

ARTS

LOCATELLI

del *L'arte
Violino*
op.3

ORCHESTRA DA CAMERA
DI SANTA CECILIA

Vol.3

RODOLFO BONUCCI

The Locatelli "Earthquake"

In 1721, when Jeanne Roger published the first edition of Pietro Antonio Locatelli's *12 Concerti grossi a quattro e a cinque*, and even later, when Michel Charles Le Cène reprinted them in 1729, the term "concerto grosso" had already taken on a nobly dated, archaic air, backward rather than forward looking, to the baroque seventeenth rather than the rational, illuminated eighteenth century, which was the century of the virtuoso "solo concerto" that had been foreshadowed by Giuseppe Torelli and which exploded with Antonio Vivaldi. Even Arcangelo Corelli's *Concerti grossi op. VI*, published posthumously in 1714, the year after the composer's death, date back in all probability to the last twenty years of the previous century (evidence of this is provided by Georg Muffat), so much so in fact that they came to be considered as a sort of landmark, a perfect, unsurpassable synthesis, a model in the historic sense of the word. Locatelli was born in Bergamo in 1695, and after his early studies entered the orchestra of the church of Santa Maria Maggiore as a violinist; in 1711, at the age of sixteen, he moved to Rome to study under the famous Corelli, who was however to die in January 1713. We do not know whether or not Locatelli in fact became his pupil; all that we know is that Rome, where there is evidence of Locatelli's presence in 1717 and 1718, and later in 1722 and 1723, was at that time strongly under the influence of Corelli,

as may be seen from his numerous pupils, who spread the master's word throughout Europe: Geminiani, Gasparini and Somis being his major disciples.

In the catalogue of Locatelli's published works, the Corellian aspect is the first to emerge; he was indeed, to borrow a phrase from Pirandello, "in search of an author" or, as Piero Buscaroli has said, "a doublefaced herma" showing on one side an extreme devotion to Corelli, while the other reveals the explosive precursor of eighteenth-century, Paganiniesque virtuosism. His was thus a personality inhabited as it were by two almost complete strangers: a nostalgia for the past living alongside but never quite encountering an enthusiasm for the future, which even extended to affecting the virtuoso's comportment and mannerisms (the sumptuous military-style dress, sword included, in which he appeared, the theatrical expression, the banning of professional violinists from his concert orchestras and the jealous nurturing of his own transcendental performing manner). The above-mentioned *Concerti grossi a quattro e a cinque* that make up the first work listed in the Locatelli catalogue thus pay explicit, proud homage to Corelli and his *Concerti grossi op. VI*. As in the latter, the first eight *Concertos* are "da chiesa", written in a style modelled on the three-part sonata and thus avoiding the three *Veloce-Lento-Veloce* movements sketched out by Torelli and established by Vivaldi (the Eighth

in both works being “composed for Christmas Night”), and the other four are “da camera”. In both cycles the chamber Concertos alternate dance movements with others that would not be amiss in a church sonata, although the number of fugues doubles in comparison with Corelli, becoming twelve instead of six, and in two cases - Seventh and Eighth Concertos, they are in five instead of four parts, with denser and more sophisticated modulating diversions. Locatelli moreover uses an entirely contrapuntal movement for which there is no precedent in Corelli although he is its logical ancestor, even in a chamber Concerto, the Twelfth, where the final Presto is in fact a double fugue disguised as a fast-moving dance, a Passepied, with the semiquaver figure of the counter-subject recurring in the basses almost throughout, as Albert Dunning has pointed out.

This devotion to Corelli denotes a brilliant pupil (ideal, even if not in fact), who was also a disciple of considerable creativity; and yet, in diametric opposition, Locatelli also possessed that disruptive virtuosity that earned him the nickname of “the earthquake” among his contemporaries: an earthquake in Amsterdam, where he lived throughout the last thirty-five years of his life, from 1729 to 1764.

The 12 *Concerti per violino, archi e basso continuo op. III* (Le Cène, 1733) is indeed an earth-trembling cycle, in which the composer takes as his model

the three-movement Vivaldi concerto and accentuates the bravura solo writing implicit in the *Allegro* movements with brilliant passages over a groundbass and progressions in the soprano texture, difficult simultaneous or consecutive double stops etc. The transcendental writing explodes in the 24 *Capricci per violino solo*, which are used two by two as cadenzas in the last movement of each concerto. The motto seems to be “*Facilis aditus, difficilis exitus*” (easy to get into, difficult to get out of), an explicit declaration that was in fact to appear as the signature to the last concerto.

Without these caprice-cadenzas that, both musically and temperamentally (“the earthquake”) foreshadow the figure and work of Nicolò Paganini, the latter’s virtuosity, and in particular that of the 24 *Capricci*, also for unaccompanied violin, which he completed in 1817, would perhaps be inconceivable.

Pending its formal and creative transfiguration by Paganini, who was to “found” the concerto cadenza, thus inventing a new musical entity, with Locatelli the caprice became a cadenza of hitherto unimagined, revolutionary amplitude: from eighty to one-hundred-ninety bars, whereas the longest known cadenzas until then had been Tartini’s seventy-four bars and the forty-two straight-laced bars of Vivaldi’s concerto “Written for the celebrations in honour of the Holy Tongue of Saint Anthony in Padua” (1712), which exceeds the range of the

violin of his day and requires an instrument with an extended fingerboard. These disproportionately long and difficult passages of Locatelli's suddenly spring up towards the end of the Allegro movements, like a frame that has decided to consume its picture, and sweep the listener off into the poetics of virtuosity. Only a few of the *24 Capricci* are thematically linked to the concertos in which they appear, and the cycle has repeatedly been published as an independent work, a virtuoso decalogue valid as such, and they demonstrate how Locatelli's use of the high positions became something that not even Paganini was to surpass, although he extended it systematically from the chanterelle, or highest string, to all the others, including the fourth.

Technically speaking, the principal aspect of Locatelli's *Capricci* is his use of positions as high as the sixteenth, whereas the contemporary limit was the seventh, the eighth (with Tartini) and, by way of an exception, the twelfth in Vivaldi's aforementioned cadenza. The other technical elements that even nowadays make this collection an important teaching instrument and which foreshadow many features of Paganini's virtuosity include bounds from one string to another with a note held like a sustaining pedal, difficult chords and arpeggios, irksome double stopping in fast tempi, highly distinctive (though on paper difficult to interpret) bowing, extremely delicate questions of intonation, considerable variations in

register and crossed fingering, plus the wide span in the left hand that suggest that Locatelli's fingers were no less nimble than Paganini's. It is however true that Locatelli's cycle lacks other typical "ingredients", of Paganini's virtuosity, such as the wild or scintillating sequences of simultaneous octaves or tenths, the use of the fourth string in the acute register, the harmonics and the left handed pizzicatos.

The reference to Vivaldi in the concertos consists, as previously mentioned, in the three movement pattern (the few bars marked "Largo" at the beginning of the *Fourth*, *Fifth* and *Sixth Concertos* that derive from the earlier "church style" are not sufficient grounds to deny this), the ritornello form of the *Allegro* movements, the weight given to virtuoso playing and a number of other easily recognisable stylistic features. Locatelli however distances himself from Vivaldi both in the greater formal liberty and variety of character (including the qualitative disparities both between one movement and another within the same concerto and between one concerto and another), and in a number of echoes of the old-fashioned world of Corelli and the Rome of his day that pervade the slow movements, with the noble tones of those in minor keys, and which introduces counterpoint, though only rarely, into the virtuosity of the caprices (*No. 18*, which appears at the end of the *Ninth Concerto*, in fact takes the form of a fugue). Another difference from

Vivaldi is that there is often much less differentiation between the *tutti* and *solo* passages, the transition being more fluid, especially in the opening *Allegros*, where Locatelli is particularly original. Some *tutti* passages may thus have a *solo*-like structure, such as the initial *Allegro* in the ninth concerto where, after the three characteristic opening chords, the first and second violins and the 'cello move off on their own, or in other cases where *solo*-like *tutti* passages accompany the *solo* on the violin, which stands out in plastic relief against the overall pattern.

Alberto Cantù

Das "Erdbeben" Locatelli

Im Jahre 1721, als Jeanne Roger die erste Ausgabe der *12 Concerti grossi a quattro e a cinque* von Pietro Antonio Locatelli in Amsterdam veröffentlichte, und mehr noch 1729, als Michel Charles Le Cène in der gleichen Stadt die Sammlung erneut herausgab, bedeutete "concerti grossi" zu schreiben, bereits etwas längst Überholtes und Archaisches, das eher mit der Vergangenheit als mit der Zukunft, eher mit dem Barock des 17. Jahrhunderts als mit dem Rationalismus und der Aufklärung des 18. Jahrhunderts verbunden war. Es war stattdessen das Jahrhundert des "Solokonzerts" und des sich ankündigenden Virtuositums eines

Giuseppe Torelli, die beide in Antonio Vivaldi gipfelten. Schon die zwölf *Concerti grossi op. VI* von Arcangelo Corelli, 1714, ein Jahr nach der Tod seines Verfassers, posthum veröffentlicht, gehen mit großer Wahrscheinlichkeit (Man vergleiche hierzu die Aussagen Georg Muffats.) auf die letzten zwanzig Jahre des Jahrhunderts zurück und können bis dahin als eine Art Anhaltspunkt, als perfekte und unübertreffliche Syntese, als "Modell" im historischen Sinne verstanden werden. Aus seiner Geburtsstadt Bergamo, wo er 1695 zur Welt kam und nach den ersten Studien Violinist im Orchester von Santa Maria Maggiore geworden war, zog der siebzehnjährige Locatelli im September 1711 nach Rom, um bei dem berühmten Corelli zu studieren, der jedoch bereits im Januar 1713 starb. Wir wissen nicht, ob Locatelli sein Schüler war, wie dieser es gewünscht hatte. Wir wissen jedoch, daß Rom, wo Locatellis Aufenthalt für die Doppeljahre 1717-18 (und danach 1722-23) verbürgt ist, in jenen Jahren unter dem kennzeichnenden Einfluß Corellis stand, was durch seine Schüler, die die Lehre des Meisters durch Europa trugen, bestätigt wird: Geminiani, Gasparini und Somis, um nur die bedeutendsten zu nennen. In der Reihenfolge der veröffentlichten Werke Locatellis kommt zuerst der Corellische Aspekt zum Vorschein, da Locatelli ein Musiker war, von dem man - mit Pirandello zu sprechen - sagen könnte, er sei auf "Suche nach einem Autor" gewesen. Piero

Buscaroli nannte ihn eine "doppelseitige Herme", da er auf der einen Seite einen Corellismus von extremer Konsequenz zeige, sich aber auf der anderen Seite als mit der Tradition brechender, ausgezeichneter Vorläufer eines von Paganini und dem 18. Jahrhundert entwickelten Virtuositums erweist. Er war eine Persönlichkeit, in der die Sehnsucht nach der Vergangenheit und die Vorwegnahme der Zukunft vorhanden waren, die sich jedoch nie wirklich begegneten; einer Zukunft, die auch durch das Benehmen und den Spleen des Virtuosen verkörpert wird (die Militäruniformen einschließlichsich Degen, mit denen er auftrat, der theatralische Blick, der Ausschluß der Berufsviolinisten von den Konzerten oder vielmehr die Eifersucht wegen des eigenen, außergewöhnlichen Aufführungsverfahrens).

Die schon erwähnten *Concerti grossi a quattro e a cinque*, das Opus eins in Locatellis Werkkatalog, sind somit eine deutliche und glänzende Würdigung Corellis und seiner *Concerti grossi op. VI*. Ähnlich diesen in einem Stil, der die dreisätzigige Sonatenform umgestaltet und daher die drei von Torelli angegebenen und von Vivaldi festgelegten Sätze *Veloce-Lento-Veloce* ausschließt, sind die ersten acht "Kirchenkonzerte" (mit dem achten, das in beiden Fällen "für den Weihnachtsabend geschrieben" wurde) und die restlichen vier "Kammerkonzerte". In beiden Sammlungen wechseln sich die Kammerkonzerte mit ihren

charakteristischen Tanzsätzen mit anderen ab, die ebensogut als Kirchenkonzerte gelten könnten. Im Vergleich zu Corelli verdoppeln sich die Fugen, so daß aus sechs zwölf werden, und in zwei Fällen - im *Siebten* und *Achten Konzert* - werden aus vier Stimmen fünf, so daß dichtere und ausgefeilter modulierende Divertimenti entstehen. Außerdem - und diese Tatsache findet bei Corelli keine Entsprechung, auch wenn sie sich logischerweise von ihm herleitet - verwendet Locatelli einen kontrapunktischen Satz auch in einem Kammerkonzert, dem zwölften, in dem das abschließende *Presto* in der Tat eine Doppelfuge ist, die von ihrer Satzbezeichnung als schnellem Tanz, dem *Passapied*, verborgen wird und die - wie Albert Dunning angemerkt hat - mit der Wiederholung der Bässe fast vom Anfang bis zum Ende der Sechzehntelpassagen das Gegen Thema kennzeichnet. Es gibt also einen Corellismus, einen vorbildlichen Musterschüler (der er vielleicht auch war) und einen bemerkenswert schöpferischen Epigonen zu entdecken. Auf der Gegenseite findet man ein verwirrendes Virtuositentum, das Locatelli von seinen Zeitgenossen den Beinamen "das Erdbeben" eingetragen hat: das Erdbeben von Amsterdam, wo er von 1729 bis 1764 die letzten fünfunddreißig Jahre seines Lebens verbrachte.

Erdbeben gleich ist in der Tat die Sammlung der *12 Concerti per violino, archi e basso continuo op. III* (Le Cène, 1733), in denen der Komponist

Vivaldis Modell des dreisätzigen Konzerts anerkennt, wobei die solistischen Bravourstücke des *Allegros* mit glänzenden Passagen in Ostinati und Sequenzen in der von ihm bevorzugten Sopranlage, schwierigen gleichzeitigen und geteilten Zweiklängen usw. betont werden und er seine außerordentliche Kompositionsweise in 24 *Capricci per violino solo* explodieren lässt, die er paarweise als Kadenzen in den Ecksätzen jedes Konzertes verwendet. Alles im Zeichen des Mottos "*Facilis aditus, difficilis exitus*" (Leicht ist der Anfang, schwierig das Gelingen), das das letzte Konzert mit einer deutlichen Absichtserklärung abschließt. Ohne diese *Capricci*-Kadenzen, die für die Persönlichkeit und das Werk eines Nicolò Paganini eine Voraussetzung waren, nicht nur was die Violine, sondern auch was das Temperament ("das Erdbeben") betrifft, wäre das Virtuositentum Paganinis im allgemeinen und besonders das seiner 24 *Capricci*, auch sie für Solovioline, die er 1817 beendete, nicht denkbar gewesen. Bevor es formal verändert und von Paganini schöpferisch neu gestaltet wurde, der die Konzertkadenz mit dem Studium der Violine vereinigte und somit eine neue musikalische "Einheit" erfand, wurde das *Capriccio* durch Locatelli eine Kadenz von unerhörtem und mitreißendem Umfang: von achtzig bis einhundertneunzig Takten, während die längsten Kadenzen, die bis dahin bekannt waren, die vierundsiebzig Takte von Tartini und

die zweiundvierzig strengen Takte im Konzert "Fatto per la solennità della Santa Lingua di S. Antonio in Padova" (geschrieben zur Feier der Heiligen Zunge des Heiligen Antonius in Padua) (1712) von Vivaldi stammten, wobei letzteres den Umfang der Violinen jener Zeit überschritt und ein besonderes Instrument mit verlängertem Griffbrett erforderte. Diese Stücke Locatellis von ungewöhnlichem Umfang und Schwierigkeit brechen plötzlich gegen Ende der *Allegri* wie eine Art von Rahmen, der das Bild verschlingt, hervor und versetzen den Hörer, der der Hauptlinie folgt, auf einmal in die Poetik des Virtuositentums. Nur in wenigen Fällen, die mit den motivischen Ideen der verschiedenen Konzerte verbunden sind, wurden die 24 *Capricci* wiederholt als Block für sich - als die Zehn Gebote für wahres Virtuositentum - veröffentlicht, die zeigen, das der Gebrauch der hohen Fingerstellungen - etwas, das nicht einmal Paganini übertreffen konnte - von Locatelli herrührt, indem sie sich von der Quinte systematisch auf alle Saiten, einschließlich der vierten, erstrecken. So ist in technischer Hinsicht der höchste Aspekt in Locatellis *Capricci* die Anwendung der hohen Fingerstellungen bis zur siebzehnten, während zu seiner Zeit die Grenze bei der siebten, der achten (Tartini) oder ausnahmsweise bei der zwölften, bei der schon erwähnten Kadenz von Vivaldi, lag. Unter den anderen Aufführungsmustern, die aus dieser Sammlung noch heute eine

wichtiges didaktisches Instrument machen, ist die Vorwegnahme vieler grammatikalischer und syntaktischer Elemente des Virtuositums Paganinis. Wir finden Saitensprünge mit pedalartig gehaltenen Noten, Akkorde und Arpeggi schwierigster Art, unbequeme Zweiklänge in schnellem Tempo, gut gekennzeichnete Bogenstriche (auch wenn sie auf dem Papier schwierig mit letzter Sicherheit zu interpretieren sind), höchst delikate Probleme der Intonation, bemerkenswerte Sprünge in der Tonlage, gekreuzte Finger und die größtmögliche Dehnung der linken Hand, die bei Locatelli eine Geschmeidigkeit der Finger nicht unter der Paganinis vermuten läßt. Wahr ist allerdings, daß in Locatellis Sammlung andere typische "Zutaten" des Virtuositums Paganinis fehlen: weite oder temperamentvolle Folgen von Doppelgriffoktaven oder -dezimen, die hohen Töne der vierten Saite, die Obertöne und Pizzicati mit der linken Hand. In den Konzerten finden, wie schon gesagt, mit Bezug auf Vivaldi das dreisätzige Schema (Die wenigen Takte des *Largo* am Anfang des *Vierten*, *Fünften* und *Sechsten Konzerts*, die an den überholten "Kirchenstil" erinnern, sprechen nicht dagegen.), der Wiederholungssatz der *Allegri*, das virtuose Niveau und einige leicht erkennbare Stilelemente ihre Entsprechung. Von Vivaldi hebt sich Locatelli sowohl durch die größere formale Freiheit und die Vielfalt der Charaktere

(einschließlich der qualitativen Unterschiede innerhalb eines Konzerts oder von einem Konzert zum anderen) als auch durch gewisse Echowirkungen gemäß der alten römischen Welt Corellis ab, wie sie in den langsamen Sätzen auftreten (die edle Ausdrucksweise jener Konzerte in Moll). Im Gegensatz zu Vivaldi erscheinen außerdem die *Tutti* und *Soli* oft weit weniger differenziert und flüssiger, besonders im eröffnenden *Allegro*, wo Locatelli sehr originell ist. So kann es geschehen, daß einige Episoden der *Tutti* solistische Struktur erhalten, wie z. B., wenn im *Allegro* am Anfang des neunten Konzerts nach den drei charakteristischen Einleitungsakkorden die erste und zweite Violine und das Violoncello allein spielen oder in anderen Fällen, wo es erneut ein solistisches *Tutti* gibt, das das *Solospiel* der Violine begleitet, dessen gestalterischer Bedeutung aber der Gesamtvortrag untergeordnet wird.

Alberto Cantù

Le "Séisme" Locatelli

Lorsque, en 1721, Jeanne Roger publie la première édition des *12 Concerti grossi a quattro e a cinque* de Pietro Antonio Locatelli, et plus encore en 1729, lorsque dans la même ville Michel Charles Le Cène réédite le recueil, écrire des "concerti grossi"

commence à être quelque chose de noblement daté, un archaïsme lié au passé plutôt que tourné vers le futur, davantage lié au dix-septième siècle baroque qu'au siècle des Lumières rationaliste; un dix-huitième siècle qui se veut au contraire le siècle du "concerto soliste" et virtuose préfiguré par Giuseppe Torelli et qui explosa avec Antonio Vivaldi.

Les douze *Concerti grossi op. VI* d'Arcangelo Corelli sont chronologiquement antérieurs aux concertos de Locatelli. Ils furent publiés en édition posthume en 1714, un an après le décès de leur compositeur, mais remontent selon toute vraisemblance (on consultera à ce sujet les témoignages de Georg Muffat) aux deux dernières décennies du siècle précédent. Ils seront considérés à ce titre comme une sorte d'élément fondamental, une synthèse parfaite et indépassable, un "modèle" au sens historique du terme.

Locatelli, né à Bergame en 1695 où, après avoir fait ses premières études il était devenu violoniste dans l'orchestre de Santa Maria Maggiore, s'était installé à Rome en septembre 1711 à l'âge de seize ans, pour étudier avec le célèbre Corelli, qui mourut seize mois plus tard, au mois de janvier 1713. Nous ignorons si Locatelli devint son disciple comme lui-même le désirait; mais nous savons toutefois que Rome, où la présence de Locatelli nous est signalé pendant les années 1717-18 (puis les années 1722-23), se trouvait durant cette période sous l'influence très marquée de Corelli, influence dont

nous connaissons les effets grâce à ses élèves qui diffusèrent la leçon du maître dans toute l'Europe: citons parmi les plus importants Geminiani, Gasparini et Somis. L'aspect coréllien des oeuvres de Locatelli est le premier à se révéler chronologiquement chez un compositeur que nous pourrions définir, à la manière pirandellienne, "en quête d'auteur" ou, avec Piero Buscarelli, comme un "Janus à deux visages", montrant d'un côté un coréllisme poussé à ses extrêmes conséquences et qui, de l'autre, se démontre l'explosif et formidable précurseur de la virtuosité de Paganini et de tout le dix-neuvième siècle; Locatelli apparaît donc doté d'une personnalité où cohabite, sans jamais réellement entrer en contact, la nostalgie pour le passé et la projection vers le futur, projection qui se concrétise également dans l'adoption des comportements et des tics du virtuose (par exemple dans les somptueux vêtements de goût militaire, port de l'épée inclus, dans lesquels il s'exhibait, dans la théâtralité de son regard ou encore dans son insistance à exclure de ses concerts les violonistes de profession, habité qu'il était par la jalousie de ses transcendants aux procédés d'exécution). Les *Concerti grossi a quattro e a cinque* déjà mentionnés plus haut et première oeuvre du catalogue locatellien, forment ainsi un hommage explicite et superbe à Corelli et à ses *Concerti grossi op. VI*. Analogues à ces derniers, dans un style qui se réfère à la "Sonate à trois" et exclut donc de ce

fait les mouvements *Veloce-Lento-Veloce* indiqués par Torelli puis imposés par Vivaldi, les huit premiers concertos se révèlent être "da chiesa" (le Huitième se trouvant dans les deux cas être "fait pour la nuit de Noël"), tandis que les quatre restants sont des Concertos "da camera". Dans les Concertos de chambre des deux recueils, les mouvements caractéristiques de danse sont remplacés par d'autres mouvements qui pourraient fort bien figurer dans un Concerto d'église; le nombre des figures est doublé par rapport à celui de Corelli, passant de six à douze, et dans deux cas - le Septième et le Huitième Concerto - celles-ci passent de quatre à cinq voix, exhibant des divertimentos modulants plus riches et recherchés. En outre - et ce fait n'a pas d'égal chez le musicien de Fusignano même s'il descend logiquement de ce dernier - Locatelli emploie également un mouvement intégralement contrapuntique dans un Concerto de chambre, le Douzième, là où le Presto final est de fait une double fugue dissimulée par son aspect de danse rapide, de *Passapied*, avec la répétition dans les basses, presque de bout en bout, de la figure de triple-croches qui caractérise le contre-sujet, comme le faisait remarquer Albert Dunning.

Il s'agit là, justement, d'un corellisme en mesure de révéler un élève d'exception (idéal sinon de fait) ainsi qu'un épigone créativement tout à fait remarquable, aux antipodes duquel se situe cette virtuosité perturbatrice qui fait surnommer Locatelli par ses

contemporains "le Séisme": séisme d'Amsterdam où il vécut ses trente-cinq dernières années, de 1729 à 1764. Dévastateur se révèle en effet le recueil de 12 *Concerti per violino, archi e basso continuo op. III* (Le Cène, 1733), recueil dans lequel le musicien accueille le modèle du concerto vivaldien en trois mouvements, et en accentue la bravoure soliste implicite dans les *Allegros* en y ajoutant des passages brillants sur des récurrences (ostinati), des progressions dans la tessiture de soprano qu'il affectionne, de difficiles bicordes simultanées ou séparées, etc.; et il fait exploser son écriture transcendante dans les 24 *Capricci per violino solo*, qu'il emploie comme "cadences" couplées pour les mouvements extrêmes de chaque concerto. Il réalise tout ceci à l'enseigne de la devise "*Facilis aditus, difficiles exitus*" (il est facile d'y rentrer, plus difficile d'en sortir), devise qui dotera son dernier concerto d'une déclaration finalement explicite. Sans ces caprices-cadences qui constituent un préalable non seulement d'ordre musical mais également d'ordre caractériel ("le séisme", justement) à la figure et à l'oeuvre de Nicolò Paganini, la virtuosité paganinienne en général et en particulier celle des 24 *Capricci*, eux-aussi pour violon seul et que le musicien génois terminera en 1817, seraient sans doute impensables. En attendant sa réélaboration, formelle d'abord, puis sur un plan créatif par Paganini, lequel unira la cadence de concerto avec l'étude du violon en

inventant ainsi une "unité" musicale nouvelle, le caprice devient avec Locatelli une cadence d'une ampleur inédite et révolutionnaire: ses cadences s'étendent en effet de quatre-vingts à cent-quatre-vingt-dix mesures, alors que les plus longues cadences connues jusque là étaient de soixante-dix-quatre mesures chez Tartini et de quarante-deux rugueuses mesures dans le concerto de Vivaldi "Fatto per la solennité della Santa Lingua di S. Antonio in Padova" (1712), concerto dont l'extension, supérieure aux possibilités du violon de l'époque, requiert un instrument au manche allongé.

Ces morceaux de Locatelli, à l'ampleur et à la difficulté démesurées, surgissent à l'improviste vers la fin des *Allegros* comme une espèce de cadre qui mangerait la toile et avec l'effet de transporter l'auditeur fondamental dans la poétique de la virtuosité. Si l'on exclue le faible nombre de cas liés aux idées de motifs des différents concertos, il apparaît que les 24 *Capricci* ont été plusieurs fois publiés comme un ensemble en soi, un décalogue virtuose possédant sa propre validité; ils fournissent la démonstration du fait que l'emploi des positions hautes devient avec Locatelli une chose que pas même Paganini ne saura dépasser, et ceci bien qu'il l'ait étendu d'une façon systématique de la chanterelle à toutes les cordes, y compris la quatrième.

L'utilisation des positions hautes jusqu'à la seizième représente donc, techniquement, l'aspect de pointe des

Caprices locatelliens, puisque la limite maximum à l'époque était constituée par la septième, l'octave (avec Tartini) ou exceptionnellement, dans la cadence susmentionnée de Vivaldi, par la douzième. Parmi les autres modules exécutifs qui font encore aujourd'hui de ce recueil un important instrument didactique ainsi que l'anticipation de nombreux éléments grammaticaux et syntactiques de la virtuosité paganinienne, nous trouvons les sauts de cordes avec note tenue en guise de pédale, des accords et des arpegges de difficile réalisation, des bicordes malaisés sur un tempo rapide, des coups d'archets bien définis (même si sur la partition ils se révèlent difficile à interpréter avec certitude), de forts délicats problèmes d'intonation, des sauts de registre importants, des croisements de doigts accompagnés de grandes extensions de la main gauche qui laissent supposer chez Locatelli une flexibilité des doigts qui n'était pas inférieure à celle de Paganini. Il convient cependant de noter que d'autres ingrédients typique de la virtuosité paganinienne sont absents du recueil du musicien bergamasque: kyrielles déferlantes ou brillantes d'octaves et de dixièmes simultanées, emploi aigu de la quatrième corde, harmoniques et pizzicati exécutés avec la main gauche. Dans les concertos, la référence à Vivaldi, comme nous l'écrivions plus haut, se remarque dans le schéma en trois mouvements (que les quelques mesures de *Largo* placées en tête des *Quatrième*, *Cinquième* et *Sixième*

Concertos, et qui réévoquent le “stile da chiesa” à présent dépassé, ne contredisent pas), dans la forme avec refrain des *Allegros*, dans le relief virtuose et également dans quelques éléments stylistiques aisément discernables.

Locatelli, cependant, s'éloigne de Vivaldi tant en ce qui concerne une plus grande liberté formelle jointe à une variété de caractères accrue (et l'on peut y inclure le saut qualitatif réalisé entre les différents mouvements d'un même concerto et entre un concerto et l'autre) que pour certains échos du vieux monde coréllien et romain qui parcourent les mouvements lents - en particulier la noble élocution des mouvements écrits en mineur - et pour lesquels le contrepoint peut revêtir, même si cela reste exceptionnel, la virtuosité des caprices (le n. 18, dans la coda du Neuvième Concerto, à l'écriture fuguée).

A la différence de Vivaldi, en outre, les *tutti* et les *solis* se révèlent souvent beaucoup moins différenciés, plus fluides, surtout dans l'*Allegro* d'ouverture, où Locatelli se montre particulièrement original.

Certains épisodes du *tutti* peuvent ainsi posséder une structure soliste, comme par exemple quand dans l'*Allegro* placé en tête du Neuvième Concerto interviennent, à la suite des trois accords caractéristiques de départ, le premier violon, le second violon et le violoncelle soliste, ou, dans d'autres cas, lorsque de nouveau un *tutti* soliste accompagne le *solo* du

violon, dont le relief plastique apparaît subordonné à l'ensemble du discours.

Alberto Cantù

“Il terremoto” Locatelli

Nel 1721, quando Jeanne Roger pubblica la prima edizione dei 12 *Concerti grossi a quattro e a cinque* di Pietro Antonio Locatelli, e ancora di più nel 1729 quando nella stessa città Michel Charles Le Cène ristampa la raccolta, scrivere “concerti grossi” comincia ad essere qualcosa di nobilmente datato, di arcaico: legato al passato piuttosto che al futuro, al Settecento nazionalista e illuminista. Che è il secolo invece del “concerto solistico” e virtuosistico preannunciato da Giuseppe Torelli ed esploso con Antonio Vivaldi. Già i dodici *Concerti grossi op. VI* di Arcangelo Corelli, pubblicati postumi nel 1714, l'anno successivo alla morte del loro autore, risalgono con tutta probabilità (si vedano le testimonianze di Georg Muffat) all'ultimo ventennio del secolo. Tanto che andranno intesi come una sorta di punto fermo, di sintesi perfetta e insuperabile, di “modello” in senso storico.

Dalla natia Bergamo, dov'era nato nel 1695 e dopo i primi studi era diventato violinista nell'orchestra di Santa Maria Maggiore, nel settembre 1711, sedicenne, Locatelli si era trasferito a

Roma per studiare con il celebre Corelli, che però muore nel gennaio 1713. Non sappiamo se Locatelli sia stato suo discepolo come desiderava; sappiamo però come Roma, dove la presenza locatelliana è testimoniata per il biennio 1717-18 (e poi 1722-23), fosse in quegli anni sotto un marcatissimo influsso di Corelli di cui si ha riscontro anche attraverso gli allievi che porteranno la lezione del maestro per l'Europa: Geminiani, Gasparini e Somis fra i maggiori. Nella cronologia delle opere pubblicate, l'aspetto corelliano è il primo a venir fuori da un musicista come Locatelli che potremmo definire pirandellianamente in cerca d'autore oppure, con Piero Buscaroli, "erma bifronte" che mostra da una parte un corellismo portato ad estreme conseguenze e dall'altra si rivela il dirimpente, formidabile anticipatore del virtuosismo paganiniano e ottocentesco; personalità dunque dove convivono, senza mai realmente incontrarsi, nostalgia del passato e proiezione verso il futuro anche nell'incarnare comportamenti e tic del virtuoso (i sontuosi abiti militareschi, spadino incluso, con cui si presentava; la teatralità dello sguardo; l'escludere dai concerti i violinisti di professione ovvero la gelosia dei propri trascendentali procedimenti esecutivi). I menzionati *Concerti grossi a quattro e a cinque*, opera prima del catalogo locatelliano, sono così un omaggio esplicito e superbo a Corelli e ai suoi *Concerti grossi op. VI*. Analogamente ad essi, in uno stile che si rifà alla "Sonata

a tre" ed esclude pertanto i tre movimenti *Veloce-Lento-Veloce* indicati da Torelli e fissati da Vivaldi, i primi otto Concerti sono "da chiesa" (con l'Ottavo in entrambi i casi "fatto per la notte di Natale") e gli altri quattro "da camera"; in tutte e due le raccolte nei Concerti da camera ai caratteristici movimenti di danza se ne alternano altri che potrebbero figurare benissimo in un Concerto da chiesa; rispetto a Corelli le fughe si raddoppiano, tanto che da sei diventano dodici, e in due casi - il Settimo e Ottavo Concerto - passano da quattro a cinque voci esibendo divertimenti modulanti più fitti e ricercati. Inoltre - e il fatto non ha riscontro nel Fusignanese anche se da esso logicamente discende - Locatelli impiega un movimento integralmente contrappuntistico anche in un Concerto da camera, il Dodicesimo, là dove il *Presto* finale è di fatto una doppia fuga dissimulata dal suo disegno di danza veloce, di *Passepied*, col ricorrere nei bassi quasi da capo a fondo della figura di semicrome che sigla il controsoggetto, come ha notato Albert Dunning. Appunto un corellismo tale da individuare un fior d'allievo (ideale se non di fatto) e un epigono però creativamente notevolissimo. Agli antipodi del quale si trova quel virtuosismo perturbatore che fa soprannominare Locatelli dai contemporanei "il Terremoto": terremoto di Amsterdam dove visse ben trentacinque anni, gli ultimi, dal 1729 al 1764. Terremotante è infatti la raccolta di 12

Concerti per violino, archi e basso continuo op. III (Le Cène, 1733) dove il musicista accoglie il modello del concerto vivaldiano in tre movimenti, ne accentua il bravurismo solistico implicito negli *Allegro* con passaggi brillanti su ostinati e progressioni nella prediletta tessitura soprana, difficili bicordi simultanei o divisi etc. e fa esplodere la scrittura trascendentale in *24 Capricci per violino solo* che impiega come “cadenze” a coppie per i movimenti estremi di ogni concerto. Il tutto all’insegna del motto “*Facilis aditus, difficilis exitus*” (facile l’accesso, difficile la riuscita) che siglerà l’ultimo concerto con una dichiarazione finalmente esplicita.

Senza questi capricci-cadenze che costituiscono una premessa non solo violinistica ma temperamentale (“il Terremoto”, appunto) alla figura e all’opera di Nicolò Paganini, sarebbero forse impensabili il virtuosismo paganiniano in generale e in particolare quello dei *24 Capricci* anch’essi per violino solo che il Genovese ultimerà nel 1817.

In attesa di essere trasfigurato formalmente e sul piano creativo da Paganini, che fonderà la cadenza da concerto con lo studio violinistico inventando un’“unità” musicale nuova, il capriccio diventa con Locatelli una cadenza di ampiezza inedita e sconvolgente: dalle ottanta alle centonovanta battute mentre le più lunghe cadenze conosciute erano, fino a quel momento, di settantaquattro battute in Tartini e di quarantadue asperime misure nel

concerto di Vivaldi “Fatto per la solennità della Santa Lingua di S. Antonio in Padova” (1712) il quale oltrepassando i limiti di estensione violinistica del tempo richiede uno strumento con la tastiera allungata. Questi brani locatelliani di smisurata ampiezza e difficoltà sbucano fuori all’improvviso verso la fine degli *Allegro* come una sorta di cornice che si mangia il quadro e con uno spiazzare l’ascoltatore fondamentale nella poetica del virtuosismo. Solo in pochi casi legati alle idee motiviche dei vari concerti, i *24 Capricci* sono stati editi ripetutamente come blocco a sé, quale decalogo virtuosistico valido in quanto tale e dimostrano come l’impiego delle posizioni alte divenga con Locatelli un qualcosa che nemmeno Paganini potrà superare pur estendendolo dal cantino, in modo sistematico, a tutte le corde, quarta inclusa. Così, tecnicamente, aspetto di punta dei *Capricci* locatelliani è l’uso delle posizioni alte fino alla sedicesima quando il limite massimo per il tempo era la settima, l’ottava (con Tartini) o per eccezione, nella menzionata cadenza di Vivaldi, la dodicesima. Fra gli altri moduli esecutivi che fanno di questa raccolta un importante strumento didattico ancora oggi e un’anticipazione di molti elementi grammaticali e sintattici del virtuosismo paganiniano, troviamo salti di corde con nota tenuta a mo’ di pedale, accordi e arpeggi di ostica realizzazione, bicordi scomodi in tempo rapido, colpi d’arco ben caratterizzati (anche se sulla carta

difficili da interpretare con sicurezza), delicatissimi problemi di intonazione, sbalzi di registro notevoli e incroci di dita più le grandi estensioni della mano sinistra che presuppongono in Locatelli una flessibilità di dita non inferiore a quella di Paganini. Vero è però come nella raccolta del Bergamasco manchino altri "ingredienti" tipici del virtuosismo paganiniano: le sequele sfogate o brillanti di ottave e decime simultanee, l'impiego acuto della quarta corda, gli armonici e i pizzicati con la mano sinistra.

Nei concerti il riferimento a Vivaldi, come si diceva, ha riscontro nello schema in tre movimenti (non lo contraddicono le poche battute di *Largo* che in testa ai *Concerti Quarto, Quinto e Sesto* rievocano il trascorso "stile da chiesa"), nella forma con ritornello degli *Allegro*, nel rilievo virtuosistico e anche in alcuni stilemi facilmente riconoscibili.

Da Vivaldi però Locatelli si distacca tanto nella maggiore libertà formale e varietà di caratteri (incluso lo scarto qualitativo fra i diversi movimenti di uno stesso concerto e fra un concerto e l'altro) quanto in certi echi del vecchio mondo corelliano e romano che percorrono i tempi lenti - il nobile eloquio di quelli in modo minore - e per cui il contrappunto può investire, sia pure per eccezione, il virtuosismo dei *Capricci* (il n. 18, in coda al Nono Concerto, di scrittura fugata).

A differenza di Vivaldi inoltre *tutti* e *solì* risultano spesso molto meno differenziati, più fluidi specie

nell'*Allegro* d'apertura dove Locatelli è particolarmente originale. Così può accadere che alcuni episodi del *tutti* abbiano struttura solistica, come quando nell'*Allegro* in testa al Nono Concerto dopo i tre caratteristici accordi d'esordio muovono il violino principale, il violino secondo e il violoncello soli, o in altri casi dove è nuovamente un *tutti* solistico ad accompagnare l'*a solo* del violino al cui plastico rilievo è subordinato il discorso complessivo.

Alberto Cantù

ANTONIO LOCATELLI
1695 -1764

L'arte del violino
CONCERTOS FOR VIOLIN, STRINGS
AND CONTINUO OP.3
Vol.3

Concerto No.7 in B flat major
Concerto No.8 in E minor
Concerto No.9 in G major

Rodolfo Bonucci
Violin/Violine/violon/violino

Orchestra da Camera di Santa Cecilia

Recording Roma (Italy) - 4 · 6 · 1990
Production/Produktion/directeur de la production/direttore della produzione
Boccaccini & Spada Editori srl, Roma
Sound Engineer/Tonmeister/Ingénieur du son/Tecnico del suono
Giovanni Fornari

ANTONIO LOCATELLI

1695 - 1764

L'arte del violino op.3

CONCERTOS FOR VIOLIN, STRINGS AND CONTINUO -Vol.3

Concerto N.7 Si bemolle maggiore*B flat major/B-dur/Si bemol majeur*

1	Andante	8.31
2	Largo	5.55
3	Allegro	5.26

Concerto N.8 mi minore*E minor/e-moll/mi mineur*

4	Andante	6.31
5	Largo	4.03
6	Allegro	6.39

Concerto N.9 Sol maggiore*G major/G-dur/Sol majeur*

7	Allegro	7.15
8	Largo	4.42
9	Allegro	6.28

Rodolfo Bonucci*Violin/Violine/violon/violino*

Orchestra da Camera di Santa Cecilia

47309-2

D D D STEREO

TOTAL TIME

55.30

© 1999 ARTS MUSIC

© 1999 ARTS MUSIC

LC2513

Design by Maria Cristina Sala . Made in the EEC



6 00554 73092 9