

VOL. 2

SONATAS OP. 2

BENEDETTO  
MARCELLO

ACCADEMIA CLAUDIO MONTEVERDI  
HANS LUDWIG HIRSCH

ARTS

*authentic*

He could hardly be described as a child prodigy, obsessed from an early age with a particular instrument, nor had a musical training been forced upon him. On the contrary, his family, an old Venetian clan of merchants and politicians of patrician stock, offered him a wide variety of stimuli: scientific, literary and musical. His clever, perceptive mother awakened his interest in the theatre (the family co-owned the Teatro Sant'Angelo), painting and the fine arts. It has always been the same old story: for centuries and generations money and power represent the sole motive forces, until one day the Muses creep in, seductive and enervating - the Buddenbrooks effect. On the whole Marcello senior stood his ground despite bouts of violin fever, but danger was lurking, destructive powers were threatening the very bedrock of family tradition like the salt water of the canals that was penetrating the foundations of the palazzi. Soon Benedetto's elder brother Alessandro was giving ear to the Muses, and so the younger of the two was sentenced to study law with the aim of entering the civil service of the Republic of Venice as soon as possible, thereby guaranteeing continuity, property and influence. Benedetto submitted, to all appearances in good grace. He knew perfectly well that advantages for a Marcello would be considerable, first

and foremost among them being plenty of leisure for composing. The sheer volume of his work cannot be accounted for in any other way, even taking passion, diligence and determination for granted. The Opus II is already an impressive demonstration of these virtues. In accordance with a publishing convention based on precise calculations, a composer had to deliver either six or twelve sonatas. For the young Venetian nobleman "dilettante in contrappunto" from the school of Antonio Lotti and Francesco Gasparini this was doubtably something of a challenge. Was the newly graduated *Accademico Bolognese* equal to it? Not if we only read the printed editions; but if we consider that a part of this challenge also lay at the door of the performers, we realise that success was assured, for we have an idea of their quality from the scores of Antonio Vivaldi. They were tailor-made for the *virtuose* of the *Pio Ospedale della Pietà*, in the knowledge of and confidence in their art of improvising ornaments and variations for the *da capo* passages and of realising a coherent continuo from a more or less figured bass. Modern performers have to face the same challenge, but with a fundamental difference: Marcello's language is no longer our language, and we have to relearn it, interpret what has been written about it over a quarter of a

millenium (with the interval of oblivion), try to bring spirit and letter into line in this process of "ricreatio", remaining aware throughout of the ultimate impossibility of actually. We have the striving after authentically, but not authenticity itself. What was at the time the living present is for us the past, which can only be brought back to life through a combination of knowledge and intuition, intellectual penetration and a stretching of the emotions. In view of the foregoing, the fact that this happens in different and entirely personal ways will hardly come as a surprise, and is no doubt taken into account in this complete recording. It is based on three printed editions (Sala, Roger and Walsh) and features three solo (recorder, transverse flute and violin) and four continuo instruments. Sala and Roger adhere to the recorder prescribed by the composer. As well as being dazzled by the daughters of the *Pietà*, Marcello may also have succumbed in his choice of instruments (a possibility stressed by all scholars) to the charm of Arcadia, that dreamland to which so many great spirit (Metastasio, Corelli, Alessandro Scarlatti) metaphorically emigrated; Benedetto Marcello under the alias (or inspiration name) of Driante Sacreo. And the shepherds' and shepherdhesses' favourite instruments were the shawn, the pipes, the hurdy-gurdy and all types

of flute including, it goes without saying, the fashionable transverse flute. John Walsh however must have had the numerous connoisseurs, players and lovers of the German flute more in mind as his target group than Arcadian shepherds. For the violins announced on the title page the original key of the initial recorder addition is in some cases more "practical" and convenient than the downward transposition for the transverse flute. In view of this historical state of affairs the following "hierarchy" has crystallised for the recording: the recorder leads with five sonatas, followed by the transverse flute with four and the violine brings up the rear with three. In this connection the problem of the Chaconne remained to be solved. It forms the "crowning" conclusion to the twelfth sonata and - at least in print - to the entire cycle. Walsh - and this speaks for his good taste - simply omits this (excessively) *ostinato*, vacuous sequence. According to Eleanor Selfridge-Field ("La Musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi", ERI, Turin, 1980) he thus follows the lead of Giuseppe Sala. The latter had however in all probability published this *pièce de résistance*, famous primarily in the harpsichord version, and the preceding *Largo*, as had his "pirate" Estienne Roger. Illogically, from the philological point of view, this

recording entrusts the integral version in the Sonata N° 12 to the violin, which commands a far wider dynamic range and a greater capacity for variety of *chiaroscuro* than the recorder and transverse flute. On the realisation of the *basso continuo*. All three editions mention the harpsichord and/or violoncello in the title. In this respect too, a literal interpretation would be a distortion of history. Venetian performing practice, extensively documented in San Marco and the *Pietà*, cities, alongside the standard setting referred to above and its harmonic realisation (according to Francesco Gasparini in "L'armonico pratico al cimbalo", Venice 1708), both the harpsichord alone and also an organ-cello combination, then *chitarrone*-cello and the cello alone, that accompanies one of the violin sonatas with a *Jeu d'harmonie*. This form of "duet" was later taken up particularly by Giuseppe Tartini, who lured the cellist Antonio Vandini (who played in the "underhand" fashion) away from the *Pietà* to Padua in order to enjoy the services of his favourite accompanist for the rest of his life. Another problem relating to performing practice concerns the repetition of movements or passages. The conventional signs require this. A comparison of the three printed editions tends however to obscure the subject rather than shed light

upon it. Where Sala gives no signs, Roger multiplies them, Walsh cancels them again and adds others, and vice versa. Here the only hope of clarification lies in a precise analysis of the compositional structure, of the way in which Marcello organises his material; this analysis leads to two fundamental conclusions. The slow movements consisting of a single part and with a clearly traditional function (mostly leading up to the final *Allegro*, but sometimes also to the second fast movement) allow of no repetition and almost categorically demand ornamentation of their often imitative, densely woven strands. To steal a metaphor from the art of rhetoric, this means: I repeated the beginning of a line or the whole line, thus becoming more emphatic, charged with pathos, more intense, vary my tone, stress the mounting affective tension with suitable gesture. Or I do exactly the opposite. I begin at the climax with a passionate outburst and allow the excitement to subside. Or I may recite an inner monologue, calm, meditative, almost without a rise or fall, continually reformulating the elements of the "soud-speech" expounded by Benedetto Marcello in its rhythm, melody and harmony. This exhausts all the possibilities, any further *da capo* would only diminish the stature of what can be stated convincingly only once, the more so



where it serves as an introduction to the main piece, i.e. the following movement. The movements in two parts, both slow and fast, generally demand repetition in the form of an ornamented *da capo* with variations. There are also exceptions, however, where short, monosyllabic themes do not bear excessive spinning out, or where meaningful discourse would turn into idle chatter and where variation would become a matter of sterile compulsion. Marcello's twelve sonatas do not of course form a self-contained cycle, linked into a unified sequence thought through or even "composed" by the composer; Walsh had already modified it. In this recording instrumental version is the criterion, setting a new watching. Thus to "delight the spirit".

*Giulia d'Altham*

Nicht daß er ein Wunderkind gewesen wäre, früh und einseitig fixiert auf ein Instrument oder gar gedrillt. Seine Familie, eine altes venezianisches Patriziergeschlecht von Kaufleuten und Politikern, bot ihm im Gegenteil vielfältige und verschiedenste Anregungen: wissenschaftliche, literarische, musikalische. Die kluge, sensible Mutter weckte seine Interessen am Theater (die Familie war Mitbesitzer

des Teatro Sant'Angelo), an Malerei und Bildender Kunst. Eine immer wiederkehrende Konstellation: über Jahrhunderte und Generationen sind es nur Geld und Macht, die alles Tun und Handeln bestimmen. Bis sich die Musen einschleichen, einschmeichelnd und aufweichend. Der Buddenbrook-Effekt. Vater Marcello allerdings, obwohl selbst vom Geigenfieber angekränkt, griff noch einmal hart durch. Da war Gefahr im Verzug, zerstörerische Kräfte drohten in die Grundfesten der Familientradition einzudringen, so wie das Salzwasser aus den Kanälen in die Fundamente der Palazzi. Zumal auch Benedetto's älterer Bruder Alessandro bereits musenhörig war. Und so wurde der jüngere denn zum Studium der Rechtswissenschaften verdonnert, mit dem Ziel, ihn so bald wie möglich in die Dienste der Republik Venedig einzuschleusen und damit Kontinuität, Besitzstand und Einfluß zu wahren. Benedetto beugte sich; allem Anschein nach widerstandslos. Er wußte wohl, daß ein Marcello sich viel herausnehmen konnte, vor allem viel freie Zeit zum Komponieren. Anders ist das Volumen seiner Produktion nicht zu erklären; Leidenschaft, Fleiß und Hartnäckigkeit vorausgesetzt. Diese Tugenden demonstriert er eindrucksvoll bereits mit seinem Opus II. Einer Verlagskonvention zufolge, auf präziser Kalkulation

basierend, mußten es 6 oder 12 Sonaten sein, die ein Komponist zu liefern hatte. Für den jungen Nobile Veneto, "Dilettante di Contrappunto", aus der Schule von Antonio Lotti und Francesco Gasparini zweifellos eine Herausforderung. Hat ihr der frischgebackene *Accademico Bolognese* stand gehalten? Nicht, wenn man nur die Drucke liest. Durchaus, wenn man bedenkt, daß ein Teil der Herausforderung auch den Interpreten galt. Über ihren Rang können wir uns ein Bild machen dank der Partituren Antonio Vivaldi's. Maßgeschneidert für die Virtuosinnen des Pio Ospedale della Pietà. Im Wissen und Vertrauen auf ihre Kunst, die *dacapo*-Teile improvisierend auszuführen, zu variieren; einen Continuoart nach mehr oder weniger beziffertem Baß sinnreich zu gestalten. Die gleiche Herausforderung gilt für die Interpreten von heute. Mit einem schwerwiegenden Unterschied: die Sprache Marcello's und seiner Zeitgenossen ist nicht mehr unsere Sprache. Wir müssen sie wieder erlernen, müssen "interpretieren", was über sie in einem Vierteljahrtausend (mit den Unterbrechungen der Vergessenheit) geschrieben wurde, müssen versuchen, Geist und Buchstabe in der "Ricreatio" zur Deckung zu bringen, im Bewußtsein der letzten Unmöglichkeit solchen Tuns. Es gibt ein Streben nach Authentizität, nicht aber Authentizität

selbst. Was damals lebendige Gegenwart war, ist für uns Vergangenheit, die es mit Wissen und Intuition, intellektueller Durchdringung und emotiver Spannung wiederzubeleben gilt. Daß dies auf verschiedene und persönliche Weise geschieht, wird nach dem bisher Gesagten kaum mehr überraschen. Diese Gegebenheiten bezieht die vorliegende Gesamtaufnahme bewußt mit ein. Drei Drucke wurden ihr zugrunde gelegt (Sala, Roger und Walsh), drei Solisten (Blockflöte, Traversflöte, Violine) und vier Continuo-Spieler sind ihre Protagonisten. Sala und Roger halten sich an die vom Autor vorgeschriebene Blockflöte. Außer der Bewunderung für die Töchter der *Pietà*, mag Marcello bei der Wahl das Arkadien gelockt haben, in das so viele große Geister (Metastasio, Corelli, Alessandro Scarlatti) metaphorisch emigrierten. Benedetto Marcello unter dem Deck- (oder Ordensnamen) *Driante Sacro*. Und die Hirtinnen, die Schäfer, sie spielten mit Vorliebe Schalmey, Dudelsack, Drehleier und alle Arten von Flöten... Selbstverständlich auch die modische Traversflöte. John Walsh allerdings dürfte als Zielgruppe mehr die zahlreichen Könner, Kenner und Liebhaber der "german flute" im Auge gehabt haben und weniger die arkadischen Schäfer. Für die auf dem Titelblatt angesprochenen Geiger sind

in einigen Fällen die Originaltonarten der Blockflöten-Urfassung "praktischer" und bequemer als die querflötengerechten Tieftranspositionen. Diese historische Ausgangslage berücksichtigend, hat sich für die Einspielung folgende "Hierarchie" herauskristallisiert: an der Spitze bleibt *Il flauto a becco* mit 5 Sonaten, gefolgt von der Traversflöte mit 4 und der Geige mit 3 Sonaten. In diesem Zusammenhang stand das Problem der *Ciaccona* zur Lösung an. Sie bildet den "krönenden" Abschluß der 12. Sonaten und - zumindest im Druck - des gesamten Zyklus. Walsh - das spricht für seinen guten Geschmack - läßt diese (zu) ostinate Floskelkette einfach weg. Laut Eleanor Selfridge-Field ("*La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*", ERI, Turin 1980) folgt er damit Giuseppe Sala. Der aber hatte diese "pièce de résistance" - berühmt vor allem in der Version für Cembalo - und das vorausgehende Largo sehr wohl veröffentlicht, ebenso wie sein "Pirat" Estienne Roger. In philologischer Inkonsequenz vertraut die vorliegende Einspielung die integrale Version der Sonate Nr. 12 der Violine an, demjenigen Instrument, das im Vergleich zu Block- und Traversflöte über eine weitaus größere dynamische Spannweite, über vielfältigere Möglichkeiten des "chiaroscuro", der Schattierungen verfügt. Zur Realisierung der Bass

continuo. Alle drei Drucke sehen im Titel Cembalo und (oder) Violoncello vor. Auch in diesem Punkt hieße buchstabentreu sein, die historische Wirklichkeit verkennen. Gerade die venezianische Aufführungspraxis - in San Marco und der Pietà hinlänglich dokumentiert - sieht neben der genannten Standardbesetzung und ihrer harmonischen Auflösung (nach Francesco Gasparini "L'armonico pratico al cimbalo", Venedig 1708) auch der Cembalo allein vor, sowie die Kombination Orgel - Violoncello. Dann Chitarrone - Violoncello und das Cello allein, das mit dem *Jeu d'harmonie* eine der Violine anvertraute Sonaten begleitet. Diese Form des 'Duo' wurde später in besonderem Maß von Giuseppe Tartini gepflegt, der den (mit Untergriff spielenden) Cellisten Antonio Vandini von der Pietà nach Padua abwarb, um sich zeitweilig vorzugsweise von ihm akkompanieren zu lassen. Ein weiteres aufführungspraktisches Problem: die Wiederholungen von Sätzen oder Satzteilen. Die entsprechenden Zeichen fordern dazu auf. Ein Vergleich der drei Drucke führt eher zur Trübung des Sachverhalts als zu dessen Ergänzung. Wie Sala keine Zeichen setzt, ergänzt sie Roger, Walsh eliminiert sie wieder, fügt andere hinzu. Und umgekehrt. Hier hilft nur die genaue Analyse der kompositorischen Struktur, der Art, wie Marcello seine Materialien

organisiert, weiter. Daraus ergeben sich zwei grundsätzliche Schlußfolgerungen. Die einteiligen langsamen Sätze mit deutlich überleitender Funktion (meist zum Schluß-Allegro, manchmal aber auch zum schnellen zweiten Satz) erlauben keine Wiederholungen und fordern fast kategorisch eine Auszierung ihrer oft dicht imitatorisch ineinander verwobenen Sequenzglieder. Im Sinn der Rhetorik heißt das, ich wiederhole den Beginn eines Verses oder den ganzen Vers, werde dabei drängender, pathetischer, intensiver, färbe den Tonfall um, unterstreiche die steigende affektive Spannung mit entsprechenden Gesten. Oder ich mache genau das Gegenteil: ich beginne auf dem Höhepunkt mit einem leidenschaftlichen Ausbruch und lasse die Erregung abflauen. Oder ich spreche einen inneren Monolog: ruhig, meditativ, fast ohne Hebung und Senkung. Immer wieder formuliere ich Partikel der von Benedetto Marcello "aufgesetzten" Klangrede um, rhythmisch, melodisch, harmonisch. Damit erschöpfen sich die Möglichkeiten, jedes nochmalige da-capo würde entkräften, was nur einmal überzeugend gesagt werden konnte. Noch dazu als "Vorwort" zum Hauptstück, das heißt, dem darauffolgenden Satz. Die zweiteiligen Sätze - langsame wie schnelle - verlangen im allgemeinen die Wiederholung und damit ein

ausgeziertes, variiertes da-capo. Ausnahmen aber auch sicherlich da, wo kurzatmige, "einsilbige" Thematik zu lange fortgesponnen wird. Dort also, wo Rede zum Geplapper werden könnte und wo Verändern zum sterilen Zwang geriete. Marcello's 12 Sonaten bilden selbverständlich keinen in sich geschlossenen Zyklus, der an eine vom Komponisten durchdachte oder gar "komponierte" Abfolge gebrunden wäre. Schon Walsh hatte sie verändert. In der hier vorliegenden Einspielung ist es das Kriterium der instrumentalen Abwechslung, die eine neue Aneinanderreihung bestimmt. Um die "Gemüther zu ergötzen".

Non qu'il fût un enfant prodige, précocement dédié à un instrument ou même qu'il ait été formé par d'autres. Sa famille, d'antique origine patricienne de marchands et hommes politiques vénitiens, lui prodigua au contraire des stimulations multiples et variées: scientifiques, littéraires et musicales. Sa mère, femme intelligente et sensible, éveilla son intérêt pour le théâtre (la famille, en effet, était co-proprétaire du Théâtre Sant'Angelo) de même que l'amour pour la peinture et les arts figuratifs. Une constellation toujours récurrente: pendant des siècles et des générations



seuls le capital et le pouvoir dictèrent l'ensemble des actes familiaux. Jusqu'à ce que s'y introduisent les muses, insinuantes et déléterès. Toutefois l'effet "Buddenbrook" de Marcello père intervint encore une fois, bien qu'il fut lui-même affecté d'une fièvre de violoniste. Il y avait comme une atmosphère de danger, des éléments destructeurs menaçaient sans doute de s'infiltrer dans les fondements de la tradition familiale, tels l'eau de mer dans les fondations des palais vénitiens. D'autant plus qu'Alessandro, le frère aîné de Benedetto, était déjà le serviteur des muses. Ainsi le cadet fut-il contraint à étudier la jurisprudence, dans l'intention de le faire passer prestement au service de la République de Venise, sauvant de cette façon la tradition des Marcello, l'état de leur patrimoine ainsi que leur influence. A ce qu'il semble, Benedetto n'opposa point de résistance. Il était bien conscient qu'un Marcello pouvait se permettre beaucoup, et surtout de trouver du temps libre pour composer. Autrement, on ne pourrait s'expliquer le volume de sa production, même en prenant en considération la passion, le zèle et l'obstination du compositeur. Déjà, dans l'opus II, il déploie ces vertus de manière impressionnante. Selon une convention éditoriale basée sur des calculs précis, un compositeur devait fournir six ou douze Sonates:

ce fut là sans doute un défi pour le jeune noble vénitien "dilettante du contrepoint", issu de l'école d'Antonio Lotti et Francesco Gasparini. Le nouvel académicien bolognais le releva-t-il? Non, si l'on s'en tient à ce qui est imprimé. Mais vraisemblablement, si l'on considère qu'une partie du défi concernait également les interprètes; nous pouvons d'ailleurs nous faire une idée de leur maestria grâce aux partitions d'Antonio Vivaldi, écrites sur mesure pour les virtuoses féminins du Pio ospedale della Pietà de Venise, dans la connaissance de leur art d'embellir et faire des variations, d'improviser les parties "da capo", de créer avec ingéniosité une basse continue à partir d'une basse plus ou moins chiffrée. Un semblable défi est lancé aux interprètes de notre époque. Mais avec une différence de taille: la langue de Marcello et de ses contemporains n'est plus la nôtre. Nous devons la réapprendre, nous sommes réduits à "interpréter" ce que, en un quart de millénaire (avec l'intervalle de l'oubli) a été écrit, nous devons chercher à déceler l'harmonie entre l'esprit et la lettre dans la "ricreatio", en demeurant conscient qu'au fond, tout ceci se révélera presque impossible. Il existe une recherche de l'authenticité, mais pas l'authenticité elle-même. Ce qui, autrefois, était un présent vivant, pour nous n'est plus qu'un passé à

réanimer à travers le savoir et l'intuition, avec la pénétration intellectuelle et la tension émotive. Que ceci advienne d'une manière variée et personnelle n'étonnera personne, après ce qui vient d'être dit. Le présent enregistrement intégral tient en toute conscience compte de ces éléments. A sa base, nous trouvons trois éditions (Sala, Roger et Walsh), alors que trois solistes (flûte droite, flûte traversière, violon) et quatre instrumentistes de basse continue en sont les protagonistes. Sala et Roger s'en tiennent à la flûte droite prescrite par le compositeur. Au-delà de son admiration pour les Filles de la Pietà, on suppose que Marcello, dans le choix de l'instrument ait également été influencé par le paysage fantastique de l'Arcadie, dans lequel ont métaphoriquement émigré tant de grands artistes (Métastase, Corelli, Alessandro Scarlatti) - comme du moins l'affirment la quasi totalité des experts. Il est cependant probable que John Walsh ait pensé davantage aux nombreux artistes, connaisseurs et amants de la "German flute", et moins aux bergers arcadiens. En ce qui concerne les violinistes, auxquels s'adresse le frontispice, les tonalités de la première version pour flûte à bec sont en certains cas "plus pratiques" et commodes que la transposition basse pour flûtes traversières. Cette position historique de départ prise en

considération, l'enregistrement a suivi la hiérarchie instrumentale suivante: la flûte droite conduit avec cinq sonates, suivie de la flûte traversière, présente dans quatre sonates et du violon dans les trois restantes. Dans un tel contexte, il s'aurait nécessaire de résoudre le problème de la "Chaconne". Celle-ci constitue le "couronnement" final de la Sonate n° 12 et - au moins pour ce qui concerne l'édition imprimée - du cycle complet. Walsh, et ceci plaide en faveur de son bon goût, renonce à cette (trop) obstinée chaîne rhétorique. Selon Eleanor Selfridge-Field ("La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi" - ERI, Torino, 1980), ce dernier marche, avec une considération de ce genre, sur les traces de Giuseppe Sala. Celui-ci avait en effet publié à part cette "pièce de résistance" (I) - célèbre surtout dans la version pour clavecin - ainsi que le Largo précédent, comme l'avait également fait son "pirate", Estienne Roger. A propos de la basse continue: les trois éditions prévoient dans le titre le clavecin et/ou le violoncelle. Sur ce point également, s'en tenir à la lettre signifierait cependant ignorer la réalité historique. Justement l'habitude vénitienne de la représentation, suffisamment documentée à San Marco et à la Pietà, outre à l'ensemble instrumental habituel et à sa réalisation harmonique (voir

Francesco Gasparini, "L'armonico pratico al cimbalo", Venezia, 1708), prévoit aussi le clavicin solo, tout comme la combinaison ensemble instrumental-violoncello; puis luth-violoncelle et violoncelle solo, lequel accompagnait avec le "jeu d'harmonie" (I) une des sonates confiées au violon. Cette forme de "duo" fut cultivée plus tard en particulier par Giuseppe Tartini, qui s'adjugea le concours du violoncelliste Antonio Vandini (qui jouait avec l'archet empoigné par le dessous) de la Pietà de Padoue, afin de se faire accompagner par lui durant toute son existence. Un problème ultérieur concerne l'exécution et la répétition des temps ou de parties de mouvements. Les indications qui y sont relatives l'exigent. Une confrontation entre les trois éditions conduit plus aisément à un obscurcissement de la question plutôt qu'à sa clarification. Là où l'édition Sala ne comporte pas d'indications, l'édition Roger y supplée. Walsh les élimine de nouveau et en ajoute d'autres et vice-versa. Ici nous aide seulement l'analyse exacte de la structure compositive, c'est à dire de la manière dont Marcello organise son matériel musical. On peut en tirer deux conclusions fondamentales: les mouvements lents constitués d'une seule partie, dotés d'une claire fonction de passage (le plus souvent l'Allegro conclusif, mais quelquefois

aussi le rapide deuxième mouvement), ne permettent pas de répétition, et requièrent presque catégoriquement un embellissement de leurs séquences mélodiques souvent mêlées à une rapide succession imitative. En termes de rhétorique ceci signifie: je répète le début d'un vers ou le vers entier, je deviens plus emphatique, pathétique, plus intense, je change la coloration du son, souligne la tension affective croissante à l'aide de gestes répétitifs. Ou bien je fais exactement le contraire: je débute par le point culminant avec une explosion passionnée, et je laisse retomber l'excitation. Ou encore je récite un monologue intérieur, calme, médité, presque sans hauts ni bas, je reformule continuellement les particules du discours sonore "rédigé" par Marcello, d'une manière rythmique, mélodique, harmonique. Avec ceci s'épuisent les possibilités, chaque nouveau "da capo" ne pouvant qu'affaiblir ce qui ne pouvait être dit de façon convaincante qu'une seule fois. Tout au plus comme "préface" à la partie principale, c'est à dire au mouvement suivant. Les mouvements en deux parties, tant lents que rapides, requièrent habituellement des répétitions, et avec cela un "da capo" qui les embellit avec des variations. Il existe sans aucun doute des exceptions, là où une "asthmatique" thématique monosyllabique est trop longuement

développée: tout comme lorsqu'un discours pourrait devenir un bavardage, et les variations une contrainte stérile. Les douze Sonates de Marcello ne forment certes pas un cycle clos en soi, lié à une succession pondérée ou même "juxtaposée" par l'artiste. Déjà Walsh avait apporté des changements. Dans le présent enregistrement, le critère adopté est celui de la variation instrumentale, qui définit un nouvel assemblage. Et ceci pour "divertir l'esprit".

Non che fosse un bambino prodigio, precocemente predeterminato a uno strumento o addirittura ammaestrato da altri. La sua famiglia, antica stirpe patrizia veneziana di mercanti e politici, gli diede, al contrario, molteplici e svariati stimoli: scientifici, letterari e musicali. Sua madre, donna intelligente e sensibile, sollecitò i suoi interessi teatrali (la famiglia, infatti, era proprietaria del Teatro Sant'Angelo) come pure l'amore per la pittura e le arti figurative. Una costellazione sempre ricorrente: per secoli e generazioni sono capitale e potere a determinare tutte le azioni. Fino a quando non si intrufolano le muse in modo insinuante e smidollante. Tuttavia l'"effetto Buddenbrook" di papà Marcello intervenne ancora una volta, sebbene fosse egli stesso affetto da febbre

violinistica. C'era aria di pericolo, forse distruttrici minacciavano di infiltrarsi nelle fondamenta della tradizione familiare, così come l'acqua salmastra dei canali nelle fondamenta dei palazzi. Tanto più che Alessandro, fratello maggiore di Benedetto, era già asservito alle muse. E così il minore fu obbligato agli studi di giurisprudenza, onde farlo passare presto al servizio della Repubblica Veneta e salvaguardare in tal modo la tradizione, lo stato patrimoniale e l'influenza. A quanto pare Benedetto non oppose resistenza. Era ben consapevole che un Marcello poteva permettersi molto, soprattutto trovare parecchio tempo libero per comporre. Altrimenti non si spiegherebbe il volume della sua produzione, lo zelo e l'ostinazione. Già nell'op. Il rivela tali virtù in modo impressionante. Secondo una convenzione editoriale basata su precisi calcoli, un compositore doveva fornire sei o dodici sonate: senza dubbio una sfida, per il giovane nobile veneto "dilettante di contrappunto", uscito dalla scuola di Antonio Lotti e Francesco Gasparini. Il neo Accademico Bolognese la sostenne? No, stando solo a quanto stampato. Verosimilmente, se si considera che una parte della sfida riguardava anche gli interpreti. Possiamo farci un'idea della loro maestria grazie agli spartiti di Antonio Vivaldi, fatti su misura per le virtuose del Pio ospedale della



Pietà, nella consapevolezza della loro arte di abbellire e variare improvvisando le parti "da capo", di creare ingegnosamente un continuo da un basso più o meno cifrato. La stessa sfida è rivolta anche agli interpreti del nostro tempo. Con una grande differenza. La lingua di Marcello e dei suoi contemporanei non è più la nostra. Dobbiamo reimpararla, dobbiamo "interpretare" quel che in un quarto di millennio (con l'intervallo dell'oblio) ne è stato scritto, dobbiamo cercare di trovare l'armonia fra spirito e lettera nella "ricreatio", pur consapevoli che alla fin fine ciò sarà quasi impossibile. Esiste una ricerca dell'autenticità stessa. Quel che, allora, era un presente vivo, per noi è un passato da rianimare tramite il sapere e l'intuito, con la penetrazione intellettuale e la tensione emotiva. Che ciò avvenga in modo vario e personale non sorprenderà nessuno, dopo quanto è stato detto. La presente registrazione integrale tiene consapevolmente conto di questi elementi. Alla sua base troviamo tre edizioni (Sala, Roger e Walsh), mentre tre solisti (flauto diritto, flauto traverso, violino) e quattro suonatori di continuo ne sono i protagonisti. Sala e Roger si attengono al flauto diritto prescritto dal compositore. Oltre che dalla sua ammirazione per le Figlie della Pietà, si presuppone che Marcello, nella scelta dello strumento,

sia stato influenzato anche dal paesaggio fantastico dell'Arcadia, nel quale sono metaforicamente emigrati tanti grandi artisti (Metastasio, Corelli, Alessandro Scarlatti) - così almeno dicono quasi tutti gli esperti. È tuttavia probabile che John Walsh abbia pensato più ai numerosi artisti, conoscitori e amanti del "German flute" e meno ai pastori arcadici. Per i violinisti, ai quali si rivolge il frontespizio, le tonalità della prima versione per flauto a becco sono in alcuni casi "più pratiche" e comode della trasposizione bassa per flauto traverso. Considerata questa posizione storica di partenza, per la registrazione si è cristallizzata la seguente gerarchia: il flauto diritto conduce con cinque sonate, seguito dal flauto traverso con quattro e dal violino con tre. In questo contesto bisognava risolvere il problema della "Ciaccona". Essa costituisce il "coronamento" finale della Sonata n. 12 e - almeno per quanto riguarda l'edizione stampata - dell'intero ciclo. Walsh, e ciò parla a favore del suo buon gusto, rinuncia a questa (troppo) ostinata catena retorica. Secondo Eleanor Selridge-Field ("La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi" ERI, Torino 1980), egli si muove con ciò sulle orme di Giuseppe Sala. Costui aveva sì pubblicato questa "pièce de resistance" - famosa soprattutto nella versione per clavicembalo - e il Largo

precedente, come aveva fatto anche il suo "pirata" Estienne Roger. Con incoerenza filologica, la presente registrazione affida la versione integrale della Sonata N. 12 al violino, cioè allo strumento che, rispetto al flauto a becco e al flauto traverso, dispone di una maggiore gamma dinamica, di più varie possibilità del chiaroscuro, delle sfumature. A proposito del basso continuo. Tutte e tre le edizioni prevedono nel titolo il clavicembalo e (oppure) il violoncello. Anche su questo punto attenersi alla lettera significherebbe però ignorare la realtà storica. Proprio la prassi veneziana della rappresentazione, sufficientemente documentata a San Marco e alla Pietà, oltre all'organico strumentale usuale e alla sua realizzazione armonica (vedi Francesco Gasparini, "L'armonico pratico al cimbalo", Venezia 1708) prevede anche il cembalo solo, come pure la combinazione organo-violoncello. Poi chitarrone-violoncello e il violoncello da solo, il quale accompagnava col "jeu d'harmonie" una delle sonate affidate al violino. Questa forma di "duo" venne coltivata più tardi in particolare da Giuseppe Tartini, il quale si accaparrò il violoncellista Antonio Vandini (che suonava con l'arco impugnato dal di sotto) dalla Pietà di Padova, per farsi accompagnare da lui vita natural durante. Un ulteriore problema

riguardante l'esecuzione è la ripetizione dei tempi o parti di movimenti. I segni relativi la esigono. Un confronto fra le tre edizioni porta più facilmente a un offuscamento della questione che non al suo chiarimento. Dove Sala non porta segni, supplisce Roger. Walsh li elimina di nuovo e ne aggiunge altri, e viceversa. Qui aiuta soltanto l'esatta analisi della struttura compositiva, del modo, cioè, in cui Marcello organizza il suo materiale. Se ne possono trarre due conclusioni fondamentali: i movimenti lenti consistenti in una sola parte, con chiara funzione di passaggio (per lo più l'Allegro conclusivo, ma talvolta anche il rapido secondo movimento), non permettono delle ripetizioni, e richiedono quasi categoricamente un abbellimento delle loro sequenze melodiche spesso intrecciate con una rapida successione imitativa. In termini di retorica ciò significa: ripeto l'inizio di un verso oppure l'intero verso, divento più enfatico, patetico, più intenso, cambio la coloratura del suono, sottolineo la crescente tensione affettiva con i rispettivi gesti. Oppure faccio esattamente il contrario: inizio dal punto culminante con una esplosione appassionata, e lascio che l'eccitazione si plachi. Oppure un monologo interiore: calmo, meditato, quasi senza alti e bassi. Riformulo continuamente le particelle del discorso sonoro "redatto" da

Marcello, in modo ritmico, melodico, armonico. Con ciò si esauriscono le possibilità, ogni nuovo "da capo" non potrebbe che indebolire ciò che poteva essere detto solo una volta in modo convincente. Tanto più come "prefazione" alla parte principale, cioè al movimento seguente. I movimenti in due parti, sia lenti che veloci, richiedono di solito delle ripetizioni, e con ciò un da capo che li abbellisce con delle variazioni. Esistono senz'altro delle eccezioni, laddove un'"asmativa" tematica monosillabica viene sviluppata troppo a lungo. Come pure quando un discorso potrebbe diventare un chiacchierio, e il variare una sterile coercizione. Le dodici Sonate di Marcello non formano di certo un ciclo chiuso a sé stante, legato a una successione ponderata o perfino "composta" dall'artista. Già Walsh aveva apportato dei cambiamenti. Nella presente registrazione il criterio è quello della variazione strumentale, che definisce un nuovo accostamento. E ciò per "dilettare lo spirito".

BENEDETTO MARCELLO  
1686 - 1739

Sonatas Op. II  
Vol. 2

Accademia Claudio Monteverdi Venezia  
with original Instruments/mit originale Instrumenten  
avec instruments originaux/con strumenti originali

Susanne Schaffert, flute

Gianni Lazzari, flute

Luigi Rovighi, violin

Luciano Contini, chitarrone

Claudio Ronco, cello

Emanuela Marcante, harpsichord and organ

Hans Ludwig Hirsch, harpsichord and conductor

Recording ARIA STUDIO Appiano/Eppan (Bolzano/Bozen), Italy, 26/30•11•1985

Production/Produktion/Produzione

Hans Ludwig Hirsch

Recording supervision/Aufnahmeleitung

Directeur de l'enregistrement/Direttore della registrazione

Peter Ghirardini

Editing Hugo Lezuo



## BENEDETTO MARCELLO

1686 - 1739

**Sonata in Sol minore**  
per flauto dolce e clavicembalo  
Sala-Roger III/Walsh V

- 1 Adagio - Allegro - Adagio -  
A tempo giusto. Presto 8.05

**Sonata in Fa Maggiore**  
per violino, organo e violoncello  
Walsh VIII (Sala-Roger XII)

- 2 Adagio-Minuet - Allegro-Gavotta -  
Allegro-Largo - Ciaccona - Allegro 10.08

**Sonata in Do Maggiore**  
per flauto traverso, liuto e violoncello  
Walsh III/Sala-Roger IX

- 3 Adagio - Allegro - Largo - Allegro 8.08

**Sonata in Si bemolle Maggiore**  
per flauto dolce e clavicembalo  
Sala-Roger VII/Walsh VI

- 4 Largo - Allegro - Largo -  
Gavotta. Allegro - Minuet 9.01

**Sonata in Mi minore**  
per flauto traverso e clavicembalo  
Walsh X/Sala-Roger XI

- 5 Adagio - Presto - Adagio - Presto 9.00

**Sonata in Sol Maggiore**  
per flauto dolce, liuto e violoncello  
Sala-Roger V/Walsh XII

- 6 Largo - Allegro - Adagio - Allegro -  
Minuet 7.36

## Accademia Claudio Monteverdi Venezia

conductor/Dirigent/chef d'orchestre/direttore

Hans Ludwig Hirsch

47214-2

D D D STEREO

TOTAL TIME

52.13

© 1986 ARTS MUSIC GMBH

© 1995 ARTS MUSIC GMBH

PRODUCTION FREQUENZ BY SALVATORE CARUSELLI

Design by Maria Cristina Sala • Made in Germany



6 00554 72142 2