



Photo: James Rajotte

Fabio Biondi

violin

[“Il Toscano”; Antonio Stradivari, 1690.

Museo degli Strumenti Musicali dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome]

Antonio Fantinuoli

cello

Giangiaco­mo Pinardi

theorbo

Paola Poncet

harpsichord



Recorded in Rome (Auditorium Parco della Musica) in January 2019

Engineered and produced by Fabio Framba

Executive producer & editorial director: Carlos Céster | Editorial assistance: María Díaz

Translators: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

Design: Rosa Tendero

Photos of the violin: Jan Röhrmann, reproduced with kind permission of Edizioni Scrollavezza & Zanrè

© 2019 note 1 music gmbh

The 1690 'Tuscan' Stradivari

Violin sonatas in 18th-century Italy



Francesco Maria Veracini

From Sonata "Accademica" op. 2 no 12 (D minor)

1 Ciaccona (Allegro ma non presto) 5:38

Francesco Geminiani

Sonata op. 4 no 8 (D minor)

2 Largo 1:30

3 Allegro 4:49

4 Andante 3:17

5 Allegro 4:05

Arcangelo Corelli

Sonata op. 5 no 9 (A major)

6 Preludio (Largo) 5:11

7 Giga (Allegro) 3:35

8 Adagio 0:30

9 Tempo di Gavotta (Allegro) 2:42

Giuseppe Tartini

Sonata op. 1 no 10 "Didone abbandonata" (G minor)

10 Affettuoso 8:48

11 Presto 2:30

12 Allegro 3:20

Pietro Antonio Locatelli

Sonata "Leufsta" (G minor)

13 Adagio 0:24

14 (Allegro) 2:15

15 Largo 4:09

16 Allegro 1:57

Antonio Vivaldi

Sonata F.XIII no 16, RV34 (Bb major)

17 Adagio 1:36

18 Allegro 2:11

19 Adagio 1:21

20 Allegro 2:02

The 1690 'Tuscan' Stradivari Italian violin sonatas

I.

In September 1690 the Cremonese nobleman Bartolomeo Ariberti wrote a letter to the renowned instrument maker Antonio Stradivari in order to communicate to him the deep satisfaction with which his latest creations, two violins and a cello, intended for the court of the Great Prince of Tuscany, Ferdinando de' Medici, had, on their arrival, been welcomed: "All the virtuosos here [...] are of the same opinion, in considering them to be perfect"; thereby confirming that their significance and perceived worth arises not as a result of their great age but from their workmanship. And, indeed, following this letter, less than two months were required by this paramount creator for him to complete what is now known as the "Medici Quintet".

In the course of the subsequent centuries, with the partial dispersion of the Medici-Lorena collection of which Bartolomeo Cristofori had been the curator, the instruments from this Stradivari quintet ended up being separated irrevocably: one of the violins has disappeared without trace; with the connivance of the court virtuosos, the other playable instruments – the second violin and the contralto viola – were sold illegally abroad, and only the tenor viola and the cello (rendered unusable, owing to their excessive dimensions, by the evolution of performance practices) were kept in Florence in the collection of the Galleria of the Accademia, where they are still to be found on display.

The remaining violin was sold in the final years of the eighteenth century to a leading Irish collector, David Ker, who renamed it the "Tuscan". From then onwards, the violin endured many of the typical vicissitudes and adventures experienced by such highly sought-after instruments, including even being "forgotten about" in some castle where, naturally and of course, it managed to emerge unscathed from a fire. It was then traded between collectors and dealers: the Parisian Jean-Baptiste Vuillaume endowed it with splendid tuning pegs in bas-relief with the arms of the Medici, subsequently the London experts Hill devoted a monograph to it in 1889, in which it was adjudged to be a "remarkable instrument, one of the finest examples of Stradivari's work, probably unique in the preservation [...] it enables us to stand, in imagination, as

contemporaries of the great master, and to see and handle a violin just as it left his workshop."

Only in 1953 was the instrument able to be returned to Italy, after having been ceded by the same firm of W E Hill & Sons to the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome. Since then, the instrument has been scrupulously cared for in the Accademia's museum, and has been entrusted only to great virtuosos such as, in the past, Gioconda De Vito and Pina Carmirelli, and at the moment, for this recording, to Fabio Biondi.

Andrea Zanrè

II.

January 1, 1700 was the date selected by Arcangelo Corelli for the publication of his Violin Sonatas, Op 5. The choice of such a specific date shows how greatly the composer was aware of the importance of this collection – one which would come to represent the genre's future in the ensuing decades. Right from the start, this Op 5 set secured for itself the position of a model of formal and expressive balance, a model which immediately became the accepted and approved form not only across Italy but in the whole of Europe as well. To a greater or lesser degree France, England and Germany would each fall under the Corellian spell.

In the history of the eighteenth-century violin sonata Corelli stands as the trunk out from which radiate multiple branches. Many were those from later generations who emulated him in a more or less literal fashion, albeit while bringing in changes and modifications; there were even some who intentionally sidestepped this legacy whilst effectively demonstrating Corelli to be an inescapable reference point. A key characteristic of the Corellian view is the contrast made between the *sonata da chiesa* and the *sonata da camera*. The genre of the *sonata da chiesa* typically consisted of four movements based upon the alternation of slow-fast-slow-fast, with the second movement frequently being a fugue. The *sonata da camera* made use of the layout of the suite: a changeable succession of dance movements with a prelude at their head. If contrapuntal techniques, restrained expressivity and dissonances by way of suspensions tended to predominate in the *sonatas da chiesa*, the *sonatas da camera* were home to a more outgoing approach, a clearer virtuosic beat, as well as more direct forms of mood, although these were constantly controlled by a high degree of artistic conscience.

These forms of sonata classification allowed for a certain level of flexibility, including mixing and matching: a peculiar form of osmosis between the two models appears in Corelli's Sonata, Op 5 No 9, where the mood of the *Preludio* does not differ greatly from the opening movements of those found in *sonatas da chiesa*. Built up upon a descending chromatic figure in the bass, the brief *Adagio* (played in

the third position) has a bridge- and link-role between two dance movements: a crisp *Giga* featuring vivid exchanges between violin and continuo, and a *Gavotta* developed from the great vitality of the continuo, almost an inversion of roles with respect to the gigue.



If Vivaldi was an innovator in the genre of the concertos, he held a much more conservative stance as far as sonatas were concerned, and stuck with those norms recently established by Corelli. The manuscript of his Sonata, RV34 is today to be found in Dresden, having previously belonged to Johann Georg Pisendel, one of the leading virtuosos of the time. Pisendel had made a journey to Italy in 1716. In Venice he formed a friendship with Vivaldi, received classes from him in violin, and on returning to Dresden in 1717, brought back with him a number of Vivaldi's works in manuscript form. Given the absence of any indication on the manuscript as to which solo instrument the work was intended for, the Sonata, RV34 has conventionally been appropriated by the violin. Nevertheless, the simpler writing with regard to others of Vivaldi's violin sonatas, the lesser demands for virtuosity, the absence of double stoppings, as well as a more reduced tessitura have, taken together, prompted the suggestion that the composer may have written this sonata for the oboe. Notwithstanding this, the violin option is an entirely justified one. If the sonata's form is Corellian, its spirit is

Vivaldian: this can be heard in the rhythmic restlessness which governs the initial *Adagio* and *Allegro* (the octave leaps which appear in the latter are pure trademark details). The second – minor-key – *Adagio* brings with it a greater level of harmonic density, whilst in the concluding *Allegro*, an early example of dithematic usage has been discerned by the music scholar Michael Talbot.



Having been taught by, among others, Corelli, Francesco Geminiani spent the greater part of his working life in England, where he arrived in 1714. There he developed his talents as a virtuoso, exploiting his connections with his distinguished teacher in order to make his way in a musical environment which was currently holding the music of Corelli in very high esteem. It is not therefore surprising to find that in his first collection of violin sonatas (Op 1; 1716) Geminiani was faithful to the tenets of Corellian style, although his second (Op 4; 1739) exhibited individual features which were to come under criticism. Whilst a work such as the Sonata, Op 4 No 8 cleaves to Corellian teaching, seen from an external viewpoint, the internal details of each movement work against the symmetry and equilibrium of this. The luxuriant ornamentation of the *Largo*, and more generally, the overburdened style of the principal melodic line, act as a framework concealing the erratic and whimsical course of the musical discourse, which on

occasion is underpinned by somewhat unorthodox harmonic progressions. Also striking is the way in which the continuo line is simplified, lacking in either imitative exchanges or dialoguing between the upper and lower part.



Although the principle of distinction between *da chiesa* and *da camera* models is still found to be underlying the Violin Sonatas, Op 1 (1714) by Giuseppe Tartini the formal structure is based on three movements in a slow-fast-fast pattern. The origins of Sonata No 10's title "Didone abbandonata" (which is not included in the printed edition) are unknown. Tartini's catalogue is full of concertos and sonatas accompanied by references to poetic quotations. Rather than offering a description of the musical contents, these titles often point, in a generic way, to an expressive mood, which could well have supplied the composer with inspiration, and which can also provide the instrumentalist with an interpretative key. In the case of "Didone abbandonata", it has been suggested that its three movements create up a kind of programme based on the remarkable episode from Virgil's *Aeneid*. The first movement (whose marking – *Affettuoso* – immediately emphasizes the emotional component) might, in its melancholically ornamented flow, in its blend of elegant and sorrowful sensuality, depict Dido's interior "withdrawing", the recollection of her love for Aeneas. The energetic follow-

ing *Allegro* – the writing for which extends across violin's entire range – might reflect her later reaction of anger, but then, what meaning can be applied to the concluding *Allegro* with its gigue rhythm? Perhaps Tartini was following the example of Metastasio (who he respected so much) and his *Didone abbandonata* by seeking to lighten the tragic ending of the tale with a finale which might imbue a comforting sentiment within the audience, in accordance with the neo-classical or pre-classical tendency of his music. In any event, this is all remote from Vivaldian instrumental theatre and his taste for surprise and contrast; in Tartini it is the overall context which predominates, the general atmosphere, within which detail is absorbed entirely.



Like those by Geminiani, the violin sonatas of Francesco Maria Veracini commence with a sense of enlightenment as offered by Corelli, yet Veracini's works also introduce notions of a succinct discourse which hangs suspended betwixt compliance with and disregarding the guidelines, between equanimity and instability. Veracini also wrote an unconventional set of compositions entitled *Dissertazioni sopra l'opera quinta del Corelli*, an ingenious exercise in rewriting and reinventing the original Corelli works, which have been regarded by some as "a declaration of love" for Corelli and by others – equally forcefully – as a criticism of the master's aesthetics. Yet, it is undoubtedly

in Veracini's *Sonate Accademiche*, Op 2 (1744) where this double mood of honouring and revising achieves its most personal results: Here, there is music based on idiosyncratic balances, startling insights as well as a complete mastery of imitative techniques. Veracini's decision to bring his *Sonate Accademiche* to a conclusion by way of variations on ground basses represents an indirect homage to Corelli's Op 5 set, in which Sonata No 12, "La Folia", follows the same pattern. However, a spirit such as Veracini was never going to be satisfied with an act of mere imitation! And so, his Sonata Op 2 No 12 includes not one but two movements in variation form: an opening pascaglia and a concluding chaconne (and it is this *ciaccona* which is performed here). This latter piece is without doubt Veracini's most developed in terms of technical display and dimensions (215 bars). A virtuosic tour de force, at bar 166, it returns to the minor key and to the chromatic ground bass of the pascaglia in an unexpected exercise of recapitulation.



A child prodigy, Pietro Locatelli was sent in 1711 from his native Bergamo to Rome in order to study with Corelli. His career saw him travel widely through Europe, above all to Amsterdam, where he was able to take advantage of the European pull of Corelli, exploiting – like Geminiani – his connection with the master. Locatelli was, thus, one further author responsible for the internationalization of

Corellian taste, updated and adapted to local characteristics and to current trends. His Sonata in G minor was included in a collection which its owner, the Swedish naturalist and industrialist Baron Charles De Geer (1720-1778) subsequently bequeathed to the library in Leufsta (nowadays Lövsta). Although arranged in the canonical four movements of the *sonata da chiesa*, the very brief opening *Adagio* comes over as a simple introduction to the succeeding *Allegro*, which appears to have a ternary structure. The fast movements are organized around a *Largo*, with an intensity owing more to the sighing effect of its syncopations than the breadth of its melodic arc. In the concluding *Allegro*, the virtuosic flight is moderated by a certain expressive severity and by the muted colours cast by the violin when played in middle and lower registers.

Stefano Russomanno

Le Stradivari « Toscano » de 1690

Sonates italiennes pour violon

I.

En septembre 1690, le gentilhomme crémonais Bartolomeo Ariberti écrivait une lettre à l'illustre luthier Antonio Stradivari pour lui faire part de la grande satisfaction avec laquelle ses dernières créations, deux violons et un violoncelle destinés à la cour du grand prince de Toscane Ferdinand de Médicis, avaient été accueillies à leur arrivée : « Tous les virtuoses [...] sont du même avis et les considèrent comme ayant atteint la perfection » ; confirmant ainsi que leur valeur ne provenait pas de leur ancienneté mais de l'excellence de leur facture. Et de fait, après cette lettre, l'immense constructeur prit moins de deux mois pour construire un alto *ténor* et un alto *contralto*, complétant ainsi le quintette, que l'on connaît à présent sous le nom de « Mediceo ».

Au cours des siècles suivants, après la dispersion partielle de la collection Medici-Lorena dont Bartolomeo Cristofori avait eu la charge, les instruments du quintette de Stradivari furent séparés à tout jamais : l'un des violons disparut sans laisser de trace ; les autres instruments utilisables, le second violon et l'alto *contralto*, furent vendus illicitement au-delà des frontières avec la complicité des virtuoses de la cour, et seuls l'alto *ténor* et le violoncelle (rendus inutilisables par l'évolution de la pratique de l'interprétation à cause de leurs dimensions excessives) restèrent à Florence où ils sont encore exposés dans la collection de la Galerie de l'Académie.

Le seul violon qui existe encore aujourd'hui fut vendu au cours des dernières années du XVIII^e siècle à un grand collectionneur irlandais, David Ker, qui le rebaptisa « Toscano ». Dès lors, l'instrument connut de nombreuses vicissitudes et aventures comme c'est souvent le cas pour des instruments si recherchés, et fut même « oublié » dans un château où, bien entendu, il survécut sans aucun dommage à un incendie. Les collectionneurs et les marchands se l'échangèrent : le Parisien Jean-Baptiste Vuillaume, qui le dota de splendides chevilles en bas-relief avec les armes des Médicis, puis les experts londoniens Hill, qui lui consacrèrent en 1889 une monographie le définissant comme : « Un instrument remarquable, l'un des plus beaux exemples du travail de Stradivari, probablement unique considérant son état de conservation [...] il fait de nous, dans l'imagination, des contemporains du grand maître et nous permet

de le voir et de le manier comme s'il venait de sortir de son atelier. »

Ce n'est qu'en 1953 que l'instrument peut retourner en Italie, après avoir été cédé par ces mêmes Hill à l'Académie Nationale de Sainte Cécile. Depuis lors, l'instrument est soigneusement conservé au Musée de l'Académie et n'a été confié qu'à des grands virtuoses comme, dans le passé, Gioconda De Vito et Pina Carmirelli, et à présent, pour cet enregistrement, à Fabio Biondi.

Andrea Zanrè

II.

Le 1^{er} janvier 1700 fut la date choisie par Arcangelo Corelli pour la publication de ses *Sonates pour violon opus 5*. Un choix aussi symbolique révèle à quel point le compositeur était conscient de la transcendance d'un recueil destiné à marquer le devenir du genre dans les décennies suivantes. Dès son apparition, l'*Opus 5* établit un modèle d'équilibre formel et expressif qui devint immédiatement canonique non seulement en Italie, mais dans toute l'Europe. La France, l'Angleterre et l'Allemagne succombèrent, dans une plus ou moins grande mesure, à la fascination de Corelli.

Dans l'histoire de la sonate pour violon du XVIII^e siècle, Corelli est le tronc d'où rayonnent de

nombreuses branches. Les générations suivantes s'appuieront sur cet héritage, plus ou moins littéralement, en incorporant des nouveautés ou en introduisant des modifications ; et même ceux qui l'éluèderont délibérément, démontreront l'avoir constamment en esprit comme un référent incontournable. La distinction entre sonate *da chiesa* et sonate *da camera* est caractéristique de Corelli. Le genre *da chiesa* se composait généralement de quatre mouvements basés sur l'alternance lent-vif-lent-vif, le second mouvement étant souvent une fugue. La typologie *da camera* adoptait le schéma de la suite : une succession variable de mouvements de danse précédés par un prélude. Si la sonate *da chiesa* privilégie les procédés contrapontiques, l'expressivité tempérée, les dissonances en forme de retard, les sonates *da camera* donnent la primauté à une attitude plus extravertie, une impulsion virtuose plus évidente, des modes plus directs mais toujours contrôlés par une haute conscience artistique.

Ces typologies admettaient un certain degré de flexibilité et pouvaient même tolérer des hybridations. La *Sonate op. 5 n° 9* réalise une osmose particulière entre les deux modèles. Le climat du *Prélude* ne diffère guère de celui des mouvements d'ouverture des sonates *da chiesa*. Basé sur une ligne chromatique descendante de la basse, le bref *Adagio* en troisième position a une fonction de pont et de lien entre deux mouvements de danse : une *Giga* incisive avec des échanges entre le violon et la basse, et une *Gavota* qui se développe à partir de la grande vitalité du

continuo, en invertissant pratiquement son rôle avec celui de la gigue.



Si Vivaldi fut un innovateur dans le genre du concerto, il eut dans le domaine de la sonate une attitude plutôt conservatrice, c'est-à-dire, qui adhérerait au canon établi quelques années auparavant par Corelli. Le manuscrit de la *Sonate RV 34* est conservé à Dresde et appartenait à Johann Georg Pisendel, l'un des grands virtuoses de l'époque. Pisendel se rendit en Italie en 1716. À Venise, il se lia d'amitié avec Vivaldi, qui lui donna des leçons de violon, et revint à Dresde en 1717 en emportant plusieurs œuvres manuscrites du musicien vénitien. Étant donnée l'absence d'indications sur l'instrument à utiliser, la *Sonate RV 34* s'interprète traditionnellement au violon. Toutefois, l'écriture plus simple que celle d'autres sonates pour violon de Vivaldi, un degré de virtuosité moindre, l'absence de doubles cordes ainsi que la tessiture plus réduite suggèrent que le compositeur aurait pu l'écrire pour le hautbois. Quoi qu'il en soit, le choix du violon est parfaitement légitime. Si la forme de la sonate est corellienne, l'esprit n'en est pas moins vivaldien : on le remarque dans l'inquiétude rythmique qui imprègne l'*Adagio* et l'*Allegro* initiaux (les sauts d'octave dans le dernier temps cité portent aussi la griffe du Vénitien). Le second *Adagio*, en mode mineur, introduit une plus grande densité harmo-

nique, tandis que l'*Allegro* conclusif présenterait, selon Michael Talbot, un exemple précoce de bithématisme.



Ayant étudié, entre autres, avec Corelli, Francesco Geminiani fut surtout actif en Angleterre, où il arriva en 1714. Il exploita ses talents de virtuose et sa connexion avec le maître vénérable pour réussir dans un milieu musical qui révérait la musique de Corelli. Il n'est donc pas surprenant que sa première série de *Sonates pour violon (op. 1 ; 1716)* soit fidèle aux coordonnées du style corellien mais, dans la seconde série (*op. 4 ; 1739*), Geminiani fait preuve d'une individualité qui suscita les critiques. Si, d'un point de vue extérieur, une œuvre comme la *Sonate op. 4 n° 8* adhère à la leçon de Corelli, les détails internes de chaque mouvement vont à l'encontre de sa symétrie et de son équilibre. L'ornementation luxuriante du *Largo* et, plus généralement, le style surchargé de la ligne principale agit comme une plante grimpante dissimulant l'allure irrégulière et capricieuse du discours musical, qui s'appuie parfois sur des progressions harmoniques peu orthodoxes. Il est aussi frappant de constater la simplification de la ligne de la basse continue, sans échanges en imitation ni dialogues entre la voix supérieure et l'inférieure.



Bien que les *Sonates pour violon op. 1* (1734) de Giuseppe Tartini laissent encore affleurer une touche de distinction entre les modèles *da chiesa* et *da camera*, le schéma formel s'articule autour de trois mouvements selon la formule lent-vif-vif. Nous ignorons d'où provient le titre « *Didone abbandonata* » de la *Sonate n° 10*, qui n'existe pas dans l'édition imprimée. Le catalogue de Tartini abonde en exemples de sonates et de concertos accompagnés de références poétiques. Au lieu d'offrir une description des contenus musicaux, ces titres visent plutôt à créer, en termes généraux, un climat expressif qui aurait pu servir d'inspiration au compositeur ou pourrait offrir une clé interprétative à l'instrumentiste. Dans le cas de *Didone abbandonata*, certains ont même suggéré que ses trois mouvements constitueraient une sorte de programme basé sur le célèbre épisode de l'*Enéide* de Virgile. Le premier mouvement (dont l'indication *Affettuoso* fait ressortir l'élément émotif) représenterait dans son flux mélancolique de figurations, dans son alliage de sensualité élégante et dolente, le repli intérieur de Didon, la remémoration de son amour pour Énée. Le vigoureux *Allegro* suivant, qui couvre toute l'extension du violon, reflèterait sa réaction, ultérieure, de colère ; mais alors, quel serait le sens de l'*Allegro* conclusif avec son rythme de gigue ? Tartini, prenant modèle sur *Didone abbandonata* de son très cher Metastasio, voulait peut-être atténuer le dénouement tragique par un finale suscitant chez le spectateur un sentiment reconfortant, conformément à l'inclination néo-classique ou pré-classique de

sa musique. Nous sommes en tout cas loin du théâtre instrumental vivaldien, de son goût pour la surprise et le contraste : chez Tartini, c'est le contexte global qui prime, l'atmosphère générale, où le détail est absolument absorbé.



Comme chez Geminiani, les sonates pour violon de Francesco Maria Veracini ont pour point de départ la leçon de Corelli, mais sèment dans leur beau jardin les graines d'un discours elliptique produisant un sentiment d'incertitude entre norme et infraction, équilibre et déséquilibre. Veracini signa des curieuses *Dissertations sur l'opus 5 de Corelli*, exercice génial de réécriture et de réinvention de l'original corellien ; l'œuvre serait donc, selon certains, une déclaration d'amour pour Corelli, tandis que d'autres la considèrent, avec des raisons tout aussi valables, comme une critique de l'esthétique du maître. Les *Sonates académiques opus 2* (1744) sont sans aucun doute le lieu où cette double attitude de dévotion et de révision atteint ses résultats les plus personnels : une musique basée sur des équilibres excentriques, des propositions surprenantes et une maîtrise parfaite des procédés imitatifs. La décision de couronner la dernière des *Sonates académiques* par des variations sur un *basso ostinato* constitue un hommage indirect à l'*Opus 5* de Corelli, dont la *Sonate n° 12 « La Follia »* répondait au même modèle. Mais un esprit comme Veracini ne pouvait se contenter d'une simple émulation : sa



Sonate op. 2 n° 12 inclut pour autant non un, mais deux mouvements en forme de variations : une *passacaglia* initiale et une *ciaccona* conclusive. Cette dernière est sans aucun doute la plus élaborée du point de vue du déploiement technique et de ses dimensions (215 mesures). Un tour de force virtuose qui, à partir de la mesure 166, revient au mode mineur et à l'*ostinato* chromatique de la *passacaglia* dans un surprenant exercice de récapitulation.

Enfant prodige, Pietro Locatelli abandonna sa ville natale de Bergame pour Rome où il étudia en 1711 avec Corelli. La plupart de sa carrière s'est déroulée à l'étranger, surtout en Hollande, où il sut profiter de la vogue européenne de Corelli en tirant parti – comme Geminiani – de son lien avec le maître. Locatelli fut donc l'un des contributeurs à l'internationalisation du goût corellien, actualisé et adapté aux caractéristiques locales et aux tendances du moment. La *Sonate en sol mineur* faisait partie d'un recueil que son propriétaire, l'aristocrate et naturaliste suédois Charles de Geer (1720-1778), légua à la Bibliothèque de Leufsta. Écrite selon les quatre mouvements canoniques de la sonate *da chiesa*, l'*Adagio* initial, brévisime, semble être un simple préambule de l'*Allegro* suivant ; nous avons donc l'impression de nous trouver devant une structure ternaire. Les mouvements vifs s'organisent autour du *Largo*, dont l'intensité provient de l'effet « soupirant » des syncopes plus que de

l'amplitude de l'arc mélodique. Dans l'*Allegro* conclusif, une certaine sévérité d'expression et les couleurs sombres projetées par l'utilisation du violon dans le registre central et grave tempèrent l'envol virtuose.

Stefano Russomanno

Die Stradivari-Geige »Il Toscano« Italienische Geigensonaten

I.

Im September 1690 schrieb der Cremoneser Adlige Bartolomeo Ariberti einen Brief an Antonio Stradivari, um dem bedeutenden Geigenbauer die große Befriedigung auszudrücken, mit der seine neuesten Instrumente, zwei Violinen und ein Violoncello für den Hof des Großherzogs der Toskana Ferdinando de' Medici, bei ihrer Übergabe empfangen wurden: »Alle Virtuosen haben den gleichen Eindruck und erkennen sie als vollkommen an.« Diese Aussage bezeugt, dass der Wert dieser Instrumente nicht in ihrem Alter besteht, sondern in ihrer hervorragenden Qualität. Tatsächlich vergingen nach diesem Brief weniger als zwei Monate, ehe der hervorragende Geigenbauermeister das heute als »Medici-Quintett« bezeichnete Instrumentensemble mit zwei Bratschen in Tenor- und Altlage vervollständigte.

In den folgenden Jahrhunderten wurde die Medici-Lorena-Sammlung, als deren Kurator bereits Bartolomeo Cristofori fungiert hatte, zum Teil aufgelöst, und die Instrumente des Stradivari-Quintetts wurden für immer voneinander getrennt. Eine der Geigen verschwand spurlos, und die anderen spielbaren Instrumente, die zweite Geige und die Alt-Bratsche, wurden unter Mitwirkung der Hofvirtuosen illegal über die Grenze verkauft; lediglich die Tenor-Bratsche und das Cello (die durch die Weiterentwicklung der Spielpraxis aufgrund ihrer übermäßigen Größe unbrauchbar geworden waren) verblieben in Florenz, wo sie bis heute in der Sammlung der Galleria dell'Accademia ausgestellt werden.

Die einzige erhaltene Geige wurde im späten achtzehnten Jahrhundert an den bedeutenden irischen Sammler David Ker verkauft, der sie in »Il Toscano« umbenannte. Ab dieser Zeit überlebte das Instrument jene abenteuerlichen Wechselfälle, die der Zufall diesen begehrten Instrumenten manchmal bestimmt. Es wurde sogar in einer Burg »vergessen«, in der es offensichtlich sogar einen Brand des Gebäudes intakt überstand. Die Geige befand sich bei verschiedenen Sammlern und Händlern, unter anderem beim Pariser Geigenbauer Jean-Baptiste Vuillaume, der sie mit prächtigen Basrelief-Wirbeln mit dem Wappen der Medici versah, und auch beim Londoner Experten Hill, der ihr 1889 eine Monographie widmete und sie als »bemerkenswerte Geige, eines der wertvollsten Werke Antonio Stradivaris und wahrscheinlich einzigartig in ihrem Erhaltungszustand«

bezeichnete. »Sie ist ein Instrument, das uns in unserer Fantasie zu Zeitgenossen des großen Meisters macht und uns erlaubt, eine seiner Geigen in genau dem Zustand zu bewundern, in dem sie seine Werkstatt verlassen hat.«

Erst 1953 kehrte das Instrument nach Italien zurück, als Hill selbst es der Accademia Nazionale di Santa Cecilia schenkte. Seitdem wird das Instrument im Museum der Akademie gewissenhaft aufbewahrt und nur noch großen Virtuosen anvertraut, wie in der Vergangenheit Gioconda De Vito und Pina Carmirelli, sowie für die vorliegende Aufnahme Fabio Biondi.

Andrea Zanrè

II.

Für die Veröffentlichung seiner *Violinsonaten op. 5* wählte Arcangelo Corelli den 1. Januar 1700. Eine derartig symbolische Entscheidung zeigt, dass dem Komponisten die überragende Bedeutung dieser Sammlung bewusst war, die die Zukunft der Gattung in den folgenden Jahrzehnten prägen sollte. Vom Augenblick seiner Veröffentlichung an etablierte Corellis *Opus 5* ein Modell der formalen und expressiven Balance, das nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa umgehend kanonisch wurde. Frankreich, England und Deutschland erlagen mehr oder weniger stark der von Corelli ausgehenden Faszination.

In der Geschichte der Violinsonate des 18. Jahrhunderts ist Corelli der Stamm, von dem viele Äste ausgehen. Die nachfolgenden Generationen sollten auf diesem Erbe mehr oder weniger buchstäblich aufbauen, indem sie Innovationen einbrachten oder Änderungen vornahmen; und selbst diejenigen, die dies bewusst vermieden, zeigten, dass sie Corelli ständig als wesentlichen Bezugspunkt im Kopf hatten. Die Unterscheidung zwischen den Gattungen *Sonata da chiesa* und *Sonata da camera* ist charakteristisch für Corelli. Eine *Sonata da chiesa* bestand im Allgemeinen aus vier Sätzen mit der Abfolge langsam-schnell-langsam-schnell, wobei der zweite Satz oft eine Fuge ist. Im *da-camera*-Typus wurde das Schema der Suite übernommen: eine variable Abfolge von Tanzsätzen, der ein Präludium vorausgeht. Während in der *Sonata da chiesa* bevorzugt kontrapunktische Verfahren, gemäßigte Expressivität sowie Vorhaltsdissonanzen eingesetzt werden, ist die *Sonata da camera* charakterisiert durch eine extrovertiertere Attitude, offensichtlich virtuose Impulse sowie eine direktere Art, die aber immer von einem hohen künstlerischen Anspruch kontrolliert wird.

Diese Sonatentypen erlaubten eine gewisse Flexibilität, in der auch Hybridformen möglich waren. In der *Sonate op. 5 Nr. 9* wird eine besondere Osmose zwischen den beiden Modellen erreicht. Das Präludium unterscheidet sich atmosphärisch nicht wesentlich von den Eröffnungssätzen von *da-chiesa*-Sonaten. Basierend auf einer absteigenden chromatischen Linie des Basses fungiert der kurze dritte Satz

Adagio als Brücke und Bindeglied zwischen zwei Tanzsätzen: einer prägnanten *Giga* mit einem Dialog zwischen Violine und Bass und einer *Gavotta*, die sich aus der großen Vitalität des Continuos entwickelt, dessen Rolle im Vergleich zur *Gigue* praktisch ins Gegenteil verkehrt wird.



Auf dem Gebiet des Konzerts war Vivaldi äußerst innovativ, aber in Bezug auf die Sonate hatte er eine eher konservative Haltung, indem er sich an dem einige Jahre zuvor durch Corelli festgelegten Modell orientierte. Das Manuskript der *Sonate RV 34* befindet sich in Dresden und gehörte Johann Georg Pisendel, einem der großen Virtuosen seiner Zeit. Pisendel begab sich 1716 nach Italien und freundete sich in Venedig mit Vivaldi an, der ihm Violinunterricht gab. 1717 kehrte er mit mehreren Manuskripten des venezianischen Musikers nach Dresden zurück. Da es keine Hinweise auf das zu verwendende Instrument gibt, wird die *Sonate RV 34* traditionell auf der Geige gespielt. Im Vergleich zu anderen seiner Violinsonaten ist die Kompositionsweise einfacher; die geringer ausgeprägte Virtuosität, das Fehlen von Doppelgriffen und der kleinere Tonumfang deuten jedoch darauf hin, dass das Werk eventuell für Oboe geschrieben wurde. In jedem Fall ist die Interpretation des Werks auf einer Geige völlig legitim. Die Form der Sonate orientiert sich zwar an Corelli, doch der *Esprit* ist typisch für Vivaldi: Dies

zeigt sich in der rhythmischen Unruhe, die die ersten beiden Sätze *Adagio* und *Allegro* durchdringt (die Oktavsprünge im *Allegro* sind ebenfalls typisch für Vivaldi). Das zweite *Adagio* in Moll führt eine höhere harmonische Dichte ein, während das abschließende *Allegro* laut Michael Talbot ein frühes Beispiel für einen bithematischen Satz darstellt.



Nach Studien bei Corelli und anderen war Francesco Geminiani hauptsächlich in England tätig, wo er 1714 ankam. Mit seinem virtuososen Talent und seiner Verbindung zum ehrwürdigen Meister Corelli gelang es ihm, in einem musikalischen Umfeld erfolgreich zu sein, das dessen Musik verehrte. So ist es nicht verwunderlich, dass seine erste Serie von Violinsonaten (op. 1; 1716) sich an den Merkmalen des Corelli-Stils orientiert. In der zweiten Serie (op. 4; 1739) weist Geminiani jedoch eine Individualität auf, die Kritik hervorrief. Bei oberflächlicher Betrachtung entspricht die *Sonate op. 4 Nr. 8* dem Vorbild Corellis, aber die Details jedes Satzes laufen seiner Symmetrie und Balance zuwider. Die üppigen Verzierungen im *Largo* und ganz allgemein der überladene Stil der Hauptlinie wirkt wie eine Kletterpflanze, die das unregelmäßige und skurrile Erscheinungsbild des musikalischen Diskurses verbirgt, der gelegentlich auf unorthodoxen harmonischen Fortschreitungen beruht. Auch die Vereinfachung der Basso-continuo-Linie, in der es keine

Initiationen oder Dialoge mit der Oberstimme gibt, ist auffällig.



Obwohl Giuseppe Tartinis Violinsonaten op. 1 (1734) noch eine ansatzweise Unterscheidung zwischen den Genres *da chiesa* und *da camera* aufweisen, sind sie formal dreiteilig mit der Satzfolge langsam-schnell-schnell gegliedert. Es ist nicht bekannt, woher die Zusatzbezeichnung *Didone abbandonata* der *Sonate Nr. 10* stammt, der in der gedruckten Ausgabe nicht vorkommt. In Tartinis Werkverzeichnis gibt es zahlreiche Sonaten und Konzerte mit Bezügen auf poetische Zitate. Anstelle einer Beschreibung des musikalischen Inhalts dienen diese Titel im Allgemeinen dazu, eine expressive Atmosphäre zur Inspiration des Komponisten zu schaffen oder einen Hinweis für die Interpretation zu bieten. Im Falle von *Didone abbandonata* gab es sogar die Hypothese, dass ihre drei Sätze eine Art Programm bilden, das auf der berühmten Episode aus Virgils *Aeneis* basiert. Der erste Satz (dessen *Affettuoso*-Bezeichnung das emotionale Element hervorhebt) stünde mit seinem melancholischen Fluss der Verzierungen und in seiner Verbindung von eleganter und klagender Sinnlichkeit für Didos inneren Rückzug und die Erinnerung an ihre Liebe zu Aeneas. Das anschließende kraftvolle *Allegro*, das den gesamten Tonumfang Geige abdeckt, spiegelt in dieser Interpretation seine spätere wütende Reaktion wider – aber was wäre dann die Bedeu-

tung des abschließenden *Allegros* mit seinem *Gigue*-Rhythmus? Tartini, der sich für die Sonate *Didone abbandonata* wohl von dem hochverehrten Metastasio inspirieren ließ, wollte das tragische Ende für die Zuhörer vielleicht mit einem versöhnlichen Finale mildern, entsprechend der neoklassischen oder präklassischen Tendenz seiner Musik. Auf jeden Fall sind wir weit entfernt vom Instrumentaltheater im Stil Vivaldis mit seinem Hang zu Überraschungen und Kontrasten: Bei Tartini ist der Gesamteindruck entscheidend, in dem die Details vollkommen absorbiert werden.



Wie bei Geminiani nehmen Francesco Maria Veracinis Geigensonaten Corellis Vorbild als Ausgangspunkt, erzeugen aber ein Gefühl der Verunsicherung zwischen Normen und ihrer Verletzung, zwischen Balance und Ungleichgewicht. Veracini schrieb seine kuriosen *Dissertazioni sopra l'opera quinta del Corelli*, eine brillante Übung zur Nachkomposition und Neufindung des Corelli-Originals. Das Werk wird von manchen als Liebeserklärung an Corelli verstanden, während andere es mit ebenso triftigen Gründen für eine Kritik an der Ästhetik des Meisters halten. Die *Sonate accademiche à violino solo e Basso op. 2* (1744) sind zweifellos diejenigen seiner Werke, in denen diese doppeldeutige Haltung zwischen Verehrung und Überarbeitung zu ihren persönlichen Ergebnissen kommt: eine Musik, die auf

einer exzentrischen Balance basiert, mit überraschenden Ideen und einer perfekten Beherrschung imitatorischer Verfahren. Die Entscheidung, die letzte der *Sonate accademiche* mit Variationen über ein Bassostinato zu krönen, ist eine indirekte Hommage an Corellis *Opus 5*, dessen *Sonate Nr. 12 La Follia* auf dem gleichen Modell basiert. Aber Veracini mit seinem Esprit konnte sich nicht mit einer einfachen Nachahmung zufriedengeben: Seine *Sonate op. 2 Nr. 12* besteht nicht nur aus einem, sondern aus zwei Variationsätzen: zunächst eine *Passacaglia* und abschließend eine *Ciaccona*. Letztere ist zweifellos in Bezug auf die technischen Anforderungen und den Umfang (215 Takte) am aufwändigsten. Der Satz ist eine virtuose Tour de Force und kehrt in Takt 166 in einer überraschenden Reprise in die Molltonalität und zum chromatischen Ostinato der *Passacaglia* zurück.



Das Wunderkind Pietro Locatelli begab sich aus seiner Heimatstadt Bergamo nach Rom, wo er 1711 bei Corelli Unterricht nahm. Den größten Teil seiner Karriere verbrachte er im Ausland, vor allem in den Niederlanden, wo er sich Corellis Beliebtheit in Europa zunutze machte, indem er – wie Geminiani – von seiner Beziehung zum Meister profitierte. Locatelli trug so zur internationalen Verbreitung der Popularität Corellis bei, dessen Stil immer wieder aktualisiert und an lokale Besonderheiten und aktu-

elle Tendenzen angepasst wurde. Die *Sonate in g-Moll* gehört zu einer Sammlung, die ihr Besitzer, der schwedische Aristokrat und Naturforscher Charles de Geer (1720-1778), in seiner Bibliothek in Leufsta hinterließ. Sie ist nach dem kanonischen viersätzigen Vorbild der *da-chiesa*-Sonate komponiert. Das eröffnende, kurze *Adagio* wirkt jedoch wie eine einfache Prämisse zum anschließenden *Allegro*; daraus ergibt sich Eindruck eines dreiteiligen Aufbaus. Die schnellen Sätze gruppieren sich um das *Largo* herum, dessen Intensität mehr auf die Seufzerwirkung der Synkopen als auf den Umfang der Melodielinie zurückgeht. Im abschließenden *Allegro* wird der virtuose Flug durch eine gewisse Ausdrucksstrenge und durch die dunklen Klangfarben der Geige im mittleren und tiefen Register gemäßigt.

Stefano Russomanno



Fabio Biondi on Glossa

IL DIARIO DI CHIARA

Music from La Pietà in Venice in the 18th century

GCD 923401

ANTONIO VIVALDI

I concerti dell'addio

GCD 923402

ANTONIO CALDARA

Morte e sepoltura di Christo

GCD 923403. 2 CDS

VINCENZO BELLINI

I Capuleti e i Montecchi

GCD 923404. 2 CDS

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Imeneo

GCD 923405. 2 CDS

GEORG PHILIPP TELEMANN

12 Fantasias for solo violin

GCD 923406

JEAN-MARIE LECLAIR

Violin Concertos

GCD 923407

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Silla

GCD 923408. 2 CDS

FRANCESCO FEO

San Francesco di Sales

GCD 923409. 2 CDS

NICCOLÒ PAGANINI

Sonatas for violin and guitar

GCD 923410

GIUSEPPE VERDI

Macbeth

GCD 923411. 2 CDS

THE 1690 'TUSCAN' STRADIVARI

Violin sonatas in 18th-century Italy

GCD 923412



GLOSSA
produced by
Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
69115 Heidelberg
Germany
info@note1-music.com / note1-music.com

glossamusic.com