

Antonio Vivaldi

VI SONATE

Quattro à Violino Solo e Basso

& DUE

a due Violini & Basso Continuo

DI

ANTONIO VIVALDI

OPERA QUINTA

O vero Parte Seconda dell' Opera Seconda

A AMSTERDAM

Chez Michel Charles Le Cène
Libraire

N^o 48

Sonata XIII à Violino Solo e Basso in Fa maggiore, RV 18

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 1 | <i>Preludio Largo</i> | 2:53 |
| 2 | <i>Corrente Presto</i> | 1:03 |
| 3 | <i>Sarabanda Andante</i> | 1:19 |
| 4 | <i>Giga Allegro</i> | 1:25 |

Sonata XIV à Violino Solo e Basso in La maggiore, RV 30

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 5 | <i>Preludio Largo</i> | 3:06 |
| 6 | <i>Corrente Presto</i> | 1:28 |
| 7 | <i>Gavotta Allegro</i> | 2:03 |

Sonata XV à Violino Solo e Basso in Si bemolle maggiore, RV 33

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 8 | <i>Preludio Largo</i> | 2:28 |
| 9 | <i>Allemanda Allegro</i> | 1:39 |
| 10 | <i>Corrente Allegro</i> | 1:34 |
| 11 | <i>Gavotta Presto</i> | 1:49 |

Sonata XVI à Violino Solo e Basso in Si minore, RV 35

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 12 | <i>Preludio Largo</i> | 3:08 |
| 13 | <i>Allemanda Allegro</i> | 2:45 |
| 14 | <i>Corrente Allegro</i> | 1:39 |

Ryom Verzeichnis (abbreviated RV)
is the catalogue of Vivaldi's works
by Peter Ryom.

Sonata XVII a Due Violini e Basso Continuo in Si bemolle maggiore, RV 76

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 15 | <i>Preludio Andante</i> | 3:47 |
| 16 | <i>Allemanda Allegro</i> | 2:48 |
| 17 | <i>Corrente Allegro</i> | 2:40 |

Sonata XVIII a Due Violini e Basso Continuo in Sol minore, RV 72

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 18 | <i>Preludio Largo</i> | 3:14 |
| 19 | <i>Allemanda Allegro</i> | 2:32 |
| 20 | <i>Air Menuet Allegro</i> | 0:57 |

Performed by
BALTIC BAROQUE
on period instruments

Directed by **Grigori Maltizov**

vivaldi@vivaldi.ee

Maria Krestinskaya – baroque violin
Baroque violin by Giovanni Paolo Maggini, 1627, Italy (#1–4, 8–11)
Baroque violin by Alexander Rabinovich
after Antonio Stradivari, 2011, Russia (#15–20)

Evgeny Sviridov – baroque violin
Baroque violin by anonymous, 18th century, Italy (#12–20)

Anfisa Kalinina – baroque violin
Baroque violin by anonymous, 18th century, Germany (#5–7)

Reinut Tepp – harpsichord
Flemish harpsichord by Peeter Talve after Ruckers, 1999, Estonia (#5–7)

Sofia Maltizova – baroque cello
Baroque cello after Antonio Stradivari, 1712, Italy (#1–20)

Imbi Tarum – harpsichord
Two-manual French harpsichord
by Samuli Siponmaa after Blanchet, 1994 (# 1–4, 8–20)

Vivaldi viiulisonaadid op 5 nägid esmakordselt ilmavalgust laiendatud pealkirja all “Kuus Antonio Vivaldi sonaati, neli viiulile ja bassile ja kaks kahele viiulile ja basso continuole, op 5, ehk teine osa eelnenu op 2-le” (*VI Sonate, Quattro à Violino Solo e Basso e due a due Violini e Basso Continuo di Antonio Vivaldi, Opera Quinta O vero Parte Seconda del Opera Seconda*).

Oma teoste tutvustamiseks publikule püüdsid XVIII sajandi autorid nende trükiste ümbriksed varustada võimalikult täpsete sisukirjeldustega, mis olid üsnagi paljusõnalised.

Valdav osa sonaatidest op 5 on tantsud. Tantsurütmidega on läbi imbunud kogu barokiajastu muusika, nendes avaldub selle muusika energeetika ja vitaalsus. Tantse kohtab igal sammul ja need ilmnevad varjatud kujul isegi seal, kus neid kõige vähem võiks eeldada – vaimulikes teostes.

Allemadide, kurantide ja džiiigidega puutume me kokku ka Johann Sebastian Bachi süi-

tide juures. Vivaldi puhul võib nende tantsude muusikaline olemus erineda Bachi näidetest aga tundmatuseni. Asi on selles, et Vivaldi ja Bach asusid sõjas kahe suure Lääne-Euroopa koreograafilise koolkonna – itaalia ja prantsuse vahel “barrikaadide” vastaspooltel. Konkureerimine algas juba renessansi ajastul ja saavutas kõrgpunkti XVII sajandil. Ballidest ja ballettidest hõivatud Euroopa õukondades võistlesid omavahel suurejooneliste prantsuse aadlitantsude meistrid ja itaalia rahvalikuma tantsusiili esinijad. Sealjuures osutus prantslaste positsioon tunduvalt tugevamaks. Prantslaste koreograafia vallutas kogu Euroopa nagu ka nende keel ja mood. Seepärast on ka Bachi kurantid, menuetid ja džiiigid kirjutatud prantsuse maneeris – sellisena tunti neid ka Saksamaal.

Kuid itaallased ei andnud alla ja järgisid kangekaelselt oma rada. Nende üleolek seisnes enamsurvestatud maneeris, kiiremates tempodes ja meeletutes akrobaatilistes trikkides. Selle tunnistuseks on peaaegu kõik Vivaldi viiuliso-

naatidest pärinevad tantsud. Tema allemandide, kurantide ja džiiigide tempod kõiguvad kiire ja väga kiire vahel. Selliste tempode juures polnud tujukad rütmikombinatsioonid ning teravmeelsed poliüfoonilised võtted, mida nii sageli kohtab Bach'i süitides, loomulikult mõeldavad. Prantsuse eeskujude järgi kasvanud kaasaegsetele tundus Vivaldi seepärast sageli primitiivne. See-eest on Vivaldi muusika aga laetud tohutu motoorse energiaga.

Kerges, graatsilises sarabandis Sonaadist RV 18 on säilitatud selle esialgne liikuvus. Oli ju see tants, mis tuli Euroopasse XVI sajandil Ladina-Ameerikast, elav ja rõõmsameelne ning muutus alles aastate pärast järk-järgult aeglaseks ja tõsiseks. Itaalias õnnestus sarabandil tunduvalt kauem nooruslik liikuvus säilitada.

Vivaldi ei eira siin siiski prantsuse tantse. Tema sonaate op 5 ilustavad nii menuett kui ka gavott. Prantsuse gavoti kahest võimalusest – “kerge” ja “örn” – eelistas maestro loomulikult esimest varianti. Menueti valis ta aga arva-

tavasti kui barokktantsude perekonna noorima ja moodsama esindaja. Pidi ju ka Vivaldi, kes oma noote Amsterdamis trükkida laskis, ikkagi arvestama erinevate maade muusikalise maitsega.

Sonaadid on koondatud kogumikku keerukuse kasvavas järjekorras, kusjuures keerukus ei kasva mitte niivõrd tehnilises, kuivõrd teose helikeele ja kompositsiooni mõttes. Kui otsustada terve oopuse üle esimese Sonaadi F-duur RV 18 järgi, võib jääda mulje, et tegemist on kerge või isegi pisut kergemeelse muusikaga. Magusavõitu prelüüdile järgneb kolm väga lihtsakoelist tantsu – kurant, saraband ja džiiig. Neist eriti usumatult kõlab džiiig, kus rütm jääb algusest lõpuni muutumatuks nagu etüüdides. Võib-olla oli see sonaat mõeldud Vivaldi algajatele õpilastele? Sel ajal pealkirjastasid heliloojad sageli oma sonaate tagasihoidlikult “õppetükk” või “harjutused”.

Lehitsedes 1716. aasta väljaannet, astume sammukese kõrgemale tasemele. Kolmeosaline

Sonaat A-duur RV 30 algab õilsa ja väga ebahariliku prelüüdiga. Edasipürgiv kurant on täielikult fa-mažoorse sonaadi stiilis, seevastu on lõpugavott aga tunduvalt rafineeritum ja üllatab korduvalt ootamatute keerdkäikudega.

Unistav prelüüd, voolav kurant ja tujukas gavott on olemas ka järgmises neljaosalises Sonaadis B-duur RV 33. Uuena lisandub siin energiline allemand, tõeliselt akrobaatiliste hüpetega viiuli- ja tšellopartiis.

Kolmeosalises Sonaadis h-moll RV 35 demonstreerib Vivaldi veelgi suuremat kujundlikkust. Peale galantset prelüüdi, allemandis hakkab viiuli ja tšello vahel hargnema tõeline dialoog. Vahetades kiireid repliike, käib nende vahel otsekui sõnaline duell. Palju väljendusrikkaid detaile on ka kurantis. Ei saa öelda, et tehniline keerukus esimesest neljanda sonaadini kasvab, küll aga kasvavad muusika sisuline sügavus ja kaalukus.

Kogumikku kroonivad kaks trio-sonaati. Kui soolosonaat oli Vivaldi ajal uus žanr, mis

alles hakkas muusikalisel Olümposel kanda kinnitama, siis auväärse trio-sonaadi juured ulatusid sajandivanusesse traditsiooni. Just selles žanris astus ka Vivaldi vanade meistrite väärilise järeltulijana 1705. aastal esmakordselt laiema publiku ette, olles avaldanud oma 12 trio-sonaati op 1. Oopuses 5 pöördub ta korra tagasi trio-sonaadi juurde.

Kuigi sellistes sonaatides on kolm partiid, on nende ideaalseks esitamiseks harilikult vaja siiski nelja instrumenti. Kahele viiulile antakse ülemised hääled, aga *basso continuo* partiid mängivad tšello ja klavessiin – esimene viib läbi meloodilist liini, teine harmoonilist. Mõningad uurijad on märkinud, et Vivaldi oli selleks ajaks juba sedavõrd hõivatud soolosonaatidest, et tema trio-sonaatides on teise viiuli partii allutatud esimesele või on hoopis teisejärguline. See ei ole siiski nii. Helilooja polnud ansambliteoste komponeerimisel kaugeltki minetanud oma meisterlikkust ega ka muusikalist maitset. Neis annab ta vaba voli oma fantaasiale, trio-sonaa-

did op 5 on soolosonaatidest ulatuslikumad, leiutuslikumad ja ka sügavamasisulisel.

Kahe viiuli vaheline võistlus toob Sonaadis B-duur RV 76 esile tõelisi inspiratsiooni sähvatusi. Prelüüdis sulavad soleerivad instrumendid otsekuu ühisesse armuueti. Mõlemas kiires osas (*Allemanda* ja *Corrente*) on nad taas vastaspooltel ja võistlevad esikoha pärast. Vaid üks lisahäl sulandus ansambli juurde – ja juba sünnivad poognate all keerulised harmooniad, üksteisesse voolavate kooskõlade ahelad.

Kogumikku lõpetav Sonaat g-moll RV 72 on kahtlemata selle oopuse kõige kaalukam teos. Need Vivaldi kaasaegsed, kes 1716. aastal noodiväljaande ostsid ja selle lõpuni mängisid, said tasutud kuhjaga. Sonaadi keskmesse on paigutatud allemand, mida võiks õigustatult nimetada kapritšoks või fantaasiaks – nii palju leidlikkust ilmneb selle kompositsioonis. Prelüüd – esimese viiuli tõeline monoloog, teine viiul piirdub üksnes saatega. Sonaadi finaali seevastu on kerge – lühike rahulik menuett. Vivaldi justkui jätkas

hüvasti oma publikuga, tehes talle kummardusi etiketi kõigi reeglite järgi, eeldades sellega uusi kohtumisi.

Kuuete sondaile op 5 omistati numbrid 13–18. Sellega on rõhutatud, et need on jätkuks eelnenud kaheteistkümnele sondaile op 2. Intrigeeriv on siinjuures see, et kahe oopuse tiitellehtedel on märgitud erinevad kirjastajad. Sonaadid op 2 ilmusid 1716 Amsterdamis Estienne Roger' kirjastuselt, sonaadid op 5 samuti Amsterdamis, kuid Michel Charles Le Cène' kirjastuselt. Millest selline erinevus?

Lugu sai alguse juba 1685. aastal. Just sel ajal muutis Louis XIV ära nn Nantes'i edikti, mis kehtis Henry IV ajast ja garanteeris prantsuse hugenottidele usuvabaduse. Seepeale põgenes sadu tuhandeid hugenotte Prantsusmaalt, nende seas ka 20-aastane Estienne Roger. Nagu paljud ta kaaslased, suundus ka tema Amsterdam. Kolmekümne aasta pärast avastame ta firma eesotsast, mis oli selleks ajaks välja andnud juba rohkem kui 500 nooditrukist ja hulgaliselt

raamatuid. 1716. aasta mais abiellus Roger' vanem tütar Françoise Michel Charles Le Cène'ga, kes töötas mõnda aega koos äiaga, kuid võis esineda ka oma nime all. Sama aasta 11. septembril andis Roger oma firma üle nooremale tütrele Jeanne'le. Isel suri ta 7. juulil 1722, detsembris järgnes talle Jeanne ning järgmise aasta augustis ka Françoise. Le Cène'ist sai sel moel firma ainuomanik. Ta suri 1743 järeltulijateta.

Kuid 1716. aastal oli kurva finaali veel üksjagu aega. Töötades käsikäes hoidsid Roger ja Le Cène kõrgel firma trükiste kvaliteeti ja rõõmustasid muusikasõpru kõige taganõutavamate autorite eeskujulikult vormistatud noodiväljannetega, mille hulgas oli ka Vivaldi.



Preludio 1

SONATA XIII *Largo*

Vol. 7, 8



Скрипичные сонаты Вивальди ор 5 впервые вышли в свет под пространным названием: «Шесть сонат Антонио Вивальди, четыре для скрипки и баса и две для двух скрипок и basso continuo, ор 5, или доподлинная вторая часть ор 2» (VI Sonate, Quatro à Violino Solo e Basso e due a due Violini e Basso Continuo di Antonio Vivaldi, Opera Quinta O vero Parte Seconda del Opera Seconda. В XVIII веке авторы, рекомендуя свое детище публике, старались как можно точнее объяснить, что скрывается под обложкой, и не жалели для этого слов.

Наибольшая часть пьес в сонатах ор 5 – танцы. Танцевальными ритмами пронизана вся барочная музыка, в них заключена ее энергетика и ее витальность. Танцы встречаются на каждом шагу и скрываются даже там, где их меньше всего ожидаешь встретить – в духовных произведениях.

С аллемандами, курантами, жигами почти все из нас впервые познакомились благодаря сюитам Иоганна Себастьяна Баха. Но у Вивальди музыкальный облик этих танцев может отличаться от баховских образцов почти до неузнаваемости. Дело в том, что Вивальди и Бах находились «по разные стороны баррикады» в войне двух великих хореографических школ Западной Европы – итальянской и французской. Соперничество началось еще в эпоху Возрождения и по-настоящему развернулось в XVII веке. При европейских дворах, одержимых балами и балетами, танцмейстеры благородной французской школы конкурировали с итальянскими «плясунами». Позиции Франции оказались более сильными. Французская хореография покорила Европу так же, как французский язык и парижские моды. Поэтому куранты, менуэты и жиги Баха написаны на французский манер – такими их знали в Германии.

Но итальянцы не сдавались и упрямо шли своим путем. Их преимущество заключалось в более напористой манере, стремительных темпах и бешеных акробатических трюках. Об этом свидетельствуют едва ли не все танцы из скрипичных сонат Вивальди. Темп его аллеманд, курант и жиг колеблется между быстрым и очень быстрым. Конечно, в таком темпе невозможны прихотливые ритмические узоры и хитроумные полифонические приемы, которых так много в сюитах Баха (воспитанным на французских образцах современникам Вивальди часто казался примитивным). Зато моторной энергией эта музыка заряжена с избытком.

Легкая, изящная сарабанда из сонаты RV 18 сохраняет свою изначальную живость. Ведь когда этот танец в XVI столетии пришел в Европу из Латинской Америки, он был живым и веселым, и лишь с течением

лет постепенно превратился в медленный и серьезный. Но в Италии сарабанда удалось чуть дольше сохранять молодость и подвижность.

Впрочем, французских танцев Вивальди отнюдь не чуждался. Его сонаты ор 5 украшают менуэт и гавот. Из двух французских разновидностей гавота – «легкой» и «нежной» – маэстро, конечно же, предпочел первую. Менуэт же был выбран, видимо, как наиболее молодой и модный представитель семейства барочных танцев. Все-таки Вивальди печатался в Амстердаме и должен был учитывать музыкальные вкусы разных стран.

Сонаты расположены в сборнике по возрастанию сложности, причем усложняются не столько технические задачи, поставленные перед исполнителями, сколько музыкальный язык и композиция. Если судить о целом опусе по самой первой сонате (фа

мажор, RV 18), можно остаться в убеждении, что это несерьезная, даже легкомысленная музыка. За сладостной прелюдией следуют три очень простые по музыке танца – куранта, сарабанда и жига. Особенно поразительна жига, в которой ритм не меняется от начала до самого конца, как это бывает в этюдах. Может быть, Вивальди предназначал эту сонату для учеников, стоящих на подступах к искусству? В его время многие композиторы называли свои сонаты более скромно: «уроками» или «упражнениями».

Перевернув страницу издания 1716 года, мы поднимаемся на ступеньку выше. Трехчастная ля-мажорная соната (RV 30) открывается благородной и очень необычной прелюдией. Стремительная куранта вполне в стиле сонаты фа мажор, зато заключительный гавот гораздо изощреннее и не раз удивляет ухо неожиданными поворотами.

Мечтательная прелюдия, текучая куранта и причудливый гавот присутствуют и в следующей, четырехчастной сонате (си-бемоль мажор, RV 33). Однако в ней появляется и нечто новое – энергичная аллеманда с поистине акробатическими прыжками в партиях скрипки и виолончели.

В трехчастной сонате си минор (RV 35) Вивальди демонстрирует еще больше изобретательности. После галантной Прелюдии в аллеманде разворачивается настоящий диалог скрипки и виолончели, которые живо обмениваются репликами, словно ведут словесную дуэль. В куранте также немало выразительных деталей. На пути от первой к четвертой сонате техническая сложность не увеличивается, но вот глубина и серьезность музыки возрастают.

Венчают сборник две трио-сонаты. Если сольная соната во времена Вивальди была молодым жанром, только утверждавшемся на музыкальном Олимпе, то трио-соната

была жанром почтенным, уходившим корнями в уже вековую традицию. Именно в этом жанре Вивальди в 1705 году впервые предстал перед широкой публикой как достойный наследник старых мастеров, опубликовав двенадцать трио-сонат ор 1. В ор 5 он ненадолго возвращается к трио-сонате.

Хотя партий в таких сонатах три, для их идеального исполнения обычно нужны четыре инструмента. Двум скрипкам поручаются верхние голоса, а партию basso continuo играют совместно виолончель и клавесин (первая отвечает за мелодическую линию, второй – за гармонию). Некоторые исследователи пишут, что, дескать, Вивальди к тому времени уже настолько увлекся сольными сонатами, что партию второй скрипки сделал подчиненной, если не второстепенной. Это не так. Композитор не утратил ни мастерства, ни вкуса к сочинению ансамблей. В них он дает волю своей

фантазии, в ор 5 трио-сонаты продолжительней, изобретательней и глубже сольных сонат.

Состязание двух скрипок в сонате RV 76, си-бемоль мажор, выскакивает настоящие искры вдохновения. В Прелюдии солирующие инструменты словно сливаются в любовном дуэте. В обеих быстрых частях (аллеманде и куранте) они, напротив, оспаривают первенство. Всего один дополнительный голос влился в ансамбль – и вот уже под смычками рождаются сложные гармонии, целые цепочки перетекающих друг в друга созвучий.

Завершающая сборник соната RV 72, соль минор – несомненно, самое серьезное произведение опуса. Те из современников Вивальди, которые в 1716 году купили ноты и доиграли их до самого конца, были вознаграждены сполна. В центре сонаты помещена Аллеманда, которая по праву могла бы называться каприччио или фантазией,

столько изобретательности вложено в ее сочинение. Прелюдия – настоящий монолог первой скрипки, лишь в этой пьесе второй довольствуется аккомпанементом.

Финал же сонаты RV 72, напротив, легок – это не слишком продолжительный, размеренный менуэт. Вивальди словно прощается со своей новой публикой, раскланиваясь по всем правилам этикета. Прощается в предвкушении новых встреч.

Шести сонатам ор 5 при издании были присвоены номера с 13 по 18. Этим подчеркивалось, что они доподлинно продолжали собой двенадцать сонат ор 2. Интрига в том, что на титульных листах двух опусов значатся разные издательства. Сонаты ор 2 выпущены в 1716 году в Амстердаме Этьеном Роже, сонаты ор 5 вышли тоже в 1716 году, тоже в Амстердаме, но только у Мишеля-Шарля Лессна. Что же там произошло?

История эта началась еще в 1685 году. Именно тогда Людовик XIV отменил Нантский эдикт, со времен Генриха IV гарантировавший французским гугенотам свободу вероисповедания. Сотни тысяч гугенотов вскоре бежали из Франции, среди них был и двадцатилетний Этьен Роже. Как многие его собратья, он направился в Амстердам. Тридцать лет спустя мы обнаруживаем его во главе фирмы, уже выпустившей около 500 нотных изданий и множество книг. В мае 1716 года старшая дочь Роже Франсуаза вышла замуж за Мишеля-Шарля Лессна, который некоторое время работал вместе с тестем, но мог выступать и под собственным именем. 11 сентября того же года Роже перевел свою фирму на младшую дочь Жанну. Умер он 7 июля 1722 года. В декабре не стало Жанны, в августе следующего года за ней последовала Франсуаза. Похоронив всех родственников, Лессен остался единс-

твенным владельцем издательства. Он умер в 1743 году, не оставив преемников.

Но в 1716 году до печального финала было еще далеко. Роже и Лесен, работая сов-

местно, высоко держали планку качества и радовали любителей музыки образцовыми изданиями самых желанных авторов, среди которых был и Антонио Вивальди.



Violino Primo

SONATA XVII *Preludio Andante*

6 7 6 3 6 7 6 6 6

7 7 7 7 6 7 5 4 x 6 7 6 6 6 7 6

x 6 987 x 7 x 7 7 6 7 6 6 6

6 6 4 3 6 4 3

Volte 48

The violin sonatas were first published under the title *VI Sonate, Quatro à Violino Solo e Basso e due a due Violini e Basso Continuo di Antonio Vivaldi, Opera Quinta O vero Parte Seconda del Opera Seconda* (Six sonatas by Antonio Vivaldi, four for violin and bass and two for two violins and *basso continuo*, op 5, or the second part for the preceding op 2).

In order to present their works to the audience, the 18th century composers tried to supply the title pages of the scores with as precise and detailed descriptions of the contents as possible which obviously turned out to be rather copious.

The majority of the sonatas of op 5 are dances. Baroque music in general is saturated with expressively energetic and vibrant dance rhythms. They are encountered at each step and in a more concealed way even at the least likely places – in sacred works.

The modern listener has probably made an acquaintance with allemandes, courantes and giges through the suites by Johann Sebastian Bach. In case of Vivaldi, though, the musical essence of those dances makes them unrecognizable from the ones in Bach's works, the reason being that in the war between the two main choreographic schools of Europe – the Italian and the French – Vivaldi and Bach occupied their positions on the "frontlines" of the opposing sides. The competition started as early as during the Renaissance period and culminated in the 17th century. Masters of the ostentatious French noble dances and representatives of the more popular Italian dance style were fiercely competing in the ball and ballet adorning European courts. The French got the upper hand here conquering Europe with their choreography, language as well as fashion. Hence Bach's courantes, minuits and giges were all composed in the French manner and that is how they became known also in Germany.

The Italians, though, did not surrender so easily, and stubbornly followed their own path. Their superiority lay in a more compact manner, higher tempos and frenzied acrobatics, the proof of which are almost all the dances in Vivaldi's violin sonatas. The tempos of his allemandes, courantes and gigue vacillate between fast and very fast. With tempos like that, moody rhythmic combinations or ingenious polyphonic art, so frequent in Bach's suites, proved virtually impossible. (That is why Vivaldi's contemporaries that had been educated under the French influence often considered him primitive.) On the other hand, Vivaldi's music is loaded with enormous motive energy.

The light and graceful sarabande in Sonata RV 18 has retained its original mobility. The Latin-American dance that came to Europe in the 16th century was initially lively and cheerful, acquiring its slow and serious character only during a course of time. In Italy, sarabande

succeeded in maintaining its youthfulness and mobility for a considerably longer period.

Vivaldi, however, does not ignore the French dances; his sonatas in op 5 are embellished by minuet as well as gavotte. Of the two possible options – “light” and “tender” – of the French gavotte, Maestro obviously preferred the former. Minuet was probably chosen as the youngest and more fashionable representative of the Baroque dance family. Vivaldi, like everybody else, having his scores published in Amsterdam, had to consider the different tastes of different countries.

The sonatas in the collection have been sorted by their escalating order of complexity, whereas not so much from the technical as from the musical and composition aspect. Judging by the First sonata in F major (RV 18) in the collection one might get an impression of light or even frivolous music. A sweetish prelude is followed by three unpretentious dances – courante, sara-

bande and gigue, the latter being utterly incredible with its rhythm unchanged throughout the movement, thus resembling more an etude. Could the sonata have been meant for Vivaldi's students-beginners? At that time it was not uncommon for the composers to modestly title their works "Etude" or "Practise".

Thumbing the publication of 1716, we get a step further. The three-movement Sonata in A major (RV 30) begins with a noble and extraordinary prelude. The speedy courante is in a complete accord with the Sonata in F major, whereas the final gavotte is considerably more refined and full of unexpected turns.

A dreamy prelude, flowing courante and moody gavotte meet the ear also in the following four-movement Sonata in B-flat major, RV 33. Allemande with truly acrobatic violin and cello parts is a new addition.

In the three-movement Sonata in B minor (RV 35), Vivaldi displays even greater figurati-

veness: after a gallant prelude, within the allemande the violin and the cello develop a serious dialogue. Exchanging quick remarks, they engage in a real duel. Also courante contains a multitude of expressive details. It is not exactly the technical complexity that increases from the first to the fourth sonata, but more the musical content and depth that escalate.

The highlight of the collection are two trio-sonatas. While solo-sonata was a new genre in Vivaldi's time that only began to occupy its place on the musical Olympus, then the roots of the venerable trio-sonata went back to more than one century. This was also the genre that Vivaldi as a successor of old masters decided to use for his premiere performance in front of a wider audience in 1705. Having published 12 trio-sonatas in his op 1, he briefly turns back to them in his op 5.

Although these sonatas contain three parts, they require four instruments for an ideal per-

formance. The upper melodic line is performed by the two violins, while the *basso continuo* part is given to the cello and harpsichord of which the first holds the melodic and the latter the harmonic line. Some researchers believe that by that time Vivaldi was already so fascinated by solo sonatas that in his trio-sonatas he subjected the second violin's part to the first or kept it altogether secondary. This, however, is not the truth. The composer had not lost his skills or good taste in composing ensemble works. In those works he lets his phantasy loose and the trio-sonatas in op 5 are much more extensive, innovative and comprehensive than the solo-sonatas.

The competition between the two violins in the Sonata in B-flat major (RV 76) brings out real flashes of inspiration. The solo instruments in the prelude almost melt into an amorous duet. In both fast movements (*allemanda* and *corrente*), they resume their opposing roles and compete for the first place. Just one additional merging voice in the ensemble conjures comp-

licated harmonies and chains of chords from the strings.

The collection's final Sonata in G minor (RV 72) is undoubtedly the most significant work here. Vivaldi's contemporaries who obtained the publication and played it through, were highly rewarded. The sonata is centred around an *allemanda* that could justly be called *cappriccio* or *fantasy* for its ingenuity.

Prelude – a true monologue of the first violin with the second violin having only an accompanying role.

The finale of Sonata RV 72, on the other hand, is light – a not too long peaceful minuet. It is as if Vivaldi bids his audience goodbye bowing according to all the rules of etiquette, looking forward to new meetings.

The Six sonatas op 5 were numbered 13–18, thus underlining them being a sequence to the Twelve sonatas op 2. It is rather intriguing that the title pages of those two opuses give different publishers. Sonatas op 2 were published in

Amsterdam, 1716, by Estienne Roger publishing house, while sonatas op 5, also in Amsterdam, but by Michel Charles Le Cène publishing house. What lies behind that difference?

The story began already in 1685 when Louis XIV revoked the so-called Edict of Nantes that from the times of Henry IV had granted french huguenots their religious rights. Consequently, hundreds of thousands of huguenots fled the country, among them also the twenty-year-old Estienne Roger. Like many of his fellows, he moved to Amsterdam where 30 years later, he runs a company which by that time has published more than 500 scores and numerous books. In May 1716, Roger's elder daughter Françoise marries Michel Charles Le Cène who, for some time, worked together with his father-in-law but

was also free to publish under his own name. On September 11th, the same year, Roger transferred the company to his younger daughter Jeanne. Roger died on July 7th, 1722, followed suit by Jeanne in December, and next year in August, also Françoise. That made Le Cène the sole owner of the company. He died heirless in 1743.

In 1716, however, there was still ample time left before the sad ending. Working hand in hand, Roger and Le Cène maintained high quality of their publications and pleased music-lovers with excellent copies of scores by the most sought-after composers, among them also Vivaldi.



*Recorded 2011–2014 in the House of Blackheads, Tallinn (#1–4, 8–11, 15–20),
Swedish St Michael's church, Tallinn (#5–7), St Jacob's church, Viimsi (#12–14)*

Engineered by Margo Kõlar (#1–4, 15–20) and Tanel Klesment (#5–14)

Edited and mastered by Maido Maadik

Liner notes by Anna Bulcheva

Booklet translated and edited by Inna Kivi and Tiina Jokinen

Front cover painting by Johan Anton Richter

Designed by Mart Kivisild

Executive producer – Peeter Väbi

Special thanks:

*Vladimir Volobbonski, Aleksei Chulets, Anatoli Kanaev, Vladimir Konkov,
Deniss Lazarevs Michael Terebov, Sergei Mikrjukov, Aleksandr Nikolajev,
Marika Immos, Marina Verengof*



Teslar OY



Also available:

Vivaldi per Pisenel
ERP 6312

World Premiere Recordings
ERP 6613

Vivaldi senza basso
ERP 6713



