

Antonio Lucio Vivaldi
Quattro sonate per due violini



Duo Gelland

Antonio Lucio Vivaldi (1678–1741)

	Sonata RV 71 in G major		11:39
1	Allegro	3:52	
2	Larghetto	3:45	
3	Allegro	4:02	
	Sonata RV 70 in F major		11:09
4	Allegro	3:19	
5	Larghetto	4:28	
6	Allegro molto	3:22	
	Sonata RV 77 in B flat major		13:46
7	Allegro	4:28	
8	Andante	6:23	
9	Allegro	2:55	
	Sonata RV 68 in F major		9:05
10	Allegro	3:30	
11	Andante	2:27	
12	Allegro	3:08	
			CD durata: 45:50

Duo Gelland

Cecilia and Martin Gelland, violins



Il Preside nostro Compagnone
di Musica di Tebe
L'opera a Gynmion del 1723



M^{re} Casini Regente Camerale
e dell' Ordine di S. Spirito



M^{re} Casini.



Antonio Lucio Vivaldi
Quattro sonate per due violini



Duo Gelland

Antonio Lucio Vivaldi (1678–1741)

	Sonata RV 71 in G major		11:39
①	Allegro	3:52	
②	Larghetto	3:45	
③	Allegro	4:02	
	Sonata RV 70 in F major		11:09
④	Allegro	3:19	
⑤	Larghetto	4:28	
⑥	Allegro molto	3:22	
	Sonata RV 77 in B flat major		13:46
⑦	Allegro	4:28	
⑧	Andante	6:23	
⑨	Allegro	2:55	
	Sonata RV 68 in F major		9:05
⑩	Allegro	3:30	
⑪	Andante	2:27	
⑫	Allegro	3:08	

CD durata: 45:50

Duo Gelland

Cecilia and Martin Gelland, violins

Antonio Vivaldi fu un grande violinista, come già suo padre, Giovanni Battista Vivaldi. Non è un caso che la sua prima pubblicazione sia stata una raccolta di sonate a tre, per due violini e basso continuo (l'op. 1, del 1705), e che al violino Vivaldi dedicò la maggior parte della sua produzione strumentale, tra sonate e concerti per uno o due violini, oltre ai concerti con tre o quattro violini solisti, e alle composizioni nelle quali il violino è coprotagonista al fianco di altri strumenti o della voce. Il violino costituisce dunque una specie di nucleo centrale nell'arte di Vivaldi, non solo per la padronanza delle tecniche idiomatiche, ma anche per l'originale osmosi con il canto, che portò a un felice travaso di inflessioni liriche nella scrittura strumentale, ma allo stesso tempo contribuì ad ampliare l'armamentario di virtuosismi in quella vocale. Abituamente era il concerto il terreno privilegiato per le sperimentazioni più audaci, sia dal punto di vista strumentale che formale, mentre la sonata era un genere di tipo più conservativo, molto legato ai modelli corelliani. Un caso a sé sono però le quattro «Suonate a 2 violini, da camera, da suonarsi anche senza il basso» (le due sonate in fa maggiore RV 68 e RV 70, la Sonata in sol maggiore RV 71, e la Sonata in si bemolle maggiore RV 77), che non furono pubblicate durante la vita del compositore (i manoscritti sono conservati nella collezione "Renzo Giordano" della Biblioteca Nazionale di Torino). Si tratta probabilmente di opere tarde, composte negli anni '30, a giudicare dalla modernità dello stile, dall'inusuale destinazione con il continuo opzionale, dalle concordanze tematiche con altre composizioni di quel decennio.

Quella dell'autocitazione, era una prassi consolidata in quel periodo storico. Creare un vasto repertorio di motivi e materiali musicali, dai quali attingere per poi ricombinarli in forme nuove era un'*Ars combinandi* che Vivaldi praticò in maniera sistematica e creativa, e che Olivier Fourés paragona alle tele dei vedutisti veneziani, come Canaletto e Francesco Guardi, «capaci di dipingere mille volte lo stesso scorcio ma sempre da un diverso punto di vista, in diversi momenti della giornata, sotto differenti climi e atmosfere». Oltretutto, come osserva acutamente Federico Maria Sardelli nel suo *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, il riutilizzo di un materiale musicale non era un'operazione passiva, simile a un copia-incolla, ma semmai l'occasione per un labor limae mirato al

perfezionamento di quei materiali, che venivano finemente lavorati nei nuovi contesti. Queste rielaborazioni di solito avvenivano quando Vivaldi aveva la memoria fresca, a ridosso di un pezzo già scritto, di solito nell'arco di un anno, e normalmente si trattava di traslazioni dalle arie operistiche verso le composizioni strumentali, oppure dalle sonate verso i concerti. Più rari erano i passaggi inversi, dal concerto alla sonata: uno di questi è rappresentato dalla Sonata RV 71 che riprende il virtuosistico Concerto per due violini RV 516, nella stessa tonalità, ricalcando per intero i primi due movimenti, e ampie sezioni del terzo. Altre interessanti coincidenze si trovano tra il tema iniziale della Sonata RV 77 e l'*incipit* del terzo movimento del Concerto per due violini in do maggiore RV 505, e tra il *Larghetto* della Sonata RV 70 e il *Cantabile* del concerto per violino in mi maggiore "l'Amoroso" RV 271. Le arie operistiche non solo venivano riutilizzate da Vivaldi in opere diverse, ma le più famose gli offrivano il destro per scrivere dei concerti "teatrali", con movimenti esemplati sulle arie stesse, e comunque quei motivi circolavano poi in diverse composizioni strumentali. Emblematico il caso del tema iniziale della Sonata RV 70 che riprende l'inizio dell'aria «Del destin non dee lagnarsi» dal pasticcio *Bajazet* (del 1735), a sua volta ripresa dall'aria «Del destin non vi lagnate» dall'*Olimpiade* (del 1734).

Un'ipotesi suggerita da Michael Talbot è che queste quattro sonate fossero state scritte per i concerti che Vivaldi tenne insieme al padre nel loro viaggio in Europa centrale del 1730, e che il basso *ad libitum* fosse funzionale ad un'esecuzione improvvisata, qualora non ci fossero stati a disposizione un violoncellista o un clavicembalista. Sono invece, con molta probabilità, sonate scritte negli anni seguenti, ed è molto difficile che Vivaldi possa averle eseguite con il padre. I due avevano suonato infatti moltissime volte insieme, ma quando il padre era ancora in forze. Giovanni Battista morì nel 1736, e negli ultimi anni di vita era malato, non più attivo come violinista, e certo non in grado di suonare pezzi tecnicamente così impegnativi. È plausibile invece che le quattro sonate siano state scritte, magari a scopo didattico, per essere suonate insieme a qualche giovane, talentuosa violinista dell'Ospedale della Pietà, ad esempio Chiara, per la quale in quegli anni Vivaldi compose anche diversi concerti virtuosistici.

Una delle novità di queste sonate, che le avvicina molto allo stile dei concerti per

due violini, è la forma. Si tratta infatti di sonate in tre tempi, che rompono con il modello della sonata corelliana in quattro o cinque movimenti (sullo schema della suite), seguito, oltre che da Vivaldi, anche da Benedetto Marcello, Tommaso Albinoni, Georg Friedrich Händel. L'idea poi di scrivere delle sonate con una linea di continuo volutamente semplice, proprio per poterla omettere, sembra suggerire la precisa volontà di scrivere dei duetti strumentali senza accompagnamento, come le coeve sonate per due violini di Georg Philipp Telemann e di Jean-Marie Leclair. Per il resto, i singoli movimenti (con l'eccezione dell'*Andante* della Sonata RV 68) sono nella tradizionale forma binaria, tipica della sonata barocca monotematica, con due sezioni strettamente correlate, ripetute due volte, la seconda delle quali riprende il tema della prima in una diversa tonalità.

In queste quattro sonate, le due parti violinistiche sono trattate alla pari, con un continuo interscambio del medesimo materiale, con giochi di chiasmi, strutture contrappuntistiche di tipo imitativo, passaggi in movimenti paralleli, ma il dialogo è sempre vario, privo di inerzia, quasi "competitivo", ricco di scarti tematici, tonali e ritmici, e con squarci lirici che suonano come un'eco diretta delle arie operistiche. La scrittura, pur sempre logica e ordinata, appare inventiva, versatile, capace di giocare su ampi intervalli, corde doppie e triple, tecniche di *bariolage*, sottili contrapposizioni (tra piano e forte, tra legato e staccato, ecc.), numerose ornamentazioni, che accrescono il carattere virtuosistico nei movimenti veloci e assumono invece un carattere fortemente espressivo nei movimenti lenti. Questa scrittura appare anche più densa rispetto a quella dei concerti per due violini, perché ingloba anche frammenti del basso, con interessanti soluzioni di contrappunto virtuale, che esplicitano sempre il percorso tonale. Svincolandosi dall'inquadramento ritmico-armonico del continuo, l'intreccio virtuosistico delle due linee può tuttavia fluire con grande libertà, con scioltezza, mettendo in risalto un dialogo strumentale ricco di contrasti e di arguzie.

I tempi lenti sono accomunati da un carattere vocale, arioso, sempre però declinato in maniere diverse: nel tema espressivo, quasi supplichevole, dell'*Andante* della Sonata RV 68, che viene sviluppato con lunghe progressioni di scale ascendenti e poi discendenti, e punteggiato da cellule che paiono gemiti; nella melodia cantabile del movimento lento

della Sonata RV 70, dal carattere introspettivo, ricco di chiaroscuri e di abbellimenti, che lascia spazio, all'inizio della seconda parte, ad un improvviso raddensamento armonico a quattro parti (con corde doppie simultaneamente nei due violini); nel tono raccolto e severo del *Larghetto* in si minore della Sonata RV 71, impresso già nelle prime battute dal ritmo puntato, dagli ampi intervalli, dal raddoppio della sensibile; nell'andamento mesto dell'*Andante* della Sonata RV 77, dove i violini si scambiano costantemente i ruoli, in un gioco sempre più fitto e fiorito.

I movimenti veloci sembrano invece essere il terreno ideale per audaci sperimentazioni: ad esempio nel finale della Sonata RV 68, con figure strumentali ad ampi intervalli che spaziano su tutta la tessitura e poi si coagulano in velocissime sequenze per terze parallele, lasciando intenzionalmente lunghe pause nella parte di basso; nei nervosi giochi d'arco e nell'abbondante uso di corde doppie e triple dell'*Allegro* iniziale della Sonata RV 70, che offre anche delle sorprese, come il breve passaggio imperniato su quinte vuote e su un pedale di re, quasi l'eco di una cornamusa; nel pesante passo danzante che caratterizza il movimento finale (*Allegro molto*) della stessa sonata, costruito su un materiale basilico, fatto di note ribattute e arpeggi, cui si aggiungono poi veloci disegni di semicrome (ancora per terze parallele), trilli e figure martellanti; nei repentini scarti tematici che caratterizzano gli *Allegri* della Sonata RV 77, generando un'atmosfera fantasiosa, un po' stralunata, dagli esiti pirotecnici. Il potenziale virtuosistico dei due violini è sfruttato al massimo nella Sonata in sol maggiore RV 71, dove la scrittura appare più estrosa e meno contrappuntistica, ricca di bruschi innesti motivici: nel primo *Allegro* le due voci si rispondono ad eco, con poche sovrapposizioni, ampi salti, netti contrasti dinamici; nel terzo movimento (*Allegro molto*), imperniato su un brillante intreccio tra arpeggi e rapide scale discendenti, compare in conclusione un squarcio quasi incantatorio, dove una melodia distesa del secondo violino viene avvolta dagli ampi arpeggi risonanti del primo, su un pedale di re che le imprime ancora un sapore di *musette*. In sintesi, la musica di queste sonate appare ricca di immaginazione, con un "estro" e un'"invenzione" che sembrano dominare sugli equilibri dell'"armonia". Una musica capace di sorprendere per le sorprese tematiche e per le insolite strutture fraseologiche, di toccare una vasta

gamma di "affetti", in una forma molto concentrata, dal capriccio, esuberante e gestuale, al *melos* malinconico ed introverso, guardando già oltre la poetica barocca, prefigurando in qualche caso il gusto "galante".

La ricchezza di idee contenute in queste sonate, e la texture strumentale così articolata, offrono una grande libertà di approcci interpretativi, che vanno anche oltre la scelta di eseguirle con o senza basso. Ne sono testimonianza le esecuzioni senza continuo esistenti nel mercato discografico, molto diverse tra loro – ad esempio quelle di Catherine Mackintosh e Elizabeth Wallfisch (Chandos), di Chiara Banchini e Véronique Méjean (Harmonia mundi), di Maria Krestinskaya e Evgeny Sviridov (ERP), di Enrico Onofri e Lina Tur Bonet (Pan Classics). Anche la lettura offerta dal Duo Gelland è molto personale e trae ispirazione dallo stile libero e rapsodico di Roy Goodman, ma anche dalla pittura veneziana del primo Settecento, dai giochi cromatici e chiaroscurali, dal linguaggio del corpo di artisti come Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Piazzetta e Giambattista Tiepolo. Nell'interpretazione di queste sonate, disposte nel cd secondo un criterio di "luminosità", cioè ponendo agli estremi quelle dal carattere più terso e leggero (RV 71, RV 68), Cecilia e Martin Gelland dimostrano una perfetta simbiosi, frutto di una complicità maturata nell'arco di 25 anni: tuttavia, pur essendo sempre lo stesso il materiale che circola tra le due parti strumentali, il risultato non appare come un gioco di ripetizioni, ma piuttosto come un confronto tra diversi, come un dialogo serrato, ottenuto accentuando i caratteri espressivi, le inflessioni "parlanti", ad esempio nell'*Andante* della Sonata RV 68; enfatizzando le fluttuazioni dinamiche nella Sonata RV 71, dove le figure paiono talvolta sbiadire, in un sottile gioco di evidenze e assorbimenti; cercando sonorità secche, staccate nell'*Allegro* della Sonata RV 70, e una libertà quasi improvvisatoria nel relativo *Larghetto*. Gli elementi virtuosistici, accentuati dalla grande velocità dell'esecuzione negli *Allegri*, il suono senza vibrato e ricco di sfumature cromatiche, contribuiscono poi a rendere questa interpretazione particolarmente vivida, elettrizzante, che sembra far balenare intuizioni contemporanee nel flusso dell'energia melodica.

Gianluigi Mattiotti

Antonio Vivaldi was a great violinist, as was his father, Giovanni Battista Vivaldi. It is no coincidence that Antonio Vivaldi's first publication op. 1 in 1705 was a collection of sonatas for two violins and basso continuo. He dedicated most of his instrumental output to the violin, writing sonatas for one or two violins and concerti for up to four solo violins further writing compositions where the violin appears as a second main character alongside other instruments or voice. The violin constitutes a kind of nucleus in the art of Vivaldi congruent to his mastery of idiomatic violin technique, but he also had a deep and intimate understanding of the human voice. This enabled an ongoing original osmosis of vocal cords and bowed strings where he imbued his violin writing with the lyrical inflections and manners of a singer while at the same time expanding his vocal writing with the vocabulary of instrumental virtuosity. Back then the most daring experiments, from an instrumental as well as a formal standpoint, would usually take place in the concerto, while the sonata was the more conservative genre with close ties to Corelli's models. However, that is not the case with this set of four sonatas for two violins, RV 68 and RV 70 in F major, RV 71 in G major and RV 77 in B flat major, "Suonate a 2 violini, da camera, da suonarsi anche senza il basso". They were published posthumously, the manuscripts being preserved in the "Renzo Giordano" collection at the Biblioteca Nazionale in Turin. Judging by their style, the unusual choice of an optional continuo and quotes from compositions Vivaldi wrote in the 1730s, the sonatas appear to have originated later that decade.

Self-citation in Vivaldi's times was a well established practice where you draw from your vast repertoire of motifs and musical materials to recombine and rework them into new forms. Vivaldi systematically and creatively practised this *Ars Combinandi* which Olivier Fourés compares to the canvases of Venetian vedutisti, such as Canaletto and Francesco Guardi. They were able to paint the same view a thousand times though always another time of day, another weather, another season, another mood. Federico Maria Sardelly explains in his "Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane" how Vivaldi's reuse of his own musical material is nothing like a simple copy-paste. Rather it was an intricate process of perfecting, honing, developing and adjusting his old materials for their new contexts. Such reimagining would typically take place with the

original composition fresh in mind, often within a year. Characteristically an opera aria would reemerge in an instrumental piece and sonata elements would find their way into a concerto. The opposite was rarer, yet these duo sonatas are an example of exactly that; concerto materials being used in sonatas. Sonata RV 71 draws from the virtuosic Concerto for two violins RV 516 in the same key, tracing the two first movements as well as large sections of the third movement. The opening theme of Sonata RV 77 correlates with the opening of the third movement of Concerto for two violins RV 505 in C major. Sonata RV 70, the *Larghetto*, corresponds to the *Cantabile* of the solo violin concerto in E major, "l'amososo" RV 271. Some of Vivaldi's famous opera arias resurface in later operas, but also in a variety of instrumental works. He thus created "theatrical" concerti with motifs from an aria illustrating or underscoring the music's drama. An example of this is the opening theme of the Sonata RV 70, which comes from the beginning of the aria "Del destin non dee lagnarsi" from the pasticcio *Bajazet* (1735), which in turn comes from the aria "Del destin non vi lagnate" from the *Olimpiade* (1734).

One theory, suggested by Michael Talbot, is that these four sonatas were written for the concerts Vivaldi gave with his father on their trip to Central Europe in 1730, and that the ad libitum bass was intended for improvised performances when no cellist or harpsichordist was available. More plausibly the sonatas were written later when his father could hardly have performed them with him. The two had in fact played together many times, while his father was still at his peak, but the last years before Giovanni Battista died in 1736 he was of poor health and not active as a violinist. He was surely not able to play such technically demanding pieces anymore. It is plausible that the four sonatas were written with the young, talented violinist from the Ospedale della Pietà in mind, for example Chiara, for whom Vivaldi composed several virtuosic concerti in those years.

One novelty of these sonatas is their form, closely resembling that of the concerti for two violins. They even have three movements, thus breaking with the norm of Corelli's suite-like four movement model, that Vivaldi usually adhered to just like Benedetto Marcello, Tommaso Albinoni and Georg Friedrich Händel. The idea of a continue line so simple that it can be omitted, suggests a desire to write instrumental duets without

accompaniment, like the violin duets by Georg Philipp Telemann and Jean-Marie Leclair. The individual movements, with the exception of the *Andante* in Sonata RV 68, demonstrate the monothematic baroque sonatas' typical binary form where each one of the two closely related sections is repeated and the second section presents the theme of the first section but in a different key.

These four sonatas treat the two violins as equals, with a continuous interchange of the same material, in playful chiasmus, where the order of musical cells is reversed, as well as in imitative counterpoint and in passage work where the violins move parallelly. The ever changing flow of the dialogue with a hint of "competitiveness" offers rich thematic, tonal and rhythmic variation and lyrical glimpses sounding like echos of opera arias. Antonio Vivaldi's writing, in spite of its orderly structure, is strikingly inventive and versatile. The parts jump across two or three strings in large intervals employing *bariolage* techniques and many different means of creating subtle contrasts in dynamics and articulation. The ornamentation is varied and increases the virtuosic character in the fast movements while taking on an intensely expressive character in the slow movements. These sonatas appear denser than the concerti for two violins which partly is a consequence of incorporating bass fragments in a kind of virtual counterpoint making it possible to follow the harmonic patterns. The virtuosic interweaving of the two lines is freed of the basso continuo's rhythmic-harmonic framework, yet flowing with great freedom and ease, highlighting an instrumental dialogue full of contrast and wit.

Each one of the slow movements has a very different vocal, arioso character. The expressive, almost pleading theme of the *Andante* of Sonata RV 68 comes with long progressions of ascending and descending scales, interrupted by short moaning phrases. Sonata RV 70, the slow movement, sings a cantabile melody with an introspective character rich in ornamentation and bold vocal contrasts called *chiaroscuro*. Once the second part starts the music suddenly turns into four-part harmony with simultaneous double stops. The intimate yet heavier character of the *Larghetto* in B minor of Sonata RV 71 is marked from the very first bars by its dotted rhythm, its wide intervals and the delicate passages played together by the violins. The pace is mournful in the *Andante* of Sonata

RV 77, the violins constantly switching roles in an increasingly dense and embellished interplay.

The fast movements, on the other hand, seem to be the ideal setup for daring experiments like in the finale of Sonata RV 68, where instrumental figures in wide intervals create a texture that coagulates into very fast sequences with parallel thirds, intentionally leaving long pauses in the bass line. The opening *Allegro* of Sonata RV 70 with its nervous bowing and abundant use of double and triple stops also offers surprises, such as a brief passage of empty fifths and pedal D, almost the echo of a bagpipe. In the stomping dance steps characterising the final movement, *Allegro molto*, of the same sonata, the material consists of repeated notes and arpeggios, to which rapid semiquavers in parallel thirds, again, are added as well as trills and hammering figures. The sudden thematic shifts of the *Allegri* of Sonata RV 77 generate a fanciful, somewhat bewildered atmosphere exploding into pyrotechnic effects. The virtuosic potential of the two violins is exploited to the full in the Sonata in G major RV 71, where the writing appears more whimsical and less contrapuntal, full of abrupt motivic gestures. In the first *Allegro* the two voices respond to each other like echoes, with little overlapping, wide leaps and sharp dynamic contrasts. The third movement, *Allegro molto*, is based on the brilliant interweaving of arpeggios and rapidly descending scales leading into a relaxed melody in the second violin enveloped by the ample resonant arpeggios of the first violin, an enchanting conclusion, the pedal D giving it a musette-like flavour. In short, the music in these sonatas is richly imaginative, with an "inspiration" and an "inventiveness" that seem to dominate the balance of "harmony". This is music capable of surprising the listener with the unexpected turns of its themes and unusual phrase structures. In its very concentrated form evoking a vast range of emotions from exuberantly gesturing capriciousness to melancholic, introverted singing, it already looks beyond Baroque aesthetics, at times prefiguring the "gallant" style.

The wealth of ideas contained in these sonatas, and the instrumental textures as they are notated, offer great freedom of interpretational approaches well beyond the choice of performing them with or without basso continuo. This becomes evident when you listen

to the quite different unaccompanied performances on the record market, for example those by Catherine Mackintosh and Elizabeth Wallfisch (Chandos), Chiara Banchini and Véronique Méjean (Harmonia mundi), Maria Krestinskaya and Evgeny Sviridov (ERP), and Enrico Onofri and Lina Tur Bonet (Pan Classics). The reading offered by Duo Gelland is also very personal drawing inspiration from the free and rhapsodic style of Roy Goodman, but also from early 18th century Venetian painting, from the play of colour and chiaroscuro, and from the body language of artists such as Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Piazzetta and Giambattista Tiepolo. In interpreting these sonatas, arranged on the CD according to character or “brightness”, placing at the extremes those with a more terse and light character (RV 71, RV 68), Cecilia and Martin Gelland demonstrate a perfect symbiosis, the result of a mature collaboration of over 25 years. However, although the material circulating between the two instrumental parts is always the same, the result is not simple repetition, but rather a confrontation or exchange between two different personas, an intimate dialogue achieved by accentuating the expressive characters, the “speaking” inflections, like in the Andante of Sonata RV 68 or emphasizing the dynamic fluctuations like in Sonata RV 71, the figures sometimes seeming to fade, getting highlighted or subtly absorbed and in the *Allegro* of Sonata RV 70 exploring dry, detached sonorities and an almost improvisatory freedom in the corresponding *Larghetto*. The great speed of execution in the *Allegri* brings out the virtuosic elements while the sound without vibrato highlights the rich chromatic nuances. All of that contributes to making this interpretation particularly vivid and electrifying, seeming to flash contemporary intuition into the flow of melodic energy.

Gianluigi Mattiotti
Translation: Cecilia Gelland

Duo Gelland was founded in 1994 by the spouses Cecilia Gelland and Martin Gelland, each contributing their quite different cultural and musical backgrounds, upbringings, mother tongues and personalities. They made a virtue of “never becoming alike” while at the same time living the artistic vision, that “anywhere you can go, I can come along” stating that “What inspires us the most is the never ending adventure of building on each other’s artistic ideas”. Thus the violinists’ different assets widen their duo’s frames of concepts, sounds, emotions, interpretations and improvisations far beyond what any one of them would have been able to do alone. They owe much of their interest in historical music to Roy Goodman who was the chief conductor of the orchestra they left in 2002 in order to be Duo Gelland full-time.

Already in 1997 the label BIS had asked them to record Allan Pettersson’s profound, wild and hair-raisingly demanding one hour duo cycle. It received high international acclaim and started a renewed interest in the violin duo. Duo Gelland has since then received and premiered over 300 dedications from composers born in different parts of the world, mostly duos but also a great number of double concerti with orchestra, wind ensemble or choir.

In this recording Cecilia and Martin Gelland, switching parts between the different sonatas, play their formidable 18th century Italian violins, a Giovanni Baptista Gabbrielli from 1750 and a Giovanni Baptista Rogeri from 1703, in modern setup on gut strings and with Baroque bows by Walter Mettal.

Cecilia Gelland: To me, the musical text in this work by Antonio Vivaldi is a drama, a dialogue between two equals, who see the same things but who have different personalities, different ideas. It is partly a game of imitation, I say it, you say it, yet exactly how each person answers has a layer of unpredictability and loving playfulness while remaining coherent in regard to ones character. The adventure of the whole is what the two, whoever they might be, with their different imaginations and perspectives, manage to create together.

Martin Gelland: Further inspiration for our interpretation of Vivaldi's duos offer two historically documented memories. The German architect Johann Friedrich Armand von Uffenbach recalls how Vivaldi improvised a free cadenza "which absolutely astounded me, for it is hardly possible that anyone ever has played, or ever will play, in such a fashion". The celebrated violinist and composer Louis Spohr was in Rome in 1816 and he describes a very interesting interaction with "the best musicians" there. Obviously it would be entirely mistaken to believe that musical culture there and then shared the ideals of Venice 80 years earlier. Nevertheless, an element of the style of playing, that frustrated Spohr a great deal, since they were playing his orchestra music, was "each musician makes his own ornaments as he pleases (...) although I told them repeatedly only to play the notes in their parts, they can't stop ornamenting, it's like second nature to them". Spohr thought they were the worst musicians he had ever encountered, but they themselves probably thought it sounded good, because they had a different concept of what ensemble playing was about. This idea of non coordination and freedom of personal expression in ensemble playing is fascinating and curiously inspiring to us.

Cecilia Gelland: As a teenage traveler in the brightly orange nuances of Bryce Canyon I first encountered those parking lot stops along the scenic route, each one with a small one person platform for taking pictures. I imagined all these people who had been standing in exactly the same spot taking exactly the same photo. One magnificent view and only one single perspective. The idea horrified and intrigued me. What a strange ritual, a sad celebration of all those other perspectives you would never experience.

A recording is very much like that one perspective. Already from the beginning our ensemble made an agreement never to perform anything exactly the same way twice. Music is like a sculpture, you must see it from every angle, even from angles showing its proportions in different ways, perhaps even distorting them. Until a future recording concept can offer multiple versions and combinations of versions of the featured piece of music, that perhaps even the listener can assemble, we have to catch one single moment. Which one? Should it be one in the middle where people might more often come by or do you choose one in the outskirts, an unexpected one surely never to occur again?

Credits

Recorded in the Church of Laxsjö (Jämtland, Sweden)

Recording equipment: Microtech Gefell microphones M296S, Millennia M-2b microphone preamplifier, Lake People A/D converter, 96 kHz/24-bit recording

Recording and digital editing: LyriconMusicProduction Sweden

Websites:

Duo Gelland www.duogelland.com
www.newfocusrecordings.com

Photo Credits:

Cover: Baroque pulpit sculptures from around 1740 in Betenbrunn Church, southern Germany, photo Martin Gelland

Inside to the left: Set of three caricatures by Pier Leone Ghezzi, Vivaldi to the left, the inscription underneath reading *Il Prete Rosso Compositor di Musica che fee L'opera a Capranica del 1723*, Biblioteca Vaticana

Inside middle: Trolle Gelland

Inside to the right: Pen, ink and wash drawing by Sebastiano Ricci, c. 1727, Royal Collection Trust

Booklet: Martin Gelland

©&® 2025 LyriconMusicProduction Sweden

OLDE FOCUS
RECORDINGS





Antonio Lucio Vivaldi

1678–1741

Quattro sonate per due violini

Four Sonatas for two violins

RV 71, 70, 77, 68

Duo Gelland

Cecilia and Martin Gelland, violins

Vivaldi played a fantasia that quite astounded me, since no one can ever have played like that, nor ever will, his fingers just a straw's breadth from the bridge, leaving no room for the bow, thus playing fugues on all four strings with an unbelievable speed.

von Uffenbach's diary, 1715

TT: 45:50

OLDE FOCUS
RECORDINGS

FCR925



www.newfocusrecordings.com

© & © 2025 LyriconMusicProduction Sweden

DDD

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO