

ENSEMBLE AURORA  ENRICO GATTI

L'Arte del VIOLINO in Italia

~ C. 1650-1700 ~





Ensemble Aurora / Enrico Gatti

CD I

Enrico Gatti, *violin*
Hendrike ter Brugge, *cello*
Mara Galassi, *triple harp*
Guido Morini, *harpsichord & organ*

CD II

Enrico Gatti, *violin & violino piccolo [vp]*
Odile Edouard, *violin*
Alain Gervreau, *cello*
Guido Morini, *harpsichord & organ*



Recorded in Eremo di Ronzano, Bologna (Italy), in June 1990 (CD I) and May 1992 (CD II)

Engineered by Roberto Meo Produced by Sigrid Lee Originally released by Symphonia

Executive producer & editorial director (Glossa/MusiContact): Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins, Pierre Élie Mamou, Susanne Lowien

Design: Valentín Iglesias

On the cover: Evaristo Baschenis (1617-1677), *Still life with musical instruments* (detail). Photo © ALBUM / AKG

© 2011 MusiContact GmbH

L'Arte del Violino in Italia

(c. 1650 - 1700)



CD 1 [76:24]

- | | | | |
|---|---|----|---|
| 1 | Tarquinio Merula (1595-1665)
<i>Sonata seconda a 2</i> [4:09] | 8 | Angelo Berardi (c. 1636 - 1694)
<i>Capriccio per camera (canzone sesta)</i> [9:28] |
| 2 | Nicola Matteis (?-c. 1707)
<i>Passaggio a solo - Fuga a 2 corde - Ground</i> [7:24] | 9 | Tarquinio Merula
<i>Sonata prima a 2, violino & basso per l'organo</i> [4:26] |
| 3 | Agostino Guerrieri (fl. mid-17th century)
<i>Sonata à 2, arpa e violino detta «La Lucina»</i> [6:12] | 10 | Marco Uccellini
<i>Sinfonia seconda a violino solo</i> [3:11] |
| 4 | Carlo Mannelli del violino (1640-1697)
<i>Sinfonia a violino solo</i> [6:16] | 11 | Pietro Degli Antoni (1648-1720)
<i>Sonata settima</i> [6:32] |
| 5 | Giovanni Antonio Pandolfi Mealli (fl. 1660-69)
<i>Sonata quarta «La Castella»</i> [7:05] | 12 | Agostino Guerrieri
<i>Sonata malinconica à solo</i> [3:52] |
| 6 | Marco Uccellini (c. 1630 - 1680)
<i>Sonata seconda detta «La Lucimonia contenta»</i> [3:28] | 13 | Giovanni Buonaventura Viviani
<i>Symphonia cantabile</i> [6:03] |
| 7 | Giovanni Buonaventura Viviani (1638 - c. 1692)
<i>Sonata prima</i> [6:59] | | |

CD II [60:35]

- Marco Uccellini
1 *Aria XI sopra il «Caporal Simon»* [2:33]*
2 *Sonata xxvi a 3 sopra «La Prosperina»* [3:55]

- Giuseppe Torelli (1658-1709)
3 *«Perfidia» a due violini* [1:16]

- Giuseppe Jacchini (1667-1727)
4 *Sonata settima a 3* [4:19]

- Giovanni Maria Bononcini (1642-1678)
5 *Corrente «La Pegolotta»* [2:45]
6 *Allemanda «La Guelfa»* [1:39] [vr]
7 *Corrente «L'Incognita»* [1:02] [vr]

- Giovanni Battista Vitali (1670-1747)
8 *Sonata «La Guidoni»* [5:09]

- Marco Uccellini
9 *Aria XIII sopra «Questa bella sirena»* [3:02]

- Giuseppe Colombi (1645-1694)
10 *Scordatura à violino solo senza basso (Ciaccona)* [3:55] [vr]

- Giovanni Battista Vitali
11 *Sonata da chiesa n. 12* [5:52]

- Giuseppe Colombi
12 *Variazioni a 2 sull'«Aria di Bergamasca»* [3:19]**

- Domenico Gabrielli (1659-1690)
13 *Ricerare per violoncello solo* [1:29]

- Maurizio Cazzati (1616-1678)
14 *Sonata a 2 «La Gaetana»* [5:19]**

- Giovanni Maria Bononcini
15 *Sonata da chiesa n. 10* [5:49]

- Marco Uccellini
16 *Sonata xxvii a 3* [3:55]
17 *Aria xv sopra «La Scatola degli aghi»* [3:31]*

* with Adriana Egvi (voice), Sigrid Lee (voice) and
Stefano Pilati (voice & percussion)

** Odile Edouard, violin

SOURCES

CD I

- Tarquinio Merula: *Il primo libro de motetti e sonate* (op. 6, 1624)
Nicola Matteis: *Ayrs... and likewise other passages, introductions and fuges for single and double stops, somewhat more artificial* (London, 1685)
Agostino Guerrieri: *Sonate di violino a 1, 2, 3, 4 per chiesa & anco aggiunta per camera* (op. 1, Venice, 1673)
Carlo Mannelli: *Primo libro di sinfonie* (op. 1, before 1666, Bibl. Naz. di Torino, Fondo Foà n. 11)
Giovanni Antonio Pandolfi Mealli: *Sonate a violino solo per chiesa e camera* (op. 3, Innsbruck, 1660)
Marco Uccellini: *Sonate, correnti et arie* (op. 4, Venice, 1645) / *Sinfonici concerti brevi* (op. 9, Venice, 1667)
Giovanni Battista Viviani: *I capricci armonici da chiesa e da camera a violino solo* (op. 4, Venice, 1678)
Angelo Berardi: *Sinfonie a violino solo, Libro primo* (op. 7, Bologna, 1670)
Pietro Degli Antoni: *Suonate a violino solo col basso per l'organo* (op. 5, Bologna, 1686)

CD II

- Marco Uccellini: *Sonate, correnti et arie* (op. 4, Venice, 1645) / *Sinfonici concerti brevi* (op. 9, Venice, 1667)
Giuseppe Torelli: Mss. Archivio di S. Petronio
Giuseppe Jacchini: *Sonate da camera a 3* (op. 2, Bologna, 1695)
Giovanni Maria Bononcini: *Arie, correnti, sarabande, gighe, & allemande* (op. 4, Bologna, 1671) /
Sonate da chiesa (op. 6, Venice, 1672)
Giovanni Battista Vitali: *Sonate* (op. 2, Bologna, 1667) [11] / *Sonate* (op. 5, Bologna, 1669) [08]
Giuseppe Colombi: *Varie partire di barabani, ruggeri e scordature, Libro XIV* (Mss. Biblioteca Estense)
Domenico Gabrielli: Ms., Bologna, 1689
Mauritio Cazzati: *Sonate a 2 istromenti* (Bologna, 1672)

L'Arte del Violino in Italia (c. 1650 - 1700)

I.

In the vast panorama of Italian baroque music, two areas in particular are generally explored: the first half of the seventeenth century (the age of Monteverdi, Frescobaldi and Castello) and the first half of the eighteenth century (the age of maturity of Corelli, Handel and Vivaldi). We can thus speak of two quite distinct periods: the first, in which musical writing is radically revolutionized, and a second, in which a “standardization” of certain basic formal models is achieved after a long filtering process. We must bear in mind, however, that this filtration occurs in the second half of the seventeenth century, when the many ideas regarding structure and timbre inherited from the first part of the century are elaborated, creating the basis for a modern and formally stable musical language.

We can very briefly enumerate some of the key composers and musical developments of this important period: Alessandro Stradella, in Rome in the 1660s, first conceives the idea of a concertino operating in opposition to the concerto grosso, and his models of writing for the bass and for voices will profoundly influence generations to come; Giuseppe Torelli, in Bologna, elaborates the idea of concertos for orchestra with passages for a solo violin; Alessandro Scarlatti develops the cantata, oratorio and opera, profoundly influencing the young Handel (who will later spend three years in Italy at the beginning of the eighteenth century); Georg Muffat, who was furthering his studies in Rome, is inspired by the instrumental ideas of Arcangelo Corelli (his concerti grossi will later follow a style only partially influenced by Lully, while he is, in fact, indebted to the Italian trio sonatas published in the 1670s and 1680s and the concertos that Corelli was already composing and performing in Rome); countless composers from beyond the Alps fall under the Italian influence, something considered fundamental to their complete musical training. This Italian influence captures them through their visits and apprenticeships in the Italian peninsula, through the diffusion of enormous quantities of printed editions (published above all in Bologna, Venice and Rome) which were known to any musician in step with the times, or – one of the most effective means – through the presence of innumerable Italian musicians in the services of the northern courts and chapels, especially in Austria and Germany. These

talented foreign composers include Buxtehude, Purcell, Rosenmüller, Schmelzer, Walther and Biber, but the list could continue.

In the preface to his *Sonnatæ's of 111 parts* (1683), Henry Purcell affirms that he “faithfully endeavour’d a just imitation of the most fam’d Italian Masters; principally, to bring the Seriousness and gravity of that sort of Musick into vogue, and the reputation among our country-men, whose humour, ’tis time now, should begin to loath the levity, and balladry of our neighbours...”, referring of course to the French. It is thus, perhaps, time to correct and complete that image of Italian seventeenth-century music prevalent particularly abroad, that it is eccentric and consistently virtuosic. In reality, Italian music was a model of style and form (and will remain so later for a great composer such as François Couperin), in addition to being one of imagination and phantasy.

With the cornett in its death throes (those scores which still call for its use, such as the serenatas and oratorios by Stradella and Giovanni Battista Bassani, are both uncommon and outstanding), the violin is considered par excellence the instrument which best imitates the human voice (Giovanni Antonio Leoni entitles his 1652 book, Op. 3, *Sonate di violino a voce sola*). If Corelli can be called the “Raphael” of the violin (and it is indeed more than coincidental that both artists were buried with full honours in the Pantheon in Rome), we might perhaps refer to the violinist-composers of the years 1640-1670 as the “Pre-Raphaelites”.

In that these recordings are the testimony of a “musical workshop”, it is therefore not inappropriate to draw a parallel between the composers represented here and the Cremonese violin makers who in these same years were making giant strides in the evolution of that instrument (one need only recall the workshop of Niccolò Amati, which decisively prepares the stage for the genius of Antonio Stradivari).



Two sonatas from the Cremonese composer Tarquinio Merula (1595-1665) are recorded here. These are, first of all, two delightful sonatas *da chiesa* which are not as well known as his often played Op. 12 set. The two sonatas from Op. 6 (a collection of sacred vocal music published in 1624, when Merula was “church and chamber organist” for the Polish king Sigismund III) are based on elements which are simple and linear, and for this very reason effective, but not lacking in great melodic invention, rhythmic vivacity and artifices such as chromaticism, tremolos and sudden changes in colour.

The priest Marco Uccellini (c. 1603-1680) was a sort of predecessor to Vivaldi: leader of the instruments for the Este duke in Modena, *maestro di cappella* at the cathedral, and later *maestro di cappella* at the Farnese court of Ranuccio II in Parma, Uccellini wrote not only a great number of sonatas for violin in which he developed techniques both of bowing and

of the left hand (using the sixth position), but also operas and ballets, unfortunately not extant. A central figure in violin literature of the seventeenth century, he included in his Op. 4 collection entitled *Sonate, correnti et arie* (from which is taken *La Lucimonia contenta*, 1645) his most successful compositions, both for solo violin and for two and three instruments. The style in his *Sinfonici concerti brevi...*, Op. 9 (1667) is much more refined and light and a large part of this group is comprised of courtly dances, some in the French manner.

Very little is known about Agostino Guerrieri, who was *cantore* at the chapel of the Duomo in Milan around the middle of the century, having previously studied with Antonio Maria Turati, *maestro di cappella* in Milan. In Guerrieri's only known publication (Op. 1, 1673) are included some of his teacher's sonatas, but of greater interest is the presence of pieces specifically intended for the double harp, an instrument undoubtedly often used at this time for basso continuo, but less so as a solo instrument. The *Sonata malinconica à solo* is dedicated to "the Very Reverend Lady and most Esteemed Patroness in Christ, the Signora D. Gioanna Francesca Raggi, nun at San Leonardo in Genova". Apropos of melancholia, which according to its Greek etymology means black humour, one must note that this concept only carried negative connotations in later times. In antiquity it was instead considered to be a distinguishing sign of a person able to excel in thought, politics and the arts.

Giovanni Antonio Pandolfi Mealli, believed to have been of Tuscan origin, was employed in the service of the archduke Ferdinand of Austria around 1660, the year which saw the publication in Innsbruck of his Opp. 3 and 4 collections, 12 sonatas *da chiesa* and *da camera* in which the violin completely dominates the simple accompaniment provided by the bass. Pandolfi's sonatas nearly always open and close with an adagio movement, separated by sections of brilliant passage work or variations on an ostinato bass (in this case a *passacaglia*). These imaginative sonatas had a decisive influence on Johann Heinrich Schmelzer, who four years later published his *Sonatae unarum fidium*, and had a direct or indirect effect on the great violinist Johann Jakob Walther, who later spent three years in Italy. The only other known works by Pandolfi are the brief suites for one and two violins with basso continuo, published in 1669 in Messina, where he was employed at the time.

Another violinist-composer active in Innsbruck was the Tuscan Giovanni Buonaventura Viviani (1638-1692) who, in the 1670s, was musical director of the court. In 1678, the year in which his *Capricci armonici*, Op. 4, were published (including the pieces found on this recording), he directed an oratorio in Rome with the participation of both Corelli and Pasquini. He subsequently directed an opera company and was *maestro di cappella* for the prince of Bisignano and at the cathedral in Pistoia. Viviani was the author of seven operas, five oratorios, numerous cantatas and other vocal works, as well as sonatas (the

best known being those for trombetta or small trumpet found in the *Capricci armonici*). Of particular interest is his *Symphonia cantabile*, in imitation of a solo cantata with recitatives, ariosos and arias in the style of Antonio Cesti, whose influence was certainly felt in Innsbruck. The *Sonata prima* on the other hand, recalls certain elements similar to those found in the sonatas of the great virtuoso Heinrich Ignaz Franz von Biber.

A further musician of Tuscan origin was Angelo Berardi (1636 - 1694) who, in addition to his activities as a composer, was a considerable theoretician (writing six treatises), especially regarding counterpoint. He held the post of *maestro di cappella* at the cathedrals of Viterbo, Tivoli and Spoleto, as well as at Santa Maria in Trastevere in Rome. A prolific composer, Berardi primarily produced sacred music which is still little known today. His Op. 7 collection (1670) is dedicated to "the Very Reverend, my Lady and most Esteemed Patroness, the Signora Sister Anna Maria Francesca Rossi, nun at San Agostino in Viterbo". This is thus yet another testimony to the fact that at this time women were not at all excluded from musical life; indeed the monastic state at times gave rise to exceptional virtuosos (such as the *putte* at Vivaldi's Pietà), as confirmed by Berardi's testimony regarding the "great grace and ease" with which Sister Anna played the *sinfonias* dedicated to her. Our *Capriccio* is certainly not a sacred composition: the music passes curiously through different types of dances (*corrente*, *balletto*, *gagliarda*) and styles (French, English,

German), alternating with expressive sections, called *cromatico* and *arcate*. (Regarding the latter term, Roger North, writing in his musical diaries about a practice imported by the Italians to London at the end of the seventeenth century, translates *arcata* as a "long bow", defining it as a long bowing with a *messa di voce* and an added vibrato at the end, something that began to be very much in fashion at that time.) Another peculiarity of Berardi's *Capriccio* is the *Tempo furio di sarabanda presto*, in which preference is given to the quick sarabandes (as they were played in Spain and England), contrary to the slower ones in France, Germany and generally in Italy (although here, to be precise, the two styles co-existed for some time). Moreover, at the end of the piece is a *perfidia replicata*. The *perfidia* (literally, "perfidy", "wickedness") was an ostinato repetition of a rhythmic pattern or passage. Berardi himself defines the term in his *Documenti armonici* (Bologna, 1689), but already in 1607 Agostino Agazzari wrote that "the violin needs beautiful, distinct and lengthy *passaggi* (passagework), pleasantries, responses and little imitations repeated in various places". Uccellini used this extensively (in the final section of the *Lucimania*, among other places), as had Dario Castello before him, anticipating patterns which a century later his fellow Venetian, Vivaldi, would use (and abuse).

The *Sinfonia* of Carlo Mannelli (1640 - 1697) abounds in such *perfidie*, especially in the central section which anticipates the isorhythmic movements in Corelli's Op. 5 collection. The reference to Corelli

here is particularly apt, considering that he played for many years in orchestras whose first violinist was Mannelli, one of the “most valiant musicians in Rome” (as Corelli himself wrote in 1685). Mannelli (called “Carlo del Violino”) spent practically his entire life in Rome. He was a *castrato* and took part as soprano in opera productions, though he primarily sang in liturgical functions. He was also Guardian of the Congregation of S. Cecilia. His *Studio del violino* has been lost, and from his *Primo libro di sinfonie*, Op. 1 (before 1666) only one is extant in manuscript (and is recorded here). In this piece Mannelli makes extensive use of double stops, and the entire work is enshrouded in a very personal atmosphere.

Nicola Matteis presents quite a different picture. Born in Naples, he moved to London in around 1670. Principally a violinist (although he also played the mandolin and the guitar), he tended to hold his violin somewhat low, following a much older tradition. In fact, Matteis unites the spirit of folk music and cultured tradition, with movements in an improvised style, dances, imitations and humorous touches (“a short fugue for lack of paper”), while revealing a taste for certain characteristics of English music such as the ground bass. He enjoyed great success among the British critics: John Evelyn wrote in 1674 that the violinist had “a strock so sweete and made it speake like the voice of a man, and when he pleased, like a consort of severall instruments...”. Charles Burney claimed that Matteis “polished and refined [English] ears, and made them fit and eager for the sonatas”,

while North gives the Neapolitan credit for having challenged the stylistic supremacy of French music in England, introducing new technical and expressive Italian achievements.

Pietro Degli Antoni (1648-1720), brother of the organist and composer Giovanni Battista, played numerous instruments in addition to composing. A permanent resident of Bologna, he took part as cornettist in the Cappella Musicale of San Petronio under Maurizio Cazzati, and was later a member of the Accademia dei Filaschisi and the Accademia Filarmonica (where he was elected to the post of *principe* six times). *Maestro di cappella* in various Bolognese churches, Degli Antoni composed numerous oratorios (all unfortunately lost, except for *L'innocenza depressa*), and sacred and secular vocal music, as well as diverse collections of instrumental music for strings and basso continuo. In the sonatas of his Op. 5 (1686), one finds traces of his vocal writing, but they are primarily characterized by the importance given to the bass part, in constant dialogue with the violin, and developing the same thematic material. It is also interesting to note how in the first *Grave* of the *Sonata settima* recorded here one finds at least two musical ideas taken up later by Corelli in the first of his Op. 5 sonatas).

ENRICO GATTI

II.

The rapid development of the violin in the early seventeenth century led to a notable evolution in the technique of violin playing, as also to the expansion of an increasingly complex repertory. As can easily be imagined, this development was paralleled by an ever-increasing interest on the part of musicians in expanding the technical and expressive possibilities of the instrument. The short sinfonias of the *drammi per musica* or simple ritornellos of dance music did not require much in the way of instrumental virtuosity. In Northern Italy, thanks to the presence of instrument makers of the calibre of such as Gasparo da Salò, Gio Paolo Maggini and the Amati family, and the numerous improvements to both instrument and bow, violinists such as Salomone Rossi, Biagio Marini and Carlo Farina, were inspired to the composition of pieces which well illustrated the various newly-discovered possibilities of the instrument. Genre polarization was not long in arriving. The numerous *balli*, with which the violin was traditionally associated, developed towards a more articulated style; they frequently found a place in the so-called *sonata da camera*, while the *sonata da chiesa*, whose function was above all in the context of the liturgy, retained a more eloquent, composed and *osservato* style of composition.

The composer-violinists active during the first half of the seventeenth century were endowed with great originality; drawing their inspiration from

Florentine monody with instrumental accompaniment and the techniques of instrumental variation, they contributed to the development of new musical forms and gave birth to a long tradition of music for violin. Not by chance were the musicologists of the early twentieth century particularly fascinated by the music of such a rich earlier age. Their interest in the stylistic and formal innovations of the period between 1595 and 1645, together with their curiosity and admiration for the results of these pioneering compositions and the seeming "perfection" of early eighteenth-century musical forms (in particular, with Corelli, Locatelli and Vivaldi), led, however, to the oblivion of half a century of music, unfortunately classified as "transitory".

In this sense, these present recordings may rightly be considered as contributions to the re-evaluation of a period in musical history whose significance is more than that of mere "preparation" for Corelli and his contemporaries. In the first place, it should be remembered that, by around 1650, the centre of violin music was no longer to be found in the Veneto or Lombardy but, on the contrary, in Emilia (in particular, Bologna, Modena and Ferrara). The style first embraced by the Veneto composers Marini, Rossi and Farina (whose works are characterized by a high degree of virtuosity, as also by a particular preference for variation forms in which the various effective and "affective" possibilities of the violin find ample room for illustration) was further developed by these composers in the course of their journeys

throughout Europe, above all in German-speaking regions (in particular, Rosenmüller, Johann Jakob Walther, Biber, Johann Paul von Westhoff and Schmelzer are the heirs to this tradition). On the contrary, the Emilia school developed its own, quite separate style. Despite the fact that, hitherto, the few scholars to have shown interest in the *scuola emiliana* have insisted in characterizing it in a somewhat homogeneous light, it now seems that fundamental differences existed between the Bolognese and Modenese schools. These differences, however, did not close collaboration and numerous exchanges of – and between – musicians and composers active in the two centres.

Over-simplifying, the stylistic differences between the two cities might be explained with reference to two factors: the influence of the founders of the respective schools, and the cultural context in which the two traditions developed. Modena was a duchy, and its cultural life was therefore centred on the Este court. Its musicians must have been of a certain importance: *maestro di cappella*, vice-maestro, singers and instrumentalists. Modena Cathedral had its own musical establishment, though the number of musicians was not large and, in any case, these were drawn from the court cappella. In Bologna, on the other hand, territorial government was in the hands of a bourgeois oligarchy. Despite the fact that the city came under the jurisdiction of the Papal States, the church was by no means omnipotent; the most important and, indeed, most beloved place of wor-

ship for the Bolognese was not the cathedral of San Pietro but the “civic” Basilica dedicated to San Petronio, the patron saint of the city. An initial distinction can thus be proposed on the basis of the fact that while the output of the Modenese composers was destined above all for use at court (chamber and dance music, usually for small ensembles), their Bolognese colleagues were principally concerned with the composition of sacred music (for choirs and large ensembles). Facile generalizations, however, are all too easy; some analytical notes on the respective outputs of the composers active in the two cities are thus appropriate.



Marco Uccellini, who had studied in Assisi, entered the service of the Este court in 1641 as *maestro di cappella*; from 1645, he combined this function with that of *maestro di cappella* at Modena Cathedral. Characteristic of his violin compositions is a virtuosic approach which is at once full of double stopping, *scordatura* and other effects, including the imitation of the sounds of nature, other instruments, songs and popular melodies. He also exhibits a certain interest in the French style (much appreciated at the ducal court and well represented in his numerous collections of *balli*), as also in musical “games” such as enigmatic canons (called *artifici musicali*), which would later come to typify the Modenese style. His four *Arie* for two violins and basso contin-

uo (from his Op. 4 collection, 1645) are sets of variations on celebrated popular melodies, some of which derive from dates somewhat prior to that of the publication: the *Scatola degli agbi* is none other than a paraphrase of the *passamezzo moderno* while the final bars of *Caporal Simon* recall the famous *Girolmeta*. Uccellini's *Sonate* are more abstract and learned; here, virtuoso effects are obtained through a series of highly audacious harmonic devices.

Giuseppe Colombi and Giovanni Maria Bononcini were both pupils of Uccellini and professional rivals throughout their careers. Colombi was appointed *capo degli instrumentisti* of the Este court in 1654, and was also violin teacher to the duke Rinaldo d'Este; Bononcini was his subordinate in the court chapel, but in 1673 was elected *maestro di cappella* at Modena Cathedral, where the roles of the two musicians were reversed. On Bononcini's death in 1678, Colombi succeeded him as maestro of the musical chapel at the Cathedral. The enormous stylistic differences between the music of these two composers – each, at times, seeming the antithesis of the other – is of particular interest, given the fact that they were exact contemporaries who lived in a single cultural and professional reality. Uccellini's influence is undoubtedly more evident in the music of Colombi: among the 22 manuscript volumes of musical compositions conserved in the Biblioteca Estense, Modena are a truly amazing number of *ricercares*, *partitas* and *toccatas* for solo violin, highly virtuosic in nature and probably destined for teaching purposes.

Among these pieces are a large number of variations (including those on the *Aria di Bergamasca*) whose style closely resembles that of Uccellini. On the contrary, Bononcini seems to have been much less attracted by this type of variation. Undoubtedly, his interests were more in the field of contrapuntal technique; in 1673, he published a treatise on musical theory and counterpoint, entitled *Il musico pratico...* (in 1672, he had been admitted to membership of the Bolognese Accademia Filarmonica, itself a “stalwart” of Palestrinian counterpoint). His published collection of *Sonate da chiesa* (Op. 6) reveals him as a much clearer, more developed and fluid writer of counterpoint than Colombi. Both men composed a number of collections of *balli* and chamber sonatas; in this genre, too, Bononcini's learned style contrasts sharply with the virtuosity and popular elements more typical of Colombi.

Sixteen years after Uccellini's arrival in Modena, Maurizio Cazzati was appointed *maestro di cappella* at the Basilica of San Petronio, Bologna. Cazzati, who hailed from Guastalla near Mantova, was responsible for the complete reorganization of the musical establishment of the Basilica. Having dismissed the musicians en bloc, he set about choosing the best instrumentalists with the aim of forming a small nucleus of string players, to be augmented only for the most important liturgical celebrations. Cazzati, too, was Veneto in formation; though not himself a violinist, he exerted a profound influence upon Bolognese musical life. He introduced a style of instrumental

music which drew heavily for its inspiration on the severe, massive, harmonically saturated and almost contrapuntal manner of Venetian composers. His church music for San Petronio consists mainly of compositions for one or two choirs, with or without orchestral accompaniment; his instrumental pieces were used for the Epistle, Communion and Deo Gratias of the Mass. The *Sonate a due istromenti*, Op. 55 was Cazzati's final publication before leaving Bologna in 1671. Written for *violino ò cornetto*, violone and basso continuo, the twelve sonatas which comprise this collection seem almost to revive the earlier practice of interchangeability between solo instruments. In reality, the score contains nothing that might be described as particularly idiomatic for violin: the stylistic severity and lack of exuberance contrasts sharply with the lyrical, cantabile style – particularly favoured by the Bolognese public – of the *Lento* movement recitative. The three-movement structure of the sonata *La Gaetana* was further developed some fifty years later by Vivaldi and his contemporaries. The imitative counterpoint between violin and cello is based on two themes, thus inviting a sectional melodic development.

Giovanni Battista Vitali, a tenor viola player and later cellist at San Petronio, left Bologna in 1674 for Modena on his appointment as *vice-maestro di cappella* at the court chapel of Francesco II d'Este (under maestro Giuseppe Colombi). The sonatas of his Opp. 2 (1667) and 5 (1671) collections, which belong to his Bolognese period, clearly reflect the

influence of his teacher Cazzati. Nevertheless, Vitali introduced a number of innovations which drew him much nearer to the Modenese style: for example, his use of dance movements, the fragmentary nature of his musical material and his utilization of variation technique. Later, he also composed some enigmatic canons and dedicated himself to what can only be described as harmonic experiments (*Artifici musicali*, Op. 13, 1689). Due, in part, to the particular acoustic qualities of the enormous Basilica, the composers of San Petronio were not entirely free in their harmonic choice; moreover, the conservative authorities of the Accademia Filarmonica contributed to the development of a style of harmonization which evolutionary musicologists would later classify as “pre-tonal”. On the contrary, we are convinced that this style is better defined as “eclectic”; in everyday practice, given the enormous reverberation of the great Gothic building, composers had necessarily to strike a compromise between modal and tonal systems.

The cellist Domenico Gabrielli was a pupil of Vitali, whom he followed to Modena in 1689 after a career as soloist in San Petronio. His seven *Ricercari* for solo cello are among the earliest compositions for this instrument, whose sound had been much improved by the recent introduction of drawn silver strings. A great contribution to the evolution of the instrument may be attributed directly to the extraordinary talent of Gabrielli and his pupil Giuseppe Jacchini. The latter composed several sonatas for cello and basso continuo in a style which

may only be described as typically Bolognese, with slow *cantabile* movements of refined lyricism and melancholy. His collection of twelve *Sonate da camera a tre* (1695) contains six sonatas for two violins and violoncello obbligato, among them the *Sonata settima* included in the present recording. As in the sonatas of Vitali, the distinction between *sonata da camera* and *sonata da chiesa* becomes increasingly a fine one. The extremely expressive *Largo, ma andante* opening movement is a fugue; Jacchini ably develops the three thematic expositions.

The last composer represented in the present recording is Giuseppe Torelli, who is considered one of the greatest exponents of the Bolognese school. This native of Verona became a violetta player at San Petronio in 1686; in 1701, he was appointed as first violinist. Besides a total of seven printed collections, he left a large number of autograph *sinfonie*, concertos (many of them for one, two or four trumpets) and sonatas, among them the *Perfidia* (G. 66-67) for two violins and basso continuo. The three movements (or, rather, pieces) collected under this unusual title are somewhat virtuosic in nature. A further means of describing the term *perfidia* is that it was used to indicate an effect based on the repetition of a single musical figuration, melody, passage or movement. This “genre of effect” can sometimes be found in the music of Cazzati and Bononcini; rarely, however, did the *perfidia* receive such systematic treatment as from Torelli. Yet, in the context of Torelli’s output as a whole, this work is somewhat exception-

al; it is far from representative of its author’s “habitual” style.

Thus, despite the stylistic interaction between Bologna and Modena, it can be seen that their respective outputs were characterized by important differences of shading. The harmonic, formal and technical experiments of the Modenese school, or the cantabile lyricism and purity of counterpoint more typical of the Bolognese tradition, cannot be interpreted as merely transitional elements. On the contrary, they denote a well-defined regional style which, together with the repertories which grew up during the early seventeenth century in the Veneto and Lombardy regions, contributed to the development of a musical tradition that reached its zenith with the great masters of the early eighteenth century.

MARC VANSCHEEUWIJCK

L'Arte del Violino in Italia (c. 1650 - 1700)

I.

Dans l'immense répertoire du baroque italien, il est de coutume de n'explorer que la première moitié du XVII^e siècle (l'époque de Monteverdi, Frescobaldi et Castello) et la première moitié du XVIII^e siècle (l'âge de la pleine maturité de Corelli, Haendel et Vivaldi). Le choix a donc été porté sur deux époques bien distinctes : la première, dont l'écriture musicale subit une révolution radicale et la seconde, où on arrive à une « standardisation » de certains archétypes fondamentaux après un long processus de filtration. Il ne faut cependant pas oublier que la période à laquelle cette filtration s'est réalisée était la seconde moitié du XVII^e siècle, lorsque furent élaborées les nombreuses idées de structure et de timbre héritées de la première partie du siècle. Ainsi furent créées les bases d'un langage moderne qui se stabilisa du point de vue formel.

Il n'est point superflu de synthétiser certains aspects et données de cette époque si importante. A Rome, dans les années 60, Stradella conçut, le premier, non seulement l'idée d'un *concertino* opposé au *concerto grosso*, mais encore des techniques d'écriture pour la basse et les autres voix qui eurent une profonde influence sur les générations suivantes. Torelli elabora à Bologne l'idée du concerto pour orchestre avec des passages pour violon solo ; Alessandro Scarlatti développa la cantate, l'oratorio et l'opéra, et son influence sur le jeune Haendel – qui séjourna en Italie pendant trois ans au début du XVIII^e siècle – fut énorme et profonde. Georg Muffat, envoyé à Rome pour se perfectionner, s'imprégna de l'art instrumental de Corelli : ses concerti grossi, dont l'influence lulliste n'est en réalité que partielle, sont également débiteurs des sonates en trio italiennes publiées vers les années 70 et 80 et des concertos que Corelli était déjà en train de composer et d'exécuter à Rome. Tant de compositeurs français et autres subirent l'influence italienne – que l'on considérait alors comme nécessaire pour une formation musicale complète – au cours de leurs séjours et apprentissages dans la péninsule, ou grâce à la diffusion de l'énorme quantité d'éditions imprimées (éditées surtout à Bologne, à Venise et à Rome et dont un musicien « à la mode » ne pouvait ignorer l'existence) ou encore – moyen des plus efficaces – grâce au service des innombrables musiciens italiens dans les cours et les chapelles d'Europe, surtout en Autriche et en Allemagne. Parmi ces compositeurs de génie on peut citer Buxtehude,

Purcell, Rosenmüller, Schmelzer, Walther, Biber et tant d'autres.

Dans la préface des *Sonata's of 111 parts* (1683) Henry Purcell affirme avoir « *faithfully endeavour'd a just imitation of the most fam'd Italian Masters; principally, to bring the Seriousness and gravity of that sort of Musick into vogue, and reputation among our country-men, whose humor, 'tis time now, should begin to loath the levity, and balladry of our neighbours...* » [consciencieusement tenté une exacte imitation des Maîtres Italiens les plus connus, principalement de mettre en vogue le sérieux et la gravité de cette sorte de Musique ainsi que sa réputation chez nos hommes de campagne, dont l'humeur – il est grand temps – devrait commencer à détester la légèreté et la vivacité de nos voisins]... les « voisins au mœurs légères » étant évidemment les Français. Il serait donc temps de corriger et de compléter l'image dominante que l'on avait de la musique italienne du XVII^e siècle à l'époque : une musique « folle », toujours et uniquement extravertie et virtuose. En réalité la musique italienne était un modèle de style et de forme (ce qu'elle sera, plus tard, pour un aussi grand maître que François Couperin), sans compter l'imagination et la fantaisie !

Tandis que le cornet à bouquin agonise (les partitions qui en requièrent encore l'emploi sont devenues rares et exceptionnelles, par exemple quelques sérénades et oratorios d'Alessandro Stradella et de Giovanni Battista Bassani), le violon est l'instrument par excellence qui brigue le rôle du meilleur imitateur de la voix humaine (Giovanni Antonio Leoni

intitule en 1652 son premier livre *Sonate di violino a voce sola*, op. 3) et si effectivement Corelli peut être considéré comme le « Raphaël » du violon (le fait que les deux artistes aient été enterrés avec tous les honneurs au Panthéon de Rome est un peu plus qu'une banale coïncidence), on pourrait peut-être désigner les violonistes-compositeurs des années 1640-1670 du surnom, quelque peu impropre, de « préraphaélites ».

Le présent enregistrement voudrait être le témoin de ce que fut un « laboratoire musical » et il n'est nullement erroné de faire le rapport entre les compositeurs qui y sont représentés et les luthiers de Crémone, qui justement à cette période faisaient progresser à pas de géants l'évolution de la construction du violon : il suffira de penser à l'atelier de Niccolò Amati, tremplin décisif pour le génie d'Antonio Stradivari.



Nous avons inclus ici deux sonates du Crémonais Tarquinio Merula (1595-1665), bien qu'il s'agisse surtout de deux délicieuses sonates d'église (*da chiesa*) tout à fait méconnues, puisqu'on exécute d'habitude seulement son opus 12. Les deux sonates opus 6 (un recueil de musique sacrée publié en 1624 lorsque Merula était « organiste de l'église et de la chambre » de Sigismond III, roi de Pologne) sont basées sur des formules simples et linéaires, et pour autant effaçables, sans pour cela manquer d'inventivité mélo-

dique, ni de vivacité rythmique, ni d'artifices comme les chromatismes, les trémolos ou les surprenants changements de couleur.

Le prêtre Marco Uccellini (c. 1603-1680) fut une sorte de Vivaldi avant la lettre : chef des instruments du duc d'Este à Modène et maître de chapelle du Dôme, ensuite maître de chapelle de la cour de Ranuccio II Farnese à Parme, il a écrit de nombreuses sonates pour violon dans lesquelles il développa non seulement la technique de l'archet, mais aussi celle de la main gauche (il s'aventura jusqu'à la sixième position). N'oublions pas ses nombreux opéras et ballets, qui malheureusement ne nous sont pas parvenus. Il fut un des personnages les plus importants de l'école de violon au XVII^e siècle. Dans son opus 4 (dont est tirée la *Lucimonia contenta*, 1645) il rassembla ses compositions les plus réussies, pour violon seul, en duo ou en trio ; les *Sinfonici Concerti brevi...*, op. 9 (1667) sont d'un style bien plus courtisan et léger : une grande partie comporte des danses pour les bals de cour, même en style français.

Il ne nous reste que peu d'informations sur Agostino Guerrieri, qui fut chanteur à la chapelle du Dôme de Milan vers la moitié du siècle. Son professeur Antonio Maria Turati était le maître de cette institution. Dans le seul recueil connu de Guerrieri (op. 1, 1673), il y a également des sonates de son maître, mais le plus grand intérêt est dû à la présence de pièces explicitement destinées pour la harpe double, instrument sans aucun doute très utilisé dans la basse continue à l'époque bien que très rarement en soliste. La

Sonata malinconica à solo est dédiée à la « *molto Reverenda Signora e Patrona Collendissima in Christo, la Signora D. Gioanna Francesca Raggi monaca in S. Leonardo di Genova* » ; à propos de la « mélancholie », c'est-à-dire, selon l'étymologie grecque du nom, l'humeur noire, il faut pourtant observer que cette qualité ne fut ressentie comme une connotation négative qu'à une époque assez tardive : dans l'antiquité elle était considérée comme un signe distinctif des gens aptes à exceller dans la réflexion, la politique et les arts.

Giovanni Antonio Pandolfi Mealli, d'origine toscane, servit chez l'archiduc Ferdinand d'Autriche (comme plusieurs de ses concitoyens) vers 1660, année à laquelle furent publiées à Innsbruck ses opus 3 et 4 : douze sonates *da chiesa* et *da camera*, où le violon est le dominateur absolu sur une basse réduite au plus simple des accompagnements. Les sonates de Pandolfi commencent et finissent presque toujours par des mouvements *Adagio*, dans les quels s'intercalent des sections avec des passages brillants et rapides ou par des variations sur une basse obstinée (dans le cas de notre sonate : une passacaille). Ce type de sonates, très imaginatives, eurent une influence décisive sur Heinrich Schmelzer – qui quatre ans plus tard publia ses *Sonatae Unarum Fidum* – et par la même occasion, directement ou non, sur le grand violoniste Johann Jakob Walther, qui passa par la suite trois ans en Italie. Du reste de l'œuvre de Pandolfi, on ne connaît que quelques brèves suites pour un et deux violons et basse continue, publiées en 1669 à Messine, où il fut employé à cette période.

Un autre violoniste-compositeur actif à Innsbruck est le Toscan Giovanni Buonaventura Viviani (1638 - 1692) qui fut, dans les années 70, maître de la musique de la cour. En 1678, année de publication des *Capricci Armonici*, op. 4, dont proviennent les pièces de l'enregistrement, il dirigea à Rome un oratorio auquel participèrent Corelli et Pasquini ; il fut ensuite directeur d'une troupe d'opéra, maître de chapelle du prince de Bisignano et de la cathédrale de Pistoia. Il composa sept opéras, cinq oratorios, de nombreuses cantates et autres musiques vocales, des sonates, parmi lesquelles on connaît celles pour « trombetta » incluses dans les *Capricci Armonici*. Particulièrement intéressante est la *Symphonia cantabile* où il imite une cantate pour voix seule avec ses récitatifs, arioso et airs dans le style d'Antonio Cesti, dont l'influence était encore bien présente à Innsbruck. La première sonate dénote par contre des caractéristiques similaires à celles que l'on rencontrera dans les sonates du virtuose Heinrich Ignaz Franz von Biber.

Angelo Berardi (1636 - 1694) était lui aussi Toscan d'origine : il ne se dédia pas seulement à la composition, mais fut un grand théoricien (il publia six traités), surtout de contrepoint. Il fut maître de chapelle des cathédrales de Viterbo, Tivoli et Spoleto et à S. Maria in Trastevere à Rome. Compositeur prolifique, il a produit surtout de la musique sacrée, une musique aujourd'hui encore peu explorée et connue. Son opus 7 (1670) est dédié à la « *Molto Reverenda Signora mia, e Padrona Colendissima la Signora Suor Anna*

Maria Francesca Rossi, Monica in S. Agostino di Viterbo » et nous avons là un des cas qui témoignent de la participation des dames à la vie musicale de l'époque. Il est certain que leur éventuel état monacal en faisait parfois des virtuoses exceptionnelles (comme le seront les *putte* [filles] de la Pietà de Vivaldi). Ce qu'affirme Berardi lorsqu'il parle de la « douceur, légèreté et souplesse » que Sœur Anna avait démontrées dans l'exécution des *sinfonie* qui lui étaient dédiées. Notons au passage que notre *Capriccio* n'est certainement pas une œuvre de musique sacrée : le compositeur passe en revue et de façon fort curieuse plusieurs types de danses (courantes, ballets, gaillardes) et de styles (français, anglais, allemand) alternant avec des sections expressives (*cromatico* et *arcate* : ce dernier terme, Roger North le traduit par « *long bow* » [long coup d'archet] dans ses annotations musicales sur la pratique importée par les Italiens à Londres à la fin du XVII^e siècle. Il explique qu'il s'agit d'un long coup d'archet avec intensification du son et terminé par un léger vibrato, astuce qui à l'époque devint très à la mode). Autre particularité du *Capriccio* de Berardi : le *Tempo furio di sarabanda presto*, où l'on donne la préférence à la sarabande de type rapide (comme cela arrivait aussi en Espagne et en Angleterre) contrairement à l'emploi lent qu'on en avait en France, en Allemagne ou en Italie, même si les deux types y coexistèrent pendant un certain temps. A la fin de l'œuvre on découvre une *perfidia replicata* : la *perfidia* était une reprise « obstinée » d'une même formule rythmique ou mélodique. Berardi en fournit la définition dans ses *Documenti*

Armonici (Bologne, 1689), mais déjà en 1607 Agostino Agazzari avait écrit que « le violon requiert de beaux passages, distincts et longs, des plaisanteries, ripostes et petites fugues reprises à plusieurs endroits... ». Uccellini en fit largement usage (voir par exemple la section finale de la *Lucimonia*) comme, avant lui, Dario Castello, qui anticipa ainsi d'un siècle certaines formules dont usa (et abusa) à plusieurs reprises son concitoyen Vivaldi.

La *Sinfonia* de Carlo Mannelli (1640-1697) est truffée de telles « perfidies », surtout dans la partie centrale, qui annonce déjà les mouvements isorythmiques de l'opus 5 de Corelli. Le rapprochement avec Corelli n'est pas erroné, puisque ce dernier fut pendant de longues années violoniste d'orchestre dans les ensembles dont Mannelli fut premier violon. Corelli lui-même écrivit en 1685 que Mannelli était l'un des professeurs de musique les plus estimables de Rome. Mannelli (surnommé *Carlo del Violino*) passa à peu près toute sa vie à Rome ; soprano castrat, il prit part à des représentations d'opéra, mais surtout à des célébrations liturgiques. En outre il fut gardien de la Congrégation de Ste Cécile. Malheureusement son *Studio del violino* est perdu et, des *Sinfonie a violino solo*, op. 1 (antérieures à 1666), il ne nous reste qu'une seule *Sinfonia* manuscrite, celle que nous avons enregistré. Dans cette œuvre Mannelli fait souvent appel aux doubles cordes et toute la pièce est enveloppée d'une atmosphère très personnelle.

La personnalité du Napolitain Nicola Matteis par contre est très différente : il émigra à Londres

vers 1670 et fut surtout violoniste, mais également guitariste et joueur de mandoline. Il tenait son violon très bas, d'après une tradition fort ancienne et unit ainsi l'esprit populaire à la tradition cultivée : des mouvements en style improvisé, en style fugué, des danses et des allusions humoristiques (« fugue brève par manque de papier »), non sans se laisser influencer par certaines caractéristiques du style anglais comme le témoigne l'emploi du *ground*. Les critiques britanniques étaient fort enthousiastes : Evelyn écrit en 1674 que notre violoniste avait « *a strock so sweete and made it speak like the voice of a man, and when he pleased, like a consort of severall instruments...* » [un coup d'archet si doux et faisait parler son instrument comme une voix humaine, et lorsqu'il le voulait bien, comme un concert de plusieurs instruments]. Burney mentionne que Matteis « *polished and refined (English) ears, and made them fit and eager for the sonatas* » [polissait et raffinaient les oreilles (anglaises), et les rendait adaptées et accordées aux sonates], tandis que North attribue au Napolitain le mérite d'avoir rompu la suprématie stylistique de la musique française en Angleterre en introduisant les nouvelles conquêtes techniques et expressives italiennes.

Pietro Degli Antoni (1648-1720), frère de l'organiste et compositeur Giovanni Battista, jouait non seulement de plusieurs instruments mais était, lui aussi, compositeur. Il a toujours vécu à Bologne et en tant que joueur de cornet à bouquin il fut membre de la Cappella Musicale di San Petronio à l'époque de Maurizio Cazzati, puis devint membre de la Acca-

demia Filaschise et de la Accademia Filarmonica, dont il fut élu *principe* à six reprises. Maître de chapelle dans plusieurs églises bolonaises, Degli Antoni composa plusieurs oratorios (malheureusement perdus à l'exception de *L'innocenza depressa*), de la musique religieuse instrumentale pour cordes et basse continue. Dans les sonates de l'opus 5 (1686) on peut retrouver les traces de son écriture vocale, mais ce qui caractérise ses œuvres est surtout l'importance de la partie de la basse qui dialogue d'égal à égal avec le violon tout en développant le même matériau thématique. Signalons aussi que le premier *Grave* de la *Sonata settima* comporte au moins deux idées qui furent reprises par Corelli dans le premier mouvement de la première sonate de l'opus 5.

ENRICO GATTI

II.

L'essor du violon à l'aube du XVII^e siècle entraîna un développement considérable de la technique de l'instrument, lui permettant d'aborder des partitions de plus en plus complexes. Il est évident que son évolution allait de pair avec un intérêt croissant de la part des musiciens qui cherchaient à en perfectionner les possibilités techniques et expressives. Au début du siècle les simples ritournelles de danses ou les brèves symphonies d'opéras n'exigeaient guère de grands virtuoses du violon. Profitant de la présence d'excellents luthiers dans le nord de l'Italie (Gasparo da Salò, Paolo Maggini, les Amati etc.) et de leurs perfectionnements appliqués au violon et à l'archet, des violonistes tels que Salomone Rossi, Biagio Marini, Carlo Farina et tant d'autres se mirent à composer des œuvres en fonction des nouvelles possibilités qu'ils découvraient sur leur instrument. Très tôt déjà, on assiste à une claire polarisation des genres de pièces qu'ils écrivirent : les nombreuses danses – historiquement le genre musical le mieux adapté au violon – continuèrent à se développer dans un style de plus en plus articulé et furent souvent regroupées dans la *sonata da camera*, tandis qu'un style plus posé, plus éloquent et plus savant convenait mieux à la *sonata da chiesa*, destinée aux fonctions sacrées.

Les générations de compositeurs-violonistes qui travaillèrent pendant la première moitié du XVII^e siècle étaient des créateurs d'une grande originalité : s'inspirant de la monodie accompagnée des Floren-

tins et des techniques de la variation instrumentale, ils contribuèrent non seulement au développement de nouvelles formes musicales, mais encore posèrent les fondements d'une longue tradition de musique violonistique. Il n'est pas étonnant que les musicologues du début du ^{xx}^e siècle se soient intéressés à une époque aussi riche ; la passion pour la nouveauté d'un style et de certaines formes (la période entre 1595 et 1645), ainsi que la curiosité et l'admiration pour l'aboutissement des travaux de pionniers vers des formes idéales (le début du ^{xviii}^e siècle avec Corelli, Locatelli et Vivaldi) entraînèrent le fâcheux oubli d'un demi-siècle de musique que l'on qualifia malheureusement de transitoire.

Lanthologie présentée dans cet enregistrement est une contribution à la revalorisation d'une époque qui signifia bien plus qu'une préparation au règne de Corelli et de ses contemporains. Avant toute chose, il faut considérer le fait que le centre musical du violon, vers 1650, n'est plus la Vénétie ni la Lombardie, mais l'Emilie ou plus particulièrement les villes de Bologne, Modène et Ferrare. Le style amorcé par les Vénitiens Marini, Rossi et Farina – caractérisé par une haute virtuosité et une claire prédilection pour les formes à variations où ils pouvaient démontrer tous les effets et affetti réalisables au violon – se développe, grâce au cosmopolitisme de ces musiciens, surtout dans les pays germaniques (les compositeurs Rosenmüller, Wälther, Biber, Westhoff et Schmelzer en sont les héritiers directs), tandis que l'école émilienne adopta un style tout à fait différent. Bien que

les rares chercheurs et musiciens s'étant occupés de l'école émilienne dans le passé se soient toujours obstinés à la considérer comme une « école » homogène, il est à présent évident qu'il y a des différences fondamentales entre l'école bolonaise et l'école modénaise. Cela n'a pourtant jamais empêché ni une intense collaboration, ni de nombreux échanges entre les musiciens et compositeurs de ces deux centres.

En schématisant on pourrait tenter d'expliquer la distinction stylistique des deux villes par deux facteurs : l'influence des « fondateurs » des deux écoles d'une part et le contexte culturel dans lesquels elles se développèrent de l'autre. Modène était un duché, dont la cour d'Este représentait la culture ; ce qui veut dire que les musiciens importants y étaient au moins instrumentistes, ou chanteurs quand ils n'avaient pas la charge de maître de chapelle ou adjoint. La cathédrale avait sa propre chapelle musicale, très restreinte, et ses musiciens étaient ceux de la cour. A Bologne par contre, c'était une oligarchie bourgeoise qui gérait le territoire, et bien que la ville dépendait des États pontificaux, l'église n'y était point omnipotente, si bien que le lieu de culte le plus important et le plus cher aux Bolognais n'était non pas la cathédrale San Pietro, mais la basilique « citadine » de San Petronio, patron de la ville. Une première distinction se doit donc au fait que les compositeurs modénais produisirent surtout de la musique de cour (musique de chambre et de danse pour des ensembles réduits) et que les Bolognais écrivirent principalement de la musique sacrée (œuvres avec chœurs et grands

ensembles instrumentaux). Pour éviter les généralisations trop faciles il convient à présent d'analyser de plus près la production musicale de ces deux centres.



Formé à Assise, Don Marco Uccellini entra au service du duc d'Este en 1641 en tant que maître de chapelle et cumula les mêmes fonctions à la cathédrale dès 1647. Le style de ses œuvres pour violon était très virtuose, riche d'effets, de doubles cordes, de *scordature*, d'imitations de sons de la nature et d'autres instruments, et de chansons populaires. En outre il s'intéressa beaucoup au style français – très prisé à la cour ducale et représenté dans ses recueils de danses – et à des « jeux » musicaux comme des canons à énigmes appelés *artifici musicali* devenus typiques du style modénais. Les quatre arias pour deux violons et basse (op. 4, 1643), sont des séries de variations sur des mélodies populaires connues et parfois très anciennes : la *Scatola degli aghi* (la boîte à aiguilles) est en fait une paraphrase du *Passamezzo moderno*, tandis que le *Caporal Simon* rappelle dans ses dernières mesures la *Girolmeta*. Dans les sonates, plus abstraites et savantes, la virtuosité est égalée par une recherche harmonique souvent étonnante et audacieuse.

Deux de ses élèves, Giuseppe Colombi et Giovanni Maria Bononcini, musiciens à Modène, sont restés rivaux tout au long de leurs carrières : Colombi devint *capo degli instrumentisti* de la cour en 1654 et professeur de violon du duc Rinaldo d'Este tandis que

Bononcini y était son subordonné, jusqu'à ce qu'il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale en 1673 où les rôles étaient inversés. Après la mort de Bononcini en 1678, Colombi lui succéda à la maîtrise de la cathédrale. Il est intéressant de voir à quel point le style de deux musiciens absolument contemporains et vivant dans le même contexte culturel et professionnel peut être différent et parfois opposé. L'influence d'Uccellini était certainement plus forte chez Colombi : dans ses 22 livres de pièces manuscrites, conservés à la bibliothèque de Modène, on trouve un nombre étonnant de *ricercari*, *partite* et *toccate* pour violon seul d'une nature purement virtuose, probablement destinées à l'enseignement. Parmi ces pièces il y a de nombreuses séries de variations (dont celle sur l'*Aria di Bergamasca*), dans un style très proche d'Uccellini. Bononcini semble avoir été moins attiré par les imitations ou les variations de ce genre. Plus intéressé par la technique du contrepoint – il publia en 1673 un traité de théorie musicale et de contrepoint *Il Musico pratico* et fut admis en 1672 à la Accademia Filarmonica, forteresse bolonaise du contrepoint « alla Palestrina » – il fit imprimer un recueil de *Sonate da Chiesa* (l'op. 6) écrites dans un contrepoint beaucoup plus souple, développé et clair que celui de Colombi. Tous deux écrivirent plusieurs recueils de danses et de *sonate da camera* ; là aussi Bononcini préférerait la technique plus savante du canon à la virtuosité et aux éléments populaires de Colombi.

Seize ans après l'arrivée d'Uccellini à Modène, Maurizio Cazzati, né à Guastalla près de Mantoue,

fut nommé maître de chapelle à San Petronio de Bologne et s'occupa dès son avènement de l'entière réorganisation de la chapelle. Il licencia tous les musiciens et ne reprit que les meilleurs instrumentistes, créant un noyau instrumental de cordes, qui ne fut agrandi que pour les fêtes liturgiques les plus importantes. De tradition vénitienne lui aussi, mais non pas violoniste, il influença profondément la vie musicale bolonaise. Il y apporta un style instrumental inspiré de la manière sévère, massive, harmoniquement saturée et presque contrapuntique des Vénitiens. Bien que pour les fonctions sacrées dans la basilique il écrivit surtout des œuvres à un ou deux chœurs avec ou sans accompagnement orchestral, ses pièces instrumentales servaient pour l'Épître, la Communion ou le Deo Gratias de la messe. L'opus 55 est la dernière œuvre que Cazzati publia avant de laisser Bologne. Ecrites pour *violino à cornetto*, *violone* et basse continue, les douze sonates semblent revenir à l'ancienne pratique dans laquelle l'instrument soliste était interchangeable. En vérité la partition n'a rien de typiquement violonistique : le style est sévère et peu exubérant, et le lyrisme dans le récitatif du mouvement lent, si particulier aux Bolonais, n'y est pas absent. La succession de trois mouvements (rapide-lent-rapide) dans la sonate *La Gaetana* est une structure que des compositeurs comme Vivaldi développèrent cinquante ans plus tard. Enfin le contrepoint imitatif entre les parties de violon et de violoncelle est construit sur deux thèmes, entraînant un développement mélodique par sections.

Giovanni Battista Vitali, joueur de violon ténor et puis de violoncelle à San Petronio, quitta la ville en 1674 pour s'installer à Modène où il fut nommé *sotto maestro di cappella* du duc Francesco II en collaboration avec Colombi. Dans les sonates des opus 2 (1667) et 5 (1671), datant de la période bolonaise, son style est nettement sous l'influence de son maître Cazzati. Il introduisit pourtant certaines nouveautés qui le rapprochèrent du style modénais, comme l'emploi de mouvements de danse, la fragmentation du matériau thématique et l'utilisation de la technique des variations. Plus tard il composa des canons à énigmes et il s'adonna à de véritables expériences harmoniques (*Artifici musicali*, op. 13, 1689). Partiellement à cause des qualités acoustiques de l'énorme basilique bolonaise, les compositeurs n'étaient pas entièrement libres de leurs choix harmoniques. L'autorité assez conservatrice de la Accademia Filarmonica contribua également à un type d'harmonisation que les musicologues évolutionnistes ont qualifié de pré-tonale. A mon avis, il est préférable de l'analyser comme eclectique, les compositeurs consentirent à un compromis entre le système dit modal et un système tonal, rendu nécessaire par la résonance du bâtiment.

Élève de Vitali, le violoncelliste Domenico Gabrielli suivit son maître à Modène en 1689 après avoir servi comme soliste à San Petronio. Ses 7 *Ricercari* pour violoncelle sont parmi les premières pièces écrites pour l'instrument que l'on venait d'améliorer à Bologne, grâce au nouvel emploi de cordes filetées d'argent et au talent extraordinaire de

Gabrielli, ainsi qu'à celui de son élève Don Giuseppe Jacchini. Ce dernier composa plusieurs sonates pour violoncelle et basse d'un lyrisme mélancolique dans le plus pur style bolognaise. Son recueil de douze *Sonate da camera a tre* (op. 2, 1695), contient six sonates pour deux violons et violoncelle *obbligato* (dont la *Sonata settima*). Comme chez Vitali, la distinction entre *sonata da camera* et *sonata da chiesa* devint de plus en plus vague. Le premier *Largo, ma andante*, extrêmement expressif, est une fugue dont les trois expositions sont magistralement développées.

Le dernier compositeur figurant dans cet enregistrement, Giuseppe Torelli, naquit à Vérone et il fut nommé altiste (1686) puis premier violoniste (dès 1701) à la chapelle de San Petronio. Considéré comme un des meilleurs compositeurs de l'école bolognaise, il laissa aux archives musicales de la basilique – outre ses sept recueils imprimés – un grand nombre de *sinfonie*, de *concerti* (dont plusieurs avec trompettes) et de sonates autographes, dont la *Perfidia* pour deux violons et basse continue (G. 66-67). Les trois mouvements qui portent ce nom obscur et peu usité, sont de nature assez virtuose. Le terme *perfidia* fut employé pour indiquer une sorte d'effet consistant en la répétition d'une même figure musicale, d'une même mélodie, d'un même passage ou d'un même mouvement. Quelques fois on trouve ce genre d'effets chez Cazzati et Bononcini, mais rarement la *perfidia* fut l'objet d'un traitement aussi systématique. De toute façon l'œuvre est exceptionnelle dans la production de Torelli et elle s'éloigne quelque peu du style habituel de l'auteur.

Malgré les interférences stylistiques entre Bologne et Modène, il est donc possible de nuancer assez clairement la production musicale des deux centres. Les expériences harmoniques, formelles et techniques de l'école modénaise ainsi que la pureté du contrepoint classique et le lyrisme si particuliers à l'école bolognaise ne sont pas uniquement les éléments d'une simple phase transitoire. Ils constituent un style régional bien défini qui, combiné aux créations lombardo-vénitienne de la première moitié du siècle, contribua au développement d'une tradition musicale dont émergeront les grands maîtres du début du XVIII^e siècle.

MARC VANSCHEEUWIJCK

L'Arte del Violino in Italia (c. 1650 - 1700)

I.

Dell'ampio panorama costituito dalla musica barocca italiana vengono generalmente esplorate la prima metà del XVII secolo (l'età di Monteverdi, Frescobaldi e Castello) e la prima metà del XVIII secolo (l'età della piena maturità di Corelli, di Handel e Vivaldi), optando quindi per due periodi ben distinti: il primo, in cui la scrittura musicale viene radicalmente rivoluzionata, il secondo nel quale si arriva alla «standardizzazione» di alcuni archetipi fondamentali dopo una lunga filtrazione. Non bisogna però dimenticare che il luogo in cui questa filtrazione avvenne fu proprio la seconda metà del '600, quando furono elaborate le numerosissime suggestioni; costruttive e coloristiche ereditate dalla prima parte del secolo, creando le basi per un linguaggio moderno e formalmente stabilizzato.

Possiamo materializzare in una concisissima sintesi alcuni luoghi ed aspetti di questo importante periodo: Stradella a Roma negli anni '60 concepisce per primo l'idea di un concertino contrapposto al concerto grosso, inoltre i suoi moduli di scrittura per il basso e per le voci influenzeranno profondamente le generazioni a venire; Torelli a Bologna elabora l'idea di concerti per orchestra con passaggi per un violino solista; Alessandro Scarlatti sviluppa la cantata, l'oratorio e l'opera: la sua influenza sul giovane Handel – che sarà in seguito in Italia per tre anni agli inizi del '700 – sarà enorme e profonda; Georg Muffat, inviato a Roma per perfezionarsi, si lascia permeare dalle suggestioni strumentali corelliane: i suoi concerti grossi riportano in seguito uno stile che in realtà è solo parzialmente lullista, mentre risulta debitore anche delle trisonate italiane pubblicate negli anni '70-'80 e dei concerti che Corelli stava già componendo ed eseguendo a Roma; numerosissimi sono i compositori d'oltralpe che subiscono l'influenza italiana – ritenuta d'altronde necessaria per una completa formazione musicale – tramite le loro visite e apprendistato diretto nella penisola, o con la diffusione dell'enorme quantità di edizioni a stampa (edite soprattutto a Bologna, Venezia e Roma, e di cui un musicista al passo con i tempi non poteva ignorare l'esistenza) oppure – mezzo fra i più efficaci – tramite l'operato degli innumerevoli musicisti italiani in servizio nelle Corti e Cappelle d'oltralpe, specialmente in Austria e Germania, fra questi geniali compositori stranieri possiamo annoverare Buxtehude, Purcell,

Rosenmüller, Schmelzer, Walther e Biber, ma la lista potrebbe continuare...

Nella prefazione alle *Sonnata's of 111 parts* (1683) Henry Purcell afferma di aver «*faithfully endeavour'd a just imitation of the most fam'd Italian Masters; principally, to bring the Seriousness and gravity of that sort of Musick into vogue, and reputation among our countrymen, whose humor, 'tis time now, should begin to loath the levity, and balladry of our neighbours...*», dove i «leggeri vicini» sono evidentemente i francesi; sarebbe forse tempo, quindi, di correggere e completare quella prevalente immagine che della musica italiana del XVII secolo si ha soprattutto all'estero: di una musica cioè «pazza», sempre e solo estroversa o virtuosistica. In realtà la musica italiana era modello di stile e forma (lo sarà più tardi anche per un grande come François Couperin) oltre che di immaginazione e fantasia.

Agonizzante il cornetto (rare ed eccezionali le partiture che ne richiedono ancora l'impiego, come serenate ed oratori di Alessandro Stradella e Giovanni Battista Bassani), il violino è lo strumento che per eccellenza si propone come migliore imitatore della voce umana (Giovanni Antonio Leoni intitolò nel 1652 il suo libro primo *Sonate di violino a voce sola*, op. 3) e se Corelli può essere definito il «Raffaello» del violino (è infatti qualcosa di più di una banale coincidenza il fatto che entrambi gli artisti siano stati sepolti con tutti gli onori nel Pantheon di Roma), potremmo forse chiamare con termine improprio i violinisti-compositori degli anni 1640-1670 con l'appellativo di «pre-raffaelliti».

Questa incisione vuole essere testimonianza di quello che fu un «laboratorio musicale», e non è sbagliato accostare i compositori che vi sono rappresentati ai liutai cremonesi che proprio negli stessi anni stavano compiendo passi da gigante sul piano dell'evoluzione costruttiva del violino: basti pensare alla bottega di Niccolò Amati trampolino di lancio decisivo per il genio di Antonio Stradivari.



Abbiamo incluso qui due sonate del compositore cremonese Tarquinio Merula (1595-1665): si tratta di due deliziose sonate da chiesa alquanto sconosciute, poiché di Merula viene eseguita solitamente la sola op. 12. Le due sonate dell'op. 6 (che è una raccolta di musica vocale sacra pubblicata nel 1624, quando Merula era «organista di chiesa e di camera» di Sigismondo III re di Polonia), sono basate su moduli semplici e lineari, proprio per questo efficaci, non mancando però di grande inventiva melodica e di vivacità ritmica, di artifici quali cromatismi e tremoli o improvvisi cambiamenti di colore.

Marco Uccellini (ca. 1603-1680), sacerdote, fu una specie di Vivaldi ante litteram: capo degli strumenti del duca d'Este a Modena e maestro di cappella del duomo, poi maestro di cappella della corte parmense di Ranuccio II Farnese, scrisse non solo numerosissime sonate per violino in cui sviluppò sia la tecnica d'arco che quella della mano sinistra (toccò la VI posizione), ma anche opere e balletti, che purtroppo

sono andati perduti; figura centrale del violinismo nel XVII secolo affidò alla sua *op. 4* (da cui è tratta la *Luciminia contenta*, 1645) le sue composizioni più riuscite, sia a solo che a due ed a tre; nei *Sinfonici Concerti brevi...* *op. 9* (1667) lo stile è molto più cortigiano e leggero, e buona parte della raccolta è costituita da danze da ballarsi a palazzo, anche nello stile francese.

Ben poche notizie ci rimangono sul conto di Agostino Guerrieri, che intorno alla metà del secolo era cantore presso la cappella del Duomo di Milano, avendo avuto come insegnante il direttore di quest'ultima, Antonio Maria Turati. Nell'unica opera conosciuta di Guerrieri (*op. 1*, 1673) figurano anche sonate del suo maestro, ma l'interesse maggiore deriva dalla presenza di brani specificamente destinati all'arpa doppia, strumento senz'altro assai utilizzato all'epoca nel ruolo di basso continuo, ma non altrettanto in quello solistico. La *Sonata malinconica à solo* porta la dedica «alla molto Reverenda Signora e Patrona Collendissima in Christo, la Signora D. Gioanna Francesca Raggi monaca in S. Leonardo di Genova»; a proposito della «melancholia» cioè, come dice l'etimologia greca del nome, l'umor nero, bisogna osservare che essa fu avvertita come connotazione negativa solo in epoca tarda: nell'antichità essa era invece ritenuta segno distintivo delle persone in grado di eccellere nel pensiero, nella politica e nelle arti.

Giovanni Antonio Pandolfi Mealli, di origine toscana, lavorò al servizio dell'arciduca Ferdinando d'Austria insieme ad altri suoi concittadini intorno al 1660, anno a cui risale la pubblicazione ad Innsbruck

delle sue *op. 3* e *4*, dodici sonate per chiesa e camera in cui il violino è assoluto dominatore su un basso rassegnato al più semplice accompagnamento. Le sonate di Pandolfi si aprono e si chiudono quasi sempre con andamenti *Adagio*, inframezzati da sezioni con passaggi brillanti e veloci o variazioni su un basso ostinato: nel caso della nostra sonata una passacaglia; queste immaginative sonate ebbero un'influenza decisiva su Heinrich Schmelzer, che quattro anni più tardi pubblicò le sue *Sonatae Unarum Fidium*, e toccarono quindi direttamente o indirettamente anche il grande violinista Johann Jakob Walther, che comunque avrebbe poi passato tre anni in Italia. L'unica altra opera conosciuta di Pandolfi consiste in brevi suites per 1 e 2 violini con basso continuo, e fu pubblicata nel 1669 a Messina, dove egli risulta impiegato a quel momento.

Un altro violinista-compositore attivo ad Innsbruck fu il toscano Giovanni Buonaventura Viviani (1638-1692), che negli anni '70 fu direttore della musica di corte. Nel 1678, anno di pubblicazione dei *Capricci Armonici*, *op. 4* da cui sono tratti i brani qui registrati, diresse a Roma un oratorio a cui parteciparono sia Corelli che Pasquini; fu in seguito direttore di compagnie d'opera, maestro di cappella del principe di Bisignano e della Cattedrale di Pistoia. Fu autore di sette opere, cinque oratori, numerose cantate ed altra musica vocale, sonate, fra cui sono conosciute quelle per «trombetta» incluse nei *Capricci Armonici*. Particolarmente interessante è la *Symphonia cantabile*, in cui viene imitata una cantata a solo con tanto di recitativi, ariosi ed arie nello stile di Antonio

Cesti, la cui influenza si faceva certo ancora sentire ad Innsbruck; la *Sonata prima* denota invece caratteristiche simili a quelle che si riscontreranno nelle sonate del grande virtuoso Heinrich Ignaz Franz von Biber.

D'origine toscana fu anche Angelo Berardi (1636-1694), che non si dedicò esclusivamente alla composizione ma fu grande teorico (scrise ben sei trattati), specialmente per ciò che concerne il contrappunto. Berardi occupò il posto di maestro di cappella presso le cattedrali di Viterbo, Tivoli e Spoleto, oltre che a S. Maria in Trastevere a Roma. Prolifico anche come compositore, produsse in massima parte musica sacra ancora oggi ben poco esplorata e conosciuta; la sua *op. 7* (1670) porta la dedica «alla Molto Reverenda, Signora mia, e Padrona Colendissima la Signora Suor Anna Maria Francesca Rossi, Monaca in S. Agostino di Viterbo»: è dunque un altro caso che testimonia come a quest'epoca le donne non fossero affatto escluse dalla vita musicale, anzi l'eccezionali (come diverranno poi le «putte» della Pietà di Vivaldi), stando anche a quanto Berardi afferma a proposito della «tanta suavità e legiadria» che Suor Anna aveva dimostrato nell'esecuzione delle sinfonie a lei dedicate; da notare che il nostro capriccio non è certo un brano di musica sacra: vi si passano in rassegna con curiosità differenti tipi di danze (corrente, balletto, gagliarda) e stili (francese, inglese, tedesco), alternati a sezioni espressive («cromatico» e «arcate»; di quest'ultimo termine Roger North, nei suoi appunti musicali sulla prassi importata dagli italiani a Londra sul finire

del '600, ci dà come traduzione *«long bow»*, spiegando che si tratta di una arcata lunga con messa di voce ed aggiunta, verso la fine, di vibrato, un accorgimento che in quegli anni cominciava ad andare molto di moda). Altra particolarità del capriccio di Berardi è il *Tempo furio di sarabanda presto*, in cui si dà la preferenza alla sarabanda di tipo veloce (come accadeva anche in Spagna ed Inghilterra) contrariamente all'uso lento che se ne faceva in Francia, Germania e generalmente in Italia, anche se va detto che da noi i due tipi coesistero per un certo periodo; troviamo inoltre alla fine del brano una «perfidia replicata»: la perfidia era una ripetizione ostinata di uno stesso modulo ritmico o passaggio. Berardi stesso ne dette definizione nei suoi *Documenti Armonici* (Bologna, 1689), ma già Agostino Agazzari nel 1607 aveva scritto che «il violino richiede bei passaggi, distinti e lunghi, scherzi, rispostine e fughette replicate in più luoghi.. ». Uccellini ne usufruì largamente (anche nella sezione finale della *Lucimania*), come d'altra parte prima di lui aveva fatto Dario Castello, anticipando moduli di cui cent'anni più tardi il suo concittadino Vivaldi farà ampio uso (ed abuso).

Di tali «perfidie» troviamo costellata la *Sinfonia* di Carlo Mannelli (1640-1697), soprattutto nell'andamento centrale che fa presagire i movimenti isoritmici dell'*op. 5* di Corelli; e non è sbagliato l'accostamento a Corelli, visto che quest'ultimo suonò per diversi anni come ripienista nelle orchestre di cui Mannelli era primo violino, essendo costui sicuramente considerato uno dei «più valorosi professori

musicisti di Roma», come Corelli stesso ebbe a scrivere nel 1685. Mannelli (detto «Carlo del violino») passò praticamente tutta la sua vita a Roma; fu soprano castrato e prese parte a rappresentazioni d'opera, ma soprattutto a celebrazioni liturgiche; fu anche guardiano alla Congregazione di S. Cecilia. Purtroppo è andato perduto il suo *Studio del violino* e delle sue *Sinfonie a violino solo*, op. 1 (anteriori al 1666) ci rimane un'unica sinfonia manoscritta, che è quella da noi qui incisa; in questo brano Mannelli fa largo uso di corde doppie, e tutto il pezzo è avvolto in un'atmosfera molto personale.

Assai diversa invece la figura di Nicola Matteis, napoletano, emigrato a Londra verso il 1670; principalmente violinista (ma si esibì anche come suonatore di mandolino e di chitarra), usava tenere il suo strumento alquanto in basso, secondo una tradizione molto antica; di fatto Matteis unisce lo spirito popolare alla tradizione colta, con movimenti in stile improvvisativo, danze, fugati, accenni umoristici («fuga curta per scarsezza di carta»), non senza lasciarsi influenzare da alcune caratteristiche dello stile inglese, come testimonia l'uso del *ground*. I critici britannici furono entusiasti di lui: Evelyn nel 1674 scrive che il nostro violinista aveva «*a strock so sweete and made it speak like the voice of a man, and when he pleased, like a consort of severall instruments...*»; Burney afferma che Matteis «*polished and refined (English) ears, and made them fit and eager for the sonatas*», mentre North attribuisce al napoletano il merito di aver scardinato la supremazia stilistica della musica francese in

Inghilterra, introducendo le nuove conquiste tecniche ed espressive italiane.

Pietro Degli Antoni (1648-1720), fratello dell'organista e compositore Giovanni Battista, fu pluristrumentista oltre che compositore. Vissuto sempre a Bologna, come cornettista fece parte della Cappella Musicale di S. Petronio negli anni di Maurizio Cazzati, fu poi membro della Accademia Filaschise e dell'Accademia Filarmonica, di cui venne eletto «principe» ben sei volte. Maestro di cappella in varie chiese bolognesi, Degli Antoni compose diversi oratori (purtroppo tutti perduti tranne *L'innocenza depressa*), musica vocale religiosa e secolare, oltre a svariate raccolte di musica strumentale per archi e basso continuo. Nelle sonate dell'op. 5 (1686) si possono ritrovare le tracce della sua scrittura vocale, ma ciò che caratterizza queste opere è l'importanza accordata alla parte del basso, che dialoga costantemente alla pari col violino, sviluppando gli stessi materiali tematici. E' anche interessante notare come nel primo «grave» della *Sonata settima* si trovino almeno due idee riprese da Corelli nel primo movimento della prima sonata dell'op. 5.

ENRICO GATTI

II.

Il rapido sviluppo del violino agli albori del XVII secolo provocò come conseguenza una notevole evoluzione nella tecnica dello strumento, ampliandone il repertorio verso una letteratura sempre più complessa. Evidentemente questo sviluppo fu parallelo ad un'interesse sempre più crescente da parte dei musicisti, che cercarono di perfezionarne le possibilità tecniche ed espressive. Le brevi sinfonie dei *dramma per musica*, o i semplici ritonelli della musica da ballo non richiedevano alcun tipo di virtuosismo strumentale. Approfittando della presenza di liutai eccelsi nell'Italia del nord (tali Gasparo da Salò, Paolo Maggini, gli Amati, ecc.) e dei numerosi miglioramenti che compirono sia sul violino sia sull'archetto, i violinisti Salomone Rossi, Biagio Marini, Carlo Farina ed altri si impegnarono a comporre brani mettendo in valore le nuove possibilità che scoprirono man mano sullo strumento. Si nota assai presto una chiara polarizzazione per quanto riguarda il genere delle composizioni che produssero: i numerosi balli – storicamente il genere musicale più adatto al violino – si svilupparono verso uno stile più articolato e furono spesso raccolti nella cosiddetta *sonata da camera*, mentre alla *sonata da chiesa*, destinata soprattutto alle funzioni sacre, si addiceva uno stile più composto, più eloquente e più «osservato».

I violinisti-compositori attivi durante la prima metà del seicento, erano artisti dotati di una grande originalità: ispirati dalla monodia accompagnata dei

Fiorentini e dalle tecniche della variazione strumentale, contribuirono non solo allo sviluppo di nuove forme musicali, ma diedero il via ad una lunga tradizione di musica violinistica. Non a caso i musicologi del primo novecento si appassionarono ad una epoca così ricca: l'interesse per la novità di uno stile e di certe forme (nel periodo fra il 1595 e il 1645), nonché la curiosità e l'ammirazione per i risultati dei lavori svolti dai pionieri verso forme musicali considerate «perfette» (nel primo settecento, con Corelli, Locatelli e Vivaldi) hanno concorso all'oblio di mezzo secolo di musica, sfortunatamente qualificata tale «transitoria».

L'antologia proposta nella presente registrazione può essere considerata in questo senso come un contributo alla rivalutazione di un periodo musicale che fu tutt'altro che una semplice preparazione a Corelli e ai suoi contemporanei. Innanzitutto bisogna tenere presente il fatto che il centro musicale violinistico non è più, intorno al 1650, il Veneto né la Lombardia, ma si è spostato verso l'Emilia, in particolare a Bologna, Modena e a Ferrara. Lo stile iniziato dai veneti Marini, Rossi e Farina – caratterizzato da un alto virtuosismo e da una spiccata preferenza per le forme con variazioni, nelle quali potevano dimostrare ogni effetto ed «affetto» che il violino era in grado di produrre – si sviluppò, tramite le soste in tutt'Europa di questi musicisti, soprattutto nei paesi germanici (i compositori Rosenmüller, Walther, Biber, Westhoff e Schmelzer ne sono gli eredi più diretti), mentre la scuola emiliana adottò uno stile del tutto diverso. Nonostante il fatto che i pochi studiosi ad essersi

interessati nel passato alla scuola emiliana si fossero ostinati a considerarla una «scuola» piuttosto omogenea, appare oggi invece che vi siano delle differenze fondamentali fra la scuola bolognese e quella modenese. Queste differenze non hanno però impedito nè un stretta collaborazione, nè i numerosi scambi fra (e di) musicisti e compositori dei due centri.

Semplificando molto, si potrebbe tentare una spiegazione delle differenze stilistiche fra le due città basandola su due fattori: l'influenza dei «capiscuola» da un lato e il contesto culturale nel quale le due scuole si svilupparono dall'altro. Modena era un ducato e la sua vita culturale era concentrata intorno alla corte estense; ciò significa che i musicisti di qualche importanza vi erano almeno strumentisti o cantanti se non maestro di cappella o sotto maestro. La cattedrale disponeva di una propria cappella musicale abbastanza ridotta e i suoi musicisti erano anche quelli della corte. A Bologna invece era un'oligarchia borghese a gestire il territorio, e nonostante fosse sottoposta al governo dello Stato Pontificio, la chiesa non era onnipotente, sicché il luogo di culto più importante e più caro ai bolognesi non era la Cattedrale di San Pietro, ma la Basilica cittadina di San Petronio, santo patrono della città. Possiamo quindi proporre una prima distinzione dovuta al fatto che i compositori modenesi produssero soprattutto musiche di corte (musica da camera e da ballo, solitamente con organici ridotti) e che i bolognesi composero principalmente musiche sacre (musiche con cori e grandi organici). Per non cadere in generalizzazioni troppo facili, conviene

ora procedere a qualche analisi della produzione musicale dei due centri emiliani.



Formatosi ad Assisi, Don Marco Uccellini entrò al servizio del Duca d'Este nel 1641 in qualità di maestro di cappella, funzione che combinò dal 1647 col magistero della cappella del Duomo. Lo stile delle sue composizioni violinistiche è caratterizzato da un virtuosismo pieno di effetti, di doppie corde, scordature, imitazioni di suoni della natura e di altri strumenti, e di canzoni e melodie popolari. Inoltre dimostra un certo interesse per lo stile francese – molto pregiato alla corte ducale e rappresentato nelle sue numerose raccolte di balli – e per i «giochi» musicali come canoni enigmatici chiamati artifici musicali, diventati tipici dello stile modenese. Le quattro arie per due violini e basso (dell'*op. 4*, 1645), sono serie di variazioni su melodie popolari famose e qualche volta molto antiche: la *Scatola degli agbi* non è altro che una parafrasi del *passamezzo moderno*, mentre il *Caporal Simon* richiama nelle ultime battute la famosa *Girolmeta*. Nelle sonate, più astratte e più dotte, il virtuosismo viene uguagliato dalla ricerca armonica spesso stupefacente e audace.

Entrambi allievi di Uccellini, Giuseppe Colombi e Giovanni Maria Bononcini furono rivali a livello professionale durante tutta la loro carriera: Colombi fu nominato *Capo degli Instrumentisti* della corte nel 1654 e anche professore di violino del Duca Rinaldo

d'Este, mentre Bononcini, nell'ensemble di corte era il suo subordinato, finché fu eletto maestro di cappella del Duomo nel 1673, ove i ruoli ebbero ad invertirsi. Dopo la morte del Bononcini nel 1678, Colombi gli succedette al magistero del Duomo. È molto interessante vedere quanto lo stile di due musicisti, assolutamente contemporanei e vissuti nello stesso contesto culturale e professionale, può essere diverso e a volte pure opposto. L'influenza di Uccellini fu certamente maggiore su Colombi: nei 22 libri contententi brani musicali manoscritti e conservati alla Biblioteca Estense di Modena, ci sono un numero stupefacente di ricercari, partite, e di toccate per violino solo di una natura molto virtuosistica, che probabilmente erano destinate all'insegnamento. Fra questi brani vi sono tantissime variazioni (tra cui quelle sull'aria di *Bergamasca*), in uno stile molto vicino a quello dell'Uccellini. Bononcini sembra essere stato molto meno attratto da variazioni di questo genere. Più interessato invece alla tecnica contrappuntistica – pubblicò nel 1673 un trattato di teoria musicale e di contrappunto, *Il Musico pratico*, e fu eletto l'anno prima all'Accademia Filarmonica, vera «forzezza» bolognese del contrappunto «alla Palestrina» – fece stampare una raccolta di *Sonate da Chiesa* (l'op. 6), scritte in un contrappunto molto più sviluppato, chiaro e scorrevole di quello di Colombi. Entrambi composero diverse raccolte di balli e di sonate da camera: pure in questo genere Bononcini preferiva la tecnica più dotta al virtuosismo e agli elementi popolari del Colombi.

Sedici anni dopo l'arrivo di Uccellini a Modena, Maurizio Cazzati, nato a Guastalla presso Mantova, fu eletto maestro di cappella della basilica petroniana bolognese, ove riorganizzò tutta l'istituzione musicale. Licenziò tutti i musicisti e scelse soltanto i migliori strumentisti per formare un nucleo di archi che fu incrementato esclusivamente in occasione delle maggiori celebrazioni liturgiche. Di tradizione veneta anch'esso, ma non essendo violinista, influenzò profondamente la vita musicale bolognese. Introdusse uno stile strumentale ispirato dalla maniera severa, massiccia, armonicamente saturata e quasi contrappuntistica dei veneziani. Benché per le funzioni sacre nella Basilica scrisse principalmente composizioni ad uno o due cori con o senza accompagnamento orchestrale, i brani strumentali servivano per l'Epistola, la Comunione o il Deo Gratias della Messa. L'op. 55 è l'ultima opera pubblicata dal Cazzati prima che lasciasse Bologna nel 1671. Scritte per *Violino à Cornetto*, *Violone* e *basso continuo*, le dodici sonate di questa raccolta sembrano riprendere l'antica pratica dell'intercambiabilità dello strumento solista. In realtà lo spartito non contiene niente di particolarmente violinistico: lo stile è molto severo e poco esuberante, e la cantabilità lirica, tanto cara ai bolognesi, nel recitativo del tempo lento è tutta presente. La successione di tre tempi presto-lento-presto nella sonata *La Gaetana* è una struttura che verrà sviluppata cinquant'anni dopo da Vivaldi e i suoi contemporanei. Infine il contrappunto imitativo tra la parte del violino e quella del vio-

loncello è costruito su due temi, il che induce uno sviluppo melodico a sezioni.

Giovanni Battista Vitali, suonatore di viola tenore e poi di violoncello in San Petronio, lasciò Bologna nel 1674 per Modena, ove fu eletto *sotto maestro di cappella* della cappella del Duca Francesco II insieme a Giuseppe Colombi. Nelle sonate dell'*op. 2* (1667) e dell'*op. 5* (1671), ancora del periodo bolognese, il suo stile è chiaramente sotto l'influenza del suo maestro Cazzati. Tuttavia, Vitali introdusse certe novità che lo avvicinarono di molto allo stile modenese, come per esempio l'impiego di movimenti di danza, la frammentazione del materiale tematico e l'utilizzazione della tecnica delle variazioni. Più tardi compose infatti canoni enigmatici e si diede a veri e propri esperimenti armonici (*Artifici musicali*, *op. 13*, 1689). In parte per le qualità acustiche dell'enorme basilica, i compositori petroniani non erano completamente liberi nelle loro scelte armoniche e inoltre l'autorità assai conservatrice dell'Accademia Filarmonica contribuì a un tipo di armonizzazione che i musicologi evoluzionisti qualificarono di «pretonale». Siamo invece convinti che sia preferibile definirla come eclettica, in quanto, nella pratica quotidiana, i compositori dovettero scendere ad un compromesso fra il sistema modale e un sistema tonale, reso inevitabile a causa della risonanza dell'edificio gotico.

Allievo di Vitali, il violoncellista Domenico Gabrielli seguì il suo maestro a Modena nel 1689, dopo essere stato solista in San Petronio. I suoi 7 *Ricercari* per violoncello solo sono fra i primi brani

scritti per lo strumento, il cui suono fu notevolmente migliorato, poco prima, grazie alla recente introduzione delle corde filate d'argento, nonché dal talento straordinario del Gabrielli e del suo allievo Don Giuseppe Jacchini. Quest'ultimo compose diverse sonate per violoncello e basso in uno stile del tutto bolognese con tempi lenti di una squisita cantabilità lirica e malinconica. La sua raccolta di dodici *Sonate da camera a tre* (*op. 2*, 1695) contiene sei sonate a due violini e violoncello obbligato, di cui la *Sonata settima*. Come nelle sonate di Vitali, la distinzione tra sonata da camera e sonata da chiesa diventa sempre meno ovvia. Il primo *Largo, ma andante*, estremamente espressivo, è una fuga con tre esposizioni tematiche abilmente sviluppate.

Ultimo compositore rappresentato in questa registrazione, Giuseppe Torelli, nacque a Verona, fu nominato dapprima suonatore di violetta (1686), successivamente divenne primo violinista (dal 1701) nella Cappella petroniana. Considerato uno dei maggiori compositori della scuola bolognese, lasciò all'Archivio Musicale della Basilica – oltre alle sue sette raccolte stampate – un gran numero di sinfonie, concerti (di cui molti con una, due o quattro trombe) e di sonate autografe, fra le quali la *Perfidia* (G. 66-67) per due violini e basso continuo. I tre tempi o pezzi raccolti sotto quel denominativo poco usato, sono di natura alquanto virtuosistica. Il termine *perfidia* fu usato per indicare un tipo di effetto basato sulla ripetizione di una stessa figura musicale, di una medesima melodia, di uno stesso passaggio o movimento.

Qualche volta si trova questo genere di effetti in musiche di Cazzati e di Bononcini, ma raramente la perfidia fu trattata in modo così sistematico. In ogni caso, la composizione è abbastanza eccezionale nell'insieme dell'opera Torelliana, allontanandosi alquanto dello stile «abituale» dell'autore.

Nonostante le interferenze stilistiche tra Bologna e Modena, è quindi importante notare le sfumature nella produzione musicale dei due centri. Gli esperimenti armonici, formali e tecnici della scuola modenese o la purezza del contrappunto osservato e la cantabilità lirica tipici della scuola bolognese non sono quindi soltanto elementi di una semplice fase di transizione. Costituiscono invece uno stile regionale molto definito che, aggiunto e combinato alle creazioni lombardo-venete del primo seicento, contribuì allo sviluppo di una tradizione musicale dalla quale emergeranno i grandi maestri dell'inizio del diciottesimo secolo.

MARC VANSCHEEUWIJCK

L'Arte del Violino in Italia (c. 1650 - 1700)

I.

Auf dem umfangreichen Gebiet der italienischen Barockmusik sind zwei Bereiche besonders gründlich erforscht: die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts (die Zeit von Monteverdi, Frescobaldi und Castello) und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts (die reife Schaffensperiode Corellis, Händels und Vivaldis). Man kann also von zwei recht unterschiedlichen Perioden sprechen, von einer ersten, in der die Kompositionstechnik radikal revolutioniert wurde, und von einer zweiten, in der nach einem langen Filterungsprozess eine »Standardisierung« gewisser grundlegender Formmodelle stattgefunden hat. Dabei darf man nicht vergessen, dass dieses Filtrieren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfolgte, als die zahlreichen neuen Ideen bezüglich der Struktur und der Klangfarbe ausgearbeitet wur-

den, die aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts stammen, sodass die Grundlage für eine moderne und formal stabile Musiksprache geschaffen wurde.

Nun sollen in aller Kürze einige der Protagonisten, Orte und Aspekte dieser wichtigen Periode aufgezählt werden: Stradella entwickelte in den 1660er Jahren in Rom als erster die Idee eines Concertino, das einem Concerto grosso gegenübersteht, außerdem sollte er die Kompositionsweise für die Basslinie und für Stimmen der folgenden Generationen wesentlich beeinflussen; Torelli arbeitete in Bologna die Idee eines Konzertes für Orchester mit solistischen Geigenpassagen aus; Alessandro Scarlatti entwickelte die Kantate, das Oratorium und die Oper und beeinflusste den jungen Händel sehr stark (der darauf zu Beginn des 18. Jahrhunderts drei Jahre in Italien verbringen sollte); Georg Muffat, der nach Rom geschickt worden war um seine Fähigkeiten zu vervollkommen, verinnerlichte die instrumentalen Ideen Corellis: Seine späteren Concerti grossi sollten in einem Stil stehen, der in der Tat nur zum Teil unter dem Einfluss Lullys steht, während er auch den in den 1670er und 1680er Jahren erschienenen italienischen Triosonaten sowie den Konzerten verpflichtet ist, die Corelli in jener Zeit in Rom komponierte und aufführte. Unzählige Komponisten, deren Heimat nördlich der Alpen liegt, wurden bei ihren Besuchen oder während ihrer Ausbildungszeit auf der Halbinsel durch den italienischen Einfluss geprägt, der als unerlässlich für eine umfassende musikalische Bildung galt. Auch die Verbreitung einer enormen

Menge gedruckter Editionen übte großen Einfluss aus (herausgegeben hauptsächlich in Bologna, Venedig und Rom – ihre Existenz konnte einem Musiker, der auf der Höhe seiner Zeit war, unmöglich entgehen), und das wohl effektivste Mittel war das Wirken jener zahllosen italienischen Musiker, die an Höfen und Kapellen jenseits der Alpen angestellt waren, vor allem in Österreich und Deutschland. Zu den genialen italienisch beeinflussten Musikern zählen Buxtehude, Purcell, Rosenmüller, Schmelzer, Walther und Biber, wobei man diese Liste unschwer fortsetzen könnte...

Im Vorwort zu seinen *Sonnata's of 111 parts* aus dem Jahr 1693 beteuert Henry Purcell, er habe »*faithfully endeavour'd a just imitation of the most fam'd Italian Masters; principally, to bring the Seriousness and gravity of that sort of Musick into vogue, and reputation among our country-men, whose humor, 'tis time now, should begin to loath the levity, and balladry of our neighbours...*« (»sich redlich um eine rechte Nachahmung der berühmtesten italienischen Meister bemüht; hauptsächlich, damit die Ernsthaftigkeit und Feierlichkeit dieser Musik bei unseren Landsleuten Anklang findet, denn es ist nun an der Zeit, dass ihr Geist damit beginnt, die Leichtfertigkeit und das Balladenschreiben unserer Nachbarn zu verachten...«), wobei mit den »leichtfertigen Nachbarn« natürlich die Franzosen gemeint sind. Es ist angebracht, das vorherrschende Bild der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts zurechtzurücken und zu vervollständigen, das man sich im Ausland von ihr machte: Dort überwog die Vorstel-

lung einer einzig und allein extrovertierten und hochvirtuosen, einer »verrückten« Musik. Aber in Wahrheit diente die italienische Musik als Modell für Stil und Formbildung (das war sie auch noch einige Zeit später für einen so bedeutenden Komponisten wie François Couperin) und außerdem als Anknüpfungspunkt für Vorstellungskraft und Fantasie.

Während die Blütezeit des Zinken sich langsam ihrem Ende zuneigte (nur in seltenen Ausnahmen wird seine Verwendung noch in Partituren gefordert, so etwa in den Serenaden und Oratorien Alessandro Stradellas und Giovanni Battista Bassanis) hielt man die Geige für das Instrument, das am besten dazu in der Lage war, die menschliche Stimme nachzuahmen (Giovanni Antonio Leoni nennt sein 1652 erschienenes Buch *Sonate di violino a voce sola*, Opus 3). Wenn man Corelli als den »Raffael der Geige« bezeichnen kann (es ist in der Tat mehr als ein Zufall, dass beide Künstler mit den höchsten Ehren im Pantheon in Rom begraben wurden), so kann man den geigenden Komponisten der Jahre 1640-1670 vielleicht mit dem eigentlich unpassenden Begriff der »Präraffaeliten« einen Namen geben.

Diese Einspielung soll das Zeugnis einer Zeit sein, die man als »musikalische Werkstatt« auffassen kann. Es ist also nicht unangemessen, die hier dargestellten Komponisten mit den Cremoneser Geigenbauern zu vergleichen, die genau zu dieser Zeit Riesenschritte auf dem Weg der Entwicklung des Geigenbaus machten. Es genügt, dabei an die Werkstatt Niccolò Amatis zu denken, die das entscheidenden

de Sprungbrett für das Genie eines Antonio Stradivari war.



Wir haben zwei Sonaten des aus Cremona stammenden Komponisten Tarquinio Merula (1595–1665) aufgenommen. Dabei handelt es sich um zwei reizende, weniger bekannte *sonate da chiesa* (aus Merulas Feder kommt hauptsächlich das Opus 12 zur Aufführung). Die beiden Sonaten aus Opus 6 (dabei handelt es sich um eine 1624 veröffentlichte Sammlung geistlicher Vokalmusik; zu dieser Zeit war Merula »Kirchen- und Kammerorganist« des polnischen Königs Sigismund III.) beruhen auf einfachen und linearen Elementen, die gerade deswegen so effektiv sind und die sich dennoch durch großen melodischen Erfindungsreichtum, rhythmische Lebhaftigkeit und Kunstgriffe wie Chromatik, Tremoli oder plötzliche Wechsel der Klangfarbe auszeichnen.

Der Priester Marco Uccellini (ca. 1603–1680) war eine Art Vorgänger Vivaldis, Leiter der Instrumente des Herzogs von Este in Modena und *maestro di cappella* am Dom, später wurde er *maestro di cappella* am Hof von Ranuccio II. Farnese in Parma. Uccellini schrieb nicht nur eine große Anzahl von Violinsonaten, in denen er sowohl die Bogen- als auch die Grifftechnik weiterentwickelte (er ging bis in die 6. Lage), sondern auch Opern und Ballette, die leider nicht erhalten sind. Er ist eine zentrale Figur für die Violinliteratur des 17. Jahrhunderts; in seinem Opus 4

(aus dem auch *Lucimonia contenta* stammt, 1645) fasste er seine erfolgreichsten Kompositionen zusammen, sowohl jene für Violine solo als auch die für zwei bis drei Instrumente. Der Stil seiner *Sinfonici concerti brevi...*, Opus 9 (1667) ist wesentlich höfischer und leichter, und ein Großteil der Sammlung besteht aus Tänzen für den Palazzo, auch im französischen Stil.

Über Agostino Guerrieri, der um die Jahrhundertmitte Sänger in der Kapelle des Mailänder Doms war, ist nur sehr wenig bekannt. Er hat seine Ausbildung wohl bei Antonio Maria Turati genossen, dem Leiter dieser Kapelle. In Guerrieris einziger bekannter Veröffentlichung (Opus 1, 1673) sind auch einige Sonaten seines Lehrers enthalten, aber von größerem Interesse sind die Stücke für Doppelharfe, ein Instrument, das zu dieser Zeit sehr häufig als Continuo-Instrument eingesetzt, aber wesentlich seltener solistisch verwendet wurde. Die *Sonata malinconica à solo* trägt eine Widmung an die »molto Reverenda Signora e Patrona Collendissima in Christo, la Signora D. Gioanna Francesca Raggi monaca in S. Leonardo di Genova«. In Bezug auf die Melancholie (ein Wort, das nach seiner griechischen Etymologie etwa »schwarze Galle« bedeutet) muss man anmerken, dass dieser Begriff erst später negativ konnotiert wurde. In der Antike galt die Melancholie dagegen als typische Eigenschaft jener Personen, die sich besonders auf den Gebieten der Reflexion, der Politik und der Künste auszeichneten.

Der wohl aus der Toskana stammende Giovanni Antonio Pandolfi Mealli stand ca. 1660 im Dienst des

Erzherzogs Ferdinand von Österreich; ebenfalls 1660 erschien sein Opus 3 und sein Opus 4 in Innsbruck. Dabei handelt es sich um zwölf *sonate da chiesa* und *da camera*, in denen die Violine die durchgängig über den Bass dominiert, der lediglich einfachste Begleitfunktion hat. Pandolfis Sonaten beginnen und enden fast immer mit *Adagio*-Sätzen, zwischen denen Abschnitte mit brillantem Passagenwerk oder Variationen über einen ostinaten Bass stehen (in diesem Fall eine *Passacaglia*). Diese fantasievollen Sonaten übten wesentlichen Einfluss auf Heinrich Schmelzer aus, der vier Jahre darauf seine *Sonatae Unarum Fidium* veröffentlichte, die wiederum direkt oder indirekt auf den großen Geiger Johann Jakob Walther wirkten, der drei Jahre in Italien verbrachte. Die einzigen weiteren bekannten Werke Pandolfis sind kurze Suiten für eine und zwei Geigen mit Basso continuo, die 1669 in Messina veröffentlicht wurden, wo er zu dieser Zeit angestellt war.

Ein weiterer in Innsbruck tätiger Geiger und Komponist war Giovanni Buonaventura Viviani (1638–1692), der aus der Toskana stammte und in den 1670er Jahren Musikdirektor am Hof war. Im Jahr 1678 erschienen seine *Capricci Armonici*, Opus 4, inklusive der auf dieser Aufnahme vertretenen Stücke. Im gleichen Jahr leitete Viviani in Rom eine Oratorienaufführung, an der sowohl Corelli als auch Pasquini mitwirkten. In der Folge führte er eine Opernkompanie, war *maestro di cappella* des Fürsten von Bisignano und an der Kathedrale von Pistoia. Er schrieb sieben Opern, fünf Oratorien, zahlreiche

Kantaten und weitere Vokalwerke, außerdem Sonaten (die bekannteste ist jene für *trombetta* aus den *Capricci Armonici*). Besonders interessant ist seine *Symphonia cantabile*, in der eine Solokantate mit all ihren Rezitativen, Ariosi und Arien im Stil Antonia Cestis imitiert wird, dessen Einfluss sich mit Sicherheit bis nach Innsbruck erstreckte. Die *Sonata prima* dagegen weist Merkmale auf, die denen entsprechen, die man in den Sonaten des großen Virtuosen Heinrich Ignaz Franz von Biber findet.

Auch Angelo Berardi (1636–1694) stammte aus der Toskana; neben seiner Kompositionstätigkeit war er auch ein bedeutender Theoretiker (er verfasste sechs Traktate), vor allem auf dem Gebiet des Kontrapunktes. Berardi diente als *maestro di cappella* an den Kathedralen von Viterbo, Tivoli und Spoleto, außerdem in Rom an Santa Maria in Trastevere. Auch als Komponist war er sehr produktiv, wobei er hauptsächlich geistliche Werke schrieb, die heute kaum bekannt sind. Sein Opus 7 aus dem Jahr 1670 trägt folgende Widmung: »*alla Molto Reverenda, Signora mia, e Padrona Colendissima la Signora Suor Anna Maria Francesca Rossi, Monaca in S. Agostino di Viterbo*«. Es ist also ein weiterer Beleg dafür, dass Frauen zu jener Zeit keinesfalls vom Musikleben ausgeschlossen waren, sondern sich vielmehr zu außergewöhnlichen Virtuosen entwickeln konnten (wie etwa die Mädchen in Vivaldis Orchester des Ospedale della Pietà). Das zeigt sich auch in Berardis Zeugnis der »großen Lieblichkeit und Anmut«, mit der Schwester Anna die Sinfonien spielte, die er ihr gewidmet hatte.

Es ist bemerkenswert, dass unser *Capriccio* mit Sicherheit kein geistliches Werk ist: Der Komponist lässt auf höchst spannende Weise verschiedene Tanzsätze (*corrente*, *balletto*, *gagliarda*) und Stile (französisch, englisch, deutsch) Revue passieren, die sich mit expressiven Abschnitten abwechseln, die die Bezeichnungen *cromatico* und *arcato* tragen. (Im Bezug auf diesen letzten Begriff beschreibt Roger North in seinen musikalischen Aufzeichnungen eine Praxis, die von Italienern nach London importiert wurde: er übersetzt *arcata* mit *long bow* und beschreibt diese Technik als langen Bogenstrich mit einem *mesa di voce* und einem Vibrato am Schluss, eine technische Finesse, die zu diesem Zeitpunkt gerade sehr in Mode kam.) Eine weitere Besonderheit aus Berardis *Capriccio* ist das *Tempo furio di sara-banda presto*, das dem schnellen Typus der Sarabande den Vorzug gibt (wie es auch in Spanien und England der Fall war), im Gegensatz zu dem üblichen Gebrauch in Frankreich, Deutschland und generell auch in Italien, auch wenn man davon ausgeht, dass dort die beiden Typen eine gewisse Zeit lang parallel existierten. Außerdem findet sich am Ende des Stückes eine sogenannte *perfidia replicata*. Die *perfidia* war eine ostinate Wiederholung eines rhythmischen Modells oder einer Passage. Berardi selbst gibt hierfür eine Definition in seinen *Documenti Armonici* (Bologna, 1689). Aber schon im Jahr 1607 schrieb Agostino Agazzari, »die Geige braucht schöne Passagen, klar umrissen und ausgedehnt, Scherze, Antworten und kleine Imitationen, die an verschie-

denen Stellen wiederholt werden«. Uccellini macht davon ausführlich Gebrauch (zum Beispiel in der Schlusspassage von *Lucimina*), wie schon Dario Castello vor ihm. Dabei wurden Muster vorweggenommen, derer sich ein Jahrhundert später auch Vivaldi (teils überreichlich) bedienen sollte.

Mit vergleichbaren *perfidie* ist auch die *Sinfonia* Carlo Mannellis (1640–1697) übersät, besonders im Mittelsatz, der bereits auf die isorhythmischen Sätze in Corellis Opus 5 hinweist. Der Hinweis auf Corelli ist in diesem Fall nicht unangebracht, wenn man bedenkt, dass letzterer mehrere Jahre lang als Ripieno-Geiger in den Orchestern spielte, in denen Mannelli der erste Sologeiger war. Er war mit Sicherheit »einer der bedeutendsten Musiklehrer Roms« (wie Corelli selbst 1685) schrieb. Manelli, der den Beinamen »Carlo del Violino« trug, verbrachte praktisch sein ganzes Leben in Rom. Er war Soprankastrat und wirkte an Opernaufführungen und vor allem bei Gottesdiensten mit. Außerdem war er Aufseher in der Congregazione di S. Cecilia. Sein *Studio del violino* ist verloren gegangen, und von seinen *Sinfonie a violino solo*, Opus 1 (vor 1666) ist nur eine einzige handschriftliche Sinfonie erhalten, die wir hier eingespielt haben. In diesem Stück setzt Mannelli sehr viele Doppelgriffe ein, und das gesamte Werk atmet eine sehr individuelle Atmosphäre.

Eine völlig andere Persönlichkeit ist der Neapolitaner Nicola Matteis, der ungefähr 1670 nach London emigrierte. Er war hauptsächlich Geiger, obwohl er auch Mandoline und Gitarre spielte, und

neigte dazu, sein Instrument recht tief zu halten, was einem sehr alten Gebrauch entsprach. Tatsächlich vereinigte Matteis volkstümliche mit verfeinerten Traditionen, er schrieb Sätze im improvisatorischen Stil, Tänze, fugierte Sätze mit humoristischen Anklängen (*«fuga curta per scarsezza di carta»* / »kurze Fuge aufgrund von Papierknappheit«). Dabei blieb es nicht aus, dass er von einzelnen Besonderheiten des englischen Stils beeinflusst wurde, was der Gebrauch des *ground* bezeugt. Bei den englischen Kritikern löste er Enthusiasmus aus; im Jahr 1674 schrieb Evelyn, dieser Geiger habe *«a strock so sweete and made it speake like the voice of a man, and when he pleased, like a consort of severall instruments...»*. Burney behauptete: *«Matteis polished and refined [English] ears, and made them fit and eager for the sonatas»*, während North es als Verdienst des Neapolitaners bezeichnete, das Überwiegen des französischen Musikstils in England aufgebrochen zu haben, der statt dessen neue technische und expressive Errungenschaften aus Italien eingeführt habe.

Pietro Degli Antoni (1648 - 1720), der Bruder des Organisten und Komponisten Giovanni Battista, komponierte ebenfalls und spielte überdies zahllose Instrumente. Er lebte durchgängig in Bologna, wo er zur Zeit von Maurizio Cazzati als Zinkenist in der Kapelle von San Petronio wirkte. Später war er Mitglied der Accademia Filaschise und der Accademia Filarmonica, zu deren *Principe* er sechs Mal gewählt wurde. Degli Antoni war in verschiedenen Kirchen Bolognas *maestro di cappella* und komponierte mehrere Oratorien, die bis auf *Linnocenza depressa* leider alle

nicht erhalten sind. Außerdem verfasste er geistliche und weltliche Vokalmusik sowie mehrere Sammlungen mit Instrumentalmusik für Streicher und Basso continuo. In den Sonaten aus Opus 5 findet man Spuren seiner vokalen Kompositionsweise, aber was diese Werke ganz besonders auszeichnet, ist die Bedeutung, die der Basslinie beigemessen wird, die in durchgehend gleichberechtigtem Dialog mit der Violine steht und das gleiche thematische Material verwendet. Auch die Feststellung ist interessant, dass sich im ersten *Grave* der *Sonata settima* mindestens zwei Ideen finden, die Corelli im ersten Satz seiner ersten Sonate aus Opus 5 wieder aufnimmt.

ENRICO GATTI

II.

Die rasche Entwicklung, die die Violine zu Anfang des 17. Jahrhunderts durchmachte, führte auch zu einem technischen Fortschritt dieses Instruments, sodass das Repertoire immer vielfältiger wurde. Selbstverständlich verlief diese Entwicklung parallel zu dem wachsenden Interesse der Musiker, die auf der Suche nach immer mehr Möglichkeiten in Technik und Ausdruck waren. Die kurzen Symphonien der Musikdramen oder die einfachen Ritornelli der Tanzmusik verlangten nach keiner besonderen Virtuosität des Instruments. Die herausragenden Geigenbauer in Norditalien (Gasparo da Salò, Paolo Maggini, die Amati usw.) mit ihren zahlreichen Verbesserungen an der Violine selbst und am Bogen waren Anlass, dass die Violinisten Salomone Rossi, Biagio Marini, Carlo Farina und andere Stücke verfassten, die die neuen Möglichkeiten des Instruments hervorhoben. In recht kurzer Zeit kristallisierten sich klare Formen bei ihren Kompositionen heraus: Die zahlreichen Tänze, die historisch gesehen der Violine am ehesten anstanden, entwickelten sich in Richtung auf eine reichere Gliederung und sie wurden oft in der sogenannten *sonata da camera* zusammengefasst, während der Stil der für den Gottesdienst bestimmten *sonata da chiesa* in höherem Maße bedacht, ausdrucksvoller, *osservato* war.

Die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirkenden Violinisten-Komponisten waren mit großer Originalität begabt: Von der begleiteten Mono-

die der Florentiner und den Techniken der Instrumentalvariation inspiriert, trugen sie nicht nur zur Entwicklung neuer musikalischer Formen bei, sondern leiteten eine langwährende Tradition der Violinmusik ein. Es ist deshalb kein Zufall, dass die Musikwissenschaftler zu Beginn unseres Jahrhunderts sich für eine so reichhaltige Epoche begeisterten. Das Interesse an dem neuen Stil und an gewissen neuen Formen (in der Zeit von 1595 bis 1645) sowie die Neugier und die Bewunderung vor den kompositorischen Leistungen der Pioniere mit ihren als »perfekt« geltenden musikalischen Formen (Anfang 18. Jahrhundert mit Corelli, Locatelli und Vivaldi) haben das ihre dazu beigetragen, dass ein halbes Jahrhundert Musik der Vergessenheit anheimfiel und als Werk einer »Übergangszeit« angesehen wurde.

Die Anthologie der vorliegenden Aufnahmen kann in diesem Sinne als Beitrag zur Aufwertung einer Musikepoche gewertet werden, die alles andere war als eine einfache Vorbereitung auf Corelli und seine Zeitgenossen. Zunächst muss berücksichtigt werden, dass um 1650 das Zentrum für die Violinmusik nicht mehr das Veneto oder die Lombardei war, sondern dass dieses sich in die Emilia verlagert hatte, insbesondere nach Bologna, Modena und Ferrara. Der von den Venetern Marini, Rossi und Farina eingeleitete Stil – der sich durch außergewöhnliche Virtuosität und eine eindeutige Vorliebe für Formen mit Variationen auszeichnete, in denen alle »Affekte«, die mit der Violine zu erzielen waren, wiedergegeben werden konnten – entwickelte sich

im Gefolge der Reisen, die diese Musiker durch ganz Europa, insbesondere in die deutschsprachigen Länder machten (die Komponisten Rosenmüller, Walther, Biber, Westhoff und Schmelzer waren ihre unmittelbarsten Nachfahren), während sich die Schule der Emilia einen ganz anderen Stil zu eigen machte. Obwohl die wenigen Wissenschaftler, die sich in der Vergangenheit mit der emilianischen Schule befassten, darauf beharrten, sie als ziemlich einheitliche »Schule« zu betrachten, sieht es heute so aus, als gebe es grundlegende Unterschiede zwischen der Bologneser und der Modeneser Schule. Diese Unterschiede verhinderten aber keineswegs eine enge Zusammenarbeit und regen Austausch zwischen und mit den Musikern und Komponisten der beiden Zentren.

Eine Erklärung der stilistischen Unterschiede könnte in grober Vereinfachung aufgrund zweier Faktoren gegeben werden: der Einfluss der »Lehrer« einerseits und das kulturelle Umfeld der beiden Schulen auf der anderen Seite. Modena war ein Herzogtum, und sein kulturelles Leben spielte sich im Umkreis des Hofes der Este ab. Das bedeutet, dass die dortigen Musiker einen gewissen Ruf haben mussten und zumindest Instrumentalisten oder Sänger waren, wenn nicht Kapellmeister oder Vizekapellmeister. Die Kathedrale hatte ihre eigene Kapelle, auch wenn das Ensemble zahlenmäßig nicht sehr groß war und die Musiker übrigens gleichzeitig der Hofkapelle angehörten. In Bologna dagegen wurde das Territorium von einer bürgerlichen Oligar-

chie beherrscht, und obwohl es dem Kirchenstaat unterstand, war die Kirche nicht allmächtig, sodass das bedeutendste und bei den Bolognesern beliebteste Gotteshaus nicht die Kathedrale San Pietro war, sondern die städtische, dem Schutzpatron der Stadt geweihte Basilika San Petronio. Wir können demnach eine erste Unterscheidung anbieten, wonach die Modeneser Komponisten vor allem für den Hof bestimmte Musik schrieben (Kammer- und Tanzmusik, im allgemeinen in kleiner Besetzung), während sich die Bologneser in erster Linie der geistlichen Musik zuwandten (mit Chören und großen Orchestern). Um in der Verallgemeinerung nicht zu weit zu gehen, sei hier die musikalische Produktion der beiden emilianischen Zentren näher untersucht.



Aus der lombardisch-venetischen Tradition stammend, trat Marco Uccellini 1641 als Kapellmeister in den Dienst des Herzogs d'Este und er verband dieses Amt bis 1647 mit der Leitung der Domkapelle. Der Stil seiner Violinkompositionen zeichnet sich durch einen an Effekten reichen Virtuositismus aus, mit doppelten Saiten, Scordatur, Imitationen von Lauten aus der Natur und von Tönen anderer Instrumente, volkstümlichen Melodien. Außerdem zeigt er ein gewisses Interesse für den französischen Stil – der am herzoglichen Hof sehr geschätzt war und in den zahlreichen Sammlungen mit Tänzen Ausdruck fand – sowie für die musikalischen »Spiele« wie Rätsel-

kanons, die sogenannten *artifici musicali*, die dann typisch wurden für den Modeneser Stil. Die vier Arien für zwei Violinen und Generalbass (aus Opus 4, 1645) sind eine Reihe von Variationen über bekannte und zuweilen sehr alte Volksweisen: die *Scatola degli agbi* ist nichts anderes als eine Umschreibung des *Passamezzo moderno*, während der *Caporal Simon* an die letzten Takte der berühmten *Girolmeta* erinnert. In den abstrakteren und akademischeren Sonaten wird die Virtuosität über die oft überraschende und kühne Harmonie erzielt.

Giuseppe Colombi und Giovanni Maria Bononcini, beide Schüler von Uccellini, waren ihr Leben lang berufliche Gegenspieler: Colombi wurde 1654 zum *capo degli instrumentisti* am Hof ernannt und war auch Violinlehrer des Herzogs Rinaldo d'Este, während Bononcini im Hofensemble ihm unterstand, bis er 1673 selbst Domkapellmeister wurde, wo die Rollen dann vertauscht waren. Nach Bononcinis Tod im Jahre 1678 folgte ihm Colombi in der Leitung der Domkapelle. Es ist höchst interessant festzustellen, wie unterschiedlich und zuweilen geradezu gegensätzlich der Stil dieser beiden Komponisten sein konnte, die zur selben Zeit im selben kulturellen und professionellen Umfeld lebten. Der Einfluss Uccellinis auf Colombi war sicherlich größer. In den 22 Büchern mit handschriftlichen Musikstücken aus der Estensischen Bibliothek in Modena befindet sich eine erstaunliche Zahl von *ricercari*, *partite* und *toccate* für Solovioline virtuosenschnitten, die wahrscheinlich didaktischen Zwecken dienten. Darunter sind

viele Variationen (wie zum Beispiel die über die *Aria di Bergamasca*), in einem Stil geschrieben, der dem Uccellinis sehr nahe steht. Bononcini scheint sich dagegen viel weniger von Variationen dieser Art angezogen gefühlt zu haben. Sicherlich interessierte er sich mehr für die Technik des Kontrapunkts, und so schrieb er 1673 eine Abhandlung über Musiktheorie und Kontrapunkt, *Il Musico pratico* (ein Jahr zuvor war er in die Accademia Filarmonica in Bologna aufgenommen worden, ein wahres »Bollwerk« im Kontrapunkt Palestrinascher Art). Außerdem gab er eine Sammlung von *sonate da chiesa* in Druck (Opus 6), deren kontrapunktische Struktur in Durchführung, Klarheit und Flüssigkeit weit über Colombi hinausging. Beide verfassten verschiedene Sammlungen mit Tänzen und *sonate da camera*; auch in dieser Gattung gab Bononcini der gelehrtens und virtuosens Technik gegenüber den volkstümlichen Elementen Colombis den Vorzug.

Sechzehn Jahre nach Uccellinis Ankunft in Modena wurde Maurizio Cazzati, geboren in Guastalla bei Modena, zum Kapellmeister von San Petronio in Bologna berufen, wo er den ganzen Musikbetrieb neu organisierte. Er entließ alle Musiker und wählte nur die besten Instrumentalisten zu einem Kern von Streichern aus, der nur bei den großen liturgischen Festen verstärkt wurde. Ebenfalls von venetischen Traditionen geprägt, obwohl selbst kein Violinist, beeinflusste er das Bologneser Musikleben sehr stark. Er führte den strengen, vollen, harmonisch gesättigten und fast

kontrapunktischen Instrumentalstil der Venezianer ein. Auch wenn er für die Gottesdienste in der Basilika hauptsächlich ein- und zweichörige Stücke mit und ohne Orchesterbegleitung schrieb, wurden seine Instrumentalwerke für die Epistel, die Kommunion oder das Deo Gratias der Messe verwendet. Das Opus 55 ist das letzte von Cazzati veröffentlichte Werk, bevor er 1671 Bologna verließ. Für *violino ò cornetto*, *violone e basso continuo* geschrieben, scheinen die zwölf Sonaten dieser Sammlung die alte Praxis der Austauschbarkeit des Soloinstruments wiederaufzugreifen. In Wirklichkeit enthält die Partitur nichts besonders Violinistisches; der Stil ist streng und verhalten, während wir die bei den Bolognesern so beliebte lyrische Kantabilität im Rezitativ des langsamen Satzes finden. Die Reihenfolge der drei Sätze (schnell-langsam-schnell) in der Sonate *La Gaetana* zeigt eine Struktur, die fünfzig Jahre später von Vivaldi und seinen Zeitgenossen weiterentwickelt wird. Schließlich ist der imitative Kontrapunkt zwischen dem Violinpart und dem des Violoncellos auf zwei Themen aufgebaut, was eine Durchführung der Melodie in Abschnitten mit sich bringt.

Giovanni Battista Vitali, Tenorviolaspieler und dann Violoncellist an San Petronio, verließ Bologna 1674 und ging nach Modena, wo er zusammen mit Giuseppe Colombi zum Vizekapellmeister am Hofe des Herzogs Francesco 11. ernannt wurde. In den Sonaten Opus 2 (1667) und Opus 5 (1671), die noch aus der Bologneser Zeit stammen, zeigt sein Stil eindeutig den Einfluss von Cazzati, seinem Lehrer. Den-

noch führte Vitali einige Neuigkeiten ein, die ihn dem Modeneser Stil viel näher brachten, wie zum Beispiel die Verwendung von Tanzsätzen, die Aufteilung des thematischen Materials und die Variations-technik. So schrieb er später Rätselkanons und befasste sich mit harmonischen Experimenten (*Artifici musicali*, Opus 13, 1689). Zum einen waren die Komponisten wegen der akustischen Besonderheiten der riesigen Basilika in ihrer Wahl der Harmonie nicht völlig frei, zum andern verlangte die recht konservative Autorität der Accademia Filarmonica eine Art der Harmonisierung, die die Anhänger der Evolutionstheorie als »prätonal« bezeichneten. Wir sind dagegen überzeugt, dass es besser ist, sie eher als eklektisch zu bezeichnen, denn in der Alltagspraxis mussten die Komponisten einen Kompromiss zwischen dem modalen und dem tonalen System eingehen, der angesichts des starken Nachhalls in dem gotischen Gotteshaus unvermeidlich war.

Der Violoncellist Domenico Gabrielli, ein Schüler von Vitali, folgte dem Meister im Jahr 1689 nach Modena, nachdem er als Solist an San Petronio tätig gewesen war. Seine 7 *Ricercari* für Violoncello gehören zu den ersten für dieses Instrument geschriebenen Stücken, dessen Klang in jener Zeit durch die Umspannung der Saiten mit Silberdraht wesentlich verbessert werden konnte. Ein beachtlicher Beitrag zur Entwicklung des Instruments kam auch durch das außergewöhnliche Talent Gabriellis und seines Schülers Don Giuseppe Jacchini. Letzterer schrieb verschiedene Sonaten für Violoncello

und Basso im typischen Bologneser Stil: langsame Sätze verbunden mit zarter lyrischer und melancholischer Kantabilität. Seine Sammlung von zwölf *Sonate da camera a tre* (Opus 2, 1695) enthält sechs Sonaten für zwei Violinen und Violoncello obbligato, darunter die hier wiedergegebene *Sonata settima*. Wie bei den Sonaten von Vitali wird der Unterschied zwischen *sonata da camera* und *sonata da chiesa* immer geringer. Das erste *Largo, ma andante* von höchster Ausdruckskraft ist eine Fuge mit drei geschickt durchgeführten Themen.

Der letzte Komponist dieser Aufnahme, Giuseppe Torelli, geboren in Verona, wurde zunächst als Violettaspieler berufen (1686) und übernahm sodann die Stelle des ersten Violinisten an der Kapelle von San Petronio (ab 1701). Er gilt als einer der größten Komponisten der Bologneser Schule und hinterließ dem Musikarchiv der Basilika neben seinen sieben gedruckten Sammlungen eine große Zahl von handschriftlichen *sinfonie*, *concerti* (viele davon mit einer, zwei oder vier Trompeten) und Sonaten, darunter die *Perfidia* (G. 66-67) für zwei Violinen und Basso continuo. Die drei unter diesem ungewöhnlichen Namen zusammengefassten Sätze oder Stücke sind von ziemlich virtuoser Natur. Der Ausdruck *perfidia* wurde zur Bezeichnung eines Effekts verwendet, der auf der Wiederholung einer musikalischen Figur, einer Melodie, eines Laufs oder Abschnitts beruht. Hin und wieder findet sich diese Art von Effekt in der Musik Cazzatis oder Bononcinis, aber selten wurde die *perfidia* so systematisch wie hier

behandelt. Die Komposition hebt sich auf jeden Fall von dem Gesamtwerk Torellis ab und steht dem »üblichen« Stil des Komponisten recht fern.

Trotz der stilistischen Vermischungen zwischen Bologna und Modena müssen die unterschiedlichen Nuancen in der musikalischen Produktion der beiden Zentren beachtet werden. Die harmonischen, formellen und technischen Experimente der Modeneser Schule einerseits und die Reinheit des Kontrapunkts im *stile osservato* und die lyrische Kantabilität der Bologneser Schule andererseits sind nicht nur Elemente einer Übergangsphase. Sie bilden vielmehr einen sehr klar definierten regionalen Stil, der neben und mit den lombardo-venetischen Werken aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts zur Entwicklung einer musikalischen Tradition beigetragen hatte und der die großen Meister aus den Anfängen des 18. Jahrhunderts entstammen.

MARC VANSCHEEUWIJCK



Enrico Gatti on Glossa

ALESSANDRO SCARLATTI

Lamentazioni per la Settimana Santa

Ensemble Aurora / Enrico Gatti

Glossa GCD 921205. 2 CDS

JOHANN SEBASTIAN BACH

Flute Concertos

Ensemble Aurora / Enrico Gatti

Glossa GCD 921204

ANTONIO VIVALDI

Suonate da camera a tre, op. 1

Ensemble Aurora / Enrico Gatti

Glossa GCD 921203. 2 CDS

Glossa GES 921203-F. BOOK + 2 CDS (FRA)

Glossa GES 921203-S. BOOK + 2 CDS (ESP)

ANTONIO VIVALDI

Sonate per violino, e basso per il cembalo, op. 2

Ensemble Aurora / Enrico Gatti

Glossa GCD 921202

BOCCHERINI EN BOADILLA

Trios op. 14

La Real Cámara / Gatti, Moreno, Nasillo

Glossa GCD 920308. 2 CDS

LUIGI BOCCHERINI

Los últimos tríos

La Real Cámara / Moreno, Gatti, Möller

Glossa GCD 922003

TIENTOS Y BATALLAS

Spanish violin music from the 17th century

La Real Cámara / Emilio Moreno

Glossa GCD C80304

LUIGI BOCCHERINI

La Bona Notte

La Real Cámara / Moreno, Gatti, Möller

Glossa GCD C80301

JOHANN HEINRICH SCHMELZER

Sonatas

Ensemble Aurora / Labyrinto / Gatti, Pandolfo

Glossa GCD C80003

ALESSANDRO STRADELLA

La Susanna

Ensemble Aurora / Enrico Gatti

Glossa GCD 921201. 2 CDS

Other recent Glossa releases

ANDRÉ CAMPRA

Le Carnaval de Venise

Le Concert Spirituel / Hervé Niquet

Glossa GCD 921622. 2 CDS

HANDEL IN ITALY

A portrait of Roberta Invernizzi

La Risonanza / Fabio Bonizzoni

Glossa GCD P10002. 2 CDS

ALESSANDRO SCARLATTI

Serenate a Filli

La Risonanza / Fabio Bonizzoni

Glossa GCD 921511

FORQUERAY

Pièces de viole avec la basse continuë

Paolo Pandolfo, Guido Balestracci et al.

Glossa GCD 920412. 2 CDS

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sonatas for viola da gamba and harpsichord

Paolo Pandolfo, Markus Hünninger

Glossa GCD 920411

FRANCESCO CAVALLI

Artemisia

La Venexiana / Claudio Cavina

Glossa GCD 920918. 3 CDS

LUZZASCO LUZZASCHI

Concerto delle Dame

La Venexiana / Claudio Cavina

Glossa GCD 920919

FRANCISCO DE PEÑALOSA

Missa Nunca fue pena mayor

Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard

Glossa GCD 922305

CRISTOFARO CARESANA - GAETANO VENEZIANO

Tenebrae

I Turchini / Antonio Florio

Glossa GCD 922602

JOSÉ DE NEBRA

Iphigenia en Tracia

El Concierto Español / Emilio Moreno

Glossa GCD 920311. 2 CDS



produced by:

GLOSSA MUSIC, S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MUSICONTACT GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musiccontact-germany.com / www.musiccontact-germany.com

L'Arte del Violino in Italia

— C. 1650-1700 —

CD I (76:24)

Pieces by

Angelo BERARDI, Pietro DEGLI ANTONI, Agostino GUERRIERI, Carlo MANNELLI,
Nicola MATTEIS, Tarquinio MERULA, Giovanni Antonio PANDOLFI MEALLI,
Marco UCCELLINI, Giovanni Buonaventura VIVIANI

CD II (60:35)

Pieces by

Giovanni Maria BONONCINI, Mauritio CAZZATI, Giuseppe COLOMBI, Domenico GABRIELLI,
Giuseppe JACCHINI, Giuseppe TORELLI, Marco UCCELLINI, Giovanni Battista VITALI

ENSEMBLE AURORA  ENRICO GATTI

Enrico Gatti, *violin*

Odile Edouard, *violin* (CD II)

Hendrike ter Brugge, *cello* (CD I)

Alain Gervreau, *cello* (CD II)

Mara Galassi, *triple harp* (CD I)

Guido Morini, *harpsichord & organ*


GLOSSA

Recorded in Eremo di Bonzano, Bologna (Italy),
in June 1990 and May 1992
Engineered by Roberto Meo
Produced by Sigrid Lee
Executive producer: Carlos Céster

Design: www.valentiniglesias.com
English - Français - Italiano - Deutsch
© 1990 & 1992 © 2011 MusiContact GmbH
Glossa - San Lorenzo de El Escorial - Spain
www.glossamusic.com

made in the EU | GCD 921206 | LC 00690
8 424562 21206 0

