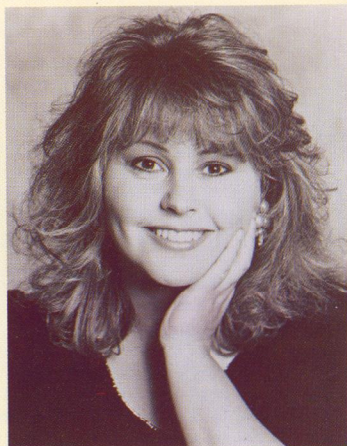


**CHANDOS** DIGITAL CHAN 8937



**CHANDOS RECORDS LTD.**  
Colchester · Essex · England

© 1991 Chandos Records Ltd.  
© 1991 Chandos Records Ltd.

**CHANDOS**

Norbert Kraft  
Bonnie Silver

Guitar & Harpsichord



**ANTONIO VIVALDI (1678-1741)**

**Concerto for Lute, 2 Violins and Basso Continuo (RV93) 9:09**

*Konzert für Laute, 2 Violinen und Basso continuo*  
*Concerto pour luth, 2 violons et basse continue*

- 1 I Allegro 3:25
- 2 II Largo 3:31
- 3 III Allegro 2:09

**FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809)**

**Quartet in D major Op.2 No.2 (H.111 8) 17:53**

*Quartett in D-Dur; Quatuor en ré majeur*

- 4 I Allegro 3:56
- 5 II Adagio 7:13
- 6 III Minuetto - Trio 3:04
- 7 IV Finale: Presto 3:25

**LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)**

**Guitar Quintet in D major (G.448) 17:46**

*Gitarrenquintett in D-Dur; Quintette pour guitare en ré majeur*

- 8 I Pastorale 4:13
- 9 II Allegro maestoso 6:56
- 10 III Grave 1:40
- 11 IV Fandango 4:49

**JOAQUÍN RODRIGO (b.1901)**

**Fantasia para un gentilhomme 9:25**

- 12 I Villano 2:20  
*Adagietto*
- 13 II Fanfare de la caballeria de Napoles 4:51  
*Allegretto*
- 14 III Danza de las hachas 2:08  
*Allegro con brio*

DDD TT = 54:29

**NORBERT KRAFT** guitar  
**BONNIE SILVER** harpsichord

Arrangements by / Bearbeitungen von / arrangements de  
Norbert Kraft & Bonnie Silver

Guitar by Paulino Bernabe, Madrid 1989  
Harpsichord by Sperrhake, Passau 1973



Royal College of Music

ANTONIO VIVALDI



Royal College of Music

FRANZ JOSEPH HAYDN



LUIGI BOCCHERINI

Hulton-Deutsch

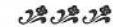
Considering the significant presence and popularity of the plucked-string instrument family during the seventeenth and eighteenth centuries, and the vast amount of music written for the harpsichord, the lute, and the guitar, it is surprising that so little music exists for them in combination with each other. It would seem that the instruments were common enough to have at some time found themselves together, and it would have been natural for them to play together, but apparently such instrumental combinations were not viable.

We may speculate that one of the reasons for the lack of pairing the lute with the harpsichord was the traditionally similar use of both instruments. Each had a large solo repertoire; however, in ensemble music they were relegated to continuo or accompaniment parts. In that context, then, it would have served little musical purpose to combine two instruments with such equal function and timbre. There are a few instances where the lute was used as a solo instrument with small ensembles, but as a general practice its very delicate sound and similarity to the harpsichord would have made them impractical partners.

The guitar, with its wider variety of timbre and dynamics than the lute, would perhaps have been a suitable partner to the harpsichord, but the six-string guitar did not come into use until around 1780, by which time the harpsichord was supplanted by the piano-forte.

The modern guitar is capable of producing sonorities which can range from those which match and blend with the harpsichord, to those which contrast sharply with it. There emerges from this union an ensemble which is rich and interesting.

The music played in this recording is in the form of transcription, a practice which was commonly used throughout musical history to adapt pieces for the instrumental combination at hand. This tradition was pursued by each of the composers represented here, either for the purpose of exploring new instrumental resources, or for the more practical purpose of complying with the request of a patron.



During the first half of the eighteenth century, Venice was a thriving hub of musical activity. The city took great pride in its tradition as a vital centre for composition and for its many performances of instrumental music, opera and church music. **Antonio Vivaldi** was employed as music director and composer of the Conservatory of La Pietà in Venice, one of the *ospedali*, or foundling homes for girls, famed for its high standards of musical training and performance. The concerts at La Pietà attracted large audiences, and it was an important part of the city's musical life; the traveller

Charles de Brosses wrote in 1739: 'they sing like angels, and play the violin, the flute, the organ, the violoncello, and the bassoon... What precision of performance!'

Vivaldi thus had at his disposal an enthusiastic permanent orchestra with an exceptional range of timbres. With the creative freedom to explore new ideas, and his practical duties of having to produce two new concertos a month, he became one of the most important figures in the development of the solo concerto. He composed an incredible number for a variety of instrumental combinations, reflecting his imaginative fondness for colouristic effects. Although over 450 concertos exist today, only a small part of Vivaldi's prolific production has ever been published.

His output includes a number of works for plucked strings, including concertos and trio sonatas for mandolin and for lute. In Vivaldi's time, these were the commonly used predecessors of the modern guitar. The Concerto for Lute, two Violins and Basso continuo has been taken into the guitar repertoire with much success as Vivaldi's Concerto in D for Guitar and Orchestra.

The transcription on this recording for guitar and harpsichord sets the work more in the context of its original intimate chamber music setting — which Vivaldi designed so as not to obscure the delicate sound of the lute — and maintains the concerto's intended contrast between the full *tutti*s and the transparent textures of the solo sections.



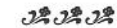
In eighteenth-century Vienna, a composer's fortune could be assured by a favourable association with the nobility, and the early 1750s saw **Franz Joseph Haydn** desperately attempting to gain admission to that circle. By Haydn's own account to his biographer August Griesinger, an important event occurred in about 1756, which would ultimately turn his fortune. He was invited to the country house of Baron von Fürnberg, an ardent music lover, to take part in performances of chamber music, along with the Baron's steward, the parish priest, and a local cellist. For this group Haydn wrote his first string quartets, or *divertimenti a quattro*, as he preferred them to be called. The Baron's encouragement and recommendations led to Haydn's introduction to his future patron, Prince Paul Anton von Esterházy, which was to bring the composer long-term security.

Of the early quartets, two exist in versions for lute and strings. The Quartet Op. 2 No. 2 in E was transcribed (in the key of D) for the all-but-extinct baroque lute and three strings by an unknown arranger, and was published during Haydn's lifetime, possibly with the composer's approval. This has been taken up by modern guitarists as Haydn's Guitar Quartet in D.

Considering Haydn's flexibility in creating music for the forces at hand, he may well have approved

of the arrangement presented here for guitar and harpsichord. The guitar uses the first violin part of the original string quartet, rather than the cumbersome lute version, and the remaining three string parts are adapted to the harpsichord.

The quick opening Allegro and the sprightly Minuet surround the aria-like Adagio, which with its florid solo line and beautiful harmonies is the heart of the quartet. A brisk Finale-Presto displays the light-hearted humour which is so characteristic of Haydn.



In the eighteenth century Italian music was immensely popular in Europe, and many Italian composers, such as the great violinist Geminiani, and pianist Clementi, spent their creative lives abroad, where they made outstanding contributions to the development of their instruments' composition and performance. In the field of ensemble music, no other Italian made a more significant contribution than **Luigi Boccherini**.

To his contemporaries, Boccherini was the spectacular virtuoso cellist who had assimilated the technical innovations of the violin school of Corelli and Tartini, and had developed and applied them to the cello. From his prodigious career beginnings in Rome, Milan, Vienna and France, his reputation spread throughout Europe. In 1769 he settled in Spain, where for 15 years he enjoyed a privileged position under the patronage of the Infante Don Luis, heir to the Spanish throne, at Aranjuez. During this time he wrote a vast quantity of chamber music, including quartets for the superb resident string quartet at the Infante's palace, and numerous quintets, an extra cello part often added so that he himself could join the ensemble.

At Don Luis' death in 1785 Boccherini moved from the palace at Las Arenas to Madrid, where he spent the rest of his life, and where he wrote for a variety of faithful patrons including the King of Prussia and the Duchess of Benavente.

Boccherini's name as a composer had practically fallen into oblivion until relatively recently, but now the richness and innovations of his chamber music are becoming known and appreciated. It is believed that Boccherini was the founder of the first string quartet, formed for the giving of public performances in Milan in 1765, and was one of the first composers to write obbligato parts for each instrument. He produced an enormous amount of chamber music, including 97 quartets, 176 quintets (113 for two cellos), and 42 trios.

Already possessing Italian elegance, melodic beauty and 'brio', Boccherini's work assimilated many European influences. The young composer discovered the music of Germany and Austria

and became a great admirer of Haydn; also the revelation of Spanish music, with its dance rhythms such as fandangos and seguidillas, and the significant influence of the guitar with its characteristic style, brought further new elements to Boccherini's composition. The result is a highly personal and unique style.

In 1799 the Marquis of Benavente, an excellent guitarist, asked Boccherini to arrange several favourite pieces to include guitar so that he could play them with string quartet; six of these survive as the Guitar Quintets (G. 445-450). The Quintet in D, here further arranged for guitar and harpsichord, is the most often played, because of the scintillating final Fandango. The serene and elegant Pastorale with its charming melodies and warbling trills is followed by the Allegro maestoso which, in the original quintet, provided a brilliant sideplay of virtuosity for the cellist. A brief Grave movement serves as an interlude and introduction to the incredible final movement. The Fandango captures all of the spontaneity and fire of the improvised flamenco dance. Though it is based on a simple harmonic framework, Boccherini has 'pulled out all the stops' in his most creative use of effects: glissandi, harmonics, flamenco strumming, and even parts for castanets and sistro were written into the score.



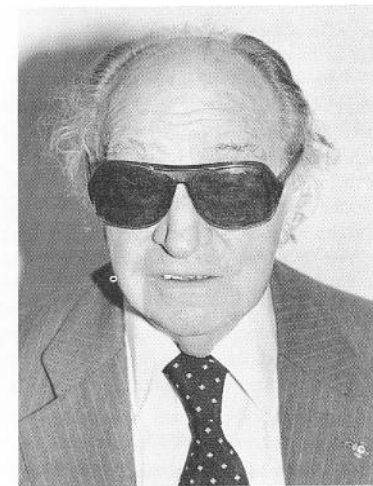
**Joaquín Rodrigo** is best known for his universally popular *Concierto de Aranjuez*, although ironically he was at first reluctant to write it. Following on the success of this first concerto he wrote the *Fantasia para un gentilhombre* in 1954, at the request of Andres Segovia, who premiered the work four years later. The thematic material is based on the music of the seventeenth-century Spanish guitarist Gaspar Sanz, who was writing at a time when the musical taste in Spain was changing from the courtly pavaues and galliards, to the popular, more carefree dances such as *villanos*, *españolitas*, and *canarios*.

In his setting of these seventeenth-century 'favourites', Rodrigo has retained their original antique flavour, while providing a twentieth-century orchestration full of colour, wit and his characteristic dissonances, thus capturing the best of both worlds. It seems a logical step in this revival of Sanz' music to present it in an instrumental combination which retains the authenticity of the seventeenth-century sound with the harpsichord, juxtaposed with the twentieth-century guitar.

Three of the six sections in Rodrigo's *Fantasia* are played here. The opening *Villano* is a rustic peasant dance extensively ornamented by Rodrigo and presented in dialogue. The *Fantasia de la caballeria de Nápoles* expands on the rhythm of the horses' hooves implied in Sanz' original;

trumpet blasts announce the approach of the cavalry, and this rhythmic episode gives way to a beautifully tuneful *españolita*. The *Danza de las hachas* (Torch Dance) depicts a fiery gypsy dance by the light of flaming torches.

© 1991 Norbert Kraft and Bonnie Silver



Hulton-Deutsch

**JOAQUÍN RODRIGO**

Wenn man bedenkt, wie weitverbreitet und beliebt gezupfte Saiteninstrumente im 17. und 18. Jahrhundert waren und wieviel Musik für Cembalo, Laute und Gitarre komponiert wurde, dann fragt man sich, warum so wenig für eine Kombination der beiden Instrumentengruppen geschrieben wurde. All diese Instrumente waren so weitverbreitet, daß sie zweifellos irgendwann miteinander in Berührung kamen und man annehmen könnte, daß sie dann auch zusammen musiziert hätten. Aber anscheinend ließen sie sich in der Praxis nicht kombinieren.

Einer der mütmaßlichen Gründe warum Laute und Cembalo nicht zusammen gespielt wurden war die Tatsache, daß ihr traditioneller Verwendungszweck weitgehend derselbe war. Beide hatten ein großes Solorepertoire, wurden jedoch in der Ensemblesmusik lediglich als Generalbaß- oder Begleitinstrumente eingesetzt. In diesem Rahmen wäre es also musikalisch sinnlos gewesen, zwei Instrumente zu kombinieren, die denselben Zweck und dieselbe Klangfarbe hatten. Zwar gibt es Fälle, in denen die Laute in kleinen Ensembles als Soloinstrument auftrat, aber im allgemeinen war ihre Partnerschaft mit dem Cembalo wegen ihres sehr zarten Tons und dessen Ähnlichkeit mit dem des Cembalos doch zu unpraktisch.

Die Gitarre, die im Vergleich zur Laute vielfältiger in Klangfarbe und dynamischer Nuancierung ist, wäre vielleicht ein passender Partner für das Cembalo gewesen, aber die sechssaitige Gitarre wurde erst ca. 1780 eingeführt, als das Cembalo bereits dem Hammerklavier Platz gemacht hatte.

Die moderne Gitarre hat ein weites Klangspektrum, in dem sich Töne und Klangfarben befinden, die sich mit denen des Cembalos decken und verbinden und solche, die in scharfem Kontrast dazu stehen. Das Resultat einer solchen Partnerschaft ist volltönend und interessant.

Bei den hier eingespielten Stücken handelt es sich um Transkriptionen wie sie gewohnheitsmäßig von Originalkompositionen angefertigt wurden, um sie anderen Besetzungen zugänglich zu machen, um neue Klangfarben oder Instrumentalmöglichkeiten auszunutzen oder ganz einfach um den Wünschen eines Auftraggebers nachzukommen.

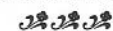


**Antonio Vivaldi** war Konzertmeister und Komponist am Konservatorium La Pietà in Venedig, einem der *ospedali*, oder Waisenhäuser für Mädchen, das wegen der Qualität des dort gepflegten Musikunterrichts und der musikalischen Darbietungen einen hervorragenden Ruhm genoß. Die Konzerte in der Pietà erfreuten sich enormer Beliebtheit und waren im Musikleben der Stadt von großer Wichtigkeit. Der Reiseschriftsteller Charles de Brosses schrieb 1739: "... sie singen wie Engel, und spielen die Geige, die Flöte, die Orgel, das Cello und das Fagott... Eine musikalische Darbietung von äußerster Präzision!"

Vivaldi verfügte also ständig über ein enthusiastisches Orchester mit einer außergewöhnlich reichen Klangfarbenpalette. Da er viel kreative Freiheit hatte um neuen Ideen nachzugehen und ihm außerdem die Verpflichtung oblag, jeden Monat zwei neue Konzerte zu komponieren, schrieb er deren eine unglaubliche Anzahl für alle möglichen Instrumentalbesetzungen, in denen sich sein Einfallsreichtum und seine Liebe für klangliche Farbeffekte widerspiegeln. Obwohl uns heute über 450 Konzerte vorliegen, ist nur ein kleiner Teil von Vivaldis reichem Schaffen jemals im Druck erschienen.

Unter Vivaldis Werken befinden sich eine Anzahl für gezupfte Streichinstrumente, darunter Konzerte und Triosonaten für Mandoline und für Laute. Zu Vivaldis Zeiten waren diese beiden entfernten Verwandten unserer modernen Gitarre, die erst sehr viel später Verbreitung fand, im Allgemeingebrauch. Das Konzert für Laute, 2 Violinen und Generalbaß ist mit großem Erfolg als "Konzert in D für Gitarre und Orchester" ins Gitarrenrepertoire aufgenommen worden.

Die vorliegende Transkription für Gitarre und Cembalo präsentiert das Werk in seinem ursprünglich vorgesehenen, intimen Kammerorchester-Rahmen. Es wird dadurch Vivaldis Absicht gerecht, die zarte Klangfarbe der Laute hervortreten zu lassen und die vollen *tutti* des Orchesters mit der transparenten Struktur der Solopartien zu kontrastieren.



Im Wien des 18. Jahrhunderts hing der Ruhm eines Komponisten oft von seinen guten Beziehungen mit dem Adel ab. Um die 1750er Jahre setzte **Franz Joseph Haydn** alles daran, zu diesen Kreisen Zugang zu finden, und um 1756 gab, laut Haydn's eigener Darstellung seinem Biographen August Griesinger gegenüber, eine wichtige Begebenheit seinem Leben endgültig eine positive Wendung. Er erhielt eine Einladung von Baron von Fürnberg, einem enthusiastischen Musikliebhaber, zusammen mit dem Verwalter des Barons, dem Dorfgeistlichen und einem ansässigen Cellisten an Kammermusikkonzerten teilzunehmen. Für diese Gruppe von Musikern schrieb Haydn seine ersten Streichquartette, oder *divertimenti a quattro*, wie er sie zu nennen pflegte. Durch das Interesse und die Empfehlungen des Barons lernte Haydn schließlich seinen zukünftigen Mäzen, den Prinzen Paul Anton von Esterházy kennen, womit seine Zukunft gesichert war.

Von den frühen Quartetten existieren zwei in einer Fassung für Laute und Streicher. Das Quartett Op. 2 No. 2 in E wurde von einem unbekanntem Bearbeiter für die praktisch ausgestorbene Barocklaute und drei Streicher transkribiert (und nach D transponiert) und noch während Haydns Lebzeiten veröffentlicht, möglicherweise mit Haydns Zustimmung. Ins moderne Gitarrenrepertoire hat es als Gitarrenquartett in D Eingang gefunden.

Da Haydn selbst sehr flexibel war wenn es darum ging, eine Komposition den gegebenen Umständen anzupassen, hätte die vorliegende Bearbeitung für Gitarre und Cembalo sehr wahrscheinlich seinen Beifall gefunden. Die Gitarre übernimmt den Part der ersten Geige im ursprünglichen Streichquartett, nicht den unhandlichen der Laute, und die übrigen drei Streichparte werden vom Cembalo gespielt.

Das Herzstück des Werkes, flankiert von einem schnellen Allegro und einem lebhaften Menuett, ist das arienartige Adagio mit seiner ausgeschmückten Solomelodie und seinen wunderbaren Harmonien. Im abschließenden flotten Finale-Presto offenbart sich Haydns so charakteristischer unbeschwerter Humor.



Seine Zeitgenossen sahen **Luigi Boccherini** als einen sensationellen Cellovirtuosen, der die technischen Neuerungen der Schule von Corelli und Tartini assimiliert, weiterentwickelt und dem Cello angepaßt hatte. Seine Laufbahn begann vielversprechend in Rom, Mailand, Wien und Frankreich, und bald verbreitet sich sein Ruhm über ganz Europa. 1769 ließ er sich in Spanien nieder, wo er 15 Jahre lang unter der Gönnerschaft des Infanten Don Luis, des spanischen Tronfolgers in Aranjuez, eine privilegierte Stellung einnahm.

Als Don Luis 1785 starb, zog Boccherini vom Palast in Las Arenas nach Madrid um, wo er den Rest seines Lebens verbrachte und für mehrere ihm zugetane Auftraggeber komponierte, darunter den König von Preußen und die Herzogin von Benavente.

Boccherini geriet als Komponist praktisch in Vergessenheit, bis vor relativ kurzer Zeit der Einfallsreichtum seiner Kammermusik wiederentdeckt wurde und jetzt entsprechend gewürdigt wird. Er schrieb eine Fülle an Kammermusik, darunter 97 Quartette, 176 Quintette (113 für zwei Celli) und 42 Trios.

Boccherini assimilierte viele Einflüsse in seinen Werken. Mit italienischer Eleganz, melodischer Schönheit und "brio" verband er Elemente aus der deutschen und österreichischen Musik, die er als junger Mann kennenlernte. Er war ein großer Bewunderer Haydns. In der spanischen Musik beeinflussten ihn Tanzrhythmen wie die des Fandango und Seguidilla und das charakteristische Idiom der Gitarre. Das Endresultat war ein höchst persönlicher und unverkennbarer Stil.

Im Jahr 1799 beauftragte der Marquis von Benavente, der selbst ein ausgezeichneter Gitarrist war, Boccherini, mehrere damals beliebte Stücke für seinen Gebrauch für Gitarre und Streichquartett zu transkribieren. Davon existieren sechs als die Gitarrenquintette G. 445-450. Das Quintett in D, welches hier wiederum für Gitarre und Cembalo transkribiert ist, wird am meisten gespielt, zweifellos wegen seines temperamentvollen Fandangos. Auf die ruhig-heitere, elegante Pastorale

mit ihren anmutigen Melodien und perlenden Trillern folgt ein Allegro maestoso, welches in der Originalfassung des Quintetts dem Cellisten Gelegenheit bot, seine Virtuosität zu beweisen. Der nächste Satz, ein kurzes Grave, dient als Zwischenspiel und Einleitung zu dem abschließenden, atemberaubenden Fandango, der die Spontaneität und das Feuer des improvisierten Flamencotanzes vermittelt. Von einfacher harmonischer Struktur schillert er nur so von Einfallsreichtum und dramatischen Effekten: glissandi, Partialtöne, Flamencoanschläge und sogar Einsätze für Kastagnetten und Sistrum sind in der Partitur vermerkt.



**Joaquín Rodrigo** ist hauptsächlich für sein allgemein beliebtes *Concierto de Aranjuez* bekannt, welches er ironischerweise zuerst nur widerwillig schrieb. Im Anschluß an den Erfolg seines ersten Konzerts schrieb er die *Fantasia para un gentilhombre* als Auftrag für Andres Segovia, der sie vier Jahre später erstmals zur Aufführung brachte. Das thematische Material stützt sich auf Werke des spanischen Gitarristen Gaspar Sanz aus dem 17. Jahrhundert, der zu einer Zeit komponierte, als sich in Spanien der Musikgeschmack von höfischen Pavanen und Galliard ab- und volkstümlichen, unbeschwerteren Tänzen wie den *villanos*, *españolitos* und *canarios* zuwandte.

In seiner Fassung dieser im 17. Jahrhundert beliebten Tänze hat Rodrigo den ursprünglichen antiken Charakter beibehalten und gleichzeitig eine moderne Orchestrierung geschaffen, die sich durch Farbe, Witz und Rodrigos typische Dissonanzen auszeichnet. Es erschien logisch, in einer Neufassung von Sanz' Musik eine Besetzung zu wählen, in diesem Fall eine Kombination von Cembalo und moderner Gitarre, die die historische tonliche Authentik beibehält.

Die vorliegende Einspielung enthält drei der sechs Abschnitte von Rodrigos *Fantasia*. Der einleitende *Villano* ist ein ländlicher Tanz, der von Rodrigo reich ausgeschmückt und als Dialog dargestellt wurde. In der *Fanfare de la caballeria de Nápoles* wird die Ankunft der Kavallerie durch Trompetenstöße angekündigt und der in Sanz' Originalfassung angedeutete Rhythmus der Pferdehufe weiter ausgebaut. Auf diese rhythmische Episode folgt eine wunderbar melodische *españolito*. Im *Danza de las hachas* (Fackeltanz) sehen wir Zigeuner bei einem wilden Tanz im Fackelschein.

© 1991 Norbert Kraft und Bonnie Silver  
Übersetzung: Inge Moore



Vu le nombre et la popularité, aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, des instruments à cordes pincées, et la quantité extraordinaire de partitions de musique pour clavecin, pour luth et pour guitare, il est surprenant de trouver si peu de musique pour ces instruments en groupe. Ils étaient si répandus à ce moment-là que ceux qui en jouaient devaient sûrement se rencontrer et il aurait été naturel qu'ils jouent ensemble — or il semble que cela n'était point faisable.

L'absence d'association entre le luth et le clavecin serait due au fait — du moins suppose-t-on — que les deux instruments avaient des usages bien établis; chacun possédait un répertoire solo abondant, alors que dans la musique d'ensemble ils étaient relégués aux parties continuo ou d'accompagnement. Ils remplissaient des fonctions identiques, ils possédaient des timbres égaux, par conséquent leur mariage présentait peu d'intérêt. On trouve quelques partitions pour petits ensembles dans lesquels le luth est l'instrument solo. Mais en général on peut dire qu'une union entre le luth et le clavecin, tous deux de son délicat et de qualités similaires, ne pouvait apporter grand' chose.

La guitare à six cordes possède une variété de timbres et de volumes plus étendue que celle du luth, elle aurait pu être une candidate acceptable pour le clavecin; mais ce type de guitare n'est apparu qu'autour de 1780 et à ce moment-là le piano carré avait supplanté le clavecin.

La guitare moderne est capable de produire des sonorités qui peuvent soit égaler ceux du clavecin et se fondre avec eux, soit produire un vif contraste. De leur union est né un composé riche et captivant.

La musique enregistrée ici est une forme de transcription. La transcription, ou arrangement, une pratique aussi ancienne que la musique, est une adaptation d'ouvrages destinés initialement à un autre instrument, ou groupes d'instruments, la refonte d'une mélodie, d'un morceau symphonique, etc... en pièce pour piano, ou pour orgue, etc... ou pour toutes sortes de combinaisons instrumentales. Les compositeurs choisis ont fréquemment utilisé cette technique traditionnelle, soit dans le but d'explorer de nouvelles ressources instrumentales, soit, plus simplement, pour obéir à la requête d'un mécène.



**Antonio Vivaldi** était Directeur musical du Conservatoire de La Pietà de Venise, un des *ospedali* (genre d'orphelinats) pour fillettes et jeunes filles, fameux en raison de l'excellence de leur formation et de leur interprétation musicales. Les concerts de La Pietà faisaient partie de la vie musicale de la cité et ils attiraient une foule d'auditeurs. Charles de Brosses, un grand voyageur de la période, écrivait en 1739, au sujet de ces jeunes filles: "Elles chantent comme des anges et jouent du violon, de la flûte, de l'orgue, du violoncelle et du basson... Et quelle précision dans l'exécution!"

Vivaldi avait donc à sa disposition des musiciennes enthousiastes et un orchestre permanent offrant un éventail de timbres exceptionnel. Il était libre d'explorer et d'appliquer de nouvelles idées. Comme il était doté d'une imagination extraordinaire et d'une soif incroyable pour la recherche des effets de couleurs; comme sa charge consistait, entre autres, à écrire deux nouveaux concertos par mois, il en composa donc un nombre presque incalculable, pour une énorme variété de combinaisons instrumentales. Si quelque 450 partitions de concertos ont survécu, elles ne représentent qu'une petite fraction des compositions du prolifique Vivaldi, car la majeure partie de celles-ci n'a jamais été éditée.

L'ensemble de l'œuvre musicale de Vivaldi comporte un certain nombre d'ouvrages pour cordes pincées, notamment des concertos et des sonates en trios pour mandoline, et pour luth. A l'époque, ces instruments précédaient la guitare moderne, dont l'usage s'est répandu plus tard. Subséquemment transcrit pour guitare le Concerto pour luth, deux violons et basse continue est entré au répertoire avec tant de succès qu'il en est devenu le "Concerto en ré pour guitare et orchestre" de Vivaldi.

Sur l'enregistrement présent, une autre transcription de cette œuvre, pour guitare et clavecin, la place dans un contexte plus proche de ses origines. Elle respecte le caractère intime de la musique de chambre que Vivaldi avait écrite de façon à ne pas obscurcir le timbre délicat du luth, tout en maintenant celui des *tutti* du concerto, qui contrastent si bien avec la texture transparente des sections solos.



Dans la Vienne du 18<sup>e</sup> siècle la fortune d'un compositeur était assurée s'il obtenait la protection d'un membre de la noblesse. Au début des années 1750 **Franz Joseph Haydn** cherchait désespérément un mécène. Or, selon ce que rapporte son biographe August Griesinger, un événement important marqua l'année 1756, dont les suites allaient permettre au compositeur de trouver ce qu'il voulait, entraînant alors un heureux changement dans ses conditions de vie. Et en effet, ce fut cette année-là que le Baron von Fürnberg, un ardent mélomane, l'invita dans sa résidence d'été pour prendre part à des concerts de musique de chambre, en compagnie de l'intendant du Baron, du curé de la paroisse et d'un violoncelliste local. C'est à l'intention de ce groupe que Haydn écrivit ses premiers quatuors à cordes, ou *divertimenti a quattro*, comme il préférait les appeler. Ils lui valurent les encouragements du Baron et des lettres de recommandation grâce auxquelles il rencontra son futur protecteur, le Prince Paul Anton von Esterházy. L'avenir de Haydn était assuré.

Deux des premiers quatuors ont également une version pour luth et cordes, dont le Quatuor

opus 2, no 2, en mi, qui fut transposé (en ré) et transcrit, par un inconnu, pour le luth baroque (disparu de nos jours) et trois instruments à cordes. Comme il fut édité du vivant de Haydn, il est donc vraisemblable que l'arrangement avait reçu l'accord du compositeur. Il a été repris par les guitaristes modernes, et re-baptisé Quatuor en ré avec guitare de Haydn.

Connaissant la largesse d'idées de Haydn lorsqu'il s'agissait de créer de la musique pour des interprètes disparates, il aurait sûrement approuvé l'arrangement pour guitare et clavecin présenté ici. La guitare joue la partie violon du quatuor à cordes d'origine (la version transcrite pour le luth étant peu pratique) et les trois autres parties ont été adaptées pour le clavecin.

Une ouverture rapide Allegro et un Menuet bondissant encadrent l'Adagio qui au cœur du quatuor ressemble à un air chanté, avec des lignes solo agréablement fleuries et de belles harmonies. Le Finale-Presto animé fait preuve de cette bonne humeur que l'on trouve couramment chez Haydn.



Pour ses contemporains, **Luigi Boccherini** était le violoncelliste spectaculaire, virtuose, qui avait su assimiler les innovations techniques de l'école de violon de Corelli et Tartini et les appliquer au violoncelle. Après des débuts de carrière prodigieux qui le conduisirent de Rome et Milan à Vienne et en France, sa réputation se répandit à travers l'Europe comme une traînée de poudre. En 1769, il s'installait dans la péninsule ibérique sous la protection de l'infant Don Luis de Aranjuez, prétendant au trône d'Espagne, et pendant 15 ans il jouit de nombreux privilèges.

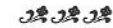
À la mort de Don Luis, en 1785, Boccherini quitta le palais de Las Arenas pour s'établir à Madrid, où il termina ses jours. Il écrivit de la musique pour une variété de bienfaiteurs célèbres et fidèles, dont le Roi de Prusse et la Duchesse de Benavente.

Les compositions de Boccherini, pratiquement oubliées pendant des décennies ont refait surface assez récemment, on peut donc redécouvrir et admirer la richesse et les innovations d'une musique de chambre, d'un énorme choix. On a identifié, entre autres, 97 quatuors, 176 quintettes (113 avec deux violoncelles) et 42 trios.

Boccherini absorba plusieurs influences — possédant déjà l'élégance, la beauté mélodique et le brio italiens, le jeune homme découvrit la musique allemande et autrichienne; il fut un grand admirateur de Haydn. Plus tard, la musique espagnole et ses rythmes de danses, comme le fandango et la séguedille; le style caractéristique de la guitare, apportèrent d'autres éléments à ses compositions. Le résultat de cet amalgame est un style personnel, unique en son genre.

En 1799, le Marquis de Benavente, un excellent guitariste, demanda à Boccherini d'arranger, avec guitare, plusieurs de ses morceaux favoris de façon à pouvoir les jouer avec les membres d'un ensemble. Six de ces arrangements ont survécu, ce sont les Quintettes avec guitare (G. 445-450).

Le Quintette en ré, re-arrangé ici pour guitare et clavecin, est celui que l'on interprète le plus souvent, à cause de son Fandango d'un brillant irrésistible. La Pastorale élégante et sereine, aux mélodies charmantes et aux trilles-gazouillis, est suivie de l'Allegro maestoso qui, dans le quintette original, donne au violoncelliste l'occasion de faire preuve de sa virtuosité. Un bref mouvement Grave sert d'interlude et d'introduction à la fameuse section finale, vraiment extraordinaire. Le Fandango capture toute la spontanéité et la flamme d'une danse flamenco improvisée. Dans ce mouvement, pourtant basé sur une simple structure harmonique, Boccherini n'a rien ménagé pour créer le maximum d'effets possible: glissandi, harmonique, tapements flamenco, etc. et même des parties pour castagnettes et pour sistre, avec un excellent résultat.



**Joaquín Rodrigo** est connu par son œuvre universellement populaire: le *Concerto de Aranjuez* pour guitare et orchestre, bien qu'ironiquement, le compositeur n'ait pas eu grande envie de l'écrire, tout au moins au début. En 1954, après le succès de ce premier concerto, il écrivit *Fantasia para un gentilhomme*, à la demande d'Andrés Segovia, qui en donna la première quatre ans plus tard. Le matériau thématique s'inspire de la musique du guitariste-compositeur espagnol, Gaspar Sanz. Celui-ci écrivait au 17<sup>e</sup> siècle, au moment où le goût musical espagnol évoluait des pavares et gaillardes raffinées, aux danses populaires, joyeuses, comme les *villanos*, *españolitos*, et *canarios*.

Dans sa *Fantasia*, Rodrigo a retenu le parfum original, ancien, des pièces de Sanz favorites au 17<sup>e</sup> siècle, tout en leur donnant une orchestration du 20<sup>e</sup> siècle, riche en couleur, humour et dissonances caractéristiques; c'est dire qu'il s'est efforcé de concilier le meilleur de deux périodes. En ce qui concerne l'enregistrement présent, il nous a paru logique d'arranger cette musique pour des instruments représentatifs des deux périodes: le clavecin, pour rendre l'authenticité des sons du 17<sup>e</sup> siècle, et une guitare du 20<sup>e</sup> siècle.

Trois des six sections de la *Fantasia* figurent ici. L'ouverture: *Villano* est une danse paysanne rustique longuement ornementée par Rodrigo et présentée sous forme de dialogue. La *Fanfare de la caballería de Nápoles* évoque le rythme particulier des sabots de chevaux, comme dans l'original de Sanz; la sonnerie de trompettes annonce l'approche de la cavalerie et cet épisode rythmique cède la place à une *españolito* mélodieuse. La *Danza de las hachas* est la danse impétueuse des gitans à la lumière des torches.

© 1991 Norbert Kraft et Bonnie Silver  
Traduction: Paulette Hutchinson



*Already released:*

BRITTEN: Nocturnal • TIPPETT: The Blue Guitar  
SCHAFFER: Le Cri de Merlin  
*Norbert Kraft*  
CHAN 8784 CD; ABTD 1419 Cassette

*Spanish and South American Works for Guitar*

TORROBA: Sonatina • CASTELNUOVO-TEDESCO: Platero y yo  
ALBENIZ: Sevilla Op. 47 No. 3 • Mallorca Op. 202 • Torre bermeja Op. 92 No. 12  
TURINA: Soleares • FALLA: Homenaje 'Le Tombeau de Claude Debussy' •  
Dance of the Miller • VILLA-LOBOS: Etudes Nos. 3, 4, 11, 12  
*Norbert Kraft*  
CHAN 8857 CD; ABTD 1473 Cassette

• **A Chandos Digital Recording**

- Recording Producer: Tim Oldham
- Sound Engineer: Anton Kwiatkowski • Editor: Richard Lee
- Recorded in St Timothy's Anglican Church, Toronto on 2-5 September 1990
- Front Cover Photographs by Alan Dench (guitar) and Fritz Curzon (harpsichord).
- Guitar reproduced by courtesy of David Knight, and harpsichord by courtesy of John Sergeant.
- Sleeve Design: Jaquetta Sergeant • Art Direction: Vicky Langdale

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed in England

CHANDOS DIGITAL

CHAN 8937

**ANTONIO VIVALDI** (1678-1741)**Concerto for Lute, 2 Violins  
and Basso Continuo** (RV 93) 9:09*Konzert für Laute, 2 Violinen und Basso continuo  
Concerto pour luth, 2 violons et basse continue*

- 1 I Allegro 3:25
- 2 II Largo 3:31
- 3 III Allegro 2:09

**FRANZ JOSEPH HAYDN** (1732-1809)**Quartet in D major Op. 2 No. 2** (H. 111 8) 17:53*Quartett in D-Dur; Quatuor en ré majeur*

- 4 I Allegro 3:56
- 5 II Adagio 7:13
- 6 III Minuetto - Trio 3:04
- 7 IV Finale: Presto 3:25

**NORBERT KRAFT** guitar**BONNIE SILVER** harpsichordArrangements by / Bearbeitungen von / arrangements de  
**Norbert Kraft & Bonnie Silver****CHANDOS RECORDS LTD.**  
Colchester · Essex · England

LQ7038

**LUIGI BOCCHERINI** (1743-1805)**Guitar Quintet in D major** (G. 448) 17:46*Gitarrenquintett in D-Dur  
Quintette pour guitare en ré majeur*

- 8 I Pastorale 4:13
- 9 II Allegro maestoso 6:56
- 10 III Grave 1:40
- 11 IV Fandango 4:49

**JOAQUÍN RODRIGO** (b. 1901)**Fantasia para un gentilhombre** 9:25

- 12 I Villano 2:20  
*Adagietto*
- 13 II Fanfare de la caballeria  
de Napoles 4:51  
*Allegretto*
- 14 III Danza de las hachas 2:08  
*Allegro con brio*

DDD TT = 54:29

© 1991 Chandos Records Ltd. © 1991 Chandos Records Ltd.  
Printed in England