



EDITIONS

AMBRONAY

ROSENMÜLLER, LEGRENZI, STRADELLA

VENEZIA

THE RARE FRUITS COUNCIL – MANFREDO KRAEMER



- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Sonata nona (2 violini, 2 violette & viola da braccio)
Johann Rosenmüller | 4'46 |
| 2 | Sonata terza à 3 (2 violini & viola da braccio)
Giovanni Legrenzi | 4'53 |
| 3 | Sinfonia XVIII (2 violini & basso)
Alessandro Stradella | 4'26 |
| 4 | Sonata decima (2 violini, 2 violette & viola da braccio)
Johann Rosenmüller | 5'24 |
| 5 | Sonata terza à 4 (2 violini, alto & viola da braccio)
Giovanni Legrenzi | 5'06 |
| 6 | Sonata settima (2 violini, violetta & viola da braccio)
Johann Rosenmüller | 7'11 |
| 7 | Sinfonia XI (violino & basso)
Alessandro Stradella | 11'04 |
| 8 | Sonata seconda (2 violini)
Johann Rosenmüller | 7'48 |
| 9 | Sonata prima (4 violini)
Giovanni Legrenzi | 6'31 |

10	Sonata undecima (2 violini, 2 violette & viola da braccio) Johann Rosenmüller	4'34
11	Sinfonia XXII (violino, violoncello & basso) Alessandro Stradella	7'54
12	Sonata sesta à 4 (viole da gamba o come piace) Giovanni Legrenzi	8'05
13	Sonata duodecima (2 violini, 2 violette & viola da braccio) Johann Rosenmüller	4'04
		TOTAL TIME 81'53

Les œuvres qui composent ce disque sont extraites des recueils suivants :

Johann Rosenmüller (ca. 1619-1684)

Sonate à 2, 3, 4, 5 Stromenti da Arco e Altri, Nürnberg (1682)

Giovanni Legrenzi (1626-1690)

La Cetra, Libro quarto di sonate a due tre e quattro stromenti, op.10, Venezia (1673)

Alessandro Stradella (1644-1682)

Sinfonie (ca. 1675-1678)



The Rare Fruits Council

Manfredo Kraemer **violon et direction**

Guadalupe del Moral **violon**

José Manuel Navarro **violon, alto**

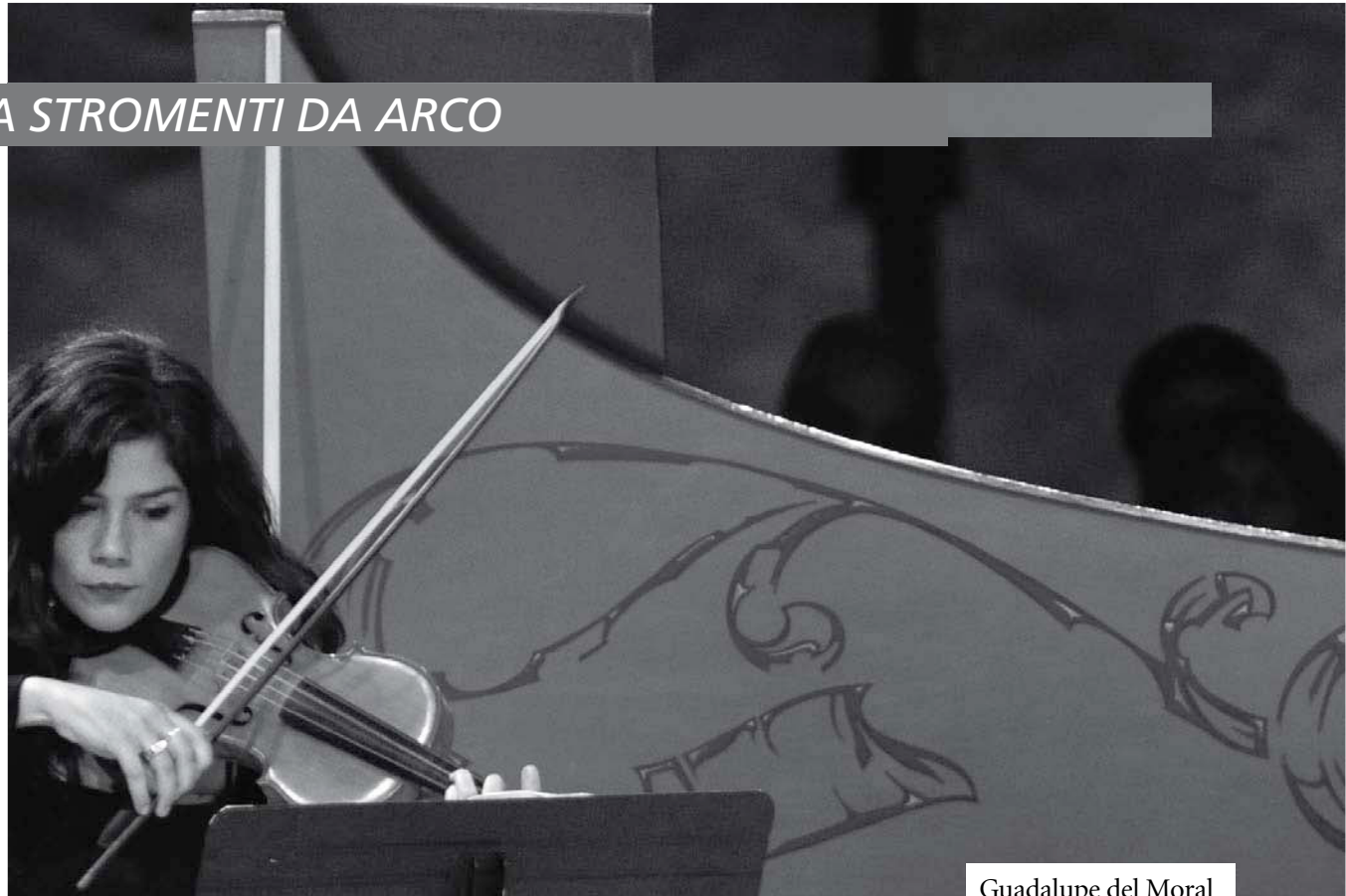
Andoni Mercero **violon, alto**

Marco Ceccato **violoncelle**

Xavier Diaz **archiluth**

Luca Guglielmi **clavecin, orgue**

SONATE A STROMENTI DA ARCO



Guadalupe del Moral

La république de Venise fut de tout temps un creuset de peuples, de traditions et de mœurs différents. Autochtones et étrangers y vivaient côte à côte et formaient, par-delà les siècles, une identité culturelle unique et singulière qui, jusqu'à nos jours, n'a rien perdu de son pouvoir de fascination. La richesse, le luxe grandissant, une volonté manifeste de représentation eurent pour conséquence, aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles surtout, un développement sans précédent des arts. Ceci est particulièrement vrai de la musique, omniprésente dans la ville : dans les églises, les palais de l'aristo-

cratie et de la bourgeoisie aisée, les théâtres, les *ospedali*, et même dans les rues. Les voyageurs venus du Nord, comme l'Anglais Thomas Coryate, n'en croyaient ni leurs yeux ni leurs oreilles et, à l'écoute des splendides musiques pour les vêpres de San Marco, se disaient transportés dans les sphères célestes. Des princes allemands dépensaient des sommes considérables pour pouvoir assister aux représentations d'opéras données pendant le carnaval, permettre à leurs musiciens de cour de se former auprès des virtuoses vénitiens et se procurer, auprès des compositeurs locaux, des copies exclusives de leurs plus belles œuvres.

C'est ainsi qu'à Venise se croisèrent, aux alentours de 1677, les chemins de trois compositeurs venus d'horizons musicaux fort différents et étroitement liés à la tradition dont chacun avait reçu l'héritage. Sur la vaste et riche palette des styles musicaux de cette fin du XVII^e siècle, leurs compositions se situaient aux extrêmes ; et pourtant, dans l'atmosphère cosmopolite de Venise, leurs langages respectifs étaient partout compris, goûtés même, comme une composante de la diversité culturelle. On ignore si ces trois musiciens se sont rencontrés, s'ils sont entrés en relation, s'ils ont eu connaissance de leurs œuvres respectives ou ont échangé des vues sur des questions artistiques. La probabilité demeure toutefois bien faible car il semble que chacun ait fréquenté des milieux différents et se soit avant tout soucié de son cheminement personnel par des voies qui lui étaient propres.

Ombre et lumière, succès et échecs, gloire et persécution, se côtoient très étroitement dans la biographie de ces trois musiciens. Johann Rosenmüller (ca. 1619-1684) était originaire de la petite ville saxonne d'Oelnitz et entama à Leipzig une carrière musicale des plus prometteuses. En mai 1655 cependant, l'ambitieux compositeur, organisateur acclamé de somptueuses festivités musicales, successeur désigné au poste de *cantor* de Saint-Thomas, fut accusé de pédérastie et dut quitter la ville en toute hâte. Sa fuite aventureuse le mena jusqu'à Venise. Ce que fut sa vie d'exilé, nous n'en savons pratiquement rien ; on peut néanmoins imaginer qu'elle ne fut en rien facile. Qu'il ait pu, comme on l'a souvent prétendu, mener dans la cité lagunaire l'existence d'une sorte d'« *opera queen* », vivant ouvertement ses inclinations sexuelles, est non seulement invraisemblable mais tout simplement faux ; il y a là trop de projections contemporaines, un désir trop manifeste de donner à sa vie une dimension moderne. D'ailleurs, la façon dont il parvint à faire sa place à Venise reste totalement inexpiquée. Une seule chose est sûre : Rosenmüller dut avoir de puissants défenseurs pour pouvoir y résider. Sans doute avait-il déjà noué des relations propres à lui servir lors de son premier voyage en Italie durant l'hiver 1645-1646.

Il semble également possible que le compositeur ait bénéficié de la protection de marchands allemands organisés en confrérie, qui possédaient à Venise un comptoir solidement implanté, le *Fondaco dei Tedeschi*, sur le Canal Grande, près du Rialto. Une telle garantie de sécurité dut permettre à Rosenmüller, dans les années qui suivirent, de tisser de nouveaux liens sociaux à l'intérieur de la ville, mais aussi, et de façon plus étroite sans doute, avec son ancienne patrie. Peut-être réussit-il également à s'établir comme marchand de partitions, fort difficiles à se procurer en Allemagne, et assurer ainsi sa subsistance. La possibilité d'un retour au pays, toutefois, ne se fit jour qu'en 1682 : le duc Anton Ulrich le fit appeler à Wolfenbüttel pour y occuper le poste de *Kapellmeister* et réorganiser entièrement l'orchestre de la cour. Le compositeur n'eut cependant guère le temps d'exercer une activité durable dans ses nouvelles fonctions : il mourut en septembre 1684, à l'âge de 67 ans. La nomination à Wolfenbüttel fut précédée par la parution d'un remarquable ensemble de pièces instrumentales dédiées au duc Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg : les *Sonate à 2, 3, 4, 5 Stromenti da Arco*, publiées avec titre et avant-propos en italien par Christoph Endter à Nuremberg. C'est à cet opus tardif de Rosenmüller – qui, à maints égards, rassemble la somme des expériences musicales de sa période vénitienne – qu'appartiennent les six sonates figurant sur ce disque. Dans ces œuvres superbes, le compositeur a encore recours, dans de longs passages d'une écriture serrée, au style polyphonique en usage au début du XVII^e siècle et tombé en désuétude par la suite. Il anime ainsi l'ancienne forme d'une vie nouvelle et en même temps, par de subtiles symétries dans la succession des mouvements, il obtient de saisissants effets de « circularité ». « *Soavità* » italienne et « *teutsche Gravität* » se mêlent dans ces œuvres de manière indissociable.

Giovanni Legrenzi (1626-1690), natif de Bergame, s'installa à Venise aux alentours de 1670, après une carrière mouvementée, assombrie par de nombreuses déceptions. Lui aussi, dans les premiers temps, eut bien du mal à se faire une place dans la cité lagunaire. Il établit sa réputation de compositeur sur de nombreux opéras et oratorios ; il obtint en 1681 le poste de maître de chapelle adjoint à San Marco, puis celui de maître de chapelle en 1685. Lorsqu'il mourut en 1690, vingt ans après son arrivée à Venise, il était un compositeur illustre et unanimement admiré. Le sommet de son œuvre instrumentale est sans aucun doute le recueil de sonates *La Cetra* qu'il dédia à l'empereur Leopold I^{er}, dont la première édition parut en 1673, suivie d'une deuxième en 1682. À l'instar du recueil de sonates de Rosenmüller, daté de 1682, les œuvres rassemblées dans *La Cetra* constituent une étape essentielle dans l'histoire



Manfredo Kraemer, Guadalupe del Moral

de la sonate. Maîtrise souveraine de l'écriture, couleurs harmoniques, rythmes inattendus, moments de tension habilement ménagés, diversité formelle libérée de toute convention caractérisent les différents morceaux composant ce recueil, qui connut, notamment au nord des Alpes, une grande renommée. Le spectre sonore des sonates de Legrenzi est vaste. À côté de la sonate en trio classique (*Sonata terza à 3*), on trouve une pièce (*Sonata prima à 4*) dans laquelle quatre violons rivalisent de sonorités brillantes, tandis que d'autres (*Sonata terza à 4* et *Sonata sesta à 4*, par exemple) privilégient les couleurs sombres des cordes graves.

Près d'une génération sépare Alessandro Stradella (1639-1682), issu d'une famille aisée de Toscane, de ses deux aînés Rosenmüller et Legrenzi. Après la mort prématurée de son père, le jeune Stradella dut suivre sa mère et ses deux frères à Rome, où ses premières expériences musicales furent déterminantes. Sans jamais occuper de poste stable, il connut rapidement le succès public en tant que compositeur grâce à ses opéras, oratorios et sérénades ; mais en coulisse, il fut mêlé à toutes sortes d'intrigues qui l'obligèrent à s'enfuir de Rome en février 1677. Il trouva refuge à Venise chez un protecteur. Des amis influents lui procurèrent aussitôt une commande d'opéra et lui ouvrirent les portes des palais des plus grandes familles et des mécènes les plus fortunés, auprès desquels il s'illustra en tant que « *musico* » et « *virtuoso* ». C'est probablement dans de tels milieux qu'il put faire jouer ses *Sinfonie*, œuvres d'une facture raffinée et virtuose qui suivent la forme de la sonate d'église et sont apparentées à la musique de chambre par leur instrumentation. Cependant, une intrigue avec la maîtresse d'un de ses protecteurs le contraignit, quelques mois plus tard, à fuir une nouvelle fois. Le compositeur réchappa avec de sérieuses blessures d'une tentative d'assassinat commise par l'amoureux trompé ; quatre ans plus tard, la jalousie d'un autre rival devait, cette fois, lui coûter la vie.

L'écoute comparée des œuvres enregistrées ici, nées de la plume de trois maîtres différents, permet de mesurer l'extraordinaire diversité qui caractérise la musique vénitienne dans le dernier tiers du XVII^e siècle.

Peter Wollny

Traduction : Michel Chasteau

UNE EXPÉRIENCE SCIENTIFIQUE « KIRCHERIENNE » (que la science jugerait inacceptable)

Les savoir à la fois si proches dans le temps et l'espace, et si différents, a quelque chose de fascinant. Ainsi, est-il possible que les chemins de Legrenzi, Rosenmüller et Stradella se soient croisés à un moment ou à un autre ? Pour peu qu'ils aient été informés, ou curieux, ils ne pouvaient ignorer l'existence des deux autres ; mais avaient-ils connaissance de leurs œuvres réciproques ? Les écoutaient-ils ? Se sont-ils un jour assis à la même table pour trinquer ?

Mettre en relation sonore les œuvres des trois compositeurs tout en reléguant à l'arrière-plan les éléments d'analyse biographique et musicologique, c'est réveiller l'intuition qui, munie du sauf-conduit de l'incertitude, permet d'aborder des zones de « vérité » que la science ne se risquerait pas à explorer. Dans un tel contexte, l'influence italienne particulière de Legrenzi sur Rosenmüller, tout comme les différences entre l'un et l'autre, deviennent des expériences sensibles immédiates : la maîtrise du contrepoint est indéniable chez chacun, mais tandis que l'Allemand apparaît comme tout en rigueur formelle et en investissement dramatique, l'Italien plus « moderne » (bien qu'ayant publié ses sonates dix ans plus tôt) se distingue par sa désinvolture et la variété de ses ressources, tous deux ayant néanmoins en commun une facilité notable pour la bonne mélodie. Mais alors qu'une aimable conversation s'était établie entre eux, voilà que Stradella fait irruption dans toute son irritante altérité : comme surgi du futur, il parle un langage différent, avec une autre sensibilité, et ne parvient pas à prendre part aux échanges de ses aînés.

L'idée nous est venue que l'enregistrement de ce disque et le concert qui l'a précédé en l'abbaye d'Ambronay pourraient nous aider à démontrer (ou à rebâtir) l'hypothèse d'une telle rencontre. Certes, il ne s'agit là que d'une présomption scientifique au sens « kircherien » : à l'époque d'Athanasius Kircher,

auteur de nombreux traités richement illustrés à l'aube du siècle des Lumières, les images avaient valeur de preuves scientifiques. Ou, comme le résume Ignacio Gómez de Liaño dans un ouvrage consacré au proluxe père jésuite : ce qui pouvait se représenter sous la forme d'images était considéré comme résolu. Pour mener notre expérience à bien, nous avons choisi des images sonores, naturellement. Remplaçant la vue par l'ouïe, nous nous sommes demandé : que se passerait-il si nous réunissions les trois musiciens au sein d'un même programme ? Comment se comporteraient-ils les uns avec les autres ? Découvririons-nous quelque affinité secrète ? Ou au contraire une distance infranchissable ? Et si la musique, ce vent qui souffle partout où il lui en prend l'envie, ce langage ineffable qui signale ce que les paroles ne font que décrire, avait le pouvoir de nous emporter jusqu'à une certitude, indémontrable et néanmoins sans appel ? Et au cas où notre hypothèse serait erronée, nous pourrions de manière drastique mais poétique – en empruntant la voie du rêve – nous transporter dans le temps et intervenir sur le passé pour le « corriger », et produire, grâce à la magie du concert, une rencontre qui de son temps n'eût jamais lieu.

À ceux qui diront que c'est là science de charlatan, je répondrai qu'ils ont raison ; je dirai qu'au mieux il s'agit d'une science baroque kircherienne avec tout ce que cela suppose de ludique : quelques rares îlots de science, et surtout une bonne dose de spéculation, d'imagination et de jeu affleurant à la surface d'un océan d'incertitude. Et si cela ne suffit pas, je leur dirai que cette intervention du temps présent sur le passé est une sorte de justice poétique permettant aux compositeurs de « triologuer » au sein d'un même concert et d'un même disque. Et si cela ne suffit toujours pas, je dirai que nous aimons leur musique à en mourir. Et nous espérons que tu l'aimeras, toi aussi, cher public.

Manfredo Kraemer

Traduction : Céleste Desoille

MANFREDO KRAEMER



Né en Argentine, Manfred Kraemer s'installe en Allemagne en 1984 où il étudie le violon à la Musikhochschule de Cologne avec Franz Josef Maier. En 1986, il est invité par Reinhard Goebel à rejoindre le Musica Antiqua Köln, avec lequel il donne de nombreux concerts à travers le monde et enregistre de nombreux disques. De retour en Argentine en 1995, il poursuit sa carrière de soliste et collabore régulièrement avec des ensembles de renom : Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Cantus Cölln, Anima Eterna, jouant sous la baguette de William Christie, René Jacobs, Marc Minkowski, Jos van Immerseel, Frans Brüggen, Gabriel Garrido, etc. Manfred Kraemer est premier violon du Concert des Nations et d'Hespèrion XXI, sous la direction de Jordi Savall, rôle qu'il a tenu dès 1993 lors de l'Académie baroque européenne d'Ambronay dirigée par le maestro catalan. En 1997, il fonde The Rare Fruits Council. Il a régulièrement enregistré, soit en tant que soliste ou premier violon, notamment les *Sonates* de Dieterich Buxtehude et les *Concerts royaux* de François Couperin.

THE RARE FRUITS COUNCIL

The Rare Fruits Council est né de la collaboration entre Manfredo Kraemer, Pablo Valetti, Balázs Máté et Alessandro de Marchi, ainsi que d'un intérêt commun pour la découverte et la pratique du répertoire composé pour la formation baroque qu'est la sonate en trio pour deux violons. Cet ensemble, dont l'effectif peut varier selon le répertoire interprété, a suscité l'enthousiasme du public et de la critique internationale par son jeu vif et ambitieux. Les membres du Rare Fruits Council sont régulièrement invités par des ensembles spécialistes de musique ancienne, tout en menant également une carrière de soliste, de chef d'orchestre ou de pédagogue. Ils se sont produits partout dans le monde et ont participé à de nombreux enregistrements. Les disques *Harmonia artificiosa-ariosa* et *Sonatae tam aris quam aulis servientes* de Biber ont été acclamés par la critique (Diapason d'or, Grand Prix de l'Académie du disque, 10 de *Répertoire*). L'ensemble a également enregistré un disque consacré aux sonates en trio de Bach ; *L'Ange et le Diable*, une comparaison discographique de l'art de Jean-Marie Leclair et de Pietro Locatelli, et *Rariora et Marginalia*, un recueil de « fruits musicaux » de compositeurs tels Muffat, Bøddecker ou encore Bertali.

SONATE A STROMENTI DA ARCO



José Manuel Navarro, Andoni Mercero

The Republic of Venice has always been a melting-pot of different peoples, traditions and customs. Here native Venetians and foreigners lived side by side and created over the centuries a unique, unmistakable cultural identity which even today has lost none of its fascination. The city's wealth, ostentatious splendour and

aspirations to prestige required unparalleled patronage of the arts, particularly in the seventeenth and eighteenth centuries. This was especially true of music, which was omnipresent in the city – it was heard in the churches, the palazzos of the nobility and prominent citizens, the opera houses, the *ospedali*, and even in the streets. Travellers from the north – such as the Englishman Thomas Coryate – could not believe their eyes and ears and imagined they had been transported to the Elysian Fields when they heard the splendid music for Vespers in San Marco. German princes spent large sums to attend the opera performances held during the carnival season, to have their court musicians trained by the Venetian *virtuosi*, and to purchase from the local composers exclusive copies of their choicest works.

And it was in Venice that, around 1677, the lives of three musicians who came from extremely different cultural milieus and were indebted to quite distinct traditions happened to intersect. Their compositions belonged to opposing ends of the broad and colourful palette of the musical styles current in late seventeenth-century Europe; and yet their respective musical languages were universally understood in the cosmopolitan atmosphere of Venice and appreciated as part of its cultural variety. Whether the three musicians met personally, frequented one another, took note of each others' works, or even exchanged views on artistic matters, is not known. However, the probability is not very high, since they seem to have moved in different circles and each must have seen to his professional advancement in his own way.

Light and shadow, success and failure, fame and persecution are closely linked in the biographies of all three musicians. Johann Rosenmüller (c. 1619-84), a native of the small Saxon town of Oelsnitz, started out on a highly promising musical career in the university city and fair centre of Leipzig. But in May 1655 the up-and-coming composer, fêted director of grandiose music for festive occasions and designated successor to the post of Kantor of St Thomas's Church was accused of pederasty and had to leave the city at top speed. His adventurous flight eventually led him to Venice. We know virtually nothing about the circumstances in which the exiled composer lived, but we should probably imagine them as none too congenial. The oft-stated view that he led an existence as a sort of 'opera queen' in Venice and openly pursued his sexual proclivities is not only unlikely but well-nigh absurd – this is too obviously a product of contemporary projections, of a desire to regard his life as 'fulfilled' in the modern sense. Indeed, even how he managed to maintain himself in Venice is still quite unclear. Only one thing is certain: as

a foreigner, Rosenmüller must have had powerful advocates to enable him to take up residence in the city at all. He may already have made the relevant contacts during his first trip to Italy in the winter of 1645-46. Another possible hypothesis would be the protection of German merchants, who possessed a permanent establishment in Venice at the Fondaco dei Tedeschi, on the Canal Grande near the Rialto Bridge, which was organised as a confraternity. Working from a secure refuge of this kind, Rosenmüller must then have built up a new social network over the next few years- inside the city, but probably still more effectively with his former homeland. Perhaps he may also have established himself as a distributor of musical scores which were hard to obtain in Germany and earned his livelihood in that way. However, an opportunity to return to his native land did not occur until 1682: Duke Anton Ulrich appointed him Kapellmeister in Wolfenbüttel, where he was to reconstruct the court's musical establishment. But the ageing composer was not granted a long period of office there- he died in September 1684 at the age of around sixty-seven. The appointment to Wolfenbüttel was preceded by the dedication of an impressive collection of works to Duke Anton Ulrich of Braunschweig-Lüneburg: the *Sonate à 2. 3. 4. 5. Stromenti da Arco* (Sonatas for two, three, four or five stringed instruments), which were issued- with an Italian title and preface – by Christoph Endter of Nuremberg. This late opus of Rosenmüller, which in many respects represents a compendium of all the musical experience he had acquired in Venice, is the source of the six sonatas recorded on the present CD. In these splendid-sounding works the composer employs once more, in extended, thrillingly shaped passages, the polyphonic style customary in the early seventeenth century but which had since gone out of fashion, thereby breathing new life into the old form; at the same time he achieves effective formal structures through ingeniously symmetrical arrangements of the movements. In these works Italian *soavità* (elegance) and *teutsche Gravität* (German seriousness) are combined with consummate skill.

Giovanni Legrenzi (1626-90), originally from Bergamo, settled in Venice around 1670 after a chequered career overshadowed by many disappointments. There too he initially had difficulty finding his feet. But he went on to make his reputation as a composer with a number of oratorios and operas; in 1681 he attained the position of *vice-maestro di cappella* at San Marco, followed in 1685 by full directorship of the *cappella*. He died in 1690, twenty years after his arrival in Venice, a widely famed and honoured musician. The culmination of Legrenzi's instrumental output is generally agreed to be his set of sonatas *La Cetra*,

dedicated to the Emperor Leopold I, which was printed in a first edition in 1673 and a second in 1682. Like Rosenmüller's collection of 1682, the works assembled in *La Cetra* mark a milestone in the history of the sonata. Sovereign mastery of compositional technique, colourful harmonies, unusual rhythms, deftly constructed arcs of tension and individual, completely unstereotyped formal schemes are the distinctive features of the pieces in this set, which achieved especially wide recognition north of the Alps. The sonic spectrum of Legrenzi's sonatas is extensive. Alongside the classic trio sonata (*Sonata terza à 3*) stands a piece (*Sonata prima à 4*) which plays on the bright, shimmering sound of four violins, while other works such as the *Sonata terza à 4* and the *Sonata sesta à 4* explore the dark sonorities of the lower strings.

Almost a whole generation younger than Rosenmüller and Legrenzi, Alessandro Stradella (1639-82) came of a well-to-do family of Tuscan nobles. After his father's early death, his mother moved with her two sons to Rome, where the young Stradella acquired his defining musical characteristics. Without ever taking up a permanent position, he already gained great renown at an early age as a composer of operas, oratorios, and serenatas. Behind the scenes, however, he became enmeshed in all kinds of intrigues, which forced him to flee Rome in February 1677. He took refuge with a benefactor in Venice. Influential friends immediately got him a commission for an opera and opened the doors to the palazzos of the most distinguished families and patrons, where he appeared as *musico* and *virtuoso*. It is on these occasions that he will have played his 'sinfonias' for chamber forces – virtuosic, artfully constructed works which adopt the formal scheme of the *sonata da chiesa*. However, after a few months, an affair with the mistress of an employer led to his taking flight once more. The composer survived an assassination attempt fomented by the cuckold, although he was seriously wounded; but four years later he fell victim to another attack from a jealous rival.

Comparison between the works by three very different masters recorded here shows the unusually wide stylistic range that is the distinguishing mark of Venetian music in the last third of the seventeenth century.

Peter Wollny

Translation: Charles Johnston

A 'KIRCHERIAN' SCIENTIFIC EXPERIMENT (which science would certainly deem unacceptable)



Xavier Díaz

The fascination of knowing they were so near in time and space and yet so different prompted the question: could the paths of Legrenzi, Rosenmüller and Stradella have crossed at some point? If they had just a normal dose of curiosity and information about the world at large, they must have known of each other's existence; but were they acquainted with each others' works? Did they listen to them? Did they meet in a tavern to drink together?

To place the works of the three composers in sonic proximity while consigning elements of biographical and musicological analysis to the background is to awaken an intuition which enables us, armed with the safe-conduct of uncertainty, to reach zones of 'truth' where science would not dare to tread. In this environment, both the influence of Legrenzi (or Italy?) on Rosenmüller and the differences between the two men immediately become perceptible: contrapuntal mastery goes with formal rigour and dramatic commitment in the German composer's music, with fluency and variety of resources in that

of the more 'modern'-seeming Italian (even though he published his sonatas ten years earlier), while they share a notable gift for fine melody. But just as the two seem likely to get on well and have started a convivial chat, in bursts Stradella in all his annoying otherness: as if coming from some future era, he brings a different language and sensibility to the table of the two older men, and they cannot find a common topic of conversation.

It occurred to us that the recording sessions for this disc and the concert in Ambronay Abbey which preceded it could help us to demonstrate (or refute) the hypothesis of such an encounter. To be sure, this would not be a very 'serious' proposition, and doubtless scientific only in the 'Kircherian' sense: for, if the many treatises of Athanasius Kircher were profusely illustrated, it is because in the mind of the typical reader of the Baroque era, at the dawn of the Enlightenment, images had the status of scientific proofs. Or as Ignacio Gómez de Liaño puts it in his book about the polymathic Jesuit scholar, anything that could be represented pictorially was regarded as a settled issue. In our experiment, of course, we employ images in sound, replacing sight by hearing as the means of perception, to ask the question: what would happen if we put the three composers together in the same programme? How would they react to one another? Would we discover some secret affinity? Or, on the contrary, an unbridgeable gap? Music, that wind which blows where it will, that ineffable language which can show what words merely describe, might be able to lead us to a certitude as indemonstrable as it is unarguable. And if our hypothesis turned out to be mistaken, we could even, dreaming the inveterate dream of time travellers, intervene drastically but poetically in the present to 'correct' the past and conjure up, in the magic of the concert, a meeting that never took place at the time.

To those who may say this is bad science, I will answer that they are right; I will say that it is, at the most, 'Kircherian' Baroque science with all that implies in terms of playfulness: a few small islands of science amid the large dose of speculation, imagination and play needed to rise above the oceans of uncertainty that surround them. If this answer does not suffice, I will say that, by intervening on the past in the present, we have sought in a sense to do the three composers poetic justice by bringing them together in a 'trialogue' on the concert platform and on disc. And if that is still not enough, I will say that we are just crazy about their music. And we hope you will love it as much we do, dear listeners.

Manfredo Kraemer

Translation: Charles Johnston

MANFREDO KRAEMER



Born in Argentina, Manfred Kraemer moved in 1984 to Germany where he studied the violin with Franz Josef Maier at the Musikhochschule in Cologne. In 1986 he was invited by Reinhard Goebel to join Musica Antiqua Köln, with which he gave many concerts throughout the world and made numerous recordings. He returned to live in Argentina in 1995, while continuing his solo career and collaborating regularly with leading ensembles including Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Cantus Cölln and Anima Eterna, under such conductors as William Christie, René Jacobs, Marc Minkowski, Jos van Immerseel, Frans Brüggen, and Gabriel Garrido. Manfred Kraemer is leader of Le Concert des Nations and Hespèrion XXI, both directed by Jordi Savall, in which capacity he took part in the Ambronay European Baroque Academy directed by the Catalan maestro in 1993. He founded The Rare Fruits Council in 1997. He has recorded regularly as both soloist and orchestral leader. Notable releases have included the sonatas of Buxtehude and the *Concerts royaux* of François Couperin.

THE RARE FRUITS COUNCIL

The Rare Fruits Council was born of the collaboration between Manfredo Kraemer, Pablo Valetti, Balázs Máté and Alessandro de Marchi, and from a shared interest in the exploration and practice of the repertoire composed for the typically Baroque formation of the trio sonata with two violins. This ensemble, whose forces may vary according to the repertoire performed, has been enthusiastically received by audiences and international critics alike for its lively and ambitious playing. The members of the Rare Fruits Council are regularly invited to appear with the specialist early music ensembles, while also pursuing careers as soloists, conductors and teachers. They have performed all over the world and participated in many recordings. Their discs of Biber's *Harmonia artificiosa-ariosa* and *Sonatae tam aris quam aulis servientes* were acclaimed by the press (Diapason d'Or, Grand Prix de l'Académie du Disque, 10 de *Répertoire*). The ensemble has also recorded a programme of trio sonatas by Bach; *L'Ange et le Diable*, a comparison of the respective arts of Jean-Marie Leclair and Pietro Locatelli, and *Rariora et Marginalia*, a collection of 'musical fruits' by such composers as Muffat, Bölddecker, and Bertali.

Translation: Charles Johnston



Luca Guglielmi

SONATE A STROMENTI DA ARCO

Die Republik Venedig war zu allen Zeiten ein Schmelztiegel unterschiedlicher Völker, Traditionen und Sitten. Einheimische und Fremde lebten hier Seite an Seite und schufen über die Jahrhunderte hinweg eine einzigartige, unverwechselbare kulturelle Identität, die bis heute nichts von ihrer Faszination verloren hat. Reichtum, Prachtentfaltung und Repräsentationsanspruch der Stadt bedingten speziell im 17. und 18. Jahrhundert eine Förderung der Künste, die ohne Parallele war. Dies gilt in besonderem Maße für die Musik, die in der Stadt allgegenwärtig war – in den Kirchen, den Palästen der Adligen und vornehmen Bürger, den Opernhäusern, den Ospedali, ja selbst auf den Straßen erklang sie. Reisende aus dem Norden – wie etwa der Engländer Thomas Coryate – trauten ihren Augen und Ohren nicht und wähten sich beim Anhören der prächtigen Vespermusiken in San Marco in die himmlischen Gefilde versetzt. Deutsche Fürsten gaben große Summen aus, um den während der Karnevalssaison stattfindenden Opernaufführungen beiwohnen zu können, ihre Hofmusiker bei den venezianischen Virtuosen ausbilden zu lassen und bei den ansässigen Komponisten exklusive Abschriften ihrer erlesenen Werke zu erwerben.

In Venedig kreuzten sich um 1677 auch die Lebenswege von drei Musikern, die höchst unterschiedlichen Kulturkreisen entstammten und ganz eigenen Traditionen verpflichtet waren. Ihre Kompositionen waren auf der großen und farbenreichen Palette der im Europa des späten 17. Jahrhunderts aktuellen musikalischen Stile an entgegengesetzten Enden angesiedelt; und doch war die jeweilige Sprache ihrer Musik in der weltoffenen Atmosphäre Venedigs allseits verständlich, wurde goutiert als Teil der kulturellen Vielfalt. Ob die drei Musiker sich persönlich begegneten, Umgang miteinander pflegten, ihre Werke gegenseitig zur Kenntnis nahmen oder sich gar in künstlerischen Fragen austauschten, ist nicht bekannt. Die Wahrscheinlichkeit hierfür ist allerdings nicht sehr groß, da sie in unterschiedlichen Kreisen verkehrt zu haben scheinen und sich auf ihre jeweils eigene Weise um ihr Fortkommen kümmern mußten.



Licht und Schatten, Erfolg und Mißerfolg, Ruhm und Verfolgung liegen in den Biographien der drei Musiker dicht beieinander. Johann Rosenmüller (ca. 1619-1684) stammte aus dem kleinen sächsischen Städtchen Oelsnitz und begann zunächst in der Messe- und Universitätsstadt Leipzig eine vielversprechende musikalische Karriere. Im Mai 1655 jedoch wurde der aufstrebende Komponist, gefeierte Leiter prachtvoller Festmusiken und designierte Anwärter auf das Thomaskantorat der Päderastie bezichtigt und mußte die Stadt Hals über Kopf verlassen. Seine abenteuerliche Flucht führte ihn schließlich nach Venedig. Über die Lebensumstände des Exilanten ist so gut wie nichts bekannt, doch dürfen wir sie uns vermutlich nicht allzu günstig vorstellen. Dass er, wie immer wieder behauptet wird, in der Lagunenstadt ein Dasein als eine Art „opera queen“ führte und seine sexuellen Neigungen öffentlich auslebte, ist nicht nur unwahrscheinlich, sondern geradezu abwegig – zu sehr werden hier neuzeitliche Projektionen sichtbar, zu sehr ist der Wunsch erkennbar, sein Leben als im modernen Sinne erfüllt anzusehen. Überhaupt

ist noch völlig ungeklärt, wie es ihm gelang, sich in Venedig zu behaupten. Sicher ist nur eines: Rosenmüller muss mächtige Fürsprecher gehabt haben, um als Fremder überhaupt in Venedig sesshaft werden zu können. Entsprechende Verbindungen mag er bereits während seiner ersten Italienreise im Winter 1645-46 geknüpft haben. Denkbar wäre auch die Protektion von deutschen Händlern, die mit dem als Bruderschaft organisierten Fondaco dei Tedeschi am Canal Grande neben der Rialto-Brücke eine feste Niederlassung in Venedig besaßen. Von einem solchen gesicherten Unterschlupf aus muss Rosenmüller in den nächsten Jahren dann ein neues soziales Netz geknüpft haben – innerhalb der Stadt, vermutlich aber stärker noch mit seiner einstigen Heimat. Vielleicht auch konnte er sich als Händler von in der Heimat nur schwer zu beschaffenden Musikalien etablieren und seinen Lebensunterhalt auf diese Weise bestreiten. Die Möglichkeit, nach Deutschland zurückzukehren, tat sich jedoch erst 1682 auf: Herzog Anton Ulrich berief ihn als Kapellmeister nach Wolfenbüttel, wo er dessen Hofkapelle neu aufbauen sollte. Ein langes Wirken war dem alternden Komponisten hier jedoch nicht mehr beschieden – er starb bereits im September 1684 im Alter von etwa 67 Jahren. Der Berufung nach Wolfenbüttel ging die Widmung einer eindrucksvollen Werksammlung an Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg voraus: die *Sonate à 2. 3. 4. 5. Stromenti da Arco*, die – mit italienischem Titel und Vorwort – bei Christoph Endter in Nürnberg herauskamen. Diesem späten Opus Rosenmüllers, das in vielerlei Hinsicht die Summe seiner in Venedig gewonnenen musikalischen Erfahrungen darstellt, sind die sechs auf der vorliegenden CD eingespielten Sonaten entnommen. In diesen klangschönen Werken setzt der Komponist in ausgedehnten und spannungsvoll gestalteten Passagen noch einmal die zu Beginn des 17. Jahrhunderts übliche, in der Folge aber aus der Mode gekommene polyphone Satztechnik ein und erfüllt so die alte Form mit neuem Leben; zugleich erzielt er durch ausgeklügelte symmetrische Satzfolgen wirkungsvolle formale Abrundungen. Italienische *soavità* und „teutsche Gravität“ sind in diesen Werken auf vollkommene Weise miteinander verbunden.

Der aus Bergamo stammende Giovanni Legrenzi (1626-1690) ließ sich nach einer wechselvollen und von manchen Enttäuschungen überschatteten Karriere um 1670 in Venedig nieder. Auch er konnte in der Lagunenstadt anfangs nur schwer Fuß fassen. Seinen Ruf als Komponist begründete er mit mehreren Oratorien und Opern; 1681 erlangte er an San Marco zunächst die Position des Vizekapellmeisters, 1685 dann die des Kapellmeisters. Zwanzig Jahre nach seiner Ankunft in der Lagunenstadt starb er 1690 als weithin berühmter und geehrter Musiker. Als Krönung von Legrenzis Instrumentalschaffen gilt

allgemein sein 1673 in erster und 1682 in zweiter Auflage erschienener, Kaiser Leopold I. gewidmeter Sonatendruck *La Cetra*. Ähnlich wie Rosenmüllers Sonatensammlung von 1682 stellen auch die in *La Cetra* versammelten Werke einen Markstein in der Geschichte der Sonate dar. Souveräne Beherrschung der Satztechnik, farbige Harmonik, ungewohnte Rhythmen, geschickt aufgebaute Spannungsbögen und individuelle Formpläne fern jeglicher Schablonenhaftigkeit kennzeichnen die einzelnen Stücke der Sammlung, die namentlich nördlich der Alpen weite Beachtung erfuhr. Das Klangspektrum von Legrenzis Sonaten ist groß. Neben der klassischen Triosonate (Sonata terza à 3) steht ein Stück (Sonata prima à 4), das mit dem hell schimmernden Klang von vier Violinen spielt, während andere Werke – etwa die Sonata terza à 4 und die Sonata sesta à 4 – das dunkle Klangspektrum der tiefen Streicher erkunden.

Fast eine ganze Generation jünger als Rosenmüller und Legrenzi war der aus einer wohlhabenden toskanischen Adelsfamilie stammende Alessandro Stradella (1639-1682). Nach dem frühen Tod des Vaters siedelte seine Mutter mit ihren beiden Söhnen nach Rom um, wo der junge Stradella seine entscheidenden musikalischen Anregungen erfuhr. Ohne jemals eine feste Anstellung anzunehmen, gelangte er schon in jungen Jahren als Komponist von Opern, Oratorien und Serenaten zu großem Ruhm. Hinter den Kulissen verstrickte er sich indes in allerhand Intrigen – diese zwangen ihn im Februar 1677 zur Flucht aus Rom. In Venedig fand er bei einem Gönner Unterschlupf. Einflußreiche Freunde verschafften ihm unmittelbar einen Opernauftrag und öffneten ihm die Türen zu den Palästen der vornehmsten Familien und Mäzene, in denen er als „musico“ und „virtuoso“ auftrat. Bei diesen Gelegenheiten wird er seine kammermusikalisch besetzten „Sinfonien“ gespielt haben – virtuose und raffiniert gestaltete Werke, die dem Formplan der Sonata da chiesa folgen. Eine Affäre mit der Geliebten eines Gönners hatte nach wenigen Monaten allerdings seine abermalige Flucht zur Folge. Einen Mordanschlag des Gehörnten überstand der Komponist nur schwer verletzt; vier Jahre später fiel er dann jedoch einem weiteren Anschlag eines eifersüchtigen Rivalen zum Opfer.

Der Vergleich der hier eingespielten Werke dreier unterschiedlicher Meister lässt die ungemeine musikalische Bandbreite erkennen, die die venezianische Musik im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts auszeichnet.

EIN WISSENSCHAFTLICHES EXPERIMENT NACH ATHANASIUS KIRCHER (das die Musikwissenschaft wohl nicht akzeptieren wird)

Sie einander in Zeit und Raum so nahe und zugleich so unterschiedlich zu wissen, hat etwas Faszinierendes. Könnten sich die Wege Legrenzis, Rosenmüllers und Stradellas also auf die eine oder andere Weise gekreuzt haben? Wie uninformiert oder – interessiert sie auch immer gewesen sein mögen, sie müssen doch wenigstens von einander gewusst haben. Aber was wussten sie von den Werken der jeweils Anderen? Haben sie sie gehört? Haben sie eines Tages zusammen am gleichen Tisch gesessen und mit einander getrunken?

Wenn man die Werke dieser drei Komponisten klingend mit einander kurz schließt, ohne sich viel um biographische Forschung oder musikwissenschaftliche Analyse zu scheren, spricht man intuitive Bereiche der Psyche an, die das Vorrecht haben, sich im Spekulativen bewegen zu dürfen und Regionen der «Wahrheit» zu erkunden, in die akademische Schulweisheit nicht vorzudringen wagt. In einem solchen Kraftfeld treten der Einfluss Italiens und insbesondere Legrenzis auf Rosenmüller, aber auch die Unterschiede zwischen beiden unmittelbar zutage. Beide waren unbestreitbar Meister des Kontrapunkts. Während der Deutsche dabei jedoch ganz auf strenge Form und Dramatik achtete, erweist sich der Italiener, obwohl seine Sonaten zehn Jahre früher erschienen, aufgrund seiner lockeren Souveränität und der breiten Palette seiner Mittel als «moderner». Beide besaßen die bemerkenswerte Gabe, mit Leichtigkeit eingängige Melodien erfinden zu können.

Während sich also zwischen diesen Beiden ein höflicher Dialog entspinnt, bricht Stradella in seiner irritierenden Andersartigkeit über sie herein. Er spricht wie ein Sendbote der Zukunft eine andere Sprache, besitzt eine andere Gefühlswelt und vermag es nicht, sich den beiden Älteren anzupassen. So kamen wir auf die Idee, mit dieser Aufnahme und dem Konzert, das ihr in der Abtei von Ambronay vorauf ging,

die Probe aufs Exempel zu machen. Vielleicht könnten sie die Hypothese eines solchen Zusammentreffens experimentell beweisen oder widerlegen. Natürlich handelt es sich dabei um reine Spekulation im Sinne Athanasius Kirchers. In der Epoche dieses Gelehrten, der dickleibige illustrierte Traktate verfasste, kam dem Bild die Rolle eines wissenschaftlichen Beweises zu. Ignacio Gómez de Liaño faßte das Wissenschaftsverständnis des fleißigen Jesuitenpaters folgendermaßen zusammen: Jedes Problem, das sich bildlich darstellen lässt, kann als gelöst angesehen werden.

Um unser Experiment erfolgreich durchzuführen, übertragen wir dieses Prinzip auf das Medium des Klangbildes. Statt an den Gesichtssinn appellieren wir an das Gehör und gehen folgender Fragestellung nach: Was passiert, wenn wir die drei Komponisten im selben Programm aufeinander treffen lassen? Wie reagieren sie aufeinander? Lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen ihnen entdecken? Treten unüberwindbare Widersprüche zwischen ihnen hervor? Vermag uns die Musik, dieser Wind, der überall weht, wo er will, die ungegenständliche Sprache, die sagt, was Worte nicht sagen können, Gewissheiten zu bescheren, die zwar unbeweisbar sind, aber auch unabweisbar? Und, sollte unsere Hypothese sich als falsch erweisen, könnten wir uns dann nicht auf drastische, aber poetische, nämlich dem Traum verwandte Weise, in ihre Zeit zurückversetzen, um die Geschichte zu «korrigieren» und vermittelt der Magie des Konzerts eine Begegnung zu arrangieren, die in Wirklichkeit nie statt gefunden hat?

Skeptikern, die das für Charlatanerie halten, antworte ich, dass sie Recht haben. Unser Experiment ähnelt bestenfalls barocker Gelehrsamkeit à la Kircher, die immer etwas Verspieltes hat, weil sie eine Prise Wissenschaft mit großen Mengen Spekulation, Phantasie und kindlicher Kombinatorik mischt und so auf dem Meer der Unwissenheit kreuzt. Sollte diese Konzession den Skeptikern immer noch nicht genügen, würde ich entgegnen, dass ein solcher Eingriff der Gegenwart in die Vergangenheit eine Art höhere Gerechtigkeit darstellt, denn sie gestattet es den drei Meistern, wenigstens im Rahmen eines Konzertes und dieser CD mit einander ins «Gespräch» zu kommen. Und wem das immer noch nicht reicht, der möge damit vorlieb nehmen, dass wir ihre Musik bis zum Umfallen lieben. Und wir hoffen, dass Du, liebes Publikum, das auch tun wirst!

Manfredo Kraemer

Übersetzung: Boris Kehrmann

MANFREDO KRAEMER



Der geborene Argentinier Manfred Kraemer kam 1984 nach Deutschland, um bei Franz Josef Maier an der Kölner Musikhochschule Violine zu studieren. Zwei Jahre später nahm ihn Reinhard Goebel in sein Ensemble *Musica Antiqua Köln* auf. Gemeinsam konzertierten sie auf der ganzen Welt und spielten viele CDs ein.

1995 kehrte Kraemer nach Argentinien zurück, verfolgte aber weiterhin seine solistische Karriere und arbeitete mit renommierten Ensembles wie *Les Arts Florissants*, *Les Musiciens du Louvre*, *Cantus Cölln*, *Anima Eterna* und Dirigenten wie William Christie, René Jacobs, Marc Minkowski, Jos van Immerseel, Frans Brüggen, Gabriel Garrido und vielen anderen zusammen.

Seit 1993, als Jordi Savall die *Académie baroque européenne d'Ambronay* leitete, ist Kraemer unter dem katalanischen Maestro Konzertmeister beim *Concert des Nations* und *Hesperion XXI*. 1997 gründete er sein eigenes Ensemble, *The Rare Fruits Council*.

Kraemer hat sowohl als Solist wie auch als Konzertmeister zahlreiche CDs eingespielt. In seiner Diskographie finden sich u.a. Sonaten von Dietrich Buxtehude sowie die *Concerts Royaux* von François Couperin.

THE RARE FRUITS COUNCIL

The Rare Fruits Council entstand aus dem Zusammenschluss von Manfredo Kraemer, Pablo Valetti, Balázs Máté und Alessandro de Marchi. Die vier Musiker teilen ein besonderes wissenschaftliches und musikanisches Interesse an der barocken Trio-Sonate für zwei Violinen. Die Zusammensetzung des Ensembles variiert je nach Repertoire. Seine ebenso lebendigen wie ambitionierten Interpretationen begeistern Publikum und Presse.

Die Mitglieder des *Rare Fruits Councils* gehören auch anderen Spezialensembles an und verfolgen zudem eigenständige Karrieren als Solisten, Dirigenten und Pädagogen. In diesen Funktionen sind sie in Konzerten und auf CD auf der ganzen Welt zu hören. Ihre beiden Aufnahmen mit Werken Heinrich Ignaz Franz Bibers (*Harmonia artificiosa-ariosa ; Sonatae tam aris quam aulis servientes*) gewannen zahlreiche internationale Preise (*Diapason d'or*, *Grand Prix de l'Académie du disque*, *10 de Répertoire*). Weitere Titel ihrer Diskographie umfassen Bachs Triosonaten, *L'Ange et le Diable*, eine CD mit Werken von Leclair und Locatelli, und *Rariora et Marginalia*, eine «Blütenlese» mit Werken von Muffat, Böldcker und Bertali.

Übersetzung: Boris Kehrmann

SONATE A STROMENTI DA ARCO



La República de Venecia siempre fue un crisol de pueblos, tradiciones y costumbres diferentes. Autóctonos y extranjeros vivían allí hombro a hombro y formaban, a lo largo de los siglos, una identidad cultural única y singular que, hasta llegar a nuestros días, no ha perdido nada de su poder de fascinación. La riqueza, el lujo en aumento, una voluntad manifiesta de representación tuvieron como consecuencia, en los siglos XVII y XVIII sobre todo, un desarrollo sin precedente de las artes -y

especialmente de la música, omnipresente en la ciudad- en las iglesias, los palacios de la aristocracia y la burguesía acomodada, los teatros, los *ospedali*, e incluso en las calles. Los viajeros venidos del Norte, como el inglés Thomas Coryate, no daban crédito a sus ojos ni a sus oídos y, a la escucha de las espléndidas músicas para las vísperas de San Marcos, se decían transportados hacia las esferas celestiales. Príncipes alemanes gastaban sumas considerables para poder asistir a las actuaciones de óperas representadas durante el carnaval y permitir a sus músicos de corte formarse junto a los virtuosos venecianos y hacerse, al lado de los compositores locales, con copias exclusivas de sus más bellas obras. Fue así como se cruzaron en Venecia, alrededor de 1677, los caminos de tres compositores venidos de horizontes musicales muy diferentes y estrechamente vinculados a la tradición que cada uno había heredado. Sobre la extensa y rica paleta de los estilos musicales de este final del siglo XVII, sus composiciones se situaban en los extremos; y sin embargo, en la atmósfera cosmopolita de Venecia, sus lenguajes respectivos se entendían por todas partes, apreciados incluso, como un componente de la diversidad cultural. Ignoramos si estos tres músicos se encontraron, si entraron en contacto, si tuvieron conocimiento de sus respectivas obras o si intercambiaron puntos de vista sobre cuestiones artísticas. No obstante, la probabilidad es, en todo caso, mínima ya que parece que cada uno haya frecuentado medios diferentes y sobre todo se haya preocupado de su camino personal por vías propias.

Luz y sombra, éxitos y fracasos, gloria y persecución, se codean muy estrechamente en la biografía de estos tres músicos. Johann Rosenmüller (alrededor de 1619-1684) era oriundo de la pequeña ciudad sajona de Oelnitz y empezó en Leipzig una carrera musical de las más prometedoras. En mayo de 1655, sin embargo, el ambicioso compositor, organizador aclamado de suntuosas fiestas musicales, sucesor designado para el puesto de *cantor* de Santo Tomás, fue acusado de pederastia y tuvo que abandonar la ciudad a toda prisa. Su aventurada fuga le condujo hasta Venecia. De lo que fue su vida de exiliado no sabemos prácticamente nada. Podemos sin embargo imaginar que no fue nada fácil. El hecho de que haya podido, como a menudo se ha pretendido, llevar a la ciudad lagunera la existencia de una especie de "opera queen", viviendo abiertamente sus inclinaciones sexuales, es no solamente inverosímil sino simple y llanamente falso; sobre eso hay demasiadas proyecciones contemporáneas, un deseo demasiado evidente de dar a su vida una dimensión moderna. Por otra parte, la manera como logró hacerse un sitio en Venecia sigue siendo totalmente inexplicada. Una sola cosa es segura: Rosenmüller debió

tener poderosos defensores para poder quedarse allí. Seguramente ya había establecido relaciones que le servirían en su primer viaje a Italia durante el invierno de 1645-1646. Parece igualmente posible que el compositor se beneficiase de la protección de mercaderes alemanes organizados en cofradía, que poseían en Venecia una factoría firmemente establecida, el *Fondaco dei Tedeschi*, sobre el Canal Grande, cerca del Rialto. Tal garantía de seguridad debió permitir a Rosenmüller, en los años que siguieron, tejer nuevos vínculos sociales en el interior de la ciudad, pero también, y de manera más estricta sin duda, con su antigua patria. Puede ser que consiguiera también establecerse como vendedor de partituras, muy difíciles de encontrar en su país, y garantizar así su subsistencia. La posibilidad de un regreso a Alemania, no obstante, no se vislumbró hasta 1682: el duque Anton Ulrich le hizo llamar a Wolfenbüttel para ocupar el puesto de *Kapellmeister* y reorganizar completamente la orquesta de la corte. Sin embargo, el compositor no tuvo mucho tiempo para ejercer una actividad duradera en sus nuevas funciones: murió en septiembre de 1684, a los 67 años de edad. El nombramiento en Wolfenbüttel fue precedido por la publicación de un excepcional conjunto de piezas instrumentales dedicadas al duque Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg: Las *Sonate a 2, 3, 4 e 5 Stromenti da Arco*, publicadas con título y prólogo en italiano por Cristóbal Endter en Nuremberg. A este opus tardío de Rosenmüller -que, seguramente, en muchos aspectos, reúne la suma de las experiencias musicales de su período veneciano- pertenecen las seis sonatas que figuran en este disco. En estas obras supremas, el compositor aún recurre, en largos pasajes, a una escritura apretada, con el estilo polifónico en uso al principio del siglo XVII y caído en desuso más tarde. Anima así la antigua forma de una nueva vida y al mismo tiempo, por sutiles simetrías en la sucesión de los movimientos, obtiene sobrecogedores efectos de "circularidad". "Soavità" italiana y "teutsche Gravität" se mezclan en estas obras de manera indisociable.

Giovanni Legrenzi (1626-1690), natural de Bérgamo, se instaló en Venecia alrededor de 1670, después de una carrera agitada, ensombrecida por numerosas decepciones. Él también, en sus primeras épocas, tuvo muchas dificultades para hacerse un sitio en la ciudad lagunera. Establece su reputación de compositor gracias a numerosos oratorios y óperas; obtiene en 1681 el puesto de maestro de capilla asociado en San Marcos, y más tarde el de maestro de capilla, en 1685. Cuando murió en 1690, veinte años después de su llegada a Venecia, era un compositor ilustre y unánimemente admirado. La cumbre de su obra instrumental es sin duda alguna el recopilatorio de sonatas *La Cetra* que dedicó al emperador

Leopold 1º, cuya primera edición apareció en 1673, seguida de una segunda en 1682. A semejanza de la recopilación de sonatas de Rosenmüller, datada en 1682, las obras reunidas en *La Cetra* constituyen una etapa esencial en la historia de la sonata. Soberano dominio de la escritura, colores armónicos, ritmos inesperados, momentos de tensión hábilmente introducidos, diversidad de forma liberada de toda convención, caracterizan las diferentes piezas que componen esta recopilación, que conoció, especialmente al norte de los Alpes, un gran reconocimiento. El espectro sonoro de las sonatas de Legrenzi es extenso. Al lado de la sonata en trío clásica (*Sonata terza à 3*), se encuentra una pieza (*Sonata prima à 4*) en la cual cuatro violines rivalizan en sonoridades brillantes, mientras que otras (*Sonata terza à 4* y *Sonata sesta à 4*, por ejemplo) favorecen los colores oscuros de las cuerdas graves.

Casi una generación separa a Alessandro Stradella (1639-1682), descendiente de una familia acomodada de la Toscana, de sus dos mayores Rosenmüller y Legrenzi. Después de la muerte prematura de su padre, el joven Stradella tuvo que seguir a su madre y a sus dos hermanos a Roma, donde sus primeras experiencias musicales fueron determinantes. Sin ocupar nunca un puesto estable, rápidamente conoció el éxito público como compositor gracias a sus óperas, oratorios y serenatas; pero, entre bastidores, se vió entremezclado con todo tipo de intrigas que le obligaron a huir de Roma en febrero de 1677. Encontró refugio en Venecia en casa de un protector. Amigos influyentes le proporcionaron tan pronto como les fue posible un pedido de ópera y le abrieron las puertas de los palacios de las familias más influyentes y de los mecenas más adinerados, en casa de quienes destacó como "*musico*" y "*virtuoso*". Es probablemente en tales medios que pudo hacer tocar sus *Sinfonie*, obras de factura refinada y virtuosa que siguen la forma de la sonata de iglesia y se vinculan con la música de cámara por su instrumentación. Sin embargo, una intriga con la amante de uno de sus protectores le obligó, unos meses más tarde, a huir de nuevo. El compositor se salvó, con serias heridas, de una tentativa de asesinato cometido por el enamorado engañado; cuatro años más tarde, los celos de otro rival le costaron la vida esta vez. La escucha comparada de las obras grabadas aquí, debidas a la pluma de tres maestros diferentes, permite medir la extraordinaria diversidad que caracteriza la música veneciana en el último tercio del siglo XVII.



UN EXPERIMENTO CIENTÍFICO “KIRCHERIANO” (que la ciencia debe considerar inaceptable)

De la fascinación de saberlos tan próximos en tiempo y espacio, y a la vez tan distintos, surgió la pregunta: ¿pueden haberse cruzado alguna vez los caminos de Legrenzi, Rosenmüller y Stradella? Con sólo disponer de una regular cuota de curiosidad y de información, sabrían de la mutua existencia, pero: ¿tuvieron conocimiento de sus respectivas obras?; ¿las escucharon?; ¿se encontraron en una taberna a beber?

Colocar en relación de vecindad sonora las obras de los tres compositores, relegando a un segundo plano biografías y análisis comparativos, despierta intuiciones que llegan, con el salvoconducto de la incertidumbre, a regiones de “verdad” que la ciencia no puede atreverse a pisar. En esa cercanía se vuelven experiencia inmediata y sensible la influencia de

Legrenzi (¿de Italia?) sobre Rosenmüller y la diferencia entrambos: maestría contrapuntística resuelta con rigor formal e investidura dramática por el alemán, con soltura y variedad de recursos por el más “moderno” italiano (que publicó sin embargo sus sonatas diez años antes), y un rasgo en común: una facilidad notable para la buena melodía. En el probable concierto y la amable plática de estos dos, Stradella irrumpe con toda su irritante alteridad: como viniendo desde un tiempo futuro, otro idioma y otra sensibilidad se sientan a la mesa de aquellos hombres maduros sin encontrar un tema común de conversación.

Se nos antojó que el registro de este disco y el concierto en la abadía de Ambronay que lo precedió, podrían ayudar a demostrar (o a rebatir) la hipótesis de un encuentro. Una comprobación “poco seria”, acaso científica tan sólo en un sentido “kircheriano”: en efecto, si los numerosos tratados de Athanasius Kircher están ilustrados profusamente con imágenes, es porque para la mentalidad del hombre corriente del Barroco en los albores de la Ilustración, las imágenes tenían categoría de prueba científica. O como lo resume Ignacio Gómez de Liaño en un libro sobre el multifacético estudioso jesuita: lo que puede representarse mediante imágenes ha de considerarse resuelto. En nuestro experimento, claro, empleamos imágenes sonoras y reemplazamos al ojo por el oído como órgano intelectual para preguntar: ¿qué pasaría programándolos juntos?; ¿cómo se llevarían?; ¿descubriríamos alguna afinidad oculta?; ¿o una distancia insalvable? La música, ese viento que sopla donde quiere, ese idioma inefable que señala lo que las palabras sólo describen, podría llevarnos por su vía a una certidumbre tan indemostrable como inapelable. Y si la hipótesis se revelase errónea, podríamos incluso, de manera drástica pero poética, y soñando el inveterado sueño de los viajes en el tiempo, intervenir desde el presente en el pasado y “corregirlo”, y producir en la magia del concierto y desde ahora para siempre aquel encuentro que entonces no se produjo.

A quien diga que esto es falsa ciencia, diré que tiene razón; diré que es a lo sumo, en lo que tiene de lúdica, kircheriana ciencia barroca: unos pocos islotes de ciencia y mucha especulación, imaginación y juego para salvar entre ellos los océanos de incertidumbre. A quién ésto no bastare diré que, interviniendo desde el hoy en el ayer, quisimos hacer un algo de justicia poética y reunir a estos tres en un escenario y en un disco para que “trialoguen”. Y si aun esto no fuese suficiente, diré que nos gustó a morir la música. Y ojalá te gustase también a ti, querido oyente.

MANFREDO KRAEMER



Nacido en Argentina, Manfredo Kraemer se instala en Alemania en 1984, donde estudia violín en la Musikhochschule de Colonia con Franz Josef Maier. En 1986, es invitado por Reinhard Goebel para integrar el conjunto Musica Antiqua Köln, con el cual da numerosos conciertos por todo el mundo y graba varios discos.

De vuelta a Argentina en 1995, continúa su carrera como solista colaborando en varias ocasiones con renombrados ensambles, tales como Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Cantus Cölln, Anima Eterna, tocando bajo la batuta de William Christie, René Jacobs, Marc Minkowski, Jos van Immerseel, Franz Brüggen, Gabriel Garrido, etc.

Manfredo Kraemer es el primer violín del Concert des Nations y de Hespèrion XXI, bajo la dirección de Jordi Savall, papel que desempeñó ya a partir de 1993 en la Académie baroque européenne (Academia barroca europea) de Ambronay dirigida por el maestro catalán. En 1997, funda The Rare Fruits Council. Ha grabado en varias ocasiones, bien como solista, bien como primer violín, entre otras obras las *Sonatas* de Buxtehude y los *Concerts royaux* (*Conciertos reales*) de François Couperin.

THE RARE FRUITS COUNCIL

The Rare Fruits Council nació tanto de la colaboración entre Manfredo Kraemer, Pablo Valetti, Balázs Máté y Alessandro de Marchi como de un interés común por el descubrimiento y la práctica del repertorio compuesto especialmente para la formación barroca: la sonata en trío para dos violines. Este conjunto cuya plantilla puede variar según el repertorio interpretado, ha provocado el entusiasmo del público y de la crítica internacional por su manera viva y ambiciosa de tocar. Los miembros del Rare Fruits Council suelen ser convidados por conjuntos especialistas de música antigua, llevando paralelamente una carrera personal como solista, director de orquesta, o pedagogo. Han recorrido todo el mundo y han participado en numerosas grabaciones. Los discos *Harmonia artificiosa-ariosa* y *Sonatae tam aris quam aulis servientes* de Biber han sido aclamados por la crítica (Diapason d'or, Grand Prix de l'Académie du disque, 10 de Répertoire). El conjunto también grabó un disco dedicado a las sonatas en trío de Bach; *El Angel y el Diablo*, una comparación discográfica del arte de Jean-Marie Leclair y de Pietro Locatelli, y *Rariora y Marginalia*, una recopilación de "frutas musicales" de compositores tales como Muffat, Böddecker así como Bertali.

Traducción: Helena Mata Méndez y Pascal Bergerault



Le Centre culturel de rencontre d'Ambronay reçoit le soutien du Conseil général de l'Ain, de la Région Rhône-Alpes et de la Drac Rhône-Alpes. Le label discographique Ambronay Éditions reçoit le soutien du Conseil général de l'Ain.

Ce disque a été réalisé avec l'aide de la SCPP et de la Région Rhône-Alpes.

Faire dialoguer patrimoine et musique, telle est depuis vingt ans la devise du festival baroque de Tarentaise. Les concerts de musique de chambre trouvent en effet dans les ravissantes églises savoyardes leur écrin idéal. L'église Saint-André de Doucy est l'une d'elles. Avec l'aide de la mairie de Doucy-la-Léchère, les organisateurs du Festival sont heureux d'être associés à ce projet discographique en ouvrant les portes de ce petit joyau



Director Alain Brunet
Label Manager Isabelle Battioni
Editorial assistant Charlotte Lair de la Motte

Recorded in the church Saint-André (74 Doucy), France — 23rd-27th September 2010
Recording Producer Christoph Frommen, AEOLUS Musikproduktion — www.aeolus-music.com
Cover photograph & design Benoît Pelletier, Diabolus — www.diabolus.fr
Booklet graphic design Ségolaine Pertriaux, myBeautiful, Lyon — www.mybeautiful.fr
Booklet photo credits Bertrand Pichène, Guadalupe del Moral (p. 11)
Printers Pozzoli, Italy

© & © 2011 Centre culturel de rencontre d'Ambronay, 01500 Ambronay, France – www.ambronay.org

Made in Europe

Tous droits du producteur phonographique et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés. Sauf autorisation, la duplication, la location, le prêt, l'utilisation

de ce disque pour exécution publique et radiodiffusion sont interdits.

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

