della S. Lingua di S. Antonio in Padova, 1712* (RV 212) et des deux concertos pour deux violons tirés du recueil manuscrit ‹ La Cetra › (RV 520 & 526). ‹ De même pour *Il Nascimento dell'Aurora* d'Albinoni et pour la *Cantata per la Notte del Santissimo Natale* de Caldara. ›

La Serenissima se produit régulièrement dans de nombreux festivals britanniques, dont ceux du South Bank Centre de Londres, de Spitalfields, Chelsea, Chester, Warwick, Lichfield, York, Cambridge et Beverley, ainsi qu'au St George's Bristol, à Snape Maltings, et aux Queen Elizabeth Hall et Cadogan Hall de Londres. A l'étranger, l'Ensemble s'est produit avec grand succès en Italie, en Allemagne et en Belgique, au Danemark, en Espagne et au Mexique.

La quasi-totalité du répertoire de La Serenissima est éditée par son directeur Adrian Chandler à partir de sources manuscrites – preuve de l'engagement et de la passion de l'ensemble pour les perles rares de la musique italienne et de sa position unique au sein des ensembles baroques européens.

Parmi ses projets, La Serenissima enregistrera prochainement les concertos pour flûte et basson de Vivaldi pour Avie Records.

Der Aufstieg des norditalienischen Violinkonzertes III – Das Goldene Zeitalter

Um 1730 war das Instrumentalkonzert innerhalb von vierzig Jahren aus seinen Anfängen in der Ensemblesonate voll herangereift. Obwohl frühere Entwicklungen von Komponisten wie Torelli, Albinoni und Valentini aufgenommen worden waren, gebührt Vivaldi wohl das größte Verdienst. Auf Grund der weiten Verbreitung seiner Konzerte, sowohl in Manuskripten als auch gedruckten Ausgaben, wurde Vivaldis Stil von Komponisten aus ganz Europa nachempfunden, darunter Guiseppe Tartini und Pietro Locatelli, zwei Violinvirtuosen und Berufskollegen aus Norditalien.

Tartini, in der istrischen Stadt Pirano geboren, war der vierte unter vier Brüdern und drei Schwestern. Sein Vater, der Florentiner Kaufmann Giovanni Antonio Tartini, hatte die einheimische Caterina Zangrando geheiratet und für Giuseppe den Beruf des Geistlichen vorgesehen. Dieser Plan scheiterte jedoch, als sich der junge Hitzkopf für das Jurastudium entschied, nach Padua zog und sich an der berühmten Universität einschrieb. Dort vernachlässigte er seine Studien und begeisterte sich stattdessen für den Fechtsport, aber vor allem für das Violinspiel, welches er, nach Berichten seines Freundes Gian-Rinaldo Carli, acht Stunden täglich praktizierte.

Nach Aufenthalten in Assisi (1713–1715 und 1719) und Ancona (1717) kehrte Tartini als berühmter Virtuose im Jahre 1721 nach Padua zurück und wurde sofort zum Konzertmeister des Orchesters der Basilica del Santo (Basilika des heiligen Antonius von Padua) ernannt, wo Vivaldi neun Jahre zuvor sein für das Fest des Heiligen komponiertes Konzert aufgeführt hatte. (siehe La Serenissima CD *Music for the Chapel of the Pietà – Musik für die Kapelle der Pietà*, AV2063)

Tartini schrieb etwa 130 Violinkonzerte, die meisten für Aufführungen in der Basilika bestimmt, die nun eine große Sammlung seiner autographen Manuskripte beherbergt. Eines der frühesten noch erhaltenen Konzerte (ca. 1730) ist das Konzert in B, D 117, in vier Sätzen, dessen großer Eröffnungssatz und kontrapunktisches Allegro für die festliche Aufführung an einem Feiertag sehr gut geeignet waren. Das Manuskript enthält drei Seiten musikalischer Entwürfe vor dem Beginn des eigentlichen Konzertes. Es scheint ironisch, dass Tartini sein Anfangsthema des ersten Allegro zugunsten eines Motivs mit größerem Entwicklungspotential verwirft, obwohl er zu seiner ursprünglichen Idee zurückkehrt, als er später das Konzert überarbeitet, wie man in einem Manuskript sehen kann, das von Johann Georg Pisendel kopiert wurde und in der Sächsischen Landsbibliothek in Dresden aufbewahrt wird (D 116).

In seinen vielen Schriften über Musik identifiziert Tartini zwei Arten von Kadenzen, die hier zu finden sind; seine bevorzugte kürzere Kadenz, vom Spieler improvisiert und mit Mozarts *Eingang* verwandt, erscheint vor dem Ende des Finale, während ein virtuoses *Capriccio* am

Ende des ersten Allegros ausgeschrieben steht. Obwohl Tartini die letztere Art verurteilte, gab er zu, dass man sie spielen sollte, wenn das Publikum sie gern hörte. Er war der erste Komponist, der Themen und Motive des Hauptwerkes in das *Capriccio* aufnahm, ein zu diesem frühen Zeitpunkt schon erkennbares Merkmal.

Obwohl Kadenzen bereits in Konzerten von Torelli vorkamen (mit dem Titel *perfidia*) und bei Vivaldi die *cadenza*, war es Pietro Locatelli, der mit seinen zwölf Konzerten Opus 3 *L'arte del violino* ihren allgemeinen Gebrauch einführte. Diese wurden 1733 in Amsterdam veröffentlicht, der Stadt, in die er 1729 nach einer distinguierten Karriere in Rom, Mantua, Venedig und Berlin gezogen war. Der Komponist aus Bergamo machte Amsterdam für den Rest seines Lebens zum Wohnsitz, obwohl seine Tätigkeit als Komponist nach 1745 rasch nachließ.

Dem Opus *L'arte del violino* folgte 1735 ein Potpourri von *Introduttioni teatrali* (Nr. 1–6) und Konzerte (Nr. 7–12), neu aufgelegt in Amsterdam von derselben Druckerei eines Michel Charles Le Cène, mit dem sich Locatelli später anfreundete und dem er als Hauptkorrektor assistierte. Diese Konzerte repräsentieren eine Mischung aus Concerto grosso im römischen Stil (*concerto da chiesa*) und dem venezianischen Solokonzert in drei Sätzen (Konzert für vier Violinen).

Diese Konzerte folgen dem antiquierten venezianischen Brauch seperater Stimmen für Violas, von denen zwei im *concerto da chiesa* für Solisten gedacht sind, wo Locatelli die amüsante Angabe macht: ›Wo Solo angezeigt ist, muss man ein Solo spielen‹. Zwei Soloviolinen und ein Solocello gesellen sich dazu mit Generalbass, wie es in Rom Brauch war, obwohl diese Kombination der früheren norditalienischen Ensemblesonate auffallend ähnlich ist, mit einem Spieler pro Stimme (siehe La Serenissima CD AV 2106).

Das *Konzert für vier Violinen* vereinigt römische und norditalienisch-venezianische Elemente. Diese Art Konzerte wurden durch Vivaldi populär (siehe AV 2106), aber auch durch Torelli und Valentini (siehe AV 2106), der wahrscheinlich einer von Locatellis Lehrern war. Während die früheren Werke jedoch zum größten Teil grandiose Ensemblesonaten sind, nimmt sich Locatellis Konzert das Vivaldische Solokonzert zum Vorbild (wenn auch für vier Solisten!) mit Stimmen für begleitende Streichinstrumente und zwei Generalbassgruppen.

Das Vierviolinenkonzert verlor an Beliebtheit, aber der neapolitanische Leonardo Leo und der Mailänder Oboist Giovanni Battista Sammartini schrieben weiterhin in diesem Genre. Sammartinis Konzert in A, J-C 76, ist ein Beispiel für die frühe *sinfonia concertante*, in den typischen zwei schnellen Sätzen und für mehrere Solisten geschrieben. Ein ähnliches Werk, das *Concerto à più stromenti* in Es, J-C 74, ist für zwei Solooboen, zwei Soloviolinen, Hörner, Streicher und Generalbass instrumentiert und ist erstaunlich klassisch im Stil, besonders in Anbetracht des Kompositionsdatums: Anfang 1750.

Sammartini war der führende Komponist der ersten Symphonikerschule, wo er viele Symphonien und sakrale Musik schrieb. Er entwickelte sich innerhalb von dreißig Jahren von einem neo-vivaldischen zu einem kompetenten klassischen Komponisten und gewann die Bewunderung vieler seiner Zeitgenossen. Er unterrichtete auch Christoph Willibald Gluck und unterstützte 1770 den jungen Mozart bei der Aufführung seiner ersten Oper *Mitridate, re di Ponto*, K87.

Sein Vater (Alessio), ein französischer Immigrant, und seine zwei Brüder (Guiseppe und Antonio) waren auch Oboisten und seine Mutter (Gerolama Federici) war möglicherweise mit der Mailänder Oboistenfamilie Federici verwandt. Umso mehr verwundert es, dass dieses Konzert das einzige Orchesterkonzert Sammartinis ist, in dem die Oboe vertreten ist. Die meisten sind für Violine oder Flöte geschrieben und weisen Merkmale des Tartinischen *bel canto*-Stiles auf.

Locatelli, Sammartini und Tartini haben zwar ihre eigenen markanten musikalischen Identitäten entwickelt, der Einfluss ihres Vorbildes Antonio Vivaldi, Meister des Barockkonzertes, ist jedoch nicht zu unterschätzen, besonders in Anbetracht der Vivaldi fälschlich zugeschriebenen Musikstücke, die von den zwei letzteren komponiert worden waren. Eine Begegnung dieser drei Musiker mit dem älteren Komponisten ist durchaus wahrscheinlich. Sammartini traf ihn wohl am Regio Ducale in Mailand, wo er als Oboist angestellt war, als Vivaldi dort 1721 seine Mailänder Oper *La Silvia* (RV 734) aufführte, Locatelli während Vivaldis Aufenthalt in Rom (1723/24), als beide Musiker im Dienst des Kardinals Pietro Ottoboni waren, und Tartini während seiner häufigen Besuche in Venedig (nicht weit von Padua), auch auf Grund seiner Freundschaft mit Antonio Vandini, Cellist im Basilikaorchester und für kurze Zeit Cellolehrer am Ospedale della Pietà, dem Findlingshospital, wo Vivaldi bekannterweise arbeitete.

Vivaldi war nicht nur ein wichtiger Komponist in der Geschichte des Concerto sondern auch Italiens Hauptprotagonist bei der Entwicklung des Orchesters. Er hinterließ ein Vermächtnis von über zwanzig Konzerten (Solo- oder Duokonzerte nicht eingeschlossen) für Bläser und Streicher. Von diesen sind fünf (plus eine Variante) für Violine, zwei Oboen, zwei Hörner, Fagott, Streicher und Generalbass geschrieben, eine Instrumentierung, die das Rückgrat des klassischen Orchesters bildete und die in den meisten Violinkonzerten Mozarts zu finden ist. Da das *Konzert in F, RV 569*, um 1710, (gegen Ende der Dekade), geschrieben wurde, wird Vivaldi zum Vorreiter seiner Zeit. Ein ähnlich instrumentiertes Konzert wurde von Pisendel (Vivaldis Schüler) als Zwischenaktmusik gespielt während der Aufführung einer Oper von Vivaldi am Teatro S. Angelo, und zwar Ende 1716 oder Anfang 1717 und auf Geheiß des Kronprinzen und Kurfürsten von Sachsen-Polen Friedrich August II.

Vivaldi leistete im 18. Jahrhundert den wichtigsten Beitrag eines Italieners zur Hornlitera-

tur. Das Horn ist in neun seiner Konzerte und in vielen seiner Opern zu finden unter dem Namen *corno* oder *corno da caccia*. Diese Bezeichnung kommt vom lateinischen *cornu*, welches ein ähnliches Blechblasinstrument war, das römische Triumphzüge anführte – ein Bild, das von Vivaldi jeweils zu Beginn der Allegros im Konzert RV 569 heraufbeschworen wird.

Vivaldi komponiert fast ausschließlich für Hörner in F, aber in beiden Versionen des Concerto RV 562/562a schreibt er für Hörner in D. Die Originalversion des Werkes trägt den Titel Concerto per la Solennità di S. Lorenzo (Konzert für das Fest des heiligen Lorenz), während die spätere Version gar nicht betitelt ist, jedoch einen anderen langsamen Satz beinhaltet und zusätzlich Pauken einsetzt, das einzige seiner Konzerte, in dem so verfahren wird.

Diese letztere Verion wurde 1738 aufgeführt, anläßlich der Hundertjahrfeiern des Schouwburg Theaters in Amsterdam. Überlieferten Gerüchten entgegen war Vivaldi nicht persönlich anwesend und wusste nichts von den Veranstaltungen, die um vier Uhr nachmittags begannen und volle fünf Stunden dauerten. Das Konzert wurde als Begleitmusik eingesetzt für Jan de Marres allegorisches Spiel *Het Eeuwgetyde van den Amsteldamschen Schouwburg*; es begleitete das Aufgehen des Vorhangs (erster Satz), das Herabsinken einer Wolke (zweiter Satz), das Sichöffnen der Wolke, Apollos Erscheinen und das Versinken der Wolke (dritter Satz).

© Adrian Chandler

Anmerkung zur Aufführung – aus der Sicht des Musikers

Tonlage

Im achtzehnten Jahrhundert war die Tonhöhe noch nicht standardisiert und variierte von Stadt zu Stadt. Musiker in Norditalien verwendeten zu jener Zeit eine Tonlage, die in etwa unserem heutigen Normalton entsprach, jedoch um einen Halbton höher war als in den meisten modernen Barockorchestern heute üblich ist. Streichinstrumente können ihre Tonlage durch Anziehen oder Lockern der Saiten leicht ändern, und Trompeten und Hörner variieren zu diesem Zweck die Länge der Blasröhren. Holzblasinstrumente sind jedoch weniger flexibel, da ihre Tonlage von der Größe des Instruments abhängig ist.

Die meisten der bestehenden Barockholzblasinstrumente (besonders Oboen und Flöten) werden mit einer tieferen Tonlage versehen, so dass sie für unsere Zwecke nicht brauchbar sind. Holzblasinstrumente waren in Italien vergleichsweise selten, und die Spieler kamen oft aus Gebieten nördlich der Alpen, was zur Folge hatte, dass es wenige italienische Instrumentenbauer gab und noch weniger ihrer Instrumente erhalten blieben. Eine Lösung bestand darin, ihre Stimmen einen Ton höher zu spielen, wobei man Instrumente benutzte (oftmals französische oder deutsche) welche so gebaut waren, dass sie einen Ton tiefer lagen. Einen Beweis dafür liefert uns ein Stimmensatz für ein *Doppelkonzert für Oboen* von Marcello, in dem die

Streicherstimmen in c-moll und die Oboenstimmen in d-moll aufgezeichnet sind. Da dies für das *Konzert in D, RV 562a*, nicht anwendbar wäre (die sich daraus ergebende Tonart E-dur wäre ungünstig), wurden eigens für dieses Projekt zwei Oboen nach Originalen des Mailänder Instrumentenbauers Anciuti und ein Fagott gebaut. Interessanterweise werden Vivaldis eigene Konzerte für Fagott auf diesem venezianischen Instrument viel leichter spielbar.

Sammartini: Concerto à più stromenti, J-C 73

Dieses Konzert ist in nicht weniger als drei Manuskripten und zwei gedruckten Ausgaben erhalten, die alle eine Reihe Widersprüchlichkeiten aufweisen. Einige Unterschiede sind lediglich Kopierfehler, an anderen Stellen sind jedoch Entscheidungen zu treffen zwischen sich widersprechenden Angaben. In autographen Manuskripten fühlt man sich verpflichtet, den Wünschen des Komponisten nachzukommen. Wenn es sich jedoch um ein Manuskript ungewisser Herkunft handelt, müssen wir uns für eine Lösung entscheiden, die der Musik am ehesten gerecht wird. Im ersten Satz wird in der Cox-Ausgabe von 1756 eine Passage für Solovioline von Cellos und Bass im Pizzicato begleitet, was jedoch im Brüssel-Manuskript nicht angegeben ist. Obwohl das Manuskript sicher verlässlicher ist als die gedruckte Ausgabe, ist der musikalische Effekt des Pizzicato so schön, dass uns die Entscheidung leicht fiel.

Bei unserer Auswahl der Generalbassinstrumente verzichteten wir auf die Orgel, da sie uncharakteristisch für dieses Stück ist, behielten jedoch die Theorbe bei (auch wenn zu jener Zeit dieses Instrument einen Niedergang erlebte), da Quantz, der Sammartini 1726 besuchte, die Theorbe in seinen Orchesterplan von 1752 aufnahm. Gleicherweise haben wir das Fagott mit einbezogen, obwohl es in keiner der Quellen angegeben ist, jedoch oft zusammen mit jeweils zwei Oboen eingesetzt wurde (siehe RV 562a unten).

Tartini: Konzert in B, D 117

Die einzige Quelle für dieses Werk ist ein autographes Manuskript, das in der Bibliothek der Basilica del Santo in Padua aufbewahrt wird und deshalb ein hohes Maß an Genauigkeit verspricht. Die Violinstimme stellt uns jedoch vor einige Rätsel, da sie keinerlei Bindungszeichen aufweist. In Anbetracht der differenzierten Komposition ist es kaum vorstellbar, dass durchweg separate Striche angebracht wären. Ich habe deshalb meine eigenen Phrasierungen eingefügt, die den Bezeichnungen in Pisendels Partitur der späteren Ausgabe des Konzertes D 116 entsprechen.

Das einzige größere Problem stellt sich auf der letzten Seite, wo Tartini ein Übermaß an Kurzschrift verwendet – vielleicht symptomatisch für einen Komponisten, der für den eigenen Gebrauch schreibt? Er zeigt nicht, wo das Ritornell vor der Kadenz zu enden ist, gibt nur an, dass das erste Ritornell zu wiederholen sei

bis zum Fermatenzeichen (das er jedoch nicht einfügt), bevor sich die Kadenz anschließt. Bezüglich des Ritornells habe ich mich an Pisendels Manuskript gehalten, welches entweder ein besseres Original zur Vorlage hatte oder das Problem durch musikalisches Können löst.

In der darauf folgenden Kadenz, die der Solist improvisieren soll (obwohl Tartini selbst empfahl, zur Bewahrung einer gewissen Konsistenz »simulierte« Improvisationen zu spielen), habe ich eine der kleinen Kadenzen aus Tartinis eigener Abhandlung zur Ornamentik arrangiert. Das letzte Ritornell wird nur durch den Hinweis ›e poi segue‹ – ›und dann folgt‹ – angezeigt. Wiederum bin ich Pisendel für eine plausible Lösung zu Dank verpflichtet.

Locatelli: Concerto in c-moll und F

Obwohl die Tonhöhe in Amsterdam beträchtlich tiefer lag als in Italien, ist es unangebracht, während einer Aufnahme die Tonlage zu wechseln. Man könnte einwenden, dass Locatelli einen Teil seines Opus 4 niedergeschrieben hatte, bevor er 1729 Italien verließ (zuweilen blieben Werke im Besitz des Komponisten, bevor sie veröffentlicht wurden). Ohnehin enthält das *Concerto da Chiesa* Passagen, die dem *Concerto pastorale* (Weihnachtskonzert) entnommen oder ihm nachempfunden sind (1721 veröffentlicht und 1729 überarbeitet).

Vivaldi: Concerto in D, RV 562a

Das Fagott ist in keiner der Fassungen dieses Konzerts zu finden, aber, wie schon oben erwähnt, war es üblich, dieses Instrument mit den Oboen einzusetzen. Um unsere Entscheidung zu vertreten, beschafften wir uns die Liste aller Musiker, die an der Hundertjahrfeier des Schouwburgtheaters teilgenommen hatten. Unter den aufgeführten 24 Namen befinden sich zwei Fagottspieler, Daniel Dreux und Frederik Ide, die wahrscheinlich in diesem Konzert gespielt haben, vor allem weil keines der anderen neun Instrumentalstücke obligate Holzblasinstrumente enthielt.

Was die Rolle der Pauken betrifft, erwartet man vom Spieler, dass er seinen Part reichlich ausschmückt, eine zeitgenössische Gepflogenheit, welche die Deutschen»Schlagmanier en«nannten – eine Technik, die bis ins späte neunzehnte Jahrhundert andauerte. Die Pauken selbst sind viel kleiner als moderne Trommeln und haben Schlagfelle aus Ziegenhäuten, die einen reineren Klang hervorbringen als Kalbshäute.

© Adrian Chandler

Adrian Chandler
Leiter, Violine

Adrian Chandler, 1974 in Merseyside geboren, studierte moderne und Barockvioline am Royal College of Music unter Rodney Friend und Catherine Mackintosh. Noch während seiner Studienzeit am RCM gründete er das Barockensemble La Serenissima, mit dem er seitdem in vielen Konzerten als Solist auftrat. Er spielte Vivaldikonzerte in großen Festivals wie Spitalfields, Chelsea, Southwark, Bruges, South Bank Early Music Festival und York Early Music Festival sowie auf Konzertreisen in Deutschland, Italien, Dänemark, Spanien, Mexiko, Irland und dem Vereinigten Königreich. Im Jahre 2007 spielte er die *Vier Jahreszeiten* auf Tournee mit dem Orchestre National des Pays de la Loire.

Als Leiter von Philip Picketts New London Consort und Musicians of the Globe trat Adrian auf zahlreichen Tourneen in Italien, Japan, Benelux, Mexiko und Österreich auf und wirkte bei vielen Aufnahmen dieser Ensembles für Decca und Philips mit.

Unter seinen neuesten Aufnahmen mit La Serenissima (Avie Records) sind virtuose Sonaten von Albinoni, Pisendel und Vivaldi (AV 0018), Konzerte und Arien (AV 0031) sowie religiöse Konzerte von Vivaldi (AV 2063.), die ersten zwei von drei Aufnahmen (AV 2106 & 2128), welche die Entwicklung des norditalienischen Violinkonzertes (NIVC) und Vivaldis Kantaten und Sonaten (Linn CKD 281) aufzeichnen. Adrians Aufführungen wurden im BBC Radio 3 und Radio Schottland gesendet, sowie Radio Holland, Belgien, Frankreich, Dänemark, Classic FM und im japanischen Fernsehen.

Für seine Forschungsarbeit über die Entwicklung des norditalienischen Violinkonzerts zwischen 1690 und 1740 wurde Adrian ein Forschungsstipendium des geisteswissenschaftlichen Forschungsrates an der Universität Southampton zuerkannt. Dieses Projekt kulminiert in der Herausgabe der dritten CD in der Serie »Norditalienisches Violinkonzert.«

La Serenissima

La Serenissima wurde 1994 für eine Aufführung von Antonio Vivaldis *La Senna festeggiante* (RV 693) gegründet, und zehn Jahre später gilt das Ensemble als einer der führenden Exponenten der Musik Antonio Vivaldis und seiner italienischen Zeitgenossen.

Seit dem Erscheinen ihrer ersten CD im Jahre 2003 hat La Serenissima für ihre Aufführungen und Aufnahmen mit AVIE allgemein großen Beifall gefunden in Publikationen wie Gramophone Magazine, The Sunday Times, BBC Music Magazine, Diapason, Fanfare Magazine, American Record Guide, The Independent, The Strad, La Stampa, Gaudisc und Evening Standard.

Obwohl Werke wie *Die vier Jahreszeiten* einen wichtigen Teil in La Serenissimas Repertoire darstellen, – eine Aufführung wurde von The Independent als »munter darauf bedacht, Unterhaltung, Erstaunen und Entzücken auszulösen« beschrieben – spezialisiert sich La Serenissima vor allem darauf, selten oder nie gehörte Werke zur Aufführung zu bringen, unter anderen Vivaldis *Ottone in Villa* (RV 729), *Giustino* (RV 724), *Tito Manlio* (RV 717), *Tremori al braccio* (RV799), die Violinsonate RV 798, das *Concerto fatto per la Solennità della S. Lingua di S. Antonio in Padova 1712* (RV212), die zwei Doppelkonzerte für Violine von seinem Manuskriptsatz ›La Cetra‹ (RV 520 & 526) und Arien aus *La costanza trionfante degl'amori e de gl'odii* (RV 706). Raritäten anderer Komponisten wie Albinonis *Il Nascimento dell'Aurora* und Caldaras *Cantata per la Notte del Santissimo Natale* gehören ebenfalls zu ihrem Repertoire.

La Serenissima ist in vielen führenden britischen Festivals aufgetreten, wie zum Beispiel South Bank Early Music Festival, Spitalfields, Warwick, Lichfield und Beverley Early Music Festivals, York Early Music Festival, Cambridge Summer Music, St. George's Bristol, Snape Maltings, Cadogan Hall und Queen Elizabeth Hall in London. Ihre Konzerte in Italien, Deutschland, Dänemark, Mexiko und Spanien erhielten allgemein große Anerkennung.

Fast das gesamte Repertoire für La Serenissima wird von Adrian Chandler, dem Leiter des Ensembles, bearbeitet, und zwar aus Manuskriptquellen, ein Beweis für das Engagement und die Passion des Ensembles für selten gehörte, interessante italienische Musik, eine Besonderheit, die sie von anderen Barockensembles unterscheidet.

Als weitere Projekte sind Aufnahmen von Vivaldi-Konzerten für Flöte und Fagott mit Avie Records geplant.

Also available from La Serenissima and Adrian Chandler on AVIE

AV 0018

Per Monsieur Pisendel
Six Virtuoso Violin
Sonatas of the Baroque

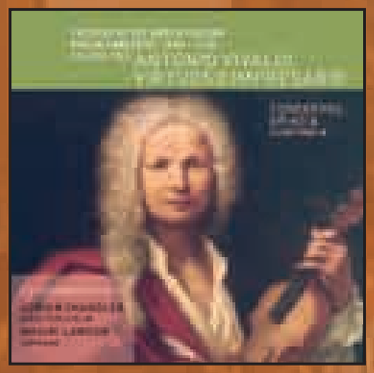
AV 2106

The Rise of the North
Italian Violin Concerto:
1690 – 1740
Vol 1 – The Dawn
of the Virtuoso

AV 0031

Vivaldi in Arcadia
Concertos and Arias

AV 2128



The Rise of the North
Italian Violin Concerto:
1690 – 1740
Vol 2 – Antonio Vivaldi
Virtuoso Impresario

AV 2063

Music for the Chapel
of the Pietà
Vocal Music and
Sacred Concerti

La Serenissima · St Catherine's
73 High Street · Robertsbridge
East Sussex, TN32 5AN
Tel: (+44) (0)1580 881336
Fax: (+44) (0)1580 881559
info@laserenissima.co.uk
www.laserenissima.co.uk

AVIE

Recording produced, engineered and edited
by Simon Fox-Gál
Design & Art Direction: www.mohrdesign.de

Translations:
Anaïs Smart (French), Sylvia Colley (German)

Front Cover: *Passatempi in villa – Il concerto*:
Anonymous 18 century oil-painting from
Ca'Goldoni, courtesy of Musei Civici Veneziani

Inside Booklet (page 8) "David's Dance before the Ark of the Covenant". Merian, Matthaeus the Elder (1593–1650), copperplate engraving.
Photo: akg-images, London
The musicians shown in this picture include players of the Roman cornu which was associated in the eighteenth century with the contemporary corno da caccia or hunting horn. Also shown are a pair of miniature timpani, a lute, and a harp played by David which was iconographically interchangeable with the violin by the eighteenth century. (page 5) Portrait of Giuseppe Tartini, anonymous, oil painting, Bologna, Museo Bibliografico Musicale. Photo: akg-images/Nimatallah

Photograph (page 13): Paul Hurst – courtesy of BBC Radio 3
Photographs (pages 14, 22 and 30): Alex MacNaughton – courtesy of Cadogan Hall, London

La Serenissima would like to thank Michael Talbot, Mark Everist and Simon McVeigh for musicological advice; Francesco Fanna at the Istituto Italiano Antonio Vivaldi for the supply of the Vivaldi concerto manuscript copies; the British Library for access to the Sammartini concerto; the Biblioteca Antoniana at the Basilica del Santo, Padua, for permission to record the Tartini concerto D 117; Sächsische Landesbibliothek, Dresden, for supplying a copy of the Tartini concerto D 116 for comparison with its earlier counterpart D 117; Brian Clark for acting as a go-between with the Sächsische Landesbibliothek, Dresden.