

CHAN 0689(2)

CHACONNE



CHANDOS early music



Antonio Vivaldi

Lebrecht Collection

Antonio Vivaldi (1678–1741)

L'Estro Armonico, Op. 3

COMPACT DISC ONE

**Concerto No. 1 'Con quattro Violini obbligati',
RV 549**

8:08

in D major • in D-Dur • en ré majeur
Federico Guglielmo • Enrico Casazza • Carlo Lazari
Stefano Zanchetta solo violins

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 1 | I Allegro | 3:05 |
| 2 | II Largo e Spiccato | 2:29 |
| 3 | III Allegro | 2:33 |

**Concerto No. 2 'Con due Violini e Violoncello
obbligato', RV 578**

9:36

in G minor • in g-Moll • en sol mineur
Federico Guglielmo • Carlo Lazari solo violins
Pietro Bosna solo cello

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 4 | I Adagio e Spiccato | 1:32 |
| 5 | II Allegro | 2:30 |
| 6 | III Larghetto | 2:56 |
| 7 | IV Allegro | 2:36 |

**Concerto No. 3 'Con Violino Solo obbligato',
RV 310**

6:38

in G major • in G-Dur • en sol majeur
Federico Guglielmo solo violin

- | | | |
|----|-------------|------|
| 8 | I Allegro | 2:13 |
| 9 | II Largo | 2:05 |
| 10 | III Allegro | 2:18 |

Concerto No. 4 ‘Con quattro Violini obbligati’, RV 550		6:58
in E minor • in e-Moll • en mi mineur Federico Guglielmo • Carlo Lazari • Stefano Zanchetta Enrico Casazza solo violins		
11	I Andante	2:00
12	II Allegro assai	2:18
13	III Adagio	0:35
14	IV Allegro	2:03
Concerto No. 5 ‘Con due Violini obbligati’, RV 519		7:24
in A major • in A-Dur • en la majeur Federico Guglielmo • Stefano Zanchetta solo violins		
15	I Allegro	2:55
16	II Largo	1:55
17	III Allegro	2:32
Concerto No. 6 ‘Con Violino Solo obbligato’, RV 356		7:21
in A minor • in a-Moll • en la mineur Federico Guglielmo solo violin		
18	I Allegro	2:45
19	II Largo e pianissimo sempre	2:12
20	III Presto	2:22
		TT 46:28

COMPACT DISC TWO

Concerto No. 7 ‘Con quattro Violini e Violoncello obbligato’, RV 567		8:51
in F major • in F-Dur • en fa majeur Federico Guglielmo • Stefano Zanchetta • Enrico Casazza Carlo Lazari solo violins Pietro Bosna solo cello		
1	I Andante	2:47
2	II Adagio – Allegro	3:32
3	III Adagio – Allegro	2:32
Concerto No. 8 ‘Con due Violini obbligati’, RV 522		10:54
in A minor • in a-Moll • en la mineur Federico Guglielmo • Enrico Casazza solo violins		
4	I Allegro	3:37
5	II Larghetto e Spiritoso	4:08
6	III Allegro	3:08
Concerto No. 9 ‘Con Violino Solo obbligato’, RV 230		8:03
in D major • in D-Dur • en ré majeur Federico Guglielmo solo violin		
7	I Allegro	2:21
8	II Larghetto	3:29
9	III Allegro e piano	2:12

Concerto No. 10 'Con quattro Violini e Violoncello obbligato', RV 580

9:29

in B minor • in h-Moll • en si mineur

Federico Guglielmo • Carlo Lazari • Enrico Casazza

Stefano Zanchetta solo violins

Pietro Bosna solo cello

- | | | | |
|----|-----|------------------------------------|------|
| 10 | I | Allegro | 3:50 |
| 11 | II | Largo – Larghetto – Adagio – Largo | 2:06 |
| 12 | III | Allegro | 3:32 |

Concerto No. 11 'Con due Violini e Violoncello obbligato', RV 565

9:16

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

Federico Guglielmo • Carlo Lazari solo violins

Pietro Bosna solo cello

- | | | | |
|----|-----|--------------------------------------|------|
| 13 | I | Allegro | 0:47 |
| 14 | II | Adagio e Spiccato – Allegro – Adagio | 3:39 |
| 15 | III | Largo e Spiccato | 2:20 |
| 16 | IV | Allegro | 2:28 |

Concerto No. 12 'Con Violino Solo obbligato', RV 265

9:54

in E major • in E-Dur • en mi majeur

Federico Guglielmo solo violin

- | | | | |
|----|-----|---------|------|
| 17 | I | Allegro | 3:37 |
| 18 | II | Largo | 3:31 |
| 19 | III | Allegro | 2:44 |

TT 56:50

L'Arte dell'Arco

Federico Guglielmo maestro al violino

Christopher Hogwood maestro al cembalo

<i>violin</i>	Federico Guglielmo	by Claude Lebet, La Chaux-de-fonds 1995, after G.B. Guadagnini, 1757
	Carlo Lazari	attributed to Pelizon, Gorizia early 18th century
	Enrico Casazza	by anonymous, Tyrol middle 18th century
	Stefano Zanchetta	by Sebastian Klotz, Mittenwald 1785
<i>viola</i>	Mario Paladin	by Georg Klotz, Mittenwald 1779
	Elisa Ardinghi	by anonymous, Italy middle 18th century
<i>cello</i>	Pietro Bosna	by anonymous, Germany late 18th century
<i>violone</i> (8' pitch)	Massimiliano Mauthe von Degerfeld	by member of Venetian school, early 18th century
<i>theorbo</i>	Federico Marincola (Nos 1, 2, 4, 7, 8, 9, 10 & 11)	by Klaus Toft-Jacobsen, London 1985, after M. Sellas, c. 1630
<i>baroque guitar</i>	Federico Marincola (Nos 5, 6 & 12)	by Anna Radice, Bologna 1998, after an Italian 17th-century model
<i>harpsichord</i>	Christopher Hogwood (Nos 1, 3, 5, 8, 9, 10 & 12)	by Florindo Gazzola, Bassano 1997, after an Italian 'gravicembalo'
<i>chamber organ</i>	Christopher Hogwood (Nos 2, 4, 7 & 11) Roberto Loreggian (Nos 5 & 8)	by Giorgio Carli, 1991, after an Italian model

Keyboard adviser: Nicola Reniero
Tuning: Vallotti
Pitch: A = 440 Hz

Vivaldi: L'Estro Armonico, Op. 3

The Venetian concerto was born, with neat historical precision, in the first year of the eighteenth century, when Tomaso Albinoni's Op. 2 set was published. Unlike his Roman and Bolognese contemporaries who were employed by the church or by princes and cardinals, Albinoni had gained his experience mainly in the opera house where, of necessity, he had learnt how to please the general public. His concertos, obviously modelled on the operatic *sinfonia*, all have three movements: the slow introduction of the old *sonata da chiesa* is dispensed with and they start instead with the arresting opening theme of an *allegro*, usually played by the violins in unison. Not all of them feature solo passages (No. 1, for example, has none at all), and there is no part called 'Violino Principale' – a prominent soloist was not then regarded as an indispensable part of a concerto.

Albinoni's Op. 2 achieved widespread and almost instant popularity, with several reprints in Venice and pirated editions in both Amsterdam and London. Other Venetian composers such as Giorgio Gentili and Benedetto Marcello quickly followed

suit, and Albinoni himself brought out a second set (Op. 5) in 1707. Vivaldi had taught at the Ospedale della Pietà (in effect a conservatory for orphaned girls) since 1703, but did not immediately join the trend, perhaps because music there was chiefly regarded as part of chapel services. But his *L'Estro Armonico*, Op. 3, published by Roger of Amsterdam in 1711, surpassed even Albinoni's work in its impact throughout Europe, and established Vivaldi as the leading Venetian composer of his day.

Most of the Op. 3 concertos conform to the three-movement plan established by Albinoni, but a few have four or five in the manner of Gentili's Op. 5 (1708) or the Op. 7 concertos (1710) by Giuseppe Valentini of Rome, one of which is for 'quattro Violini obligati'. Vivaldi's outer movements are quite unlike those of Albinoni but rather resemble those by Giuseppe Torelli of Bologna: *riornelli* alternate with solo episodes, which are often accompanied by continuo only. Vivaldi has no great liking for the complex counterpoint of Albinoni's typical five-part texture, and it

is noteworthy that there is only one fugue in Op. 3 (in Concerto No. 11, the subject taken from the second movement of Benedetto Marcello's Op. 1 No. 2). Perhaps the most overt borrowing from Torelli is the striking opening of Concerto No. 11, which is modelled on a passage in Torelli's Op. 8 No. 4 where the two solo violins have very similar figuration in the same key and 3/4 metre. The type of slow movement in which a solo violin is accompanied only by upper strings is not found in Albinoni, but there are precedents in Valentini, whose Op. 7 No. 6 also provided some of the material for the finale of Vivaldi's Concerto No. 12.

The nineteenth-century idea that a concerto pits a virtuoso soloist against a full orchestra is not one that Vivaldi and his contemporaries would have recognised. Some examples, such as Gentili's Op. 2 (1703), are scored for just two violins and continuo, and it was many years before concertos routinely involved anything like an orchestra. In the early eighteenth century they were essentially 'chamber music', to be played one to a part – as indeed were Venetian operatic *sinfonie*, for opera houses in Venice were run on commercial lines and consequently employed only a small number of musicians. An

account book from the Teatro SS. Giovanni e Paolo, for example, shows that only five string players were hired for the 1665 season.

Published concertos, like string quartets, were invariably issued in sets of single parts, without a score, and the parts therefore had to contain all the information the composer thought necessary for performance. In particular, Albinoni's string parts cannot have been shared in the modern orchestral fashion for there are no indications to show where partners, if there had been any, were to stop playing during solo passages. Vivaldi's Op. 3 was published in eight parts, called 'Violino Primo', 'Violino Secondo', 'Violino Terzo', 'Violino Quarto', 'Alto Primo', 'Alto Secondo', 'Violoncello', and 'Violone e Cembalo'. Unlike Albinoni's concertos, Vivaldi's contain some *Solo* and *Tutti* markings in the 'obligato' parts (those of all four violins in Concerto No. 1, for example), which might at first sight appear to be instructions to additional players. But in that case every *Solo* would have to be followed later by a cancelling *Tutti*, or else chaos would ensue as players tried to guess where to re-enter; yet the engraver was much more casual about *Tutti* markings than about *Solo*. To mention just one example, in the finale of Concerto No. 4 none of the four violin parts

is marked *Tutti* for the final twenty-five bars, where any extra players obviously ought to have joined in, although all had previously been marked *Solo*. The only reasonable conclusion, then, is that all parts are for single players and *Solo* is simply a warning that the part is exposed.

The one exception is the part for 'Violone e Cembalo', which is obviously to be shared by two instruments. 'Cembalo' means harpsichord, but what is a 'violone'? It is often assumed that it is a double-bass, but this is highly unlikely as it would make Vivaldi's Op. 3 virtually the only set of concertos in the whole baroque period to require a 16' instrument with the continuo throughout, even when it is the only accompaniment to a soloist. In any case, it is hard to find an unequivocal reference to the double-bass in Venice at this time. 'Violone' was not then a specific term, but was used generically for any stringed bass instrument. It could even mean the cello at times: the Amsterdam edition of Vivaldi's Op. 1 trio sonatas, for example, lists 'Violone' on the title page but labels the part 'Violoncello'. Almost certainly, therefore, the 'Violone' in Op. 3 was meant to play the bass line at written pitch rather than an octave lower. It could have been a second cello, but perhaps

the most likely instrument is the larger *basse de violon*, often tuned a tone lower.

© 2002 Richard Maunder

A Note on the Edition

The new edition of *L'Estro Armonico* by Christopher Hogwood used for this recording is based on the earliest printed editions (Estienne Roger in 1711 and John Walsh 1715–17) but also takes into account earlier unpublished manuscript sources of these concertos. From the printed editions it is clear that these works were designed for single players, one to a part, but from other sources we have taken ideas for such details as the dynamic shadings in the second movement of Concerto No. 7 (found in a Dresden manuscript) or suggestions for the embellishment of slow movements (such as those in Concertos Nos 5 and 7) which derive from eighteenth-century keyboard arrangements. Some articulation in the solo parts and the figuring of the bass line have also been supplemented from manuscript versions. Full details can be found in the critical notes to this edition, published by Eulenburg (EE 1871–82, London and Mainz, 2002).

© 2002 Christopher Hogwood

Born in Padua in 1968, **Federico Guglielmo** studied violin first with his father and subsequently with Giuliano Carmignola at the Benedetto Marcello Conservatory of Music in Venice. He attended masterclasses in violin, chamber music and conducting, and from 1988, encouraged by Christopher Hogwood, devoted himself to the study of historical performance on baroque and classical violins. He has won many awards in international competitions, including First Prize in the 1991 Vittorio Gui International Competition in Florence, and has performed at venues throughout Italy, such as the Società del Quartetto in Milan, Amici della Musica in Florence and Teatro Massimo Bellini in Catania, and worldwide. Leader of L'Arte dell'Arco, Federico Guglielmo frequently plays in chamber music ensembles and is currently Professor of String Ensemble Performance at the Umberto Giordano Conservatory in Foggia and Visiting Professor of Baroque Violin at the Scuola Musicale in Milan.

Founded in 1994 by Federico Guglielmo, the ensemble **L'Arte dell'Arco** specialises in authentic performance of Italian music, in particular that of the Venetian Republic, its repertoire ranging from Gabrieli to Tartini

and including many previously forgotten works. Research on intonation and the tunings in use in Venice at the time has contributed to the recreation of a sound with a certain brightness in the high range. Ornamentation is performed according to the markings preserved in manuscripts, especially in those of Vivaldi and Tartini. L'Arte dell'Arco organises the International Early Music Festival at the Teatro Olimpico in Vicenza and presents a regular series of concerts in palaces, villas and churches in Vicenza, Padua and Venice. The ensemble has received prizes and critical acclaim from the international press, undertakes tours worldwide, and performs regularly in Europe with its Principal Guest Conductor, Christopher Hogwood.

Christopher Hogwood conducts repertoire ranging from the baroque to contemporary, always with the prevailing philosophy of revealing the original sound-world of the composer. Since founding The Academy of Ancient Music in 1973, he has gained international recognition for his performances with period instruments. Besides being Director of The Academy of Ancient Music, he holds important conducting contracts with the

Kammerorchester Basel and the Orquesta Ciudad de Granada, is Conductor Laureate of Boston's Handel & Haydn Society, and works with major opera houses worldwide. Christopher Hogwood has published a number of books and many editions of keyboard and orchestral music. His academic

positions include Fellowships at Jesus and Pembroke Colleges, Cambridge, and a Visiting Professorship at the Royal Academy of Music; he also works regularly at Harvard University. For further information on Christopher Hogwood and his work, please see www.hogwood.org.

Vivaldi: L'Estro Armonico op. 3

Das venezianische Konzert wurde mit angemessener historischer Präzision im ersten Jahr des achtzehnten Jahrhunderts geboren, als Tomaso Albinonis Sammlung op. 2 herauskam. Anders als seine Zeitgenossen in Rom und Bologna, die im Dienst der Kirche oder von Fürsten und Kardinälen standen, hatte Albinoni hauptsächlich im Opernhaus Erfahrungen gesammelt, wo er aus reiner Notwendigkeit gelernt hatte, einem breiten Publikum gerecht zu werden. Seine Konzerte, die unübersehbar am Vorbild der Opern-*Sinfonia* orientiert sind, sind durchweg dreisätzig; auf die langsame Einleitung der alten *Sonata da chiesa* wird verzichtet, und sie fangen stattdessen mit dem zündenden Eröffnungsthema eines *Allegro* an, das in der Regel von den Violinen unisono dargeboten wird. Nicht in allen Konzerten kommen Solopassagen vor (das erste enthält beispielsweise keine einzige), und es gibt keinen Part für "Violino Principale" – ein aus dem Ensemble hervorstechender Solist galt nicht als unverzichtbarer Bestandteil eines Konzerts.

Albinonis op. 2 wurde weithin und nahezu sofort populär; in Venedig wurde die Sammlung mehrfach neu aufgelegt, und sowohl in Amsterdam als auch in London erschienen Raubdrucke. Andere venezianische Komponisten wie Giorgio Gentili und Benedetto Marcello taten es ihm bald nach, und Albinoni selbst brachte 1707 eine weitere Sammlung (op. 5) heraus. Vivaldi lehrte seit 1703 am Ospedale della Pietà (einer Art Konservatorium für verwaiste Mädchen), schloss sich dem Trend jedoch nicht sofort an, vielleicht weil Musik dort vorwiegend als Teil der Gottesdienste in der Kapelle angesehen wurde. Doch sein *L'Estro Armonico* op. 3, das 1711 von Roger in Amsterdam veröffentlicht wurde, schlug in ganz Europa derart ein, dass es selbst Albinonis Schaffen überflügelte und Vivaldi als führenden venezianischen Komponisten seiner Zeit auswies.

Die Mehrzahl der Konzerte op. 3 entspricht dem von Albinoni eingeführten dreisätzigen Aufbau, aber einige haben vier oder fünf Sätze, wie Gentilis op. 5 (1708) oder die Konzerte op. 7 (1710) des Römers

Giuseppe Valentini, von denen eines für “quattro Violini obligati” gesetzt ist. Vivaldis Ecksätze sind vollkommen anders als die Albinonis, ähneln jedoch denen von Giuseppe Torelli aus Bologna: Ritornelle wechseln mit Soloepisoden ab, die oft nur vom Continuo begleitet werden. Vivaldi hat nicht viel übrig für den komplexen Kontrapunkt der typischen fünfstimmigen Struktur Albinonis, und es ist beachtenswert, das es in op. 3 nur eine einzige Fuge gibt (im Konzert Nr. 11 über ein Subjekt aus dem zweiten Satz von Benedetto Marcellos op. 1 Nr. 2). Die wohl unverblümteste Anleihe bei Torelli ist die eindrucksvolle Eröffnung des Konzerts Nr. 11, das nach dem Vorbild einer Passage aus Torellis op. 8 Nr. 4 gestaltet ist, wo die zwei Solovioline eine sehr ähnliche Figuration in der gleichen Tonart und im gleichen 3/4-Takt haben. Ein langsamer Satz jener Art, in der eine Solovioline nur von hohen Streichern begleitet wird, ist bei Albinoni nicht zu finden; dafür gibt es Vorläufer bei Valentini, dessen op. 7 Nr. 6 auch einen Teil des Materials für das Finale von Vivaldis Konzert Nr. 12 geliefert hat.

Mit der Vorstellung des neunzehnten Jahrhunderts, wonach ein Konzert einen virtuoson Solisten gegen ein vollständiges Orchester antreten lässt, hätten Vivaldi und

seine Zeitgenossen nichts anzufangen gewusst. Die wenigen Beispiele, darunter Gentilis op. 2 (1703), sind nur mit zwei Violinen und Continuo besetzt, und es sollte noch viele Jahre dauern, bis es zur Gewohnheit wurde, für Konzerte Ensembles einzusetzen, die auch nur annähernd ein Orchester ausmachen. Zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts waren sie im Wesentlichen “Kammermusik”, mit einem Instrument pro Stimme – was übrigens auch für die *Sinfonie* der venezianischen Oper gilt, denn die Opernhäuser in Venedig waren kommerzielle Betriebe und beschäftigten demzufolge nur eine geringe Anzahl von Musikern. Aus einem der Geschäftsbücher des Teatro SS. Giovanni e Paolo geht beispielsweise hervor, dass für die Saison 1665 ganze fünf Streicher engagiert wurden.

Veröffentlichte Konzerte wurden wie Streichquartette ausnahmslos als Zusammenstellung von Einzelstimmen herausgegeben, d.h. ohne Partitur, und die Parts mussten daher alle Informationen enthalten, die der Komponist für die Aufführung für nötig hielt. Insbesondere Albinonis Streicherparts können nicht wie heute im Orchester üblich von mehreren Instrumentalisten benutzt worden sein, denn sie enthalten keine Angaben darüber, wo die

Partner, wenn es solche gegeben hätte, bei Solopassagen zu spielen aufhören sollten. Vivaldis op. 3 erschien in acht Parts, die “Violino Primo”, “Violino Secondo”, “Violino Terzo”, “Violino Quarto”, “Alto Primo”, “Alto Secondo”, “Violoncello” und “Violone e Cembalo” betitelt waren. Im Gegensatz zu Albinonis Konzerten sind die “obligaten” Parts derer von Vivaldi vereinzelt mit *Solo*- und *Tutti*-Angaben versehen (beispielsweise alle vier Violinparts im Konzert Nr. 1), die man auf den ersten Blick für Anweisungen an zusätzliche Musiker halten könnte. Wäre das der Fall, hätte auf jedes *Solo* später ein aufhebendes *Tutti* folgen müssen, sonst wäre es chaotisch zugegangen, wenn die Musiker zu erraten versucht hätten, wo sie wieder einzusetzen hatten; doch der Graveur hat es mit der Angabe *Tutti* viel weniger genau genommen als mit dem *Solo*. Um nur ein Beispiel zu nennen: Im Finale des Konzerts Nr. 4 ist keine der vier Violinstimmen in den letzten fünfundzwanzig Takten, wo sich eindeutig andere Musiker hinzugesellen müssen, mit *Tutti* bezeichnet, obwohl bei allen zuvor *Solo* angemerkt ist. Die einzig sinnvolle Schlussfolgerung lautet, dass alle Parts für einzelne Musiker gedacht waren und *Solo* schlicht darauf hinweisen soll, dass der

Part an dieser Stelle deutlich herauszuhören ist.

Die einzige Ausnahme stellt der Part für “Violone e Cembalo” dar, der offensichtlich von beiden Instrumenten gemeinsam benutzt werden soll. “Cembalo” ist klar, aber was ist ein “Violone”? Oft wird angenommen, dass es sich um einen Kontrabass handeln muss, aber das ist höchst unwahrscheinlich, da es Vivaldis op. 3 zur praktisch einzigen Konzertsammlung des Barock machen würde, die für das Continuo durchweg ein Sechzehn-Zoll-Instrument verlangt, selbst wenn dies die einzige Begleitung eines Solisten ist. Ohnehin tut man sich schwer, in Venedig um die fragliche Zeit einen eindeutigen Verweis auf den Kontrabass zu finden. “Violone” war demzufolge keine spezifische Benennung, sondern wurde als Gattungsbegriff für alle möglichen tiefen Saiteninstrumente gebraucht. Manchmal konnte damit sogar ein Cello gemeint sein: Die Amsterdamer Ausgabe von Vivaldis Triosonaten op. 1 führt beispielsweise “Violone” auf dem Titelblatt mit auf, der Part selbst ist jedoch mit “Violoncello” überschrieben. Daraus folgt mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit, dass der “Violone” in op. 3 die Basslinie spielen sollte, wie sie geschrieben steht, nicht eine Oktave

tiefer. Es könnte sich um ein zweites Cello gehandelt haben, am wahrscheinlichsten wäre aber wohl der größere *basse de violon*, der oft einen Ganzton tiefer gestimmt war.

© 2002 Richard Maunder

Übersetzung: Anne Steeb / Bernd Müller

Anmerkung zur Ausgabe

Christopher Hogwoods Neuauflage von *L'Estro Armonico*, die für die vorliegende Einspielung benutzt wurde, stützt sich auf die ersten Druckausgaben (Estienne Roger, 1711, und John Walsh, 1715–1717), berücksichtigt jedoch auch ältere Niederschriften der Konzerte in Manuskriptform. Aus den Druckausgaben geht eindeutig hervor, dass diese Werke für je einen Musiker pro Stimme gedacht waren; aus anderen Quellen stammen unsere Ideen für Details wie die dynamischen Nuancen im zweiten Satz des Konzerts Nr. 7 (die wir in einem Dresdener Manuskript entdeckt haben) oder für die Verzierung langsamer Sätze (beispielsweise die der Konzerte Nr. 5 und 7), die von Klavierbearbeitungen des achtzehnten Jahrhunderts herrühren. Teile der Artikulation in den Soloparts und die Figuration der Basslinie sind ebenfalls aus Manuskriptfassungen ergänzt worden.

Sämtliche Einzelheiten sind im kritischen Kommentar dieser Ausgabe aufgeführt, die bei Eulenburg (EE 1871–82, London und Mainz 2002) erschienen ist.

© 2002 Christopher Hogwood

Übersetzung: Anne Steeb / Bernd Müller

Federico Guglielmo (1968 in Padua geboren) bekam den ersten Geigenunterricht von seinem Vater, bevor er bei Giuliano Carmignola am Benedetto Marcello Konservatorium in Venedig studierte. Er besuchte Meisterklassen für Violine, Kammermusik und Dirigieren und widmete sich ab 1988 auf Anregung durch Christopher Hogwood dem Studium historischer Darbietungen auf Violinen des Barock und der Klassik. Er war Preisträger bei zahlreichen internationalen Wettbewerben (1. Preis beim Internationalen Vittorio Gui Wettbewerb in Florenz 1991) und ist in ganz Italien (u.a. Società del Quartetto in Mailand, Amici della Musica in Florenz und Teatro Massimo Bellini in Catania) und in aller Welt aufgetreten. Federico Guglielmo ist Leiter der Gruppe L'Arte dell'Arco und spielt häufig in Kammermusikensembles; derzeit wirkt er als Professor für Streichensemble-Darbietung am

Umberto Giordano Konservatorium in Foggia und als Gastprofessor für Barockvioline an der Scuola Musicale in Mailand.

Das 1994 von Federico Guglielmo gegründete Ensemble **L'Arte dell'Arco** widmet sich der authentischen Aufführung italienischer Musik, insbesondere aus der Zeit der Markusrepublik. Sein Repertoire reicht von Gabrieli bis Tartini und umfasst zahlreiche bisher verschollene Werke. Die Forschungsarbeiten im Hinblick auf die Intonation und Stimmungen, die seinerzeit in Venedig üblich waren, haben zu einem typisch strahlenden Klang beigetragen. Verzerrungen halten sich an die Hinweise in den Manuskripten, besonders bei Vivaldi und Tartini. L'Arte dell'Arco organisiert das jährliche Festival für Alte Musik am Teatro Olimpico in Vicenza und gibt regelmäßige Konzertreihen in Palästen, Villen und Kirchen von Vicenza, Padua und Venedig. Das Ensemble ist mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und von der internationalen Kritik gewürdigt worden, unternimmt Gastspielreisen in alle Welt und tritt in Europa häufig mit seinem Hauptgastdirigenten, Christopher Hogwood, auf.

Wenn **Christopher Hogwood** sein vom Barock bis zur Moderne reichendes Repertoire dirigiert, so geschieht dies stets aus dem Wunsch heraus, die zeitgenössische Klangwelt des Komponisten zu enthüllen. Seit der Gründung der Academy of Ancient Music 1973 haben seine Aufführungen mit alten Instrumenten internationale Anerkennung gefunden. Er leitet nicht nur die Academy of Ancient Music, sondern dirigiert auch das Kammerorchester Basel und das Orquesta Ciudad de Granada; die Handel & Haydn Society in Boston hat ihn zum Conductor Laureate ernannt, und seine Tätigkeit führt ihn auch an die großen Opernhäuser der Welt. Christopher Hogwood hat mehrere Bücher und zahlreiche Ausgaben von Klavier- und Orchestermusik veröffentlicht. Er ist Fellow am Jesus College und Pembroke College der Universität Cambridge, Gastprofessor an der Royal Academy of Music und unterrichtet regelmäßig an der Universität Harvard. Weitere Informationen über Christopher Hogwood und sein Wirken enthält seine Homepage www.hogwood.org.



Pino Troebus

L'Arte dell'Arco

Vivaldi: L'Estro Armonico, op. 3

C'est en 1700 très exactement, lorsque parut le recueil de l'opus 2 de Tomaso Albinoni, que le concerto vénitien vit le jour. Contrairement à ses contemporains romains et bolognais qui étaient au service du culte ou des cours princières et des cardinaux, Albinoni avait surtout acquis son expérience à l'opéra et y avait appris, par nécessité, comment répondre à l'attente du grand public. Ses concertos, manifestement calqués sur le modèle de la *sinfonia* dans l'opéra, comportent tous trois mouvements. La lente introduction de l'ancienne *sonata da chiesa* est écartée et remplacée par le thème introductif saisissant d'un *allegro*, généralement joué par les violons à l'unisson. Tous ne renferment pas des passages joués en solo (le no 1, par exemple, n'en a aucun), et il n'y a pas de partie intitulée "Violino Principale" –, l'intervention d'un soliste virtuose n'était pas considérée, à cette époque, comme indispensable dans un concerto.

L'opus 2 d'Albinoni connut un succès presque immédiat et important. Il fut réédité à diverses reprises à Venise et des éditions pirates virent le jour tant à Amsterdam qu'à

Londres. D'autres compositeurs vénitiens tels Giorgio Gentili et Benedetto Marcello suivirent bientôt son exemple, et Albinoni lui-même édita un second recueil (l'opus 5) en 1707. Vivaldi qui était professeur à l'Ospedale della Pietà (en fait un conservatoire pour jeunes filles orphelines) depuis 1703 ne se joignit pas immédiatement au mouvement, peut-être du fait que la musique y était surtout considérée comme faisant partie des services religieux. *L'Estro Armonico*, op. 3, cependant, édité par Roger à Amsterdam en 1711, surpassa l'œuvre d'Albinoni par son impact à travers l'Europe et fit de Vivaldi le compositeur vénitien le plus réputé de son temps.

La plupart des concertos de l'opus 3 respectent la structure en trois mouvements établie par Albinoni; certains cependant en comportent quatre ou cinq à la manière de l'opus 5 (1708) de Gentili ou des concertos de l'opus 7 (1710) de Giuseppe Valentini, à Rome, dont l'un est pour "quattro Violini obligati". Les premier et dernier mouvements de Vivaldi ne ressemblent guère à ceux d'Albinoni, mais rappellent plutôt ceux de

Giuseppe Torelli de Bologne: des *ritornelli* alternent avec des épisodes en solo qui ont souvent pour seul accompagnement une basse continue. Vivaldi n'affectionnait pas le contrepoint complexe de la structure en cinq parties, typique d'Albinoni, et il convient de souligner qu'il n'y a qu'une seule fugue dans l'opus 3 (il s'agit du sujet provenant du deuxième mouvement de l'opus 1 no 2 de Benedetto Marcello dans le Concerto no 11). L'emprunt le plus manifeste à Torelli est l'étonnante introduction du Concerto no 11, calqué sur un passage de l'opus 8 no 4 de ce compositeur, dans lequel les deux violons solos possèdent une ligne mélodique très similaire, dans la même tonalité et en 3/4. Le type de mouvement lent dans lequel le violon solo est accompagné seulement des cordes supérieures ne se retrouve pas chez Albinoni, mais il y a des précédents dans l'œuvre de Valentini dont l'opus 7 no 6 a aussi servi de source d'inspiration pour le finale du Concerto no 12 de Vivaldi.

Vivaldi et ses contemporains n'auraient pas adhéré au concept du concerto du dix-neuvième siècle qui oppose un soliste virtuose à un orchestre complet. Certaines œuvres, comme l'opus 2 (1703) de Gentili, sont écrites seulement pour deux violons et continuo, et à cette époque l'usage

d'introduire un semblant d'orchestre dans les concertos n'appartenait qu'à un lointain futur. Au début du dix-huitième siècle, ces compositions étaient essentiellement des œuvres de "musique de chambre" dont chaque partie était à exécuter par un seul instrumentiste – comme dans les *sinfonie* vénitiennes en effet, car les opéras à Venise étaient des entreprises commerciales et ne faisaient donc appel qu'à un nombre restreint de musiciens. Un livre de comptes du Teatro SS. Giovanni e Paolo, par exemple, montre que pour la saison 1665 seuls cinq musiciens furent engagés pour les cordes.

Les concertos édités, tout comme les quatuors à cordes, paraissaient invariablement sous forme de recueils renfermant les différentes parties isolément, sans partition, et les parties devaient donc comporter toutes les informations que le compositeur estimait nécessaires à l'exécution de l'œuvre. Les parties de cordes d'Albinoni, en particulier, n'ont pu être partagées suivant les usages de l'orchestre moderne, car aucune indication n'y figure à l'intention de partenaires éventuels quant aux arrêts de jeu pendant les passages en solo. L'édition de l'opus 3 de Vivaldi comportait huit parties, intitulées "Violino Primo", "Violino Secondo", "Violino Terzo",

"Violino Quarto", "Alto Primo", "Alto Secondo", "Violoncello" et "Violone e Cembalo". Contrairement aux concertos d'Albinoni, ceux de Vivaldi comportent des annotations *Solo* et *Tutti* dans les parties "obligato" (celles de chacun des quatre violons dans le Concerto no 1, par exemple) qui pourraient à première vue sembler s'adresser à des interprètes supplémentaires. Mais, en ce cas, à chaque *Solo* devrait succéder un *Tutti* y mettant fin, faute de quoi s'installerait le chaos, les interprètes s'évertuant à deviner quand refaire leur entrée. L'imprimeur, cependant, s'est montré beaucoup moins rigoureux dans les indications des passages *Tutti* que des passages *Solo*. Pour ne citer qu'un seul exemple, dans le finale du Concerto no 4, les vingt-cinq mesures finales ne sont annotées *Tutti* dans aucune des quatre parties de violon, alors que des interprètes supplémentaires auraient dû manifestement y faire leur entrée, mais toutes portent précédemment l'annotation *Solo*. La seule conclusion raisonnable, en ce cas, serait que toutes les parties s'adressent à un seul interprète et *Solo* a pour seul but de souligner que la partie est mise en évidence.

La seule exception est la partie pour "Violone e Cembalo" que doivent

manifestement se partager deux instruments. "Cembalo" signifie clavecin, mais qu'est le "violone"? On pense souvent qu'il s'agit d'une contrebasse, mais cette hypothèse est très improbable, car l'opus 3 de Vivaldi serait alors le seul recueil de concertos de toute la période baroque à exiger un instrument de 16 pieds en accompagnement de basse continue, même si ceci est le seul accompagnement d'un soliste. De toute manière, il n'est guère aisé de trouver une référence sans équivoque à la contrebasse à Venise à cette époque. "Violone" n'était pas, à cette époque, un terme spécifique, mais un terme générique pour tout instrument à cordes grave. Il arrivait même qu'il désignât le violoncelle: la page de titre des sonates en trio de l'opus 1 de Vivaldi, par exemple, porte la mention "Violone", mais sur la partie elle-même figure le terme "Violoncello". Il est presque certain par conséquent que le "violone" dans l'opus 3 avait à exécuter la ligne grave à la hauteur indiquée plutôt qu'une octave en dessous. Peut-être était-ce un second violoncelle, mais l'instrument le plus probable est sans doute la basse de violon, souvent accordée un ton plus bas.

© 2002 Richard Maunder

Traduction: Marie-Françoise de Meets

Note sur l'édition

La nouvelle édition de *L'Estro Armonico* de Christopher Hogwood qui a servi à cet enregistrement est basée sur les toutes premières éditions imprimées (l'édition de 1711 d'Estienne Roger et celle de 1715–1717 de John Walsh), mais elle tient compte aussi de versions manuscrites antérieures non publiées de ces concertos. Au vu des éditions imprimées, il est clair que chaque partie de ces œuvres était destinée à un seul interprète; aux autres sources nous avons puisé des idées sur certains points, comme les nuances de dynamique dans le second mouvement du Concerto no 7 (trouvées dans un manuscrit à Dresde) ou des suggestions pour l'ornementation des mouvements lents (tels ceux des Concertos no 5 et 7) qui proviennent d'arrangements pour le clavier datant du dix-huitième siècle. Certaines versions manuscrites ont aussi contribué par endroit à l'articulation des parties solos ainsi qu'au chiffrage de la partie de basse. Les notes critiques de cette édition publiées par Eulenburg (EE 1871–82, Londres et Mayence, 2002) contiennent les détails complets à ce sujet.

© 2002 Christopher Hogwood

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Né à Padoue en 1968, **Federico Guglielmo** étudia le violon d'abord avec son père puis avec Giuliano Carmignola au Conservatoire Benedetto Marcello à Venise. Il suivit des cours d'interprétation de violon, de musique de chambre et de direction et à partir de 1988, poussé par Christopher Hogwood, il décida de se consacrer à l'étude d'interprétations historiques sur les violons baroque et classique. Lauréat de nombreux prix de concours internationaux, dont le Premier Prix du Concours international Vittorio Gui à Florence en 1991, il s'est produit dans l'Italie entière, par exemple à la Società del Quartetto à Milan, aux Amici della Musica à Florence et au Teatro Massimo Bellini à Catane, ainsi que sur la scène internationale. Premier violon de L'Arte dell'Arco, Federico Guglielmo joue fréquemment dans des ensembles de musique de chambre et tient la chaire de professeur d'interprétation d'ensemble à cordes au Conservatoire Umberto Giordano de Foggia ainsi que celle de professeur associé de violon baroque à la Scuola Musicale de Milan.

Fondé en 1994 par Federico Guglielmo, l'ensemble **L'Arte dell'Arco** se spécialise dans l'interprétation authentique de la musique italienne, en particulier celle de la république

vénitienne, son répertoire allant de Gabrieli à Tartini et comprenant de nombreuses œuvres jadis tombées dans l'oubli. Ses recherches sur l'intonation et la façon d'accorder les instruments à l'époque à Venise ont contribué à la reconstitution d'un son possédant un certain éclat dans l'aigu. Les ornements sont joués selon les indications contenues dans les manuscrits, en particulier ceux de Vivaldi et Tartini. L'Arte dell'Arco organise le Festival international de musique ancienne au Teatro Olimpico à Vicence et propose une série régulière de concerts dans des palais, des villas et des églises de Vicence, Padoue et Venise. Lauréat de nombreux prix, prisé par la critique internationale, l'ensemble fait des tournées dans le monde entier et se produit régulièrement sur la scène européenne avec son chef principal invité, Christopher Hogwood.

Christopher Hogwood dirige un répertoire s'étendant de la musique baroque à la musique contemporaine, avec le souci dominant de révéler le monde sonore

original du compositeur. Fondateur de l'Academy of Ancient Music en 1973, il a acquis une réputation internationale pour ses interprétations sur instruments d'époque. Outre sa fonction de directeur de l'Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood maintient également des contrats importants de chef avec le Kammerorchester de Bâle et l'Orquesta Ciudad de Granada. Il est chef lauréat de la Handel & Haydn Society de Boston, et travaille avec de grandes troupes d'opéra dans le monde entier. Christopher Hogwood a publié plusieurs livres et de nombreuses éditions de musique pour clavier et pour orchestre. Ses postes universitaires incluent le Fellowship du Jesus College et du Pembroke College de Cambridge, et la fonction de professeur associé à la Royal Academy of Music de Londres. Il travaille également régulièrement à l'Université d'Harvard. De plus amples informations sur Christopher Hogwood et ses diverses activités sont disponibles sur le site internet www.hogwood.org.

Vivaldi: L'Estro Armonico, Op. 3

Il concerto veneziano nacque, con bella precisione storica, nel primo anno del Settecento, con la pubblicazione della raccolta dell'Op. 2 di Tomaso Albinoni. A differenza dei suoi contemporanei romani e bolognesi, assunti dalla chiesa oppure da principi e cardinali, Albinoni si era fatto le ossa prevalentemente nei teatri, dove aveva dovuto imparare per necessità a venire incontro ai gusti del pubblico. I suoi concerti, modellati ovviamente sulla sinfonia operistica, sono tutti in tre movimenti: eliminata la lenta introduzione della vecchia sonata da chiesa, cominciano con un avvincente *allegro*, generalmente eseguito all'unisono dai violini. Non tutti contengono brani solistici (il N. 1, per esempio, non ne include nemmeno uno) e non esiste una parte per "Violino Principale". All'epoca la presenza di un solista di spicco non era considerata indispensabile in un concerto.

L'Op. 2 di Albinoni raggiunse una vasta e quasi immediata popolarità, con diverse ristampe a Venezia ed edizioni abusive ad Amsterdam e Londra. Altri compositori veneziani come Giorgio Gentili e Benedetto

Marcello si affrettarono a fare altrettanto e lo stesso Albinoni pubblicò una seconda raccolta (Op. 5) nel 1707. Vivaldi, che insegnava dal 1703 all'Ospedale della Pietà (un orfanotrofio femminile), non seguì subito la nuova tendenza, forse perché in quell'istituzione la musica veniva prevalentemente considerata parte delle funzioni di cappella. Ma *L'Estro Armonico*, Op. 3, pubblicato da Roger di Amsterdam nel 1711, superò persino l'opera di Albinoni per l'effetto che ebbe in tutta Europa e consacrò Vivaldi principale compositore veneziano della sua epoca.

La maggior parte dei concerti dell'Op. 3 rispettano lo schema di Albinoni che prevedeva tre movimenti, ma alcuni ne contengono quattro o cinque, come i concerti Op. 5 di Gentili (1708) o i concerti Op. 7 (1710) del romano Giuseppe Valentini, uno dei quali è per "quattro Violini obbligati". Il primo e l'ultimo movimento di Vivaldi sono completamente diversi da quelli di Albinoni e si avvicinano maggiormente a quelli del bolognese Giuseppe Torelli: ai ritornelli si alternano

episodi solistici, spesso con il solo accompagnamento del basso continuo. Vivaldi non amava particolarmente il complesso contrappunto della tipica tessitura a cinque voci di Albinoni e va notato che esiste solo una fuga nell'Op. 3 (nel Concerto N. 11, il tema ripreso dal secondo movimento dell'Op. 1 N. 2 di Benedetto Marcello). Forse il prestito più evidente da Torelli è il bell'esordio del Concerto N. 11, modellato su un brano dell'Op. 8 N. 4 di Torelli, dove i due violini solisti hanno un contrappunto molto simile nella stessa chiave e nel ritmo 3/4. Il movimento lento in cui il violino solista viene accompagnato solo dagli archi alti non si ritrova in Albinoni, ma ci sono precedenti in Valentini, la cui Op. 7 N. 6 fornì anche parte del materiale per il finale del Concerto N. 12 di Vivaldi.

Vivaldi e i suoi contemporanei non avrebbero riconosciuto l'idea ottocentesca del concerto in cui un solista virtuoso si contrappone all'orchestra al completo. Alcuni esempi, come l'Op. 2 (1703) di Gentili, sono composti solo per due violini e basso continuo. Sarebbero trascorsi molti anni prima che i concerti normalmente comportassero un'orchestra. All'inizio del Settecento si trattava sostanzialmente di "musica da camera" da eseguire con uno

strumento per parte, come le sinfonie operistiche veneziane, poiché i teatri lirici di Venezia erano gestiti a livello commerciale e di conseguenza assumevano solo un numero limitato di musicisti. In un registro dei conti del Teatro SS. Giovanni e Paolo, per esempio, si legge che per la stagione del 1665 furono assunti solo cinque suonatori di archi.

Come i quartetti per archi, i concerti venivano invariabilmente pubblicati in raccolte di parti singole, senza partitura, e quindi le parti dovevano contenere tutte le informazioni ritenute necessarie dal compositore per l'esecuzione. In particolare, le parti per archi di Albinoni non si sarebbero potute condividere nel moderno modo orchestrale perché non esistono indicazioni per mostrare in che punto i componenti dell'organico dovessero smettere di suonare durante i brani solistici. L'Op. 3 di Vivaldi fu pubblicata in otto parti: "Violino Primo", "Violino Secondo", "Violino Terzo", "Violino Quarto", "Alto Primo", "Alto Secondo", "Violoncello", "Violone e Cembalo". A differenza dei concerti di Albinoni, quelli di Vivaldi contengono alcuni passaggi segnati con Solo e Tutti nelle parti di "obbligato" (quelle di tutti e quattro i violini nel Concerto N. 1, per esempio), che potrebbero a prima vista

sembrare istruzioni per strumentisti aggiuntivi. Ma in questo caso ogni Solo dovrebbe essere seguito dopo da un Tutti, altrimenti sarebbe stato il caos perché i suonatori avrebbero cercato di indovinare in che momento riattaccare; eppure lo stampatore era molto più disinvolto nelle indicazioni per Tutti che in quelle per i Solo. Per fare un esempio, nel finale del Concerto N. 4 nessuna delle quattro parti del violino è segnata Tutti per le ultime venticinque battute, mentre qualunque suonatore in più avrebbe dovuto partecipare, sebbene tutte fossero state segnate precedentemente Solo. L'unica conclusione ragionevole, quindi, è che tutte le parti siano per singoli esecutori e che Solo indichi semplicemente che si tratta di una parte di spicco.

L'unica eccezione è la parte per "Violone e Cembalo", che deve essere ovviamente condivisa dai due strumenti. "Cembalo" è il clavicembalo, ma che cos'è il "Violone"? Spesso si presume che si tratti di un contrabbasso, ma è molto improbabile perché farebbe dell'Op. 3 di Vivaldi praticamente l'unica raccolta di concerti dell'intero periodo barocco a richiedere uno strumento di quasi 5 metri con il continuo dappertutto, anche se è l'unico accompagnamento per un solista. Ad ogni

modo, è difficile trovare un riferimento inequivocabile al contrabbasso a Venezia in quell'epoca. Quindi, "violone" non era un termine specifico, ma veniva usato per indicare genericamente uno strumento ad archi basso qualunque. Delle volte potrebbe persino indicare il violoncello: l'edizione di Amsterdam delle sonate a trio Op. 1 di Vivaldi, per esempio, elenca nel frontespizio un "Violone", ma contrassegna la parte "Violoncello". Quasi certamente, quindi, il "Violone" dell'Op. 3 doveva eseguire il rigo del basso all'altezza scritta piuttosto che un'ottava sotto. Poteva essere un secondo violoncello, ma forse lo strumento più probabile è il *basse de violon*, più grande, spesso accordato un tono sotto.

© 2002 Richard Maunder

Traduzione: Emanuela Guastella

Nota sull'Edizione

La nuova edizione de *L'Estro Armonico* di Christopher Hogwood utilizzata per questa registrazione si basa sulle prime edizioni stampate (Estienne Roger nel 1711 e John Walsh 1715–17) ma tiene anche conto di fonti manoscritte precedenti non pubblicate di questi concerti. Dalle edizioni stampate è chiaro che queste opere erano create per

singoli esecutori, uno per parte, ma da altre fonti abbiamo ricavato idee per dettagli come il chiaroscuro dinamico del secondo movimento del Concerto N. 7 (che si ritrova in un manoscritto trovato a Dresda) o suggerimenti per gli abbellimenti dei movimenti lenti (come quelli dei concerti N. 5 e 7) che derivano da arrangiamenti settecenteschi per tastiera. Anche le aggiunte di alcune articolazioni nelle parti solistiche e il motivo del rigo del basso provengono da versioni manoscritte. Particolari completi si possono trovare nelle note critiche di questa edizione, pubblicata da Eulenburg (EE 1871–82, Londra e Mainz, 2002).

© 2002 Christopher Hogwood

Traduzione: Emanuela Guastella

Nato a Padova nel 1968, **Federico Guglielmo** ha studiato violino prima con il padre, poi con Giuliano Carmignola presso il Conservatorio Musicale "Benedetto Marcello" di Venezia. Ha frequentato seminari in violino, musica da camera e direzione d'orchestra e, a partire dal 1988, incoraggiato da Christopher Hogwood, si è dedicato allo studio di esecuzioni storiche su violini classici e barocchi. Ha vinto numerosi riconoscimenti internazionali, tra cui il

Primo Premio assegnatogli nel 1991, a Firenze, in occasione del Premio Internazionale "Vittorio Gui", e si è esibito nei teatri di tutta Italia – tra cui la Società del Quartetto a Milano, Amici della Musica a Firenze e il Teatro Massimo Bellini a Catania – e in quelli di tutto il mondo. Responsabile de *L'Arte dell'Arco*, Federico Guglielmo si esibisce di frequente con gruppi di musica da camera e attualmente ricopre la carica di Docente di Musiche Insieme Archi presso il Conservatorio "Umberto Giordano" di Foggia e quella di Docente Ospite di Violino Barocco presso la Scuola Musicale di Milano.

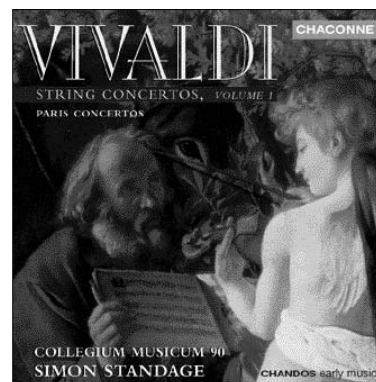
Fondata nel 1994 da Federico Guglielmo, l'ensemble **L'Arte dell'Arco** è specializzato in esibizioni originali di musica italiana, con particolare riferimento a quella della Repubblica Veneziana, e con un repertorio che spazia da Gabrieli a Tartini, comprendente numerose opere poco conosciute. Le sue ricerche sull'intonazione e sulle accordature in uso in quel periodo a Venezia hanno contribuito alla ricreazione di un suono dotato di una certa vivacità in un registro alto. L'abbellimento viene eseguito in base alle note conservate nei manoscritti, soprattutto in quelli di Vivaldi e Tartini.

L'Arte dell'Arco è responsabile dell'organizzazione del Festival Internazionale di Musica Antica presso il Teatro Olimpico di Vicenza e presenta una serie frequente di concerti eseguiti nei palazzi, nelle ville e nelle chiese di Vicenza, Padova e Venezia. L'ensemble ha ricevuto premi e critiche molto positive da parte della stampa internazionale, gira il mondo in tournée e si esibisce di frequente in Europa con Christopher Hogwood, il suo Direttore d'Orchestra Ospite Principale.

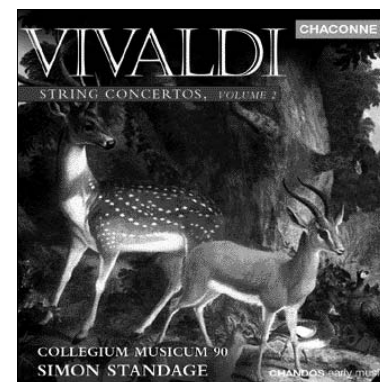
Il repertorio diretto da **Christopher Hogwood** spazia dal barocco al contemporaneo, ed è eseguito sempre con il desiderio di rivelare il mondo sonoro originale del compositore. Dal 1973, anno in cui ha fondato The Academy of Ancient Music, Hogwood si è assicurato una fama

internazionale grazie alle sue esibizioni con strumenti d'epoca. Oltre alla carica di Direttore della Academy of Ancient Music, è titolare di importanti contratti di direzione con la Kammerorchester di Basilea e con l'Orchestra Ciudad de Granada; è Direttore d'Orchestra Laureato della Handel & Haydn Society di Boston e collabora con i più grandi teatri operistici del mondo. Christopher Hogwood ha pubblicato vari libri e numerose edizioni di musiche per tastiera ed orchestra. Le sue cariche accademiche comprendono le cattedre presso i College di Jesus e Pembroke, a Cambridge, e una cattedra di Docente Ospite presso la Royal Academy of Music. Collabora regolarmente anche con l'Università di Harvard. Per ulteriori informazioni su Christopher Hogwood e la sua attività, consultare il sito www.hogwood.org.

Vivaldi String Concertos on Chandos



Vivaldi
String Concertos, Volume 1:
The Paris Concertos
CHAN 0647



Vivaldi
String Concertos, Volume 2
CHAN 0668

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producer Fabio Framba

Sound engineer Marco Lincetto

Editor Fabio Framba

Recording venue Sala della Musica, Villa San Fermo, Lonigo (VI); 25–28 March 2002

Front cover *S. Maria Formosa* by Giovanni Antonio Canal ('Canaletto', 1697–1768)

Back cover Photograph of Christopher Hogwood by Marco Borggreve

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Eulenburg, London and Mainz

© 2002 Chandos Records Ltd

© 2002 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU



Marco Borggreve

Federico Guglielmo

VIVALDI: L'ESTRO ARMONICO, OP. 3

CHACONNE DIGITAL 2-disc set CHAN 0689(2)

Antonio Vivaldi (1678–1741)

L'Estro Armonico, Op. 3

COMPACT DISC ONE

1 - 3	Concerto No. 1, RV 549	8:08
4 - 7	Concerto No. 2, RV 578	9:36
8 - 10	Concerto No. 3, RV 310	6:38
11 - 14	Concerto No. 4, RV 550	6:58
15 - 17	Concerto No. 5, RV 519	7:24
18 - 20	Concerto No. 6, RV 356	7:21

TT 46:28

COMPACT DISC TWO

1 - 3	Concerto No. 7, RV 567	8:51
4 - 6	Concerto No. 8, RV 522	10:54
7 - 9	Concerto No. 9, RV 230	8:03
10 - 12	Concerto No. 10, RV 580	9:29
13 - 16	Concerto No. 11, RV 565	9:16
17 - 19	Concerto No. 12, RV 265	9:54

TT 56:50

L'Arte dell'Arco

Federico Guglielmo maestro al violino

Christopher Hogwood maestro al cembalo

with

Carlo Lazari • Enrico Casazza • Stefano Zanchetta solo violins

Pietro Bosna solo cello

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

© 2002 Chandos Records Ltd © 2002 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

L'ARTE DELL'ARCO / CHRISTOPHER HOGWOOD

CHAN 0689(2)

CHANDOS