

Sonar in Ottava – Double Concertos
for violin and violoncello piccolo

Bach | Vivaldi

Giuliano Carmignola

Mario Brunello

Accademia dell'Annunciata

Riccardo Doni



AR ■
■ CA
NA ■



AR
CA
NA



Index

A Strange Coupling	4
<i>by Mario Brunello and Giuliano Carmignola</i>	
Das seltsame Paar	6
Un étrange couple	8
La strana coppia	10
Playing an Octave Apart	12
<i>by Cesare Fertonani</i>	
In Oktaven spielen	17
Jouer à l'octave	23
Sonar in ottava	30
Biographies	36
Tracklist	46
Colophon	49

A Strange Coupling

by Mario Brunello and Giuliano Carmignola

Above all, our project “Playing an Octave Apart” is the history of a long friendship. It dates from the time when Carmignola was beginning his career, when he was already recognised as an exponent of the great Venetian violin school, a very young teacher at the Benedetto Marcello Conservatory in Venice, and when Brunello was still a brilliant and curious student who accompanied him on basso continuo in school concerts. We were then companions for several years in countless experiences in both chamber and solo music. Now we find ourselves sharing a common passion for the music of the 18th century, an almost theatrical game of making music together, exploring the two-violin repertoire, but on violin and violoncello piccolo, the latter playing an octave lower than what was originally written.

■ 4

The game consists of combining the sumptuous baroque violin with the intriguing sound of a large, tenor violin, the violoncello piccolo with four strings tuned to E, A, D and G, the same as on the violin, but an octave lower. The repertoire is made up of music from the 17th and 18th centuries, in which the violin dominates, even though in this period it often shared with other instruments the works dedicated to it: transcriptions from violin to flute, oboe, both melodic instruments, but also to harpsichord or lute. Johann Sebastian Bach excelled in these. Among other instruments that appropriated other music was the violoncello piccolo, played mainly by virtuoso cellists (but also by violinists who played it in the shoulder position), attracted by the expressive possibilities of the high register and driven by the desire to emulate their violinist peers.

With these two voices separated by an octave, the dialogue is no longer one between equals, the parts are less interwoven, the imitations take on new colours, the high voice tends to predominate, while the lower voice delights in becoming more subtle. The octave distance broadens the tonal landscape; surprisingly, this newly opened up space allows hitherto unheard contrapuntal lines to become discernable, and orchestral voices to emerge into the foreground, enriching the orchestral texture.

In Vivaldi the play is easy, spontaneous, even theatrical. The violin and the violoncello piccolo can be compared to two visitors taking a stroll in Venice, weaving their way

through picturesque alleyways and little squares, contemplating their reflections in the water of canals, turning the corner to discover unexpected theatrical scenes or immersing themselves in the city's sweet melancholy.

In Bach, the dialogue is tight, and the interweaving between the two instruments is more difficult to separate out; the counterpoint keeps interlocked the two voices that proceed as equals. However, in the slow movements of the two concertos the two voices allow themselves to seek a lyrical expression which evokes the most profound feelings and reveals, even at an octave's distance, the universal nature of Bach's melodies.

Fundamentally, the two instruments, violin and violoncello piccolo, though playing an octave apart, still form part of a unique family, that of the violins.



Giuliano Carmignola

Das seltsame Paar

Von Mario Brunello und Giuliano Carmignola

Unser Projekt „Sonar in ottava“ ist in erster Linie die Geschichte einer langjährigen Freundschaft. Seit seinen Anfangszeiten war Giuliano Carmignola als Protagonist der großen venezianischen Violinschule anerkannt, und er wirkte als blutjunger Dozent am Konservatorium „Benedetto Marcello“ in Venedig, als Mario Brunello noch ein brillanter und neugieriger Student war, der bei Carmignolas Konzerten im Konservatorium die Basso-continuo-Begleitung übernahm. Damals waren wir viele Jahre lang Weggefährten bei unzähligen kammermusikalischen und solistischen Erfahrungen, und heute verbindet uns die gemeinsame Leidenschaft für die Musik des 18. Jahrhunderts, ein nahezu dramatisches Spiel beim gemeinsamen Musizieren, bei dem wir das Repertoire für zwei Violinen erforschen,

■ 6



Mario Brunello

das wir aber mit einer Geige und einem *violoncello piccolo* im Oktavabstand spielen.

Das Spiel besteht darin, den üppigen „barocken“ Geigenklang mit dem faszinierenden Klang eines *violino grande*, *violino tenore* oder *violoncello piccolo* mit vier Saiten in der Stimmung E-A-D-G, wie bei einer Geige, aber eine Oktave tiefer, zu verbinden. Das Repertoire umfasst Musik aus der Zeit zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert, in der die Geige die Hauptrolle spielt, sich diese aber sehr häufig mit anderen Instrumenten teilte. Es gab Transkriptionen von Violinwerken für Flöte, Oboe oder andere Melodieinstrumente, aber auch für Cembalo sowie Laute. Johann Sebastian Bach war ein Meister dieser Praxis. Zu den Instrumenten, die sich Werke für andere Instrumente „aneigneten“, gehörte auch das *violoncello piccolo*, das vor allem von Cellovirtuosen (aber auch von Geigern, die das kleine *violoncello da spalla* verwendeten) gespielt wurde, die von den Ausdrucksmöglichkeiten hoher Töne und dem Drang zur Nachahmung ihrer Geigenkollegen angezogen wurden.

Mit zwei Stimmen im Oktavabstand ist der Dialog nicht mehr ganz ebenbürtig, die Verflechtung wird aufgelockert, die Imitationen nehmen neue Farben an, die hohe Stimme versucht, ein Machtwort zu sprechen, und die tiefe Stimme genießt es, subtiler zu werden. Der Oktavabstand erweitert den Klanghorizont, und die Überraschung besteht darin, in diesem sich öffnenden Raum zuvor nicht erkannte kontrapunktische Linien auszumachen und Orchesterstimmen im Vordergrund zu hören, die das instrumentale Gefüge bereichern.

Bei Vivaldi ist das Spiel einfach, spontan und dramatisch. Die beiden Protagonisten, die Violine und das *violoncello piccolo*, beschreiben wie bei einem Spaziergang durch Venedig Ausblicke auf Gassen und kleine Plätze, sie reflektieren einander wie Spiegelbilder auf dem Wasser der Kanäle, biegen um die Ecke und treffen plötzlich auf dramatische Szenen oder verlieren sich in süßer venezianischer Melancholie.

Bei Bach ist der Dialog eng und die Verschränkung der beiden Instrumente ist schwieriger zu entwirren, der Kontrapunkt kettet die Stimmen aneinander und sie müssen sich gleichberechtigt weiterentwickeln. In den langsamen Sätzen der beiden Konzerte jedoch begeben sich die beiden Stimmen auf die Suche nach einem lyrischen Ausdruck, der die tiefsten Gefühle auslotet und auch im Oktavabstand den allgemeingültigen Charakter Bach'scher Melodien offenbart.

Denn die beiden Instrumente, Geige und *violoncello piccolo*, liegen zwar in eine Oktave auseinander, aber sie sind Teil einer einzigen Familie, nämlich jener der Violinen.

Un étrange couple

par Mario Brunello et Giuliano Carmignola

Notre projet « jouer à l’octave » est avant tout l’histoire d’une longue amitié. Depuis l’époque d’un Carmignola à ses débuts, alors déjà reconnu comme témoin de la grande école de violon vénitienne, tout jeune professeur au Conservatoire « Benedetto Marcello » de Venise, quand Brunello n’était encore qu’un étudiant brillant et curieux qui l’accompagnait à la basse continue lors des concerts internes de l’école. Nous avons été ensuite compagnons durant de longues années lors d’innombrables expériences de musique de chambre et solistes et nous nous retrouvons à présent à partager une passion commune pour la musique du XVIII^{ème} siècle, un goût presque théâtral de notre jeu commun, et le répertoire pour deux violons, mais avec un violon et un violoncelle piccolo, à distance d’« une octave ».

■ 8

Le jeu consiste à concilier le somptueux violonisme « baroque » avec le son intrigant d’un grand violon, ténor, ou violoncelle piccolo à quatre cordes mi-la-ré-sol, les mêmes que le violon, mais une octave plus bas. Le répertoire est celui de la musique entre le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle, dont le violon était le maître absolu, mais époque à laquelle il partageait très souvent les œuvres qui lui étaient dédiées avec d’autres instruments. Des transcriptions du violon à la flûte, au hautbois, instruments mélodiques, mais aussi au clavecin, au luth. Jean Sébastien Bach était passé maître dans cet art. Parmi les instruments qui “s’appropriaient” les musiques des autres, se trouvait aussi le violoncelle piccolo, joué principalement par des violoncellistes virtuoses (mais aussi par des violonistes qui jouaient du violoncelle piccolo d’épaule), attirés par les possibilités expressives des sons aigus et motivés par la rivalité avec leurs collègues violonistes.

Avec ces deux voix éloignées d’une octave, le dialogue n’est plus d’égal à égal, l’interaction s’apaise, les imitations prennent de nouvelles couleurs, la voix supérieure essaie de faire la grosse voix et la voix grave s’amuse à devenir subtile. La distance à l’octave élargit l’horizon et la surprise consiste à entendre, dans cet espace qui s’entrouvre, des lignes de contrepoint apparaître jamais encore identifiées et des voix qui, depuis l’orchestre, s’avancent en premier plan, enrichissant ainsi la trame de la texture orchestrale.

Dans Vivaldi le jeu est facile, spontané, théâtral, justement. Les deux personnages, le violon et le violoncelle piccolo, comme se promenant dans Venise, décrivent les perspectives des ruelles et des petites places, se dédoublent comme des reflets sur l'eau des canaux, rencontrent dans un coin de rue des scènes de théâtre improvisées ou se perdent dans la douce mélancolie vénitienne.

Dans Bach le dialogue est serré et l'enchevêtrement des deux instruments est plus complexe, le contrepoint maintient les voix enchaînées, devant marcher sur un pied d'égalité. Dans les mouvements lents des deux concertos cependant les deux voix se laissent aller à la recherche d'une expression lyrique qui sonde les sentiments les plus profonds et révèle, même à distance d'une octave, la nature universelle des mélodies bachiennes. Au fond les deux instruments, violon et violoncelle piccolo, bien qu'à distance d'une octave, font partie d'une seule et unique famille, la famille des violons.



Giuliano Carmignola

La strana coppia

by Mario Brunello and Giuliano Carmignola

Il nostro progetto “Sonar in ottava” è innanzitutto una storia di una lunga amicizia. Fin dall’epoca di un esordiente Carmignola, già allora riconosciuto come il testimone della grande scuola violinistica veneta, giovanissimo docente al Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia, quando ancora Brunello era un brillante e curioso studente che lo accompagnava al basso continuo nei concerti interni alla scuola. Siamo stati poi compagni per lunghi anni in innumerevoli esperienze cameristiche e solistiche e ora ci ritroviamo a condividere una comune passione per la musica del Settecento, un gioco quasi teatrale del far musica insieme, il repertorio per due violini ma con un violino e un violoncello piccolo, a distanza di “ottava”.

■ 10

Il gioco è mettere insieme il sontuoso violinismo “barocco” con l’intrigante suono di un violino grande, tenore, o violoncello piccolo a quattro corde mi-la-re-sol, le stesse del violino, ma un’ottava bassa. Il repertorio è quello della musica tra Sei e Settecento, in cui il violino fa da padrone, ma molto spesso all’epoca condivideva con altri strumenti le opere a lui dedicate. Trascrizioni dal violino al flauto, all’oboe, strumenti melodici, ma anche al clavicembalo, liuto. Johann Sebastian Bach era maestro in questo. Tra gli strumenti che si “appropriavano” di altre musiche c’era anche il violoncello piccolo, suonato principalmente dai violoncellisti virtuosi (ma anche da violinisti che suonavano il violoncello piccolo da spalla), attratti dalle possibilità espressive dei suoni acuti e dalla spinta a emulare i colleghi violinisti.

Con queste due voci a distanza di ottava, il dialogo non è più alla pari, l’intreccio si allenta, le imitazioni prendono nuovi colori, la voce acuta prova a fare la voce grossa e la voce grave si diverte a diventare sottile. La distanza di ottava allarga l’orizzonte sonoro e la sorpresa è sentire, in questo spazio che si apre, comparire linee del contrappunto mai individuate e voci che dall’orchestra si affacciano in primo piano, arricchendo la trama del tessuto orchestrale.

In Vivaldi il gioco è facile, spontaneo, teatrale appunto. I due personaggi, il violino e il violoncello piccolo, come a passeggio per Venezia, descrivono le prospettive di calli e



campielli, si sdoppiano come riflessi sull'acqua dei canali, incontrano dietro l'angolo improvvise scene teatrali o si immergono nella dolce malinconia veneziana.

In Bach il dialogo è serrato e l'intreccio tra i due strumenti è più difficile da sciogliere, il contrappunto mantiene incatenate le voci che devono andare avanti alla pari. Nei tempi lenti dei due Concerti però le due voci si lasciano andare alla ricerca di una espressione lirica che scandaglia i sentimenti più profondi e rivela, pur a distanza di ottava, la natura universale delle melodie bachiane.

In fondo i due strumenti, violino e violoncello piccolo, sono sì a distanza di una ottava, ma fanno parte di un'unica famiglia, la famiglia dei violini.

Playing an Octave Apart

by Cesare Fertonani

■ 12

In the 18th-century tradition of the double concerto, concertos for a pair of identical instruments are much more common than those for two different instruments. Even in the immense and varied output of Antonio Vivaldi there are not a great number of compositions of the latter type: apart from four concertos for violin and organ and that splendid masterpiece, the Concerto for Viola d'Amore and Lute RV 540, there are two concertos for violin and cello (*Il Proteo o sia il mondo al rovescio* RV 544 and RV 547), a concerto for violin and “violoncello all'inglese” RV 546 (the latter probably a low-pitched viola da gamba or a cello equipped with sympathetic strings), a concerto for violin and oboe (RV 548) and a concerto for oboe and bassoon (RV 545). As is common in this period, some of these concertos exist in alternative original versions: this is the case for a pair of concertos for violin and organ (RV 766 and RV 767), of which there survive versions for two violins (RV 510 and RV 765 respectively). The custom of combining two different concertante instruments was therefore not very common in the 18th century, whether we are dealing with instruments of the same pitch but of different families or instruments differing by both family and compass: so it seems that between the solo concerto on the one hand and the “multiple” concerto on the other, in which three or more solo instruments were used, non-identical solo instruments make only rare appearances (as opposed to pairs of violins, oboes, flutes, or cellos or even pairs of trumpets or mandolins, as in Vivaldi's Concertos RV 537 and RV 532). This is confirmed by a glance at the catalogues of Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Handel or Georg Philipp Telemann, from none of whom there survives, at least in original form, a concerto for two different instruments; we have already mentioned the exceptional nature of Vivaldi's output, also in this respect.

This fact may seem surprising when one considers that the very aesthetic of the concerto involves the opposition and dialectic resolution of contrasted or at least diverse

Cesare Fertonani is professor of Musicology at the University of Milan and author of several publications on music from the eighteenth to the twentieth centuries. His writings include volumes devoted to Vivaldi, Schubert and Mozart.

elements ranging from instrumentation to style. On the other hand, one may attempt to explain this lacuna in the concerto repertoire by purely musical reasons. Using as soloists a pair of identical instruments permits the fashioning of a concertante play based on a kind of dialogue and interaction dependent upon homogeneity of register and sonority, whereas the coupling of two instruments differing in pitch, timbre, volume and idiomatic expression can create problems of balance and relationship between the two soloists which cannot easily be resolved, though these problems can be more easily resolved using a combination of three or more solo instruments. Thus it was not given to everyone to conceive and distil the magic alchemy of Vivaldi's Concerto for Viola d'Amore and Lute RV 540.

In any case, even though the first half of the 18th century was a fundamental historical juncture for the determination of instrumental ensembles and resources, the performance practice of the period renders superfluous the formalization of conventional and common trends, and the persistence of *ad libitum* instrumentation continues to imply, at least for some instruments, a choice of functional options. In principle, 18th-century performance practice allowed greater freedom in the determination of instrumental forces than we tend to assume nowadays. The prescriptive value of the indications given in the musical scores were in reality subject to modification either explicitly (through the substitute of one instrument for another, or the addition or suppression of *ad libitum* parts) or implicitly (by the circumstances or performance resources available on any given occasion, or by local tastes and traditions).

This occurs also in Vivaldi. On the one hand, his style shows an uncommon notational accuracy, geared to defining with precision the smallest expressive details concerning dynamics, articulation and phrasing; on the other hand, it frequently allows the performer liberty to introduce specific modifications and choose between alternative solutions. There is no fundamental contradiction between these two things, as both reveal the composer's acute sensitivity concerning the physical and corporeal quality of sound, his tendency to manipulate the timbre so that it becomes a structural and decisive element: both reflect the awareness that the score formalized on the page represents a creative project which, within certain limits, is susceptible to variants open to significant new dimensions. When it was not Vivaldi himself who proposed these variants, it was often his contemporaries who conceived them. It is well-known, for example, that many concertos were adapted for

Dresden, above all by Johann Georg Pisendel, according to the specific performance practice of the Saxon cappella, with its abundant wind forces (and for which Vivaldi expressly wrote such works as the *Concerto per l'Orchestra di Dresda* RV 577).

It is highly plausible that in a double concerto a part for violin or oboe can be replaced at the lower octave by a cello or, even better, by a *violoncello piccolo*. The decisive step towards the standardization of the cello occurred in Bologna in 1660, when the two lowest strings of the instrument tuned in fifths (c-g-d-a) began to be clad in silver; shorter and thinner than those made entirely of gut which has been used up to then, these new strings assured a better projection of the sound and permitted fast virtuosic passage work. The use of these strings make possible the construction of an instrument of reduced dimensions for four or five strings called *violoncello piccolo*, also used by Johann Sebastian Bach in some of his cantatas; the four-string version of the instrument could use the same tuning as the violin, transposed on octave down (g-d-a-e).

■ 14

With Vivaldi the double concerto, in its formal configuration and essential outline, follows the model of the solo concerto, to such an extent that the substantial difference with regard to the latter can in fact be reduced to the presence of two instrumental protagonists instead of only one. The doubling of the solo function brings with it a relationship between the concertante parts that can be reduced to certain fundamental stylistic types that reflect forms of interaction used also in the construction of the orchestral texture in the ritornellos. The first type is produced through dialogue: the double statement of the same phrase, including longer ones, allocated to both soloists in succession, or close imitation of phrases or short motifs according to the principles of canon and vocal interchange. A second option consists of solo parts proceeding in parallel thirds and sixths. A third and last possibility consists of the simultaneous superimposition of two differentiated parts (with the simple superimposition of two forms of figuration, often arpeggios, or a doubling of roles, in which a cantabile line played by one soloist is accompanied by arpeggios played by the other.) As the soloists are treated as a couple – or rather, as two mirrors reflecting each other – it is rare for one of the two instruments to rise to the status of sole protagonist.

Vivaldi's two-violin concertos bear a virtuosic stamp; the treatment of the soloistic parts includes the entire repertoire of difficult writing, with elaborate arpeggio figures, pas-

sages with double stopping, difficult bow strokes in the upper register, *bariolage* and so on. This means it is entirely plausible to propose that at least some of the concertos for two violins were conceived and fashioned for specific virtuosi, among whom in all probability was Vivaldi himself, together with an exceptional partner (for example, a musician from the Pietà such as Anna Maria or Padre Giovanni Battista).

The Concerto RV 508, which probably dates from the first half of the 1720s, offers in its two bustling movements some constructive parallels. Here the main function over the ritornello is to serve as a framework for the interplay of the soloists, and the beginning of the first episode is repeated in the last, thereby introducing an element of recapitulation even in the soloistic material; the Largo is a refined elaboration of the interwoven violin melodies. Composed in around 1725 at the earliest, the Concerto RV 515 is among the Vivaldi's masterpieces in this genre. In its sizeable dimensions, the piece exhibits a euphony and fresh singing style, but also a lively, gestural immediacy, in which the two soloists eschew exchanges and imitations for amorous interweaving and concertante embraces.

Of the roughly 20 surviving concertos of Bach, fewer than a half are known in their original versions: the two Violin Concertos BWV 1041 and BWV 1042, the Double Violin Concerto BWV 1043 and of course the six Brandenburg Concertos BWV 1046-1051. The remainder are reworkings or transcriptions for one or more harpsichords and string orchestra of pre-existing works for other solo instruments, destined to be performed in the milieu of the Leipzig Collegium Musicum, the student association which Bach directed from the 1729. The solo instruments in the original versions of these transcriptions can be identified only through conjecture, as is the case for the Concerto BWV 1060, probably derived from a concerto for violin and oboe, composed during the composer's Köthen period (1718-1723) and reconstructed in the 20th century. The opening motto of the Allegro first movement generates a texture of continuous elaborations and variations, while the Adagio in the tempo of a siciliana consists of a cantabile melody imitated between the soloists; the concluding Allegro is in the tempo of a bourrée.

Also dating from the Köthen years is the splendid Double Violin Concerto BWV 1043 (later transcribed for two harpsichords, BWV 1062), characterized by its close contrapuntal writing. In the Vivace Bach combines the forms of ritornello and fugue, using a dense imitative style that characterizes also the episodes. Canons and contrapuntal procedures also distinguish

the Largo, which, though scarcely resembling a siciliana, is inspired by an intense and all-enveloping singing quality, and the Allegro finale, where Bach constructs all the episodes with the same motivic material, thus sealing the already solid structure of the movement.

The sinfonias of Vivaldi, like some of his *concerti ripieni* (without soloists), are characterized by a miniature form, a light, agreeable tone and a generally simplified instrumental texture with a functional polarity of melody and accompaniment. This can be seen in the Sinfonia RV 125, which survives in a manuscript in separate parts, in which the bass part is missing; it is preserved in the Berlin State Library and comes from the copy shop of the publishing house of Breitkopf; the missing bass part was supplied by Olivier Fourés.

Apparently the dedicatee of the Goldberg Variations, Johann Gottlieb Goldberg was also a pupil of Johann Sebastian Bach, from whom he evidently assimilated the example of a counterpoint that is rigorous but also rich in sensitivity and invention. This can be seen in the Sonata Dür G14, laid out in four movements along the lines of the old Italian *sonata da chiesa*.

Milan, November 2019

■ 16



In Oktaven spielen

von Cesare Fertonani

In der Tradition des Doppelkonzerts im 18. Jahrhundert sind Konzerte für zwei gleiche Instrumente wesentlich häufiger als für zwei verschiedene. Selbst in Antonio Vivaldis schier endlosem und vielfältigem Schaffen gibt es nicht viele Kompositionen mit einer solchen Besetzung: Neben vier Konzerten für Violine und Orgel und dem prächtigen, meisterhaften Konzert für Viola d'amore und Laute RV 540 gibt es zwei Konzerte für Violine und Cello (*Il Proteo o sia il mondo al rovescio* RV 544 und RV 547), ein Konzert für Violine und „englisches Cello“ – letzteres war vielleicht eine Viola da Gamba in tiefer Lage oder ein Cello mit Resonanzsaiten – (RV 546), ein Konzert für Violine und Oboe (RV 548) und ein Konzert für Oboe und Fagott (RV 545). Wie damals üblich, gibt es einige Konzerte in alternativen, ebenfalls originalen Versionen: Dies gilt für einige Konzerte für Violine und Orgel (RV 766 und RV 767), von denen auch Fassungen für zwei Violinen (RV 510 und RV 765) überliefert sind. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es also keine gängige Praxis, zwei verschiedene konzertierende Instrumente miteinander zu kombinieren, unabhängig davon, ob es sich um Instrumente desselben Registers aus unterschiedlichen Familien oder um Instrumente verschiedener Familien und Tonhöhen handelte: Kurz gesagt, es scheint, dass zwischen dem Solokonzert und dem Konzert, in dem drei oder mehr Soloinstrumente verwendet werden nur gelegentlich Spielraum für Werke mit zwei nicht identischen Instrumenten bestand (im Gegensatz zu zwei Geigen, zwei Oboen, zwei Flöten, zwei Violoncelli, aber auch Trompeten – und Mandolinenpaare, wie Vivaldi sie in den Konzerten RV 537 und RV 532 einsetzt). Ein Blick in die Werkverzeichnisse von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel oder Georg Philipp Telemann bestätigt das – keiner von ihnen hat, zumindest in der Originalfassung, ein Konzert für zwei verschiedene Instrumente geschrieben; Vivaldi und sein Schaffen sind auch in dieser Hinsicht, wie bereits erwähnt, völlig außergewöhnlich.

Cesare Fertonani ist Professor für Musikwissenschaft an der Università degli Studi, Mailand, und Verfasser mehrerer Bücher über die Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts. Seine Schriften umfassen Bände, die Vivaldi, Schubert und Mozart gewidmet sind.

Diese Tatsache ist auch überraschend, wenn man bedenkt, dass die Ästhetik des Konzerts die Opposition und dialektische Auflösung kontrastierender Elemente beinhaltet, die sich zumindest von der Besetzung oder der Kompositionsweise her unterscheiden. Andererseits kann man vielleicht versuchen, diese Einschränkung im Repertoire des Genres mit rein musikalischen Gründen zu erklären. Die Verwendung eines Solistenpaares gleicher Instrumente ermöglicht ein konzertantes Spiel, das auf Dialog und Interaktion basiert, die auf einer Homogenität von Register und Klang beruhen, während die Kombination zweier verschiedener Instrumente in Bezug auf Textur, Klangfarbe, Klangvolumen und idiomatischen Ausdruck Probleme in der Balance und in der Beziehung zwischen den beiden Solisten schaffen kann, die nicht leicht zu lösen sind, Probleme, die sich wiederum durch die Kombination von drei oder mehr Soloinstrumenten leichter in den Griff bekommen lassen. Es war also nicht jedem gegeben, eine so magische Klangalchemie herauszuarbeiten, wie sie Vivaldi in seinem Konzert für Viola d'amore und Laute RV 540 herausdestillierte.

Obwohl die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts im Hinblick auf die Definition der Besetzung und die instrumentalen Ressourcen ein grundlegender historischer Wendepunkt war, macht die damalige Aufführungspraxis die formalisierte schriftliche Festlegung der gängigen Konventionen überflüssig, und es war und blieb weit verbreitet, die Instrumentierung ad libitum zu behandeln, sodass zumindest einige Instrumente ersetzbar waren. In der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts war die Festlegung der Besetzung im Prinzip viel freier, als man heute allgemein annimmt. Die diesbezüglichen Angaben im Notentext hatten tatsächlich nur einen relativ bindenden Charakter, was entweder explizit ausgedrückt wurde (durch die Möglichkeit, ein Instrument durch ein anderes zu ersetzen, Stimmen hinzuzufügen oder wegzulassen) oder implizit (durch die Gegebenheiten der Aufführung und die von Mal zu Mal verfügbaren instrumentalen Ressourcen, sowie aufgrund des lokalen Geschmacks und der Traditionen).

Dies gilt auch für Vivaldi. Seine Art zu komponieren weist einerseits eine ungewöhnliche Genauigkeit der Notation auf, die darauf abzielt, die kleinsten expressiven Details in Bezug auf Dynamik, Artikulation und Phrasierung präzise zu definieren, andererseits lässt er dem Interpreten oft die Freiheit, verschiedene Änderungen einzuführen oder alternative Lösungen zu wählen. Zwischen diesen beiden Dingen besteht kein grundlegender Widerspruch, da jeweils die ausgeprägte Sensibilität des Komponisten für die physische und körperliche Qualität des Klangs, seine Neigung, Klangfarben zu manipulieren und sogar

ein strukturell entscheidendes Element aus ihnen zu machen, zum Tragen kommt: Beide spiegeln das Bewusstsein wider, dass die auf Papier festgehaltene Partitur ein kreatives Projekt darstellt, das innerhalb bestimmter Grenzen für Variationen und für neue, entscheidende Dimensionen offen ist. Wenn es nicht Vivaldi selbst war, der solche Variationen vorschlug, dann kamen seine Zeitgenossen oft darauf. So ist beispielsweise bekannt, dass viele Konzerte in Dresden, vor allem durch Johann Georg Pisendel, entsprechend der spezifischen Aufführungspraxis der sächsischen Hofkapelle adaptiert wurden, die sich besonders durch Mitwirkung von Bläsern auszeichnet (und für die Vivaldi außerdem einige Werke wie das *Concerto per l'Orchestra di Dresda* RV 577 eigens geschrieben hat).

Es ist durchaus wahrscheinlich, dass bei einem Doppelkonzert eine Geigen- oder Oboenstimme – um eine Oktave nach unten transponiert – durch ein Cello oder noch besser durch ein *violoncello piccolo* gespielt werden kann. Der entscheidende Schritt zur Normierung des Cellos erfolgte 1660 in Bologna, als man damit begann, die beiden tiefsten Saiten des in Quinten gestimmten Instruments (C-G-D-A) mit Silberumspinnung zu versehen; sie waren kürzer und dünner als die bis dahin verwendeten reinen Darmsaiten, sorgten für eine bessere Klangerzeugung und ermöglichten schnelle, virtuose Passagen. Durch die Verwendung dieser Saiten konnte ein Instrument in reduzierter Größe mit vier oder fünf Saiten gebaut werden, das *violoncello piccolo* genannt wird und das auch Johann Sebastian Bach in einigen Kantaten einsetzen sollte; in der Bauweise mit vier Saiten konnte das Instrument unter anderem die gleiche Stimmung wie eine Geige haben (G-D-A-E, eine Oktave tiefer).

Bei Vivaldi entsprechen Doppelkonzerte im formalen Aufbau und in den wesentlichen Zügen insofern dem Modell des Solokonzertes, als sich der wesentliche Unterschied tatsächlich auf das Vorhandensein von zwei Soloinstrumenten anstelle eines einzigen beschränkt. Die Verdoppelung der Solofunktion bringt eine Beziehung zwischen den konzertierenden Stimmen mit sich, die auf einige grundlegende Schreibweisen zurückzuführen ist, die auch jene Interaktionsmodi widerspiegeln, die bei der Konstruktion des orchestralen Gewebes in den Ritornellen verwendet werden. Eine erste Möglichkeit ist das Dialogisieren: das doppelte, unter Umständen recht lange Spielen der gleichen Phrase, die beiden Solisten nacheinander anvertraut wird, oder die enge Imitation von Phrasen oder kurzen Einschüben nach den Prinzipien des Kanons und des Stimmtauschs. Eine zweite Option

liegt in der Parallelführung der Solostimmen in Terzen oder Sexten. Eine dritte Möglichkeit ist die gleichzeitige Überlagerung verschiedener Stimmen (einschließlich der einfachen Überlagerung zweier verschiedener Arten von Figurationen, häufig Arpeggien, oder einer Verdoppelung der Rollen, so dass die gesangliche Linie des einen Solisten durch Arpeggien des zweiten begleitet wird). Da die Solisten meist als Paar – oder, wenn man so will, als Spiegelbilder – behandelt werden, sind die Momente relativ selten, in denen eines der beiden Instrumente zum alleinigen Protagonisten wird.

Charakteristisch für Vivaldis Konzerte für zwei Violinen ist ihre virtuose Prägung; die Behandlung der Solostimmen umfasst die gesamte Bandbreite der anspruchsvollsten Schreibweise mit ausgefeilten Figuren wie Arpeggien, Passagen mit Doppelgriffen oder in hohen Lagen, schwierigen Stricharten, Bariolage usw. In diesem Zusammenhang ist davon auszugehen, dass zumindest ein Teil von Vivaldis Konzerten für zwei Violinen für wirkliche Virtuosen gedacht und maßgeschneidert war, zu denen wahrscheinlich neben ihm selbst auch außergewöhnliche Partner (einige Musikerinnen der Pietà wie z. B. Anna Maria oder sein Vater Giovanni Battista) gehörten. Das Concerto RV 508, das wohl aus der ersten Hälfte der 1720-er Jahre stammt, weist in den beiden schnellen Sätzen einige Parallelen im Aufbau auf. Hier dient das Ritornell stärker als sonst üblich als Rahmen für das Spiel der Solisten, und der Beginn der ersten Episode wird in der letzten wieder aufgenommen und bringt so auch im Material der Solisten ein Element der Wiederholung mit ein; das Largo ist durch die Verflechtung der Melodien der beiden Geigen fein ausgearbeitet. Das erst um 1725 komponierte Concerto RV 515 gehört zu Vivaldis Meisterwerken dieser Gattung. Das umfangreiche Werk zeugt von Wohlklang und frischer Gesanglichkeit, aber es weist auch eine lebhaft gestische Unmittelbarkeit auf, sodass die beiden Solisten, statt sich auszutauschen und einander nachzuzahlen, den Eindruck liebevoller Verbundenheit und einer konzertanten Umarmung erwecken.

Von den rund zwanzig Konzerten, die heute aus Bachs Hand erhalten sind, ist weniger als die Hälfte in ihrer Originalfassung bekannt: die beiden Violinkonzerte BWV 1041 und BWV 1042, das Konzert für zwei Violinen BWV 1043 und natürlich die sechs Brandenburgischen Konzerte BWV 1046-1051. Die restlichen sind Überarbeitungen oder Transkriptionen früherer Werke für andere Soloinstrumente für ein oder mehrere Cembali und Streichorchester, die zur Aufführung im Rahmen der Veranstaltungen des Collegium Musicum in

Leipzig konzipiert wurden. Bach übernahm die Leitung dieses studentischen Ensembles im Jahr 1729. Für welche Soloinstrumente diese Transkriptionen ursprünglich gedacht waren lässt sich meist nur noch vermuten, wie im Falle des Konzerts BWV 1060, das wahrscheinlich auf ein heute verlorenes, in der Köthener Zeit (1718-1723) komponiertes und im 20. Jahrhundert rekonstruiertes Konzert für Violine und Oboe zurückgeht. Im Eröffnungs-Allegro generiert das Motto des Anfangs ein Geflecht aus kontinuierlichen Ausarbeitungen und Variationen, während das Adagio ein Siciliano mit einer kantablen Melodie ist, die von den Solisten imitatorisch behandelt wird. Das abschließende Allegro ist eine Bourrée.

Ebenfalls aus den Köthener Jahren stammt das herrliche Konzert für zwei Violinen BWV 1043 (später als BWV 1062 für zwei Cembali transkribiert), das durch eine enge kontrapunktische Schreibweise gekennzeichnet ist. Im Vivace kombiniert Bach die Ritornellform mit einer Fuge und verwendet dabei eine enge, imitatorische Kompositionsweise, die auch in den Episoden zum Tragen kommt. Kanonische und kontrapunktische Verfahren finden sich auch im Largo, das kein Siciliano ist, sondern durch ungeheuer intensive und mitreißende Kantabilität inspiriert wurde. Im abschließenden Allegro konstruiert Bach alle Episoden mit dem gleichen motivischen Material und festigt so die ohnehin solide Struktur des Satzes noch stärker.

Vivaldis Sinfonien sowie einige seiner „concerti ripieni“ (d. h. ohne Solisten) zeichnen sich durch ihr kleines Format, ihren leichten und angenehmen Ton und eine instrumentale Textur aus, bei der die funktionale Aufteilung in Melodie und Begleitung eher vereinfacht wird. Dies zeigt sich in der Sinfonia RV 125, die handschriftlich in Einzelstimmen erhalten ist, wobei die Bassstimme fehlt. Sie befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin und stammt aus dem Archiv des Breitkopf-Verlags; die Bassstimme wurde durch Olivier Fourés rekonstruiert.

Der Widmungsträger der berühmten Goldberg-Variationen, Johann Gottlieb Goldberg, war offenbar auch Schüler Johann Sebastian Bachs. Es ist eindeutig, dass er die Lektion des strengen kontrapunktischen Denkens von ihm übernommen hat, aber in seiner Sonate DürG14 zeigt er, dass er auch sensibel und fantasievoll ist. Sie ist viersätzig nach dem Vorbild der alten italienischen Kirchensonate aufgebaut.



Riccardo Doni

Jouer à l'octave

par Cesare Fertonani

Dans la tradition du double concerto au XVIII^{ème} siècle on trouve beaucoup plus de concertos pour deux mêmes instruments que pour deux instruments différents. Même dans la production très diversifiée d'Antonio Vivaldi les compositions destinées à cet effet ne sont pas nombreuses : à part quatre concertos pour violon et orgue et ce splendide chef-d'œuvre qu'est le Concerto pour viole d'amour et luth RV 540, on trouve deux concertos pour violon et violoncelle (*Il Proteo o sia il mondo al rovescio* RV 544 et RV 547), un concerto pour violon et « violoncelle à l'anglaise » – ce dernier étant peut-être une viole de gambe de registre grave ou un violoncelle doté de cordes sympathiques – (RV 546), un concerto pour violon et hautbois (RV 548) et un concerto pour hautbois et basson (RV 545). Comme il était fréquent à l'époque certains de ces concertos existent en versions alternatives originales : c'est le cas de deux concertos pour violon et orgue (RV 766 et RV 767), dont nous est parvenue aussi la version pour deux violons (identifiés respectivement comme RV 510 et RV 765). Associer deux différents instruments concertants n'était donc pas d'usage courant dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle, qu'il s'agisse d'instruments du même registre mais de famille différente, ou d'instruments de famille et de registre différents: il semble donc qu'entre le concerto solo d'un côté et le concerto pour ainsi dire multiple, dans lequel apparaissent trois ou plus instruments solistes, il y ait eu rarement de la place pour des compositions qui mettent en scène deux instruments qui ne soient pas identiques (deux violons, deux hautbois, deux flûtes, deux violoncelles, mais aussi des couples de trompettes et de mandolines, comme le fait Vivaldi dans les concertos respectifs RV 537 et RV 532). Un coup d'œil aux catalogues de Jean-Sébastien Bach, Georg Friedrich Händel ou Georg Philipp Telemann – dans aucuns d'entre eux ne se trouve, en forme originale en tout cas, un concerto pour deux instruments différents – nous confirme cet état de chose; nous avons déjà mentionné Vivaldi et la nature tout à fait exceptionnelle

23 ■

Cesare Fertonani est professeur de musicologie à l'Université de Milan, et auteur de plusieurs publications sur la musique du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle. Ses écrits incluent des volumes dédiés à Vivaldi, Schubert et Mozart.

de sa production sous cet aspect-là aussi.

Le fait peut surprendre si l'on considère que l'esthétique même du concerto comporte l'opposition et la résolution dialectique d'éléments contrastants ou en tout cas différents depuis l'instrumentation jusqu'à l'écriture elle-même. On peut cependant essayer d'expliquer cette rareté dans le répertoire du genre par des raisons d'ordre purement musical. Un couple d'instruments utilisés comme solistes égaux permet d'articuler un jeu concertant basé sur des modalités de dialogue et d'interaction qui s'appuient sur une homogénéité de registre et de sonorité, alors que l'association de deux instruments différents par leur tessiture, timbre, volume sonore, expression idiomatique peut créer des problèmes difficilement résolubles dans l'équilibre et dans le rapport entre les deux solistes; problèmes qui, par contre, peuvent être résolus de manière plus aisée en utilisant un ensemble de trois instruments solistes, voire plus. Ce n'était pas à la portée du premier venu, donc, que d'imaginer et de distiller les alchimies magiques sonores du Concerto pour viole d'amour et luth RV 540 de Vivaldi.

Quoiqu'il en soit, bien que la première moitié du XVIII^{ème} siècle ait été un tournant historique fondamental en ce qui concerne la détermination des ressources et des effectifs instrumentaux, la pratique interprétative de l'époque rend superflue la formalisation sur papier des conventions courantes et de large diffusion, et le maintien de l'instrumentation *ad libitum* continue de suggérer, pour certains instruments du moins, des options de substitutions. Dans la pratique interprétative du XVIII^{ème} le choix des instruments était en règle générale beaucoup plus libre de ce que l'on peut croire aujourd'hui. La valeur normative des indications à ce sujet présentes dans le texte musical était en réalité relativisée, de manière explicite (par la possibilité de remplacer un instrument par un autre, d'ajouter ou d'éliminer des parties *ad libitum*) ou implicite (par les circonstances et les ressources disponibles pour l'exécution au moment dit, par le goût et les traditions locales).

Ceci est le cas aussi chez Vivaldi. Son écriture présente d'un côté un soin de notation peu commun, destiné à définir avec précision les plus petits détails expressifs concernant les dynamiques, l'articulation, le phrasé; de l'autre elle laisse souvent à l'interprète la liberté d'insérer telle ou telle modification, de choisir telle ou telle solution alternative. Aucune contradiction après tout entre les deux choses, parce que les deux révèlent l'extrême sensibilité du compositeur envers la qualité physique et charnelle du son, son penchant à manipuler le timbre jusqu'à en faire un élément structurel décisif: les deux reflètent la



conviction que la partition formalisée sur le papier représente un projet créatif qui, dans une certaine mesure, est susceptible de variantes ouvertes à de nouvelles dimensions substantielles; lorsque ce n'était pas Vivaldi lui-même qui proposait ces variantes, c'étaient souvent ses contemporains qui s'en chargeaient. Il est notoire par exemple, que beaucoup de concertos ont été réarrangés à Dresde, principalement par Johann Georg Pisendel, en fonction de la pratique d'interprétation spécifique de la chapelle saxonne, caractérisée par un nombre considérable d'instruments à vents (et pour laquelle, d'ailleurs, Vivaldi avait composé quelques-unes de ses œuvres comme, par exemple, le *Concerto per l'Orchestra di Dresda* RV 577).

Il est tout à fait vraisemblable que dans un double concerto une partie de violon ou de hautbois ait pu être remplacée - à l'octave inférieure - par un violoncelle ou, encore mieux, par un « violoncello piccolo ». Le passage définitif vers la définition de violoncelle a lieu à Bologne à partir de 1660, lorsque, pour les deux cordes graves de l'instrument, accordé en quintes (do-sol-ré-la), on commence à employer des cordes recouvertes d'argent; plus courtes et plus fines que celles de boyau utilisées jusqu'alors, elles assuraient une meilleure émission sonore et permettaient des passages rapides et virtuoses. L'emploi de ces cordes rendit possible la construction d'un instrument de dimensions réduites à quatre ou cinq cordes appelé « violoncello piccolo », utilisé aussi par Jean-Sébastien Bach dans certaines cantates; dans sa forme à quatre cordes l'instrument pouvait avoir, entre autres, le même accord que le violon, une octave plus bas (sol-ré-la-mi).

■ 26

Chez Vivaldi le double concerto reproduit dans sa forme structurelle et dans les lignes essentielles le modèle du concerto solo, au point que la différence substantielle par rapport à ce dernier se réduit de facto en présence de deux instruments protagonistes plutôt qu'un seul. Le dédoublement de la fonction soliste implique un rapport entre les parties concertantes lié à certaines typologies d'écriture présentant des modalités d'interaction qui sont par ailleurs aussi employées pour la construction de l'esquisse orchestrale des ritornelli. Une première modalité est donnée par la conduite dialogique: le double énoncé d'une même phrase, même plutôt longue, confié aux solistes l'un après l'autre, ou alors l'imitation rapprochée de phrases ou de brefs motifs selon le principe du canon ou de l'échange de voix. Une seconde option est représentée par la conduite parallèle, en sixtes et en tierces, des parties solistes. Une troisième possibilité enfin est constituée par la

superposition simultanée de deux parties différenciées (avec la simple superposition de deux modules figuratifs, souvent des arpèges, ou un dédoublement des rôles, où la ligne mélodique d'un soliste est accompagnée par les arpèges de l'autre). Étant donné que les solistes sont traités principalement comme un couple - ou, si on préfère, comme le miroir l'un de l'autre - les moments où l'un des instruments devient l'unique protagoniste sont relativement rares.

Une caractéristique des concertos de Vivaldi est le côté virtuose; le maniement des parties solistes inclut le répertoire complet de l'écriture la plus exigeante avec des figures d'arpèges élaborées, des passages de doubles cordes et dans le registre le plus aigu, des coups d'archet difficiles, du *bariolage* et ainsi de suite. À ce propos il est justifié d'émettre l'hypothèse qu'au moins certains des concertos pour deux violons aient été conçus et confectionnés sur mesure par Vivaldi pour de véritables virtuoses, parmi lesquels se trouvaient très probablement lui en personne avec quelque partner d'exception (quelque musicien de la Pietà comme par exemple Anna Maria, ou son propre père Giovanni Battista).

Le Concerto RV 508, qui remonte vraisemblablement au début des années 20, recèle dans ses deux mouvements rapides certains parallélismes constructifs. Le ritornello sert ici surtout de cadre pour placer et situer le jeu des solos et l'attaque du premier épisode est reprise dans le dernier, introduisant ainsi un élément de récapitulation dans le matériel soliste; le Largo est travaillé avec finesse par la broderie des mélodies des violons. Composé après 1725 environ, le Concerto RV 515 compte parmi les chefs-d'œuvre vivaldiens du genre. De grande dimension, la partition révèle un côté chantant rafraîchissant, mais aussi une vive spontanéité gestuelle, avec les deux solistes qui, plus qu'effectuer des échanges et des imitations, semblent esquisser un tendre enlacement et une étreinte concertante.

De la vingtaine de concertos de Bach qui nous sont à ce jour parvenus, moins de la moitié sont connus dans leur version originale : les deux Concertos pour violon BWV 1041 et BWV 1042, celui pour deux violons BWV 1043 et naturellement les six *Concertos brandebourgeois* BWV 1046-51. Les autres sont des réarrangements ou des transcriptions pour un ou plusieurs clavecins et orchestre à cordes de travaux préexistants pour d'autres instruments solistes, conçues pour être interprétées dans le cadre des activités du



Collegium Musicum de Leipzig, l'association estudiantine donc Bach assumait la direction en 1729. L'identité des instruments solistes des versions originales de ces transcriptions peut être définie pour la plupart uniquement au travers d'hypothèses, comme pour le Concerto BWV 1060, provenant vraisemblablement d'un concerto pour violon et hautbois aujourd'hui perdu, composé durant la période de Köthen (1718-23) et reconstitué au XX^{ème} siècle. Dans l'Allegro d'ouverture le motif initial engendre un tissu d'élaborations continues et de variations, alors que l'Adagio en tempo de Sicilienne est constitué d'une mélodie chantante traitée en imitation entre les solistes et l'Allegro final est en tempo de Bourrée.

C'est toujours aux années de Köthen que remonte le splendide Concerto pour deux violons BWV 1043 (puis retranscrit pour deux clavecins, BWV 1062), caractérisé par une écriture serrée contrapuntiste. Dans le Vivace Bach associe la forme du ritornello avec la fugue, employant une écriture dense en imitation qui caractérise aussi les épisodes. D'ailleurs les canons et les procédures contrapuntistes distinguent aussi le Largo, mais pas vraiment en tempo de Sicilienne, inspiré par un chant extrêmement intense et envoûtant, et l'Allegro final, dans lequel Bach construit tous les épisodes avec la même base de motifs, cimentant ainsi la structure déjà bien solide du mouvement.

29 ■

Les sinfonies de Vivaldi, comme certains de ses « concertos ripieni » (c'est-à-dire sans solistes), sont de petit format, de ton léger et agréable, et de trame instrumentale tendanciellement simplifiée dans le dédoublement fonctionnel de la mélodie et de l'accompagnement. On le remarque dans la Sinfonia RV 125, qui nous est parvenue dans la forme d'un manuscrit en parties séparées, la partie de basse manquante, actuellement dans la Bibliothèque d'État de Berlin et issue des imprimeries de la maison d'édition Breitkopf ; la partition a été complétée dans la partie de basse par Olivier Fourés.

Destinataire présumé des tre célèbres *Variations Goldberg*, Johann Gottlieb Goldberg fut aussi élève de Jean-Sébastien Bach, et il démontre en avoir bien assimilé les leçons de pensée contrapuntiste rigoureuse bien que riche en sensibilité et invention dans la Sonate Dür G14, articulée en quatre mouvements selon le modèle de l'ancienne sonate d'église italienne.

Sonar in ottava

di Cesare Fertonani

■ 30

Nella tradizione settecentesca del doppio concerto sono molto più comuni i concerti per una coppia di strumenti identici piuttosto che per due strumenti diversi. Perfino nella sterminata e variegata produzione di Antonio Vivaldi non sono molto numerose le composizioni che presentano questo tipo di organico: oltre a quattro concerti per violino e organo e a quello splendido capolavoro che è il Concerto per viola d'amore e liuto RV 540, si segnalano due concerti per violino e violoncello (*Il Proteo o sia il mondo al rovescio* RV 544 e RV 547), un concerto per violino e «violoncello all'inglese» – quest'ultimo era forse una viola da gamba di registro grave oppure un violoncello dotato di corde simpatiche – (RV 546), un concerto per violino e oboe (RV 548) e un concerto per oboe e fagotto (RV 545). Com'era frequente all'epoca alcuni di questi concerti esistono in versioni alternative originali: è il caso di un paio di concerti per violino e organo (RV 766 e RV 767), di cui è pervenuta anche la versione per due violini (identificate rispettivamente come RV 510 e RV 765). Accostare due diversi strumenti concertanti non era dunque abitudine molto comune nella prima metà del Settecento, sia che si trattasse di strumenti dello stesso registro ma di famiglie differenti sia che si trattasse di strumenti diversi per famiglia ed estensione: sembra insomma che tra il concerto solistico da una parte e il concerto per così dire multiplo, in cui sono utilizzati tre o più strumenti solisti, dall'altra vi sia stato spazio soltanto occasionalmente per composizioni che ponessero in gioco due strumenti che non fossero identici (due violini, due oboi, due flauti, due violoncelli ma anche coppie di trombe e di mandolini come fa Vivaldi rispettivamente nei Concerti RV 537 e RV 532). Una scorsa ai cataloghi di Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel o Georg Philipp Telemann – di nessuno di loro è pervenuto, per lo meno in forma originale, un concerto per due strumenti differenti – conferma lo stato delle cose; di Vivaldi e della natura del tutto eccezionale della sua produzione anche sotto questo aspetto già si è detto.

Cesare Fertonani è professore di musicologia all'Università degli Studi di Milano. È autore di volumi e saggi sulla musica dal Settecento al Novecento e tra le sue pubblicazioni vi sono volumi su Vivaldi, Schubert e Mozart.

Il fatto può anche sorprendere se si considera che l'estetica stessa del concerto comporta la contrapposizione e la risoluzione dialettica di elementi contrastanti o comunque diversi dall'organico sino alla scrittura. D'altro canto si può forse tentare di spiegare questa penuria nel repertorio del genere con ragioni di ordine puramente musicale. Utilizzare come solisti una coppia di strumenti uguali permette di articolare un gioco concertante basato su modalità di dialogo e interazione che poggiano su una omogeneità di registro e sonorità, laddove l'abbinamento di due strumenti diversi per tessitura, timbro, volume di suono, espressione idiomática può creare problemi di non facile risoluzione nell'equilibrio e nel rapporto tra i due solisti; problemi che, invece, possono essere risolti in modo più agevole impiegando una combinazione di tre o più strumenti solisti. Non era da tutti, insomma, ideare e distillare le magiche alchimie sonore del Concerto per viola d'amore e liuto RV 540 di Vivaldi.

In ogni caso, sebbene la prima metà del Settecento sia uno snodo storico fondamentale dal punto di vista della determinazione degli organici e delle risorse strumentali, la prassi esecutiva dell'epoca rende superflua la formalizzazione sulla carta delle convenzioni correnti e di più larga diffusione e la persistenza della strumentazione *ad libitum* continua a implicare, almeno per alcuni strumenti, opzioni di fungibilità. Nella prassi esecutiva settecentesca la determinazione degli organici era in linea di principio assai più libera di quanto oggi si tenda a credere. Il valore prescrittivo delle indicazioni in merito presenti nel testo musicale era di fatto relativizzato, in modo esplicito (dalla possibilità di sostituire uno strumento con un altro, di aggiungere o eliminare parti *ad libitum*) oppure implicito (dalle circostanze e dalle risorse esecutive di volta in volta disponibili, dal gusto e dalle tradizioni locali).

Questo accade anche in Vivaldi. La sua scrittura manifesta da una parte un'accuratezza di notazione non comune, volta a definire con precisione i minimi dettagli espressivi concernenti le dinamiche, l'articolazione e il fraseggio; dall'altra essa lascia frequentemente libertà all'interprete di introdurre questa o quella modifica, di scegliere questa o quella soluzione alternativa. Non c'è contraddizione in fondo tra le due cose, poiché entrambe rivelano la sensibilità acutissima del compositore nei confronti della qualità fisica e corporea del suono, la sua inclinazione a manipolare il timbro sino a farne un elemento strutturale e decisivo: entrambe rispecchiano la consapevolezza che la partitura formalizzata sulla carta configura un progetto creativo che, entro certi limiti, è suscettibile di varianti

aperte a nuove dimensioni significative. Quando non era Vivaldi in persona a proporre tali varianti ci pensavano spesso i contemporanei. È noto, per esempio, che molti concerti vennero riadattati a Dresda, anzitutto da Johann Georg Pisendel, in funzione della specifica prassi esecutiva della cappella sassone, caratterizzata dal cospicuo apporto di fiati (e per la quale, del resto, Vivaldi scrisse appositamente alcuni lavori come il *Concerto per l'Orchestra di Dresda* RV 577).

È del tutto verosimile che in un doppio concerto una parte di violino o di oboe possa essere sostituita – all'ottava grave – da un violoncello o ancora meglio da un «violoncello piccolo». Il passo decisivo verso la definizione del violoncello avviene a Bologna dal 1660, quando per le due corde più gravi dello strumento accordato per quinte (do-sol-re-la) iniziano a essere impiegate corde rivestite d'argento; più corte e sottili rispetto a quelle di puro budello utilizzate sino ad allora, esse assicuravano una migliore emissione sonora e consentivano rapidi passaggi virtuosistici. L'impiego di tali corde rese possibile la costruzione di uno strumento di dimensioni ridotte a quattro o a cinque corde chiamato «violoncello piccolo», utilizzato anche da Johann Sebastian Bach in alcune cantate; nella tipologia a quattro corde lo strumento poteva avere, tra le altre, la stessa accordatura del violino all'ottava inferiore (sol-re-la-mi).

■ 32

In Vivaldi il doppio concerto ricalca nella configurazione formale e nelle linee essenziali il modello del concerto solistico, tanto che la differenza sostanziale rispetto a quest'ultimo si riduce di fatto alla presenza di due strumenti protagonisti anziché di uno soltanto. Lo sdoppiamento della funzione solistica comporta un rapporto tra le parti concertanti riconducibile ad alcune fondamentali tipologie di scrittura, che rispecchiano modalità di interazione impiegate del resto anche nella costruzione dell'ordito orchestrale dei ritornelli. Una prima modalità è data dalla condotta dialogica: la doppia enunciazione di una stessa frase, anche piuttosto estesa, affidata a un solista dopo l'altro oppure l'imitazione ravvicinata di frasi o brevi incisi secondo i principi del canone e dello scambio delle voci. Una seconda opzione è rappresentata dalla condotta parallela, per terze e seste, delle parti solistiche. Una terza possibilità è infine costituita dalla simultanea sovrapposizione di due parti differenziate (con la semplice sovrapposizione di due moduli figurati, spesso di arpeggio, o uno sdoppiamento di ruoli, per cui la linea cantabile di un solista viene accompagnata dagli arpeggi dell'altro). Poiché i solisti vengono trattati per lo più come coppia

– o, se si vuole, come specchio l'uno dell'altro – i momenti in cui uno dei due strumenti assume a unico protagonista sono relativamente rari.

Caratteristico dei concerti per due violini di Vivaldi è il conio virtuosistico; il trattamento delle parti solistiche include l'intero repertorio della scrittura più impegnativa con elaborate figure di arpeggio, passi a doppie corde e nel registro sovracuto, colpi d'arco difficili, *bariolage* e così via. A tale proposito è lecito ipotizzare che almeno alcuni dei concerti per due violini siano stati concepiti e confezionati su misura da Vivaldi per autentici virtuosi, tra i quali c'era con ogni probabilità anche lui stesso insieme con partner d'eccezione (qualche musicista della Pietà come Anna Maria, per esempio, o il padre Giovanni Battista).

Il Concerto RV 508, che risale probabilmente alla prima metà degli anni Venti, manifesta nei due movimenti mossi alcuni parallelismi costruttivi. Qui il ritornello serve più che altro da cornice per inquadrare e articolare il gioco dei Soli e l'attacco del primo episodio è ripreso nell'ultimo introducendo così un elemento di ricapitolazione anche nel materiale solistico; il Largo è finemente lavorato dal ricamo delle melodie dei violini. Composto non prima del 1725 circa, il Concerto RV 515 è poi tra i capolavori vivaldiani del genere. Di ampio formato, la partitura denota un'eufonica e fresca cantabilità ma anche una vivace immediatezza gestuale, con i due solisti che, più che dar luogo a scambi e imitazioni, paiono profilare un amorevole intreccio e abbraccio concertante.

Della ventina di concerti oggi pervenuti di Bach, meno della metà si conoscono nella loro versione originale: i due Concerti per violino BWV 1041 e BWV 1042, quello per due violini BWV 1043 e naturalmente i sei *Concerti brandeburghesi* BWV 1046-1051. I restanti sono rielaborazioni o trascrizioni per uno o più clavicembali e orchestra d'archi di lavori preesistenti per altri strumenti solisti, concepite per essere eseguite nell'ambito delle attività del Collegium Musicum di Lipsia, l'associazione studentesca di cui Bach assunse la direzione nel 1729. L'identità degli strumenti solisti delle versioni originali di queste trascrizioni può essere per lo più individuata soltanto per via congetturale, come accade per il Concerto BWV 1060, derivato verosimilmente da un concerto per violino e oboe oggi perduto, composto nel periodo di Köthen (1718-1723) e ricostruito nel Novecento. Nell'Allegro d'apertura il motto iniziale genera un tessuto di continue elaborazioni e variazioni, mentre l'Adagio in tempo di Siciliana è costituito da una melodia cantabile trattata in imitazione tra

i solisti e l'Allegro conclusivo è in tempo di Bourrée.

Sempre agli anni di Köthen risale lo splendido Concerto per due violini BWV 1043 (poi trascritto per due clavicembali, BWV 1062), connotato da una serrata scrittura contrappuntistica. Nel Vivace Bach combina la forma col ritornello con la fuga, impiegando una fitta scrittura imitativa che impronta anche gli episodi. Del resto canoni e procedimenti contrappuntistici contraddistinguono pure il Largo, ma non tanto in tempo di Siciliana, ispirato da cantabilità intensissima e avvolgente, e l'Allegro finale dove Bach costruisce tutti gli episodi con lo stesso materiale motivico cementando così la struttura già solidissima del movimento.

Le sinfonie di Vivaldi, così come alcuni dei suoi «concerti ripieni» (ossia senza solisti), hanno un piccolo formato, un tono leggero e piacevole e una trama strumentale tendenzialmente semplificata nello sdoppiamento funzionale di melodia e accompagnamento. Lo si coglie nella Sinfonia RV 125, pervenuta in un manoscritto in parti separate, mancante della parte del basso, oggi nella Staatsbibliothek di Berlino e proveniente dalla copisteria della casa editrice Breitkopf; la partitura è stata completata per la parte del basso da Olivier Fourés.

■ 34

Destinatario a quanto pare delle celeberrime *Variazioni Goldberg*, Johann Gottlieb Goldberg fu anche allievo di Johann Sebastian Bach, di cui mostra di aver assimilato la lezione di un pensiero contrappuntistico rigoroso eppure ricco di sensibilità e invenzione nella Sonata Dür G14, articolata in quattro movimenti secondo lo stampo dell'antica sonata da chiesa italiana.

Milano, novembre 2019



Giuliano Carmignola

English

Gramophone magazine described him as 'A prince among baroque violinists'. His interpretations are characterized by a great passion and an introspective approach full of fantasy and freedom. He began his solo career under the baton of conductors such as Abbado, Inbal, Maag and Sinopoli performing in the most prestigious concert halls. He then collaborated with Benedetti Michelangeli, Gatti, Marcon, Hogwood, Pinnock, Bolton, Norrington, Egarr, Antonini, Dantone, Brügggen, Koopman and the main European classical and baroque orchestras. The majority of his numerous discographic productions are produced for Sony Classical and Deutsche Grammophon. Latest (DG), *Sonatas and Partitas BWV 1001-1006* by J.S. Bach. For several years, and in addition to his concert activity, he taught at the Chigiana Music Academy in Siena and at the Hochschule in Lucerne. He has been awarded the title of academician of "the Royal Philharmonic Academy of Bologna" and "Academician of Santa Cecilia."

The collaboration with Mario Brunello was born not only from a great friendship but also from a strong mutual esteem which links the two artists in a constant journey of musical experimentation. For this recording, he plays on a Pietro Guarneri (Venice 1733).

■ 36

Deutsch

Die Zeitschrift Gramophone nannte Giuliano Carmignola einen, Prinzen unter den Barockgeigern', seine Interpretationen sind geprägt von großer Leidenschaft und einer introspektiven Herangehensweise voller Fantasie und Freiheit. Er begann seine Karriere als Solist unter der Leitung von Dirigenten wie Abbado, Inbal, Maag und Sinopoli, mit denen er in den berühmtesten Konzertsälen auftrat. Später arbeitete er mit Benedetti Michelangeli, Gatti, Marcon, Hogwood, Pinnock, Bolton, Norrington, Egarr, Antonini, Dantone, Brügggen, Koopman und den wichtigsten europäischen Klassik- und Barockorchestern zusammen. Giuliano Carmignola spielte zahlreiche CDs ein, die meisten für Sony Classical und die Deutsche Grammophon. Zuletzt sind die *Sonaten & Partiten BWV 1001-1006* von J. S. Bach erschienen. Im Laufe der Jahre unterrichtete er an der *Accademia musicale Chigiana* in Siena und an der Hochschule Luzern. Er ist Mitglied der *Reale Accademia Filarmonica di Bologna* und der *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*.

Die Zusammenarbeit mit Mario Brunello resultiert nicht nur aus einer engen Freundschaft, sondern auch aus einer großen gegenseitigen Wertschätzung, die die beiden Künstler auf einem kontinuierlichen Weg des musikalischen Experimentierens miteinander verbindet. Auf der vorliegenden Aufnahme spielt Giuliano Carmignola eine Violine von Pietro Guarneri (Venedig 1733)

Français

Le magazine Gramophone l'a décrit comme 'Un prince parmi les violonistes baroques'. Ses interprétations se caractérisent par une grande passion et une approche introspective pleine de fantaisie et de liberté. Il a commencé sa carrière de soliste sous la direction de chefs tels que Abbado, Inbal, Maag et Sinopoli se produisant dans les salles de concert les plus prestigieuses. Il collabore ensuite avec Benedetti Michelangeli, Gatti, Marcon, Hogwood, Pinnock, Bolton, Norrington, Egarr, Antonini, Dantone, Brügger, Koopman et les principaux orchestres européens classiques et baroques. La majorité de ses nombreuses productions discographiques est réalisée pour Sony Classical et Deutsche Grammophon. Dernière en date (DG), *Sonates et Partitas BWV 1001-1006* de J.S. Bach. Pendant plusieurs années et parallèlement à son activité de concertiste il enseigne à l'Académie de musique Chigiana de Sienne et à la Hochschule de Lucerne. Il s'est vu décerner le titre d'académicien de "l'Académie Royale Philharmonique de Bologne" et de "Académicien de Santa Cecilia."

La collaboration avec Mario Brunello est née non seulement d'une grande amitié mais aussi d'une forte estime mutuelle qui lie les deux artistes dans un parcours constant d'expérimentation musicale. Pour cet enregistrement, il joue sur un Pietro Guarneri (Venise 1733).

37 ■

Italiano

La rivista Gramophone l'ha definito 'A prince among Baroque Violinists', le sue interpretazioni sono caratterizzate da una grande passione e approccio introspettivo ricco di fantasia e libertà. Inizia la carriera come solista sotto la guida di direttori d'orchestra quali Abbado, Inbal, Maag e Sinopoli esibendosi nelle più prestigiose sale da concerto. Collabora poi con Benedetti Michelangeli, Gatti, Marcon, Hogwood, Pinnock, Bolton, Norrington, Egarr, Antonini, Dantone, Brügger, Koopman e le principali orchestre classiche e barocche europee. Le produzioni discografiche più numerose sono realizzate per Sony Classical e Deutsche Grammophon. Ultime le Sonate & Partite BWV 1001-1006 di J.S. Bach. Ha affiancato negli anni all'attività concertistica le docenze presso l'Accademia musicale Chigiana di Siena e l'Hochschule di Lucerna. È Accademico della Reale Accademia Filarmonica di Bologna e Accademico di Santa Cecilia.

La collaborazione con Brunello nasce, oltre che da una grande amicizia, da una forte stima reciproca che lega i due artisti in un costante percorso di sperimentazione musicale. In questa registrazione suona un Pietro Guarneri (Venezia 1733).

Mario Brunello

violoncello piccolo

English

Mario Brunello is a captivating musician who plays with an expressive freedom rarely found today. As a soloist, he has performed under the batons of conductors including Abbado, Gergiev, Ozawa, Pappano and Koopman. Since winning the International Tchaikovsky Competition in Moscow in 1986 – the first and only Italian to do so – his solo performances have been complemented by his work as a chamber musician and project innovator. An eclectic musician, in recent years Brunello has pioneered the revival of the violoncello piccolo as part of his growing interest in historically-informed performance practice. The instrument, slightly smaller than the cello, enjoyed great popularity in the seventeenth and eighteenth centuries, but is today largely known for its presence in some of Bach's sacred cantatas. In this recording Brunello plays the same four-string violoncello piccolo as previously used in the recording of Bach's sonatas and partitas, recently released by Arcana, the first in the Bach Brunello Series, a three-volume set in which Bach's violin masterpieces are played on the violoncello piccolo.

■ 38

Deutsch

Mario Brunello ist ein faszinierender Musiker, der mit einer ausdrucksstarken Freiheit spielt, die heute selten zu finden ist. Seinen Durchbruch erlangte der junge Brunello im Jahr 1986, als er, als erster und bislang einziger Italiener, den Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau gewann. Dem folgte eine weltweite Karriere als Solist – unter anderem spielte er unter Abbado, Gergiev, Ozawa, Pappano und Koopman – aber auch in der Kammermusik und als Initiator innovativer Projekte. Als vielseitig versierter Musiker hat Brunello in den letzten Jahren die Wiederentdeckung des *violoncello piccolo* als Teil des stetig wachsenden Interesses an der historischen Aufführungspraxis mit vorangetrieben. Dieses Instrument, das ein wenig kleiner als ein Cello ist, erfreute sich im 17. und 18. Jahrhundert großer Beliebtheit, ist uns heute jedoch vor allem aus einigen geistlichen Bach-Kantaten bekannt. Auf der vorliegenden CD spielt Brunello das gleiche kleine viersaitige Violoncello, das er bereits auf der kürzlich bei Arcana erschienenen Einspielung von Bachs *Sonaten und Partiten* verwendete. Mit diesem Album eröffnete er die Bach-Brunello-Serie, die auf drei Volumes angelegt ist und in der Bachs Meisterwerke für Violine auf dem *violoncello piccolo* interpretiert werden.

Français

Mario Brunello est un musicien fascinant, qui joue avec une liberté expressive extrêmement rare de nos jours. Il a joué en tant que soliste sous la baguette de grands chefs tels que Abbado, Gergiev, Ozawa, Pappano, Koopman. Après son premier prix au Concours International Tschaikowski en 1986 – il reste le premier et le seul Italien à l'avoir obtenu – ses performances solistiques ont été complétées par son travail de musique de chambre et créateur de projets. Un musicien éclectique, qui a effectué ces dernières années un travail de pionnier dans la redécouverte du « violoncelle piccolo », résultat de son intérêt croissant pour la pratique de la musique ancienne. Cet instrument, légèrement plus petit que le violoncelle, jouissait d'une grande popularité au 17^{ème} et 18^{ème} siècle, mais il est aujourd'hui surtout connu pour sa présence dans quelques cantates sacrées de Bach. Dans ce disque Brunello joue sur le même violoncelle piccolo à quatre cordes déjà utilisé pour l'enregistrement des Sonates et Partitas de Bach, publiées récemment chez Arcana, avec lesquelles il a inauguré la Bach Brunello Series, collection en trois volumes où les chefs d'œuvre pour violon de Bach sont interprétés avec le violoncelle piccolo.

39 ■

Italiano

Mario Brunello è un musicista affascinante, dotato di una libertà espressiva estremamente rara al giorno d'oggi. Vincitore del Concorso Čaikovskij di Mosca nel 1986 – primo e unico italiano a ottenere questo riconoscimento – ha collaborato con direttori quali Abbado, Gergiev, Ozawa, Pappano, Koopman. Agli impegni solistici affianca un'intensa attività come camerista e creatore di progetti innovativi. Musicista eclettico, negli ultimi anni Brunello è stato pioniere nella riscoperta del violoncello piccolo, come risultato di un suo crescente interesse per l'esecuzione storicamente informata. Questo strumento, leggermente più piccolo di un violoncello, ha goduto di grande popolarità nel XVII e XVIII secolo ed è largamente conosciuto per la sua presenza in alcune cantate sacre di Bach. In questo disco Brunello suona lo stesso violoncello piccolo a quattro corde già usato nell'incisione delle *Sonate e Partite* di Bach, pubblicata di recente da Arcana, con cui ha inaugurato la Bach Brunello Series, collana in 3 volumi nella quale i capolavori bachiani per violino sono eseguiti con il violoncello piccolo.

Accademia dell'Annunciata

English

The Academy of the Annunciata is a period-instrument orchestra founded in 2009 in Abbiategrasso (Milan), in the Leonardesque building of the former Convento dell'Annunciata, an architectural jewel built by Duke Galeazzo Maria Sforza in the second half of the fourteenth century. Over the years, under the leadership of Riccardo Doni, the orchestra's repertoire has embraced a wide range of periods and styles, from the baroque of Bach, Handel and Vivaldi to the classicism of Mozart and early Beethoven, with a particular focus on rediscovering Italian authors rarely included in the concert programmes, such as Francesco Durante, Felice Dall'Abaco and Felice Gardini.

The orchestra has collaborated with soloists such as Giuliano Carmignola, Mario Brunello, Enrico Onofri, Paolo Beschi, Evangelina Mascardi, Sonia Prina and Filippo Mineccia. In 2016 Giuliano Carmignola played in the first modern recording of the six Violin Concertos op. 15 by Felice Gardini. In 2019, with Mario Brunello, he made a recording of works by Giuseppe Tartini (forthcoming).

■ 40

Riccardo Doni

Born in Milan in 1965, Riccardo Doni graduated in organ and organ composition at the A. Boito Conservatory in Parma, under the guidance of Lorenzo Ghielmi. He later studied organ and harpsichord in the class of Jean Claude Zehnder at the Schola Cantorum in Basle. Since 1994 he has been a permanent collaborator of the prestigious ensemble Il Giardino Armonico in Milan, as harpsichordist and organist. He is harpsichordist of the Imaginarium ensemble created in 2002 by the violinist Enrico Onofri, and since 2008 he has been playing with the violinist Giuliano Carmignola, with whom he has given concerts in some important Italian and European cities. Since 2010 he has been music director of the Accademia dell'Annunciata. He has recorded for Decca, Teldec, Alpha, Arcana, Zig Zag Territoires, Naïve, Opus 111, Passacaille, Deutsche Harmonia Mundi, Supraphon, Amadeus, Nichion and Musica Viva.

Deutsch

Die Accademia dell'Annunciata ist ein Orchester, das auf historischen Instrumenten spielt. Es wurde 2009 in Abbiategrasso (Mailand) in der von Leonardo geprägten Umgebung des ehemaligen Convento dell'Annunciata gegründet, einem architektonischen Juwel, das Herzog Galeazzo Maria Sforza in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bauen ließ. Im Laufe der Jahre hat sich das Orchester unter der Leitung von Riccardo Doni mit einem Repertoire auseinandergesetzt, das eine große zeitliche und stilistische Bandbreite umfasst, vom Barock Bachs, Händels und Vivaldis bis hin zur Klassik Mozarts und des frühen Beethoven, mit besonderem Augenmerk auf der Wiederentdeckung italienischer Komponisten, die selten in Konzertprogrammen zu hören sind, wie z.B. Francesco Durante, Felice Dall'Abaco oder Felice Giardini.

Das Orchester hat mit Solisten wie Giuliano Carmignola, Mario Brunello, Enrico Onofri, Paolo Beschi, Evangelina Mascardi, Sonia Prina und Filippo Mineccia zusammengearbeitet. Mit Giuliano Carmignola spielte es 2016 die erste moderne Aufnahme der sechs Violinkonzerte op.15 von Felice Giardini ein, und 2019 wurde mit Mario Brunello eine CD mit Werken von Giuseppe Tartini aufgenommen, die demnächst erscheint.

41 ■

Der 1965 in Mailand geborene Riccardo Doni absolvierte sein Orgel- und Orgelkompositionsstudium am Conservatorio di Musica Arrigo Boito in Parma bei Lorenzo Ghielmi. Später studierte er Orgel und Cembalo in der Klasse von Jean Claude Zehnder an der Schola Cantorum in Basel. Seit 1994 ist er als Cembalist und Organist festes Mitglied des renommierten Ensembles Il Giardino Armonico in Mailand. Er ist Cembalist des 2002 vom Geiger Enrico Onofri gegründeten Ensembles Imaginarium und spielt seit 2008 im Duo mit dem Geiger Giuliano Carmignola, mit dem er in wichtigen italienischen und europäischen Konzertsälen auftrat. Seit 2010 ist er musikalischer Leiter der Accademia dell'Annunciata. Er hat CDs für Decca, Teldec, Alpha, Arcana, Zig Zag Territoires, Naïve, Opus 111, Passacaille, Deutsche Harmonia Mundi, Supraphon, Amadeus, Nischion und Musica Viva aufgenommen.

Accademia dell'Annunciata

■ 42

Riccardo Doni

Français

L'Académie de l'Annunciata est un orchestre sur des instruments d'époque, fondé en 2009 à Abbiategrasso (Milan) dans le cadre léonardesque de l'ancien Convent de l'Annunciata, bijoux architectural fait construire par le duc Galeazzo Maria Sforza dans la seconde moitié du quatorzième siècle. Au fil des ans, sous la direction de Riccardo Doni, l'orchestre s'est penché sur un répertoire qui s'étend sur une longue période et stylistique, du baroque de Bach, Haendel et Vivaldi jusqu'au classique de Mozart et du premier Beethoven, avec une attention particulière à la redécouverte d'auteurs italiens rarement inclus dans les programmes concertistes, dont Francesco Durante, Felice Dal'Abaco, Felice Giardini.

L'orchestre a collaboré avec des solistes comme Giuliano Carmignola, Mario Brunello, Enrico Onofri, Paolo Beschi, Evangelina Mascardi, Sonia Prina, Filippo Mineccia. Avec Giuliano Carmignola, il a réalisé en 2016 la première incision moderne des 6 Concerts pour violon op. 15 de Felice Giardini, tandis que Mario Brunello a enregistré en 2019 un programme dédié à Giuseppe Tartini, qui sera publié prochainement.

Né à Milan en 1965, il est licencié en Organe et Composition Organistique auprès du Conservatoire A. Boite de Parme, sous la conduite de Lorenzo Ghielmi. Il a ensuite étudié l'organe et le cembalo dans la classe de Jean Claude Zehnder à la Schola Cantorum de Bâle. Depuis 1994, il est collaborateur stable de l'association prestigieuse Il Giardino Armonico de Milan, en qualité de clavicembaliste et d'organiste. Il est le clavicembaliste de l'Imaginarium constitué en 2002 par le violoniste Enrico Onofri et, depuis 2008, il joue en duo avec le violoniste Giuliano Carmignola, avec lequel il a organisé des concerts dans des salles importantes d'Italie et d'Europe. Depuis 2010, il est directeur musical de l'Académie de l'Annoncée. Il a enregistré pour Decca, Teldec, Alpha, Arcana, Zig Zag Territoires, Naïve, Opus 111, Passacaille, Deutsche Harmonia Mundi, Supraphon, Amadeus, Nichion, Musique Viva.

Italiano

Accademia dell'Annunciata è un'orchestra su strumenti d'epoca fondata nel 2009 ad Abbiategrasso (Milano) nella cornice leonardesca dell'ex Convento dell'Annunciata, gioiello architettonico fatto costruire dal duca Galeazzo Maria Sforza nella seconda metà del Quattrocento. Nel corso degli anni, sotto la direzione di Riccardo Doni, l'orchestra ha affrontato un repertorio che abbraccia un ampio arco temporale e stilistico, dal barocco di Bach, Händel e Vivaldi fino al classicismo di Mozart e del primo Beethoven, con una particolare attenzione alla riscoperta di autori italiani raramente inclusi nei programmi concertistici, tra i quali Francesco Durante, Felice Dall'Abaco, Felice Gardini.

L'orchestra ha collaborato con solisti quali Giuliano Carmignola, Mario Brunello, Enrico Onofri, Paolo Beschi, Evangelina Mascardi, Sonia Prina, Filippo Mineccia. Con Giuliano Carmignola nel 2016 ha realizzato la prima incisione moderna dei 6 Concerti per violino op. 15 di Felice Gardini, mentre con Mario Brunello ha registrato nel 2019 un programma dedicato a Giuseppe Tartini, di prossima pubblicazione.

Nato a Milano nel 1965, si è diplomato in Organo e Composizione organistica presso il Conservatorio A. Boito di Parma, sotto la guida di Lorenzo Ghielmi. Successivamente ha studiato organo e cembalo nella classe di Jean Claude Zehnder presso la Schola Cantorum di Basilea. Dal 1994 è collaboratore stabile del prestigioso ensemble Il Giardino Armonico di Milano, nella veste di clavicembalista e organista. È clavicembalista dell'ensemble Imaginarium costituito nel 2002 dal violinista Enrico Onofri e dal 2008 suona in duo con il violinista Giuliano Carmignola, con il quale ha tenuto concerti in alcune importanti sale italiane ed europee. Dal 2010 è direttore musicale dell'Accademia dell'Annunciata. Ha registrato per Decca, Teldec, Alpha, Arcana, Zig Zag Territoires, Naïve, Opus 111, Passacaille, Deutsche Harmonia Mundi, Supraphon, Amadeus, Nichion, Musica Viva.



Accademia dell'Annunciata





Bach – Vivaldi

■ 46

Sonar in Ottava – Double Concertos for violin and violoncello piccolo

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Sinfonia in D major RV 125 for strings

(reconstructed by Olivier Fourés)

01.	Allegro	02:16
02.	Adagio	03:01
03.	Allegro	01:35

Concerto in C major RV 508 for violin and violoncello piccolo

04.	Allegro	04:42
05.	Largo	02:48
06.	Allegro	03:14

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Concerto in D minor BWV 1043 for violin and violoncello piccolo

07.	Vivace	03:33
08.	Largo ma non tanto	06:11
09.	Allegro	04:46

Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756)

Sonata in C minor DürG 14 for strings

10.	Largo	02:40
11.	Allegro	03:24
12.	Grave	01:47
13.	Giga	03:36

Johann Sebastian Bach

Concerto in D minor BWV 1060 for violin and violoncello piccolo

14.	Allegro	04:58
15.	Adagio	05:18
16.	Allegro	03:37

Antonio Vivaldi

Concerto in E-flat major RV 515 for violin and violoncello piccolo

17.	Allegro	04:21
18.	Largo	04:15
19.	Allegro	03:46

47 ■

Total time 69:58

Original scoring: Concertos RV 508, RV 515 and BWV 1043 for two violins; Concerto BWV 1060 for two harpsichords in C minor (here transposed a tone higher)

Giuliano Carmignola violin

Pietro Guarneri, Venice 1733

Mario Brunello

four-string violoncello piccolo

Filippo Fasser, Brescia 2017 (after Antonio and Girolamo Amati, Cremona 1600-10)

Accademia dell'Annunciata

Riccardo Doni harpsichord and conductor

Accademia dell'Annunciata

- violin I **Carlo Lazzaroni*** Johann Georg Thier, Vienna 1760
Victoria Melik Nikolaus Roti, Vienna 1757
Carmen Munoz Anonymous, French (after Antonio Stradivari, Cremona 1719)
Archimede De Martini Anonymous, German, 19th century
- violin II **Angelo Calvo*** Eduardo Angel Gorr, Cremona 2013
(after Guarneri del Gesù "Kochanski", Cremona 1741)
Pierfrancesco Pelà François Caussin, Neufchâteau (F) 1852
Cristiana Franco Fiorella Anelli, Cremona 2012
(after Antonio Stradivari "Il Cremonese 1715")
Regina Yugovic Anonymous, Mittenwald (D), mid-18th century
- viola **Maria Bocelli*** Anonymous, Tyrolean school, second half of the 18th century
Domenico Scicchitano Richard Alexander, Fonte (Treviso) 2010
- cello **Marcello Scandelli*** Katsumitsu Nakamura, Cremona 1970
(after Antonio Stradivari, Cremona 17th century)
Maria Calvo Jay Haide, El Cerrito, California (USA) 2009
(after Domenico Montagnana, Venice 17th century)
Emanuele Rigamonti Christian Meinel, Klingenthal ca. 1780
Anna Grendene Anonymous, Mittenwald (D) 1890 (after Antonio Stradivari)
- violone **Paolo Bogno** Michele Harsan, Breaza (Ro) 2010
- theorbo **Elisa La Marca** 14-course theorbo – Giuseppe Tumiatì, Canneto Pavese 2013
(after Vendelio Venere, Padua 1611)
- harpsichord **Riccardo Doni** Italian harpsichord Colzani - Vismara 2016
(after Carlo Grimaldi, Messina 17th century)

*first parts



Menu

Recording dates: 26-30 June 2018

Recording location: Church of the Convento dell'Annunciata, Abbiategrasso (Milan), Italy

Producer: Michael Seberich – **Recording engineer:** Michael Seberich – **Balance Engineer / Mastering:** Michael Seberich – **Editing:** Michael Seberich

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – digipack

Cover picture: ©Gianni Rizzotti

Images – booklet

Page 2: ©Gianni Rizzotti. All other photos taken during the recording sessions, June 2018 ©Marzia Rizzo (pages 5, 16: ©Luca Calcaterra)

Translations:

English: James Chater – German: Susanne Lowien – French: Dominique Zryd

Co-produced by Associazione “Lo Scigno della Musica” and Outhere Music France

©2020 / ©2020 Outhere Music France

49 ■

Acknowledgements

We thank Signora Maria Candida Morosini, Signore Giuseppe Zilioli and the government of the municipality of Abbiategrasso for their kind support.



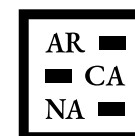
With thanks to

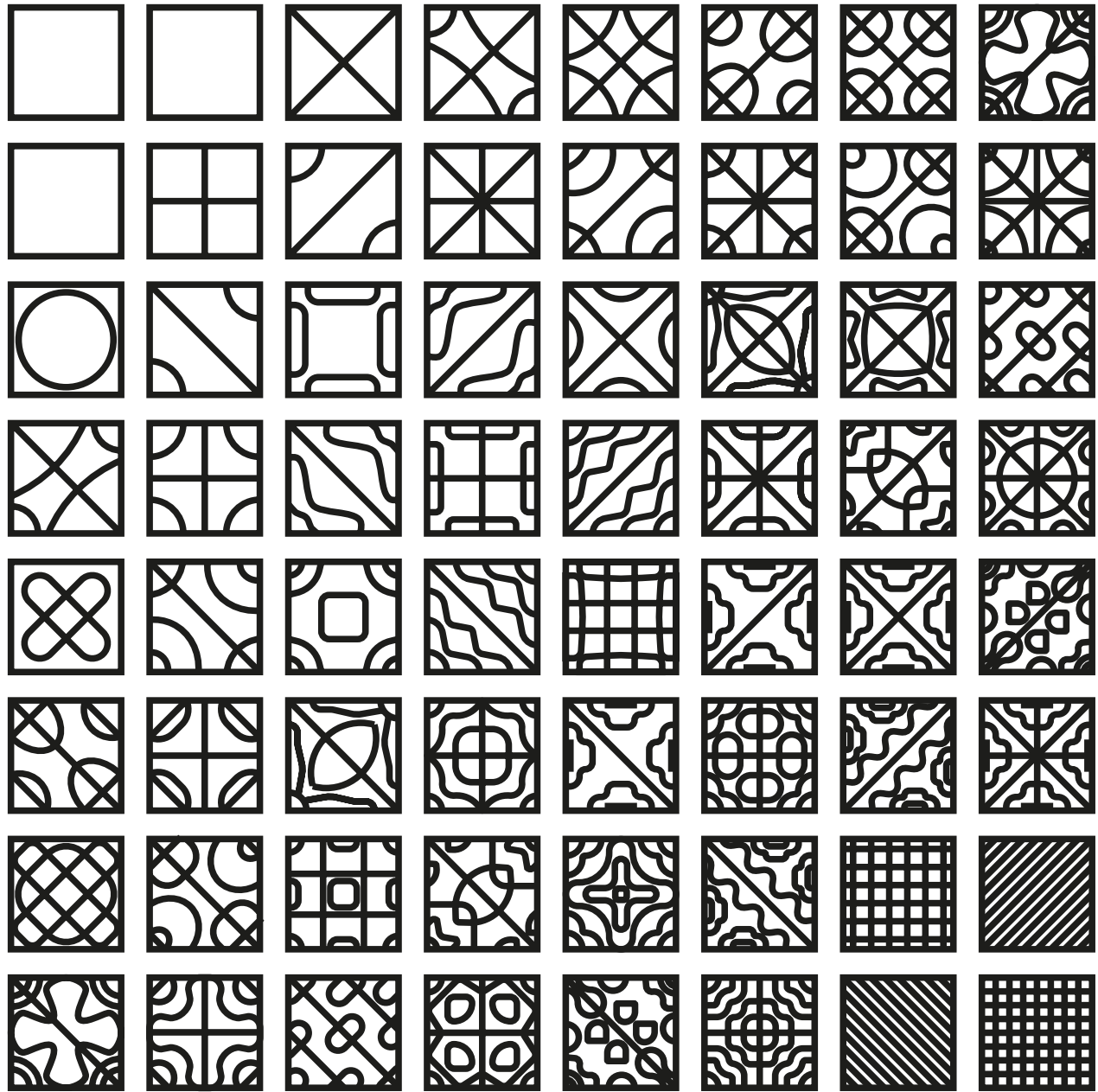


ARCANA is a label of **OUTHERE MUSIC FRANCE**
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgarla

outhere
MUSIC





Arcana and the Chladni Figures

In the second half of the 18th century the German physicist and musician Ernst Chladni, one of the founders of modern acoustic science, observed that the vibrations generated by a violin bow rubbed along the edge of a sand-strewn metal plate took on visible geometric figures. The images thus obtained still bear the name of *Chladni Figures* (1787).

Inspired by these fascinating figures, the Milanese designer Emilio Lonardo created the layout of Arcana. And as Ernst Chladni revealed the invisible shapes of sound waves, Arcana gives form to previously unheard repertoires, unique research projects proposed by innovative artists, making them accessible to a large audience.

Arcana und die Chladnischen Klangfiguren

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beobachtete der deutsche Physiker und Musiker Ernst Chladni, einer der Begründer der modernen wissenschaftlichen Akustik, dass auf einer mit Sand bestreuten Metallplatte geometrische Figuren sichtbar werden, wenn diese am Rand mit einem Geigenbogen angestrichen wird. Die so entstehenden Bilder tragen nach wie vor den Namen Chladnische Klangfiguren (1787).

Inspiziert durch diese faszinierenden Figuren entwarf der Mailänder Grafiker Emilio Lonardo das Design für Arcana. Genau wie Ernst Chladni die unsichtbaren Formen von Schallwellen freilegte verleiht Arcana in Form einzigartiger Forschungsprojekte innovativer Künstler bisher ungehörtem Repertoire Gestalt und macht es einem breiten Publikum zugänglich.

Arcana et les figures de Chladni

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le physicien et musicien allemand Ernst Chladni, l'un des fondateurs de la science acoustique moderne, observa que les vibrations générées par un archet de violon frottant le long d'une plaque de métal semée de sable prenaient des figures géométriques visibles. Les images ainsi obtenues portent encore le nom de *Figures de Chladni* (1787).

Ces dessins fascinants ont inspiré la charte graphique d'Arcana, conçue par le designer milanais Emilio Lonardo. Et comme Ernst Chladni qui rendait visibles les ondes sonores invisibles, Arcana donne forme à des répertoires hors des sentiers battus, des projets de recherche uniques proposés par des artistes novateurs en les rendant accessibles au grand public.

Arcana e le Figure di Chladni

Nella seconda metà del Settecento il fisico e musicista tedesco Ernst Chladni, tra i fondatori della moderna scienza acustica, osservò che le vibrazioni generate da un arco di violino che sfrega lungo il bordo di una lastra di metallo cosparsa di sabbia assumevano figure geometriche visibili. Le immagini così ottenute sono tuttora chiamate con il nome di *Figure di Chladni* (1787). A questi disegni affascinanti si ispira la veste grafica di Arcana, ideata dal designer milanese Emilio Lonardo. E come Ernst Chladni rendeva visibili le invisibili onde sonore, Arcana dà forma a repertori fuori dai sentieri battuti, progetti di ricerca unici proposti da artisti innovativi, rendendoli accessibili al grande pubblico.

