

A close-up photograph of a violinist's hands playing a violin. The violin is a rich, warm brown color with a prominent grain. The player's left hand is positioned on the neck, and the right hand is holding the bow. The background is dark and moody, with some blue and green highlights. The overall lighting is dramatic, highlighting the texture of the wood and the skin of the hands.

*The Trio Sonata in
17th-Century Italy*

LONDON BAROQUE



LONDON BAROQUE

INGRID SEIFERT · CHARLES MEDLAM · STEVEN DEVINE · RICHARD GWILT

Photo: © Sioban Coppinger

CIMA, GIOVANNI PAOLO (c. 1570–1622)

- 1 SONATA A TRE 2'56
from *Concerti ecclesiastici... e sei sonate per Instrumenti a due, tre, e quatro* (Milan, 1610)

TURINI, FRANCESCO (c. 1589–1656)

- 2 SONATA A TRE SECONDO TUONO 5'57
from *Madrigali a una, due... con alcune sonate a due e tre, libro primo* (Venice, 1621/24)

BUONAMENTE, GIOVANNI BATTISTA (c. 1595–1642)

- 3 SONATA 8 SOPRA LA ROMANESCA 3'25
from *Il quarto libro de varie Sonate... con Due Violini & un Basso di Viola* (Venice 1626)

CASTELLO, DARIO (fl. 1st half 17th C)

- 4 SONATA DECIMA A 3, DUE SOPRANI È FAGOTTO OVERO VIOLA 4'35
from *Sonate concertate in stil moderno, libro secondo* (Venice 1629)

MERULA, TARQUINIO (c. 1594–1665)

- 5 CHIACONNA 2'32
from *Canzoni overo sonate concertate... a tre... libro terza, Opus 12* (Venice 1637)

UCCELLINI, MARCO (c. 1603–80)

- 6 SONATA 26 SOPRA LA PROSPERINA 3'16
from *Sonate, correnti... con diversi stromenti... opera quarta* (Venice 1645)

FALCONIERO, ANDREA (c. 1585–1656)

- 7 FOLIAS ECHA PARA MI SEÑORA DOÑA TAROLILLA DE CARALLENOS 3'17
from *Il primo Libro di canzone, sinfonie...* (Naples, 1650)

- CAZZATI, MAURIZIO (1616–78)
- 8 CIACONNA 2'32
 from *Correnti e balletti... a 3. e 4., Opus 4* (Antwerp, 1651)
- MARINI, BIAGIO (1594–1663)
- 9 SONATA SOPRA FUGGI DOLENTE CORE 2'26
 from *Per ogni sorte d'stromento musicale... Libro Terzo. Opera 22* (Venice, 1655)
- CAVALLI, FRANCESCO (1602–76)
- 10 CANZON A 3 5'23
 from *Musiche sacre... e salmi concertati con istromente...* (Venice 1656)
- LEGRENZI, GIOVANNI (1626–90)
- 11 SONATA À 3. DUE VIOLINI, E VIOLONE LA BOIARDA 4'10
[Allegro] – Adagio – Adagio – Adagio – Allegro
 from *Sonate a due, tre... Stromenti Libro Terzo, Opus 8* (Venice 1663)
- PANDOLFI, GIOVANNI ANTONIO (1629?–after 1687)
- 12 IL MARCQUETTA 7'04
 Passacaglio à 2. Violini (*Adagio*) – Arietta (*Adagissimo*) – Brando – Replica l'Arietta
 from *Sonate, cioe balletti... passacagli...* (Rome, 1669)
- BONONCINI, GIOVANNI MARIA (1642–78)
- 13 SONATA QUINTA DELL' OTTAVO TUONO UN TUONO PIÙ ALTO 4'51
Largo & affetuoso – [Allegro] – Adagio – Allegro
 from *Sonate da chiesa a Due Violini Opera 6* (Venice, 1672)

VITALI, GIOVANNI BATTISTA (1632–92)

- 14 CIACONNA 2'44
from *Varie partite del passamezzo, ciaconna... a tre*, Opus 7 (Modena 1682)

PESTOLOZZA, GIACINTO (?–?)

- 15 SONATA 12 4'39
Adagio – Allegro – [Allegro]
from *Scielta delle suonate a due Violini, con il Basso Continuo per l'Organo* (Bologna, 1680)

CORELLI, ARCANGELO (1653–1713)

- 16 SONATA, Op. 1 No. 12 6'16
Grave – Largo e puntato – Grave – Allegro
from *Sonate a tre, doi violini, e violone... col basso per l'organo*, Opus 1 (Rome 1681)

TT: 68'51

LONDON BAROQUE

INGRID SEIFERT *violin*

RICHARD GWILT *violin*

CHARLES MEDLAM *cello*

STEVEN DEVINE *chamber organ/harpsichord*

INSTRUMENTARIUM:

Ingrid Seifert Violin: Jacobus Stainer, Absam 1661

Richard Gwilt Violin: Giofredo Cappa, Turin c. 1685

Charles Medlam 5-string cello after Stradivarius, David Rubio, Cambridge 1986

Steven Devine Chamber organ by William Drake, Buckfastleigh 1982

Two-manual harpsichord by Colin Booth – an enlarged version of the original by Migliai, c. 1680, in the collection of the Nuremberg Museum. The unusual feature of the upper-manual 4-foot was retained, but with the addition of a dogleg coupler. This instrument was kindly loaned by the maker.

This disc, the sixth to be released, should properly be regarded as the first in the set of London Baroque's exciting and ambitious project to record an eight-CD series covering the baroque trio sonata – one each of the 17th and 18th centuries in Italy, Germany, England and France. For it is in Italy at the very start of the 17th century that we find the cutting edge of the 'new music'. Following the ground-breaking new vocal developments (Caccini's *stile moderno* and Monteverdi's *seconda prattica*), instrumental music starts to become important in its own right, with the violin coming to the fore as the ideal vehicle for this new style. And nowhere was this more obvious than in the emergence of the trio sonata.

In our 17th-century England disc, we saw the trio sonata (that is, a piece for two trebles and continuo bass) emerging very slowly from the old viol consort – indeed the first half of the disc (until the Italian influence makes itself felt) consists of Fantasies and Fancies, which can be called trio sonatas only in their scoring, remaining stylistically very closely related to the old viol consort tradition. In Italy, although the term 'trio sonata' also needs some clarification, it is clear from the very outset that we are dealing not only with a new instrumentation, but also a new musical style. The very first trio sonatas – *Sonate a tre* by Cima (1610) and Turini (1621) are published at the end of vocal collections. In both, the new *seconda prattica* principles – a single (or in this case double) melodic line with a supporting continuo bass – are immediately apparent. Moreover, most of the compositional techniques we see throughout the 17th century (and beyond) are already present – short motivic imitation, contrapuntal sections alternating with more homophonic, extended passages in parallel thirds, sections marked by clear cadences followed by a new texture and/or motif. Further, both sonatas also demonstrate a remarkably secure sense of structure and tonality. In short, it seems like the trio sonata leapt from the cradle to its teens

on its very first appearance! But I too am leaping ahead of myself!

On this disc, we present a variety of pieces which chart the development of the trio sonata from these origins to its ‘coming of age’ with the work of Corelli – arranged chronologically according to the date of publication. Before I embark on a brief description of this journey, the term ‘trio sonata’ deserves a brief explanation. The term itself is a later expression, and has come to refer both to an *instrumentation* and a *form*. Regarding instrumentation; in 17th-century Italy the terms commonly used were ‘Sonata a due’ (which means two melody instruments plus continuo, normally figured), and ‘Sonata a tre’ (which means three melody instruments – usually two soprano and one bass – plus continuo, usually a simplified version of the ‘melodic’ bass part). The top parts are almost always for violins. The obbligato bass part, when present, presents us with a bewildering array of options – we see *Trombon*, *Fagotto* or some sort of string bass – variously *Violeta*, *Viola*, *Violoncino*, *Violone*, *Basso di Viole*, *Viola da Brazzo*. The continuo instrument would normally have been an organ, although harpsichord was also used, and the chitarrone was also recommended by some. Regarding form; today’s term ‘trio sonata’ covers a relatively wide variety of structures, from the free sonata – also called ‘canzona’ or ‘sinfonia’ – either through-composed or with individual movements, to variation sets on known melodies or bass lines (*Romanesca*, *Folias*), Chaconnes, Passacaglias and simple dances.

The ‘free sonata’ is represented by Cima (1610), Turini (1626), Castello (1629), Uccellini (1645), Cavalli (1656), Legrenzi (1663), Bononcini (1672), Pestolozza (1680), and Corelli (1681). The earliest sonatas (up to Cavalli) are through-composed pieces, with different sections being distinguished by motif, metre and, increasingly, tempo changes indicated by words such as *Allegro* and *Adagio*. With Legrenzi, we see for the first time the division of the whole into

discrete movements. Here, an opening canzona style movement – *Allegro*, is followed by a harmonically adventurous *Adagio* as introduction to a lyrical *Adagio*, and finally a sinuously chromatic *Adagio* as introduction to the final gigue. This multi-movement pattern then becomes the norm, and in the remaining three sonatas (Bononcini, Pestolozza and Corelli) we hear the increased use of sequence, chains of dissonance and clarity of formal structure.

The remainder of the pieces on the disc chart the development of the variation sonata. The earliest is Buonamente's wonderful version of *La Romanesca*. This well-known harmonic pattern was used by many composers as the basis for variation sets during the 16th and 17th centuries. It is characterised by a haunting ambiguity both of tonality (B flat major versus G minor) and metre – Buonamente's version, like most 17th-century instrumental versions, is notated in two, but the underlying metre is in three. Another noteworthy aspect of the collection from which the piece comes is that, unusually, there is no part with a figured bass for the keyboard, and explicitly no mention of either organ or harpsichord – 'con Due Violini, & un Basso di Viola'. It seems really to be a string trio! Two further pieces are variation sets on well-known subjects – Falconiero's *Folias echa para mi Señora...* and Marini's *Sonata sopra fuggi dolente core*. This latter is a 16th-century Italian song, probably chiefly recognised today in the Israeli national anthem, and in *The Moldau* in Smetana's *Má Vlast*. The Chaconne is amply represented by four pieces, Merula (1637), Cazzati (1651), Vitali (1682) and Pandolfi (1669). In 17th-century Italy the term Chaconne, originally a lively Spanish dance, came to mean (along with its synonym Passacaglia) a set of variations on an ostinato bass. It was almost always in triple metre, and the ostinato itself was often treated with freedom, being subject to modulation, variation or transfer to the upper parts. The Merula and Cazzati are different (but equally spirited) 'takes', so to say, on a nearly identical

bass line, while Vitali's later and more sophisticated *Ciaccona* treats us to a veritable catalogue of late 17th-century techniques – motivic dialogue, sequence, suspension chains, virtuoso bass variations, syncopation, metric displacement. Pandolfi's *Il Marcquetta* consists of a *Passacaglio* followed by an *Arietta* and a *Brando* (or *Branle*, *Brawl* – a popular country dance). Unusual here is the marking *Adagio* for the *Passacaglio* – and then *Adagissimo* for the *Arietta*!

One of the most fascinating aspects of researching and preparing for this disc has been the discovery of how much we simply don't know about the music of this period. So I thought I would bring my notes to an end with a brief chronicle of some of this! To start with the most fundamental; we have little idea of how complete our knowledge of the repertoire is. We *do* know that a substantial number of published collections have not survived – such as Buonamente's first three books, at least seven books of Marini's works, Pestolozza's 1679 Sonatas, to mention but a few. We don't know how many more publications whose very existence has gone unrecorded are missing. We don't know how many pieces were written and performed but were never published; there are hardly any surviving manuscript sources.

We know incredibly little about the lives of some of our composers. Even such an important figure as Dario Castello remains shrouded in mystery. We don't know when he was born, nor when he died. We know only from the title pages of his works that he was the leader of the wind ensemble at San Marco in Venice – so he was probably a cornetto player. About Pandolfi – well, we assume that the Giovanni Antonio Pandolfi who wrote *Il Marcquetta* (published in Rome in 1669) is the same as the Pandolfi Mealli who published two volumes (Opp. 3 and 4 – where are Opp. 1 and 2?) of extraordinary violin sonatas in Innsbruck in 1660. And we know next to nothing about Giacinto Pestolozza

(or is it Pistolozza?). We don't even know much about Corelli's early life.

We don't really know which instrument our cellist should be playing; we are fairly sure that the modern 4-string cello – tuned a, d, G, C – is unlikely. There is a publication called *Il scolaro... per imparare a suonare di violino, et altri stromenti* by Gasparo Zanetti, published in Milan in 1645, which makes it clear that the bass instrument (called here simply *Basso*) was tuned in fifths (in other words, a member of the violin family), but a tone lower (g, c, F, B flat). Is this a violone? Or the *Basso di Viola* to which Buonamente refers? And what is the *Viola da braccio*, written in the bass clef? Again, that could mean the member of the family (i.e. the violin family) played on the arm that plays in the bass clef, something like the modern cello. Or it could be an instrument tuned to low C, really played on the arm – a *viola da spalla*. Or another alternative – that indeed taken for this recording – is a five-string cello, with the top string tuned to d', a fourth above the a-string.

At least we know what a violin is – indeed, the actual instruments we use in this recording, a Stainer from 1661 and a Giofredo Cappa from around 1685, already existed when at least the later pieces on our disc were composed. But what we don't know about the bows could fill a book. There are virtually no extant 17th century Italian bows – length, weight, balance and amount of hair are all to a certain extent guesswork. Concerning how they were held – well almost certainly overhand, but most likely with the thumb under the frog during the earlier decades of the century, apparently migrating to a 'modern' thumb-on-the-stick grip by the latter third – at least according to written sources.

We don't really know about ornamentation. Although there are descriptions and examples of ornaments throughout the century (in any case, far more at the start and end than in the middle – and certainly sufficient to make it clear that ornamentation was a major part of performance), we also have clear statements

from at least two of our composers requesting us *not* to ornament: Cima in his 1610 publication asks us to play expressively, and to refrain from adding any ornaments other than *accenti* and *trilli*. And in 1672, Bononcini in the Preface to his *Sonate da Chiesa*, writes somewhat less politely: ‘Nowadays there are some of so little intelligence in the Art, that when they sing or play they always wish with their ill-ordered and indiscreet caprices of Bow or Voice, to alter or deform compositions (however carefully made) so that the authors have become obliged to ask these singers and players to sing and play things simply as they are written.’

Perhaps that is enough for now – it’s time to sit back and enjoy the music! I personally find this uncertainty stimulating. It encourages us to look ever deeper, both into the historical background and the music itself, in the attempt to realise Cima’s request to play expressively!

© *Richard Gwilt 2012*

London Baroque was formed in 1978 and is regarded worldwide as one of the foremost exponents of baroque chamber music, enabling its members to devote their professional lives to the group. A regular fifty or so performances a year has given the group a cohesion and professionalism akin to that of a permanent string quartet. The ensemble’s repertoire spans a period from the end of the sixteenth century up to Mozart and Haydn, with works of virtually unknown composers next to familiar masterpieces of the baroque and early classical eras. London Baroque is a regular visitor at the Salzburg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach and Stuttgart Bach festivals. The ensemble has appeared on television in England, France, Germany, Belgium, Austria, Holland, Spain, Sweden, Poland, Estonia and Japan.

Diese CD ist die sechste, die herausgegeben wird, sollte aber als die erste in dieser Reihe angesehen werden, dem spannenden und anspruchsvollen Projekt von London Baroque, eine Serie von acht CDs aufzunehmen, die das Thema der barocken Triosonate decken – jeweils eine CD für das 17. und 18. Jahrhundert in Italien, Deutschland, England und Frankreich. Denn in Italien finden wir ganz am Anfang des 17. Jahrhunderts die Avantgarde der „neuen Musik“. Den bahnbrechenden neuen vokalen Entwicklungen (Caccinis *stile moderno* und Monteverdis *seconda prattica*) folgend wird nun auch die Instrumentalmusik an sich wichtig, wobei die Violine als der ideale Träger für diesen neuen Stil hervortritt. Und dies war nirgends deutlicher zu sehen als in der Entstehung der Triosonate.

Auf unserer CD über das 17. Jahrhundert in England haben wir gesehen, wie sich die Triosonate (sprich ein Stück für zwei Diskantstimmen und Basso continuo) sehr langsam aus dem alten Violenkonsort entwickelt hat – tatsächlich besteht die erste Hälfte der CD (bis sich der italienische Einfluss bemerkbar macht) aus Fantasien und Fancys, welche nur aufgrund der Stimmenverteilung als Triosonaten bezeichnet werden können, stilistisch jedoch noch stark in der Tradition des alten Violenkonzerts stehen. In Italien ist von Anfang an klar, auch wenn der Begriff „Triosonate“ durchaus einiger Klärung bedarf, dass wir es nicht nur mit einer neuen Instrumentierung, sondern auch mit einem neuen musikalischen Stil zu tun haben. Die allerersten Triosonaten – Sonate a tre von Cima (1610) und Turini (1621) – werden am Ende von vokalen Sammlungen veröffentlicht. In beiden sind die Prinzipien der *seconda prattica* – eine einzelne (oder in diesem Falle doppelte) melodische Linie mit einem unterstützenden Basso continuo – direkt ersichtlich. Außerdem sind die meisten Kompositionstechniken, die wir im Laufe des 17. Jahrhunderts (und darüber hinaus) sehen, schon vorhanden – kurze motivische Imitation, kontrapunktische Abschnitte im

Wechsel mit eher homophonen, ausführlichen Passagen in parallelen Terzen, durch klare Kadenzen abgegrenzte Abschnitte, auf die eine neue Textur und/oder ein neues Motiv folgt. Weiterhin zeigen beide einen erstaunlich sicheren Sinn für Struktur und Tonalität. Kurz gesagt scheint es, dass die Triosonate bei ihrer allerersten Erscheinung direkt von der Wiege in ihre Jugendjahre gesprungen ist! Aber ich greife mir vor!

Auf dieser CD präsentieren wir eine Auswahl von Stücken, die die Entwicklung der Triosonate von diesen Ursprüngen hin zu ihrem „Erwachsenwerden“ mit dem Werk Corellis nachzeichnen – chronologisch angeordnet gemäß dem Erscheinungsdatum. Bevor ich mit einer kurzen Beschreibung dieser Reise anfangen, verdient der Begriff „Triosonate“ eine kurze Erklärung. Der Begriff selbst ist ein späterer Terminus und bezeichnet sowohl eine *Instrumentation* als auch eine *Form*. Zur Instrumentation: Im 17. Jahrhundert waren in Italien die gängigsten Begriffe „Sonata a due“ (was normalerweise zwei Melodieinstrumente plus Continuo bezeichnet) und „Sonata a tre“ (was drei Melodieinstrumente – gewöhnlich zwei in Sopran- und eins in Basslage – plus Continuo, meistens eine vereinfachte Version der „melodischen“ Bassstimme, bezeichnet). Die hohen Stimmen sind meistens für Geigen. Die obligate Bassstimme, wenn vorhanden, präsentiert uns eine erstaunliche Vielzahl von Möglichkeiten – wir sehen *Trombon*, *Fagotto* oder verschiedenste Arten eines gestrichenen Basses – *Violeta*, *Viola*, *Violoncino*, *Violone*, *Basso di Viola*, *Viola da Brazzo*. Das Continuo-Instrument war normalerweise eine Orgel, aber auch das Cembalo wurde verwendet, und auch die Theorbe wurde von manchen empfohlen. Zur Form: Der heutige Begriff „Triosonate“ deckt eine relativ breite Vielfalt an Strukturen, von der freien Sonate – auch „canzona“ oder „sinfonia“ genannt –, entweder durchkomponiert oder mit einzelnen Sätzen, zu Variationssätzen über bekannte Melodien oder Basslinien (*Romanesca*, *Folias*), Chaconnen, Passacaglien und einfache Tänze.

Die „freie Sonate“ ist vertreten durch Cima (1610), Turini (1626), Castello (1629), Uccellini (1645), Cavalli (1656), Legrenzi (1663), Bononcini (1672), Pestolozza (1680) und Corelli (1681). Die frühesten Sonaten (bis zu Cavalli) sind durchkomponierte Werke, wobei verschiedene Teile durch Motiv, Taktart und zunehmend auch Tempowechsel, die mit Angaben wie *Allegro* oder *Adagio* angezeigt werden, abgegrenzt werden. Bei Legrenzi sehen wir zum ersten Mal eine Unterteilung des Ganzen in einzelne Sätze. Hier folgt auf einen eröffnenden Satz im Stil einer Canzona (*Allegro*) ein harmonisch abenteuerliches *Adagio* als Einleitung zu einem lyrischen *Adagio* und schließlich ein gewunden chromatisches *Adagio* als Einleitung zur abschließenden Gigue. Dieses vielsätziges Muster wird dann zur Norm, und in den letzten drei Sonaten (Bononcini, Pestolozza und Corelli) hören wir den verstärkten Gebrauch von Sequenzen und Dissonanzketten und die Klarheit formeller Struktur.

Die übrigen Stücke auf der CD skizzieren die Entwicklung der Variationssonate. Das früheste ist Buonamentes wunderbare Version von *La Romanesca*. Dieses wohlbekannte harmonische Muster benutzten während des 16. und 17. Jahrhunderts viele Komponisten als Grundlage für Variationen. Es zeichnet sich durch eine eindringliche Doppeldeutigkeit aus, sowohl in Tonalität (B-Dur gegen g-moll) als auch im Metrum – Buonamentes Version ist wie die meisten Instrumentalversionen des 17. Jahrhunderts in zwei geschrieben, aber das eigentliche Metrum ist in drei. Ein weiterer nennenswerter Aspekt der Sammlung, aus der das Stück stammt, ist, dass ungewöhnlicherweise keine Stimme mit beziffertem Bass für Tasteninstrument dabei ist und explizit weder Orgel noch Cembalo genannt werden – „con Due Violini, & un Basso di Viola“. Es scheint wirklich ein Streichtrio zu sein! Zwei weitere Stücke sind Variationen über wohlbekannte Themen – Falconeros *Folias echa para mi Señora ...* und Marinis *Sonata sopra fuggi dolente core*. Letzteres ist ein italienisches Lied aus dem 16. Jahrhundert,

das heutzutage wohl vor allem in der israelischen Nationalhymne und in der *Moldau* aus Smetanas *Má Vlast* wiederzufinden ist. Die Chaconne ist großzügig durch vier Werke vertreten, nämlich Merula (1637), Cazzati (1651), Vitali (1682) und Pandolfi (1669). In Italien entwickelte sich im 17. Jahrhundert der Begriff Chaconne, ursprünglich ein lebhafter spanischer Tanz, zu einer Bezeichnung für Variationen über einem Basso ostinato (wie auch sein Synonym Passacaglia). Sie stand fast immer im Dreiertakt, und das Ostinato selbst wurde oft mit Freiheit gehandhabt und war Modulationen, Variationen oder einer Übergabe in die oberen Stimmen unterworfen. Merulas und Cazzatis Chaconnen sind sozusagen verschiedene (aber in gleicher Weise inspirierte) Versionen über einer beinahe identischen Basslinie, während uns Vitalis spätere und anspruchsvollere *Ciaconna* einen wahrhaften Katalog von Techniken des späten 17. Jahrhunderts bietet – motivischer Dialog, Sequenz, Vorhaltketten, virtuose Bassvariationen, Synkopierung, metrische Verschiebung. Pandolfis *Il Marcquetta* besteht aus einem *Passacaglio*, gefolgt von einer *Arietta* und einem *Brando* (oder *Branle*, *Brawl* – einem populären Kontratanz). Ungewöhnlich ist hier die Bezeichnung *Adagio* für den *Passacaglio* – und dann das *Adagissimo* für die *Arietta*!

Einer der faszinierendsten Aspekte der Rechercharbeit und Vorbereitung dieser CD ist die Entdeckung gewesen, wie viel wir über die Musik dieser Periode einfach nicht wissen. Deshalb möchte ich meine Notizen mit einer kurzen Chronik von einigem dessen abschließen! Um mit dem Wichtigsten zu beginnen: Wir haben nur eine vage Vorstellung davon, wie komplett unsere Repertoirekenntnis ist. Wir wissen, dass eine wesentliche Anzahl von veröffentlichten Sammlungen nicht überlebt hat – wie Buonamentes erste drei Bücher, mindestens sieben Bücher mit Werken von Marini, Pestolozzas Sonaten aus dem Jahr 1679, um nur ein paar zu nennen. Wir wissen nicht, wie viele weitere

Veröffentlichungen fehlen, deren reine Existenz nicht überliefert ist. Wir wissen nicht, wie viele Werke geschrieben und aufgeführt, aber nie herausgegeben wurden; es haben kaum handschriftliche Quellen überlebt.

Wir wissen unglaublich wenig über das Leben von manchen unserer Komponisten. Selbst eine so bedeutende Figur wie Dario Castello bleibt geheimnisumwoben. Wir wissen nicht, wann er geboren wurde, und auch nicht, wann er starb. Wir wissen nur von den Titelseiten seiner Werke, dass er der Leiter des Blasensembles von San Marco in Venedig war – er spielte also vermutlich Zink. Über Pandolfi – nun, wir nehmen an, dass der Giovanni Antonio Pandolfi, der *Il Marquetta* schrieb (1669 in Rom veröffentlicht), derselbe ist wie der Pandolfi Mealli, der 1660 in Innsbruck zwei Bände mit außergewöhnlichen Violinsonaten veröffentlichte (opp. 3 und 4 – wo sind opp. 1 und 2?). Und wir wissen so gut wie gar nichts über Giacinto Pestolozza (oder hieß er Pistolozza?). Wir wissen nicht einmal viel über Corellis frühes Leben.

Wir wissen nicht wirklich, welches Instrument unser Cellist spielen sollte; wir sind ziemlich sicher, dass das moderne viersaitige Cello in der Stimmung a, d, G, C unwahrscheinlich ist. Es gibt eine Publikation namens *Il scolaro ... per imparare a suonare di violino, et altri stromenti* von Gasparo Zanetti, 1645 in Mailand erschienen, die verdeutlicht, dass das Bassinstrument (hier einfach Basso genannt) in Quinten gestimmt (mit anderen Worten also ein Mitglied der Geigenfamilie) war, aber einen Ton tiefer (g, c, F, B). Ist das ein Violone? Oder der *Basso di Viola*, auf den sich Buonamente bezieht? Und was ist die *Viola da braccio*, die im Bassschlüssel notiert ist? Es könnte wiederum das auf dem Arm gespielte Mitglied der Familie (also der Geigenfamilie) gemeint sein, das im Bassschlüssel spielt, etwas wie das moderne Cello. Oder es könnte ein Instrument sein, das bis zum tiefen C gestimmt ist, das wirklich auf dem Arm gespielt wird – eine *viola da spalla*. Oder eine weitere Alternative – die tatsächlich für

diese Aufnahme gewählt wurde – ist ein Cello mit fünf Saiten, wobei die oberste Saite auf d' gestimmt ist, eine Quart über der A-Saite.

Zumindest wissen wir, was eine Geige ist. Tatsächlich existierten schon die Instrumente, die wir für diese Aufnahme verwenden, eine Stainer von 1661 und eine Giofredo Cappa von ca. 1685, als zumindest die späteren Stücke unserer CD komponiert wurden. Aber was wir über die Bögen nicht wissen, könnte ein ganzes Buch füllen. Es gibt nahezu keine erhaltenen italienischen Bögen aus dem 17. Jahrhundert – Länge, Gewicht, Gleichgewicht und die Haarmenge sind alle in gewissem Ausmaß Raterei. Bezüglich der Art, wie die Bögen gehalten wurden – nun, ziemlich sicher mit dem Handrücken nach oben, aber höchstwahrscheinlich mit dem Daumen unter dem Frosch während der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts, anscheinend übergehend zu einer „modernen“ Haltung mit dem Daumen an der Stange im letzten Drittel – zumindest gemäß schriftlichen Quellen.

Wir wissen nicht wirklich etwas über Verzierungen. Obwohl es Beschreibungen und Beispiele von Verzierungen während des ganzen Jahrhunderts gibt (jedenfalls viel mehr am Anfang und Ende als in der Mitte – und bestimmt genug um klarzumachen, dass Ornamentierung ein wichtiger Teil der Ausführung war), haben wir auch klare Anweisungen von mindestens zwei unserer Komponisten, *nicht* zu verzieren: Cima fordert uns in seiner Publikation von 1610 auf, *expressiv* zu spielen und es zu unterlassen, andere Verzierungen als *accenti* und *trilli* hinzuzufügen. Und 1672 schreibt Bononcini im Vorwort zu seinen *Sonate da Chiesa* etwas weniger höflich: „Heutzutage gibt es manche mit so wenig Intelligenz in der Kunst, dass sie, wenn sie singen oder spielen, immer mit ihren krankhaften und indiskreten Kaprizen mit dem Bogen oder der Stimme wünschen, (doch sorgfältig gemachte) Kompositionen zu verändern oder zu verformen, so dass die Autoren diese Sänger und Spieler auffordern müssen, Dinge einfach zu singen und zu spielen, wie sie geschrieben sind.“

Vielleicht genügt das für jetzt – es ist Zeit, sich zurückzulehnen und die Musik zu genießen! Persönlich finde ich diese Ungewissheit anregend. Sie ermutigt uns, noch genauer hinzusehen, sowohl im historischen Hintergrund als auch in der Musik selbst, während wir versuchen, Cimas Aufforderung, expressiv zu spielen, zu folgen!

© *Richard Gwilt 2012*

London Baroque, 1978 gegründet, gilt weltweit als einer der führenden Klangkörper im Bereich barocker Kammermusik, was den Musikern ermöglicht, ihre berufliche Tätigkeit ganz dem Ensemble zu widmen. Eine regelmäßige Anzahl von rund 50 Aufführungen jährlich hat der Gruppe eine Verbundenheit und eine Professionalität verschafft, wie sie einem festen Streichquartett entsprechen. Das Repertoire des Ensembles reicht vom Ende des 16. Jahrhunderts bis hin zu Mozart und Haydn, wobei Werke nahezu unbekannter Komponisten neben bekannten Meisterwerken des Barock und der Frühklassik stehen. London Baroque ist regelmäßiger Gast bei den Festivals in Salzburg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach und Stuttgart. Fernsehproduktionen mit dem Ensemble wurden in England, Frankreich, Deutschland, Belgien, Österreich, Holland, Spanien, Schweden, Polen, Estland und Japan ausgestrahlt.

Ce sixième disque de notre collection devrait raisonnablement être vu comme le premier de la série de l'excitant et ambitieux projet du London Baroque d'enregistrer une série de huit disques compacts couvrant la sonate en trio du baroque – un disque pour chacun des 17^e et 18^e siècles en Italie, Allemagne, Angleterre et France. Car c'est en Italie au tout début du 17^e siècle qu'on trouve la pointe de la « nouvelle musique ». Suite aux nouveaux développements vocaux révolutionnaires (le *stile moderno* de Caccini et la *seconda prattica* de Monteverdi), la musique instrumentale commença à prendre de l'importance de son propre droit et le violon passa au premier plan comme véhicule idéal pour ce style naissant. Cette émergence ne fut nulle part ailleurs plus évidente que dans la sonate en trio.

Dans notre disque de l'Angleterre au 17^e siècle, nous voyons la sonate en trio (c'est-à-dire une pièce pour deux instruments aigus et basse continue) émerger très lentement de l'ancien consort pour violes – en effet, la première moitié du disque (jusqu'à ce que l'influence italienne se fasse sentir) consiste en Fantasies et Fancies qu'on peut appeler sonates en trio par leur instrumentation, restant stylistiquement très étroitement rapprochées de la tradition de l'ancien consort de violes. En Italie, quoique le terme de « sonate en trio » nécessite certains éclaircissements, il est évident dès le début qu'il ne s'agit pas seulement d'une nouvelle instrumentation mais aussi d'un nouveau style musical. Les toutes premières sonates en trio – Sonate a tre de Cima (1610) et Turini (1621) sont publiées à la fin de recueils vocaux. Dans les deux, les principes de la *seconda prattica* – une (ou dans ce cas, deux) ligne mélodique sur une basse continue qui la supporte – apparaissent immédiatement. De plus, la plupart des techniques de composition qu'on rencontre tout le long du 17^e siècle (et au-delà) sont déjà présentes – courte imitation motivique, sections de contrepoint alternant avec des passages plus homophoniques étendus en tierces parallèles,

sections définies par des cadences évidentes suivies d'une nouvelle texture et/ou d'un nouveau motif. En outre, les deux démontrent aussi un sens remarquablement assuré de structure et de tonalité. Bref, il semble que la sonate en trio ait sauté de son berceau à son adolescence dès sa première apparition ! Mais je vais plus vite que le violon moi aussi !

Nous présentons sur ce disque une variété de pièces qui tracent le développement de la sonate en trio de ses origines à son arrivée en âge avec l'œuvre de Corelli – un arrangement chromatique selon la date de publication. Avant de m'engager dans une brève description de ce voyage, le terme « sonate en trio » mérite une petite explication. L'expression en soi est venue plus tard et elle désigne à la fois une *instrumentation* et une *forme*. Examinons l'instrumentation; en Italie au 17^e siècle, les mots employés généralement étaient « Sonata a due » (ce qui veut dire deux instruments mélodiques et continuo, normalement chiffré), et « Sonata a tre » (ce qui veut dire trois instruments mélodiques – habituellement deux sopranos et une basse – et continuo, souvent une version simplifiée de la partie « mélodique » de la basse). Les parties aiguës sont presque toujours pour violons. La partie de basse obligée, quand elle est présente, offre un nombre ahurissant de possibilités – que ce soit *Trombon*, *Fagotto* ou une sorte de cordes basses – au choix *Violeta*, *Viola*, *Violoncino*, *Violone*, *Basso di Viola*, *Viola da Brazzo*. L'instrument de continuo aurait normalement été l'orgue quoique le clavecin fût aussi utilisé et certains recommandaient également le chitarrone. Examinons la forme; l'expression d'aujourd'hui de « sonate en trio » couvre une variété assez étendue de structures, passant de la sonate libre – appelée aussi « canzona » ou « sinfonia » – composée en un bloc ou en mouvements individuels, aux séries de variations sur des mélodies connues ou des basses (*Romanesca*, *Folias*), chaconnes, passacaglias et simples danses.

La « sonate libre » est représentée par Cima (1610), Turini (1626), Castello

(1629), Uccellini (1645), Cavalli (1656), Legrenzi (1663), Bononcini (1672), Pestolozza (1680) et Corelli (1681). Les premières sonates (jusqu'à Cavalli) sont des pièces sans strophes avec différentes sections distinguées par les motifs, mètres et, de plus en plus, changements de tempo indiqués par les mots *Allegro* et *Adagio* par exemple. Avec Legrenzi, nous voyons pour la première fois la division du tout en mouvements discrets. Ici, un premier mouvement de style canzona – *Allegro* – est suivi d'un *Adagio* à l'harmonie aventureuse, servant d'introduction à un lyrique *Adagio*, et finalement d'un *Adagio* sinueusement chromatique qui amène la gigue finale. Ce modèle en plusieurs mouvements devient alors la norme et les trois autres sonates (Bononcini, Pestolozza et Corelli) offrent un emploi accru de séquences, de chaînes de dissonances et de clarté dans la structure de la forme.

Les autres pièces sur le disque illustrent le développement de la sonate de variations. La plus ancienne est la ravissante version de *La Romanesca* par Buonamente. De nombreux compositeurs ont utilisé la suite harmonique bien connue comme base de variations au cours des 16^e et 17^e siècles. Caractérisée par une ambiguïté obsédante de tonalité (si bémol majeur contre sol mineur) et de mètre – la version de Buonamente, comme la plupart des versions instrumentales du 17^e siècle, est notée en deux temps mais le mètre sous-jacent est en trois. La pièce provient d'une collection dont un autre aspect important est qu'elle ne renferme pas de basse chiffrée pour le clavecin et explicitement aucune mention d'orgue ou de clavecin – «con Due Violini, & un Basso di Viola». On dirait vraiment un trio à cordes ! Deux autres pièces sont des séries de variations sur des sujets bien connus – *Folias echa para mi Señora...* de Falconiero et *Sonata sopra fuggi dolente core* de Marini. Cette dernière est une chanson italienne du 16^e siècle, probablement reconnue surtout aujourd'hui dans l'hymne national israélien et dans *La Moldau* de *Má Vlast* de Smetana. La Chaconne est amplement

représentée par quatre pièces, Merula (1637), Cazzati (1651), Vitali (1682) et Pandolfi (1669). Dans l'Italie du 17^e siècle, le terme de chaconne, à l'origine une danse espagnole animée, en vint à signifier (de pair avec son synonyme passacaille) une série de variations sur une basse ostinato. Presque toujours en mesures à trois temps, l'ostinato était souvent traité avec liberté et sujet à des modulations, variations ou transferts dans les parties aiguës. Merula et Cazzati sont des « prises » différentes (mais du même esprit) d'une basse presque identique tandis que la *Ciaconna* plus tardive et plus élaborée de Vitali nous présente un véritable catalogue des techniques de la fin du 17^e siècle – dialogue motivique, séquence, chaîne de retards, variations virtuoses à la basse, syncope, déplacement métrique. *Il Marcquetta* de Pandolfi consiste en un *Passacaglio* suivi d'une *Arietta* et d'un *Brando* (ou *Branle*, *Brawl* – une danse campagnarde populaire). Trait inhabituel ici, *Passacaglio* est marqué *Adagio* – et *Arietta*, *Adagissimo* !

L'un des aspects les plus fascinants de la recherche et de la préparation de ce disque a été de découvrir à quel point nous savons peu de chose sur la musique de cette période. J'ai donc pensé terminer mes commentaires par une brève chronique sur ce sujet. Commençons par le plus fondamental ; nous ignorons à quel point notre connaissance du répertoire est complète. Nous savons qu'un nombre substantiel de recueils publiés n'ont pas survécu – les trois premiers livres de Buonamente, au moins sept livres des œuvres de Marini, les sonates de 1679 de Pestolozza pour n'en mentionner que quelques-uns. Nous ignorons le nombre d'autres publications manquantes dont l'existence a passé inaperçue. Nous ignorons aussi combien de pièces ont été écrites et jouées mais jamais publiées; les sources de manuscrits ont à peine survécu.

Nous savons incroyablement peu de chose sur la vie de nos compositeurs. Même un personnage aussi important que Dario Castello reste entouré de mys-

tère. Sa date de naissance et celle de son décès sont inconnues. Nous savons seulement à partir des pages de titre de ses œuvres qu'il dirigeait l'ensemble à vent de St-Marc à Venise – il était donc probablement un cornettiste. Quant à Pandolfi – nous supposons que le Giovanni Antonio Pandolfi qui a écrit *Il Marcquetta* (publié à Rome en 1669) est le même que le Pandolfi Mealli qui a publié deux volumes (op. 3 et op. 4 – où sont les opus 1 et 2 ?) de sonates pour violon extraordinaires à Innsbruck en 1660. Et nous ne savons à peu près rien de Giacinto Pestolozza (ou est-ce Pistolozza?) Nous ignorons même presque tout de la jeunesse de Corelli.

Nous ne savons pas vraiment de quel instrument notre violoncelliste devrait jouer ; nous sommes plutôt certains que le violoncelle moderne à quatre cordes accordées en la, ré, sol et do ne soit pas probable. Dans la publication intitulée *Il scolaro... per imparar a suonare di violino, et altri stromenti* de Gasparo Zanetti, sortie à Milan en 1645, il est clair que l'instrument de basse (appelé ici simplement Basso) était accordé en quintes (en d'autres termes, c'était un membre de la famille des violons) mais un ton plus bas (sol, do, fa, si bémol). Était-ce un violone ? Ou le Basso di Viola mentionné par Buonamente ? Et qu'était la Viola da braccio dont la partie était écrite en clé de fa ? Cela pouvait aussi indiquer le membre de la famille (la famille du violon) joué sur le bras qui lit la clé de fa, un genre de violoncelle moderne. Ou serait-ce un instrument accordé au do grave, vraiment joué sur le bras – une *viola da spalla*. Ou une autre possibilité – celle choisie pour ce disque – est un violoncelle à cinq cordes dont la plus aigüe est accordée en ré, une quarte au-dessus de la corde en la.

Nous savons au moins ce qu'est un violon – en fait, les instruments actuels utilisés sur cet enregistrement, un Stainer de 1661 et un Giofredo Cappa d'environ 1685, existaient déjà quand au moins les pièces les plus récentes sur notre disque furent composées. Mais ce que nous ignorons au sujet des archets pourrait

remplir un livre. Il n'existe pratiquement plus d'archets italiens du 17^e siècle – longueur, poids, équilibre et quantité de crins sont dans une certaine mesure matière à devinettes. Quant à la manière dont ils étaient tenus – presque certainement par le-dessus mais fort probablement avec le pouce sous le talon pendant les premières décennies du siècle, déplacé apparemment à la place « moderne » de pouce-sous-la-baguette formant un anneau avec le majeur dans le troisième tiers du siècle – au moins si on en croit les sources écrites.

L'ornementation reste entourée de mystère. Quoiqu'il existe des descriptions et des exemples d'ornements tout au long du siècle, (en tout cas, beaucoup plus au début et à la fin qu'au milieu – et certainement en quantité suffisante pour affirmer que l'ornementation était une partie importante de l'exécution), nous avons aussi des demandes claires de la part d'au moins deux de nos compositeurs de ne pas orner : Cima dans sa publication de 1610 nous prie de jouer avec expression mais de s'abstenir d'ajouter des ornements autres que des *accenti* et *trilli*. Et en 1672, dans la préface de *Sonate da Chiesa*, Bononcini ne mâche pas ses mots : « Aujourd'hui, on voit des gens si peu intelligents en matière d'art que dans leur chant ou leur jeu instrumental, ils cherchent toujours, au moyen de caprices désordonnés et indiscrets de l'archet ou de la voix, à changer ou déformer les compositions (même soigneusement écrites) de sorte que les auteurs ont été obligés de demander à ces chanteurs et instrumentistes de chanter et de jouer la musique simplement comme elle a été écrite. »

Cela suffit peut-être pour le moment – il est temps de s'asseoir confortablement et d'écouter la musique ! Je suis personnellement stimulé par cette insécurité. Elle nous encourage à examiner en profondeur la musique elle-même et son histoire, dans un effort d'acquiescer à la demande de Cima et de jouer avec expression !

© *Richard Gwilt* 2012

Le **London Baroque** a été fondé en 1978 et est considéré comme l'un des meilleurs ensembles de chambre baroques au monde, permettant à ses membres de consacrer leur vie professionnelle au groupe. Une cinquantaine de concerts par année procure à la formation une cohésion et un professionnalisme semblables à ceux d'un quatuor à cordes permanent. Son répertoire couvre la période s'étendant de la fin du 16^e siècle jusqu'à Mozart et Haydn, passant des œuvres de compositeurs pratiquement inconnus à des chefs-d'œuvre familiers du baroque et du classicisme. Le London Baroque est un visiteur régulier des festivals Bach de Salzbourg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach et Stuttgart. On a pu voir l'ensemble à la télévision en Angleterre, France, Allemagne, Belgique, Autriche, Hollande, Espagne, Suède, Pologne, Estonie et au Japon.

PREVIOUS RELEASES IN THIS SERIES



THE TRIO SONATA IN 17TH-CENTURY FRANCE

Works by Jean-Baptiste Lully, Jean Nicolas Geoffroy, Louis and François Couperin,
Gaspard Le Roux, Louis-Nicolas Clérambault, Marin Marais and Jean-Féry Rebel

BIS-1465

„Alles, was man sich von einer Interpretation dieser Musik nur wünschen kann, bieten sie auf: Charme, Eleganz, Eloquenz, Kraft, Biagsamkeit, Feuer, Innigkeit und, als wichtigstes von allem, Beseeltheit.“ *Klassik-Heute.de*

‘London Baroque display their accustomed polish and élan, the violin-playing wonderfully declamatory, the continuo-playing highly cultivated...’ *Gramophone*

‘London Baroque performs flawlessly; I am struck by the consistent sweetness of tone and the bright energy of their playing.’ *American Record Guide*

‘London Baroque’s readings are both spacious and carefully crafted...
A thoroughly satisfying recital.’ *International Record Review*

THE TRIO SONATA IN 17TH-CENTURY ENGLAND BIS-1555

THE TRIO SONATA IN 17TH-CENTURY GERMANY BIS-1545

THE TRIO SONATA IN 18TH-CENTURY ENGLAND BIS-1765

THE TRIO SONATA IN 18TH-CENTURY FRANCE BIS-1855

DDD

RECORDING DATA

Recording: September 2010 at St Martin's Church, East Woodhay, Hampshire, England
Producer and sound engineer: Hans Kipfer
Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Sequoia Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers; Sennheiser headphones
Equipment: Original format: 44.1 KHz / 24-bit
Post-production: Editing: Elisabeth Kemper
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Richard Gwilt 2012
Translations: Marie Schoonderwaldt (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-1795 CD © & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



Pietro Novelli (1603–47): 'Musical Duel between Apollo and Marsyas'
(ca. 1631/32). Musée des Beaux-Arts, Caen, France.

Giovanni Paolo Cima *Sonata a Tre*
Francesco Turini *Sonata a Tre Secondo Tuono*
Giovanni Battista Buonamente *Sonata 8 sopra La Romanesca*
Dario Castello *Sonata Decima a 3*
Tarquinio Merula *Chiaccona*
Marco Uccellini *Sonata 26 sopra La Prosperina*
Andrea Falconiero *Folias echa para mi Señora Doña Tarolilla de Carallenos*
Maurizio Cazzati *Ciaccona*
Biagio Marini *Sonata sopra fuggi dolente core*
Francesco Cavalli *Canzon a 3*
Giovanni Legrenzi *Sonata à 3*
Giovanni Antonio Pandolfi *Il Marcquetta*
Giovanni Maria Bononcini *Sonata Quinta dell' Ottavo Tuono un tuono più alto*
Giovanni Battista Vitali *Ciaccona*
Giacinto Pestolozza *Sonata 12*
Arcangelo Corelli *Sonata, Op. 1/12*

TT: 68'51

LONDON BAROQUE

Recording producer and sound engineer: Hans Kipfer
DDD

© & © 2012, BIS RECORDS AB

