

A man with curly hair and a beard, wearing a dark shirt, is playing a violin. He is in a recording studio, with a microphone on a stand in front of him and a piano in the background. The image has a red tint. The text "Corelli · Telemann · Leclair · Handel · Albicastro" is overlaid in the center.

Corelli · Telemann · Leclair · Handel · Albicastro

Corelli • Telemann • Leclair • Handel • Albicastro

Sonatas for Violin and Basso continuo

**JOHANNES PRAMSOHLER**

baroque violin

Pietro Giacomo Rogeri, Brescia 1713

**PHILIPPE GRISVARD**

harpsichord

Matthias Kramer, two-manual Italian model, late 1600s

## **ARCANGELO CORELLI** (1653–1713)

Sonata in D Major for violin and basso continuo, Op. 5, No. 1

|                                   |      |                  |      |
|-----------------------------------|------|------------------|------|
| 1. Grave – Allegro – Adagio ..... | 3:39 | 4. Adagio .....  | 2:59 |
| 2. Allegro .....                  | 2:20 | 5. Allegro ..... | 1:44 |
| 3. Allegro .....                  | 1:06 |                  |      |

## **GEORG PHILIPP TELEMANN** (1681–1767)

Sonata in A Major for violin and basso continuo (Musique de Table), TWV 41:A4

|                  |      |                    |      |
|------------------|------|--------------------|------|
| 6. Andante ..... | 1:56 | 8. Cantabile ..... | 3:08 |
| 7. Vivace .....  | 3:42 | 9. Allegro .....   | 4:03 |

## **JEAN-MARIE LECLAIR** (1697–1764)

Sonata in F-Sharp Minor for violin and basso continuo, Op. 9, No. 10

|                                            |      |                                       |      |
|--------------------------------------------|------|---------------------------------------|------|
| 10. Andante affettuoso .....               | 3:17 | 12. Largo .....                       | 4:47 |
| 11. Allemanda. Allegro ma non troppo ..... | 3:38 | 13. Giga. Allegro ma non presto ..... | 6:01 |

## **GEORGE FRIDERIC HANDEL** (1685–1759)

Sonata in D Major for violin and basso continuo, HWV 371

|                      |      |                     |      |
|----------------------|------|---------------------|------|
| 14. Affettuoso ..... | 3:22 | 16. Larghetto ..... | 2:12 |
| 15. Allegro .....    | 2:38 | 17. Allegro .....   | 3:36 |

## **GIOVANNI HENRICO ALBICASTRO** (c. 1660–c. 1730)

|                                                       |       |
|-------------------------------------------------------|-------|
| 18. Sonata 'La Follia' in G Minor, Op. 5, No. 6 ..... | 11:02 |
|-------------------------------------------------------|-------|

## Eigenes Label – Eigene Gedanken

Als ich im Januar 2013 zusammen mit einem Freund beschloss, das Musiklabel Audax zu gründen, hatte ich keine Ahnung, was genau auf mich zukommen würde. Ein Geiger als Produzent? Noch dazu mit den eigenen CD-Aufnahmen? Aber wir wussten, dass ein Neuanfang her musste mit Entscheidungsfreiheit vom Klang der Aufnahmen über die Gestaltung des Designs bis hin zur Veröffentlichung und der Wahl der Vertriebe. Ganz sicher ein Wagnis in einer Zeit, in der sich der Markt immer mehr von der herkömmlichen CD hin zum digitalen Download entwickelt hat. Audax startet mit einem großen Violin-Recital verschiedener Komponisten, ein Mischprogramm, für das im CD-Handel eigentlich kein Schubfach existiert ... Und niemand ist als Drehachse für ein barockes Violinprogramm besser geeignet als Arcangelo Corelli, dessen 300. Todestag wir dieses Jahr begehen.

Selbstbewusst wählte der römische Stargeiger den ersten Tag des 18. Jahrhunderts als Veröffentlichungsdatum für sein Opus V – und damit begann mit dem neuen Säkulum auch eine neue Ära für die Violinmusik. Wie bereits 50 Jahre früher der Barock von Rom aus die Welt eroberte und sich zum ersten globalen Stil entwickelte, so unternahm nun Corellis Musik einen förmlichen

Siegeszug durch Europa und rief unzählige Nachahmer und Plagiatoren auf den Plan. Wirklich große Komponisten aber nahmen die klassische Formschönheit als neuen Maßstab für ihre eigenen Werke. Und um genau diese großen Komponisten geht es auf meinem Album: Für Telemann zum Beispiel dienten Corellis Sonaten als Studienobjekte, er verfasste sogar „Dissertationen“ dazu, Leclair stand als Schüler von Giovanni Battista Somis sozusagen in direkter Linie zu Corelli, während der junge Händel den Meister in Rom höchstpersönlich kennen lernte.

Das Programm ist eine Reise, die auch meinen eigenen Werdegang nachzeichnet: In Südtirol geboren, also zwangsweise mit italienischer Staatsbürgerschaft ausgestattet, jedoch der deutschen Sprache verbunden und verpflichtet, habe ich in London studiert und lebe jetzt seit nunmehr acht Jahren in Frankreich.

Begleiter auf dieser virtuellen Reise ist mir, neben meinem lieben Cembalisten Philippe Grisvard mit seiner beispiellosen Versiertheit und geschmackvollen Musikalität, meine Rogeri von 1713 – die Geige, mit der Reinhard Goebel tausende von Konzerten rund um den Globus gespielt und mit der er auf seinen Aufnahmen Interpretationsgeschichte geschrieben hat.



Zur Ehre, ein so besonderes Instrument zu besitzen, kommt also auch der Auftrag, mich mit diesem Repertoire ernst- und gewissenhaft auseinanderzusetzen und es nicht nur als Lifestyle-Untermalung zu sehen, die eben gerade mal en vogue ist. Der 1. Januar 1700 ist nämlich nicht nur eine Zahl im Kalender, sondern das Scharnier zwischen dem dunklen 17. Jahrhundert mit seinen langen, unzähligen Kriegen und dem Zeitalter des Lichts, der Aufklärung, der Vernunft. Die rasante intellektuelle Expansion und Entwicklung, die damals stattfand, ist einzigartig und faszinierend – sich mit dieser Zeit auseinanderzusetzen ist deshalb nicht bloß Zeitvertreib, sondern eine absolute Notwendigkeit. Aber vergessen wir trotzdem nicht, um was es im Grunde hier geht: einfach atemberaubende Violinmusik.

Johannes Pramsohler, Paris im Juni 2013

*Diese CD ist Iñaki Encina Oyón gewidmet.*

**AUDAX RECORDS** – Deutsch

# Ausdrucksvolle Simplizität oder Glanz und Elend des Violin-Recitals

Es war einmal, zu Zeiten als Rechtsanwälte, Ärzte und Studienräte des Abends und am Wochenende noch eigenhändig die Violine zu streichen pflegten, vor gar nicht soo langer Zeit also, als es auch noch kleinere Konzertsäle und überschaubare Honorare gab und nicht jedes Konzert gleich zum Mega-Event aufgeblasen wurde, als Stainer und Amati nicht nur im Kreuzwort-Rätsel vorkamen, sondern live auf der Bühne zu erleben waren, damals gab es den – nun fast legendären – Sonaten-Abend, das Violin-Recital: nur zwei Musiker und ein Flügel auf der Bühne ...

Mal hießen diese Musiker Busch & Serkin, Flesch & Schnabel, Grumiaux & Clara Haskil – aber aus einem unerfindlichen Grunde wurde immer der Violinspieler zuerst genannt, dann folgte der Name des Musikers am Pianoforte, eine insofern merkwürdige Entscheidung, da der überwiegende Teil der von diesem Duo dargebotenen Kompositionen doch aus der Feder von komponierenden Pianisten stammte und letztlich so benannt war: pour le Pianoforte & le Violon obligé, für Klavier & Violine ...

Im Lauf der Zeit ritualisierte sich die Programmfolge insoweit, als dass die „Kreutzer-Sonate“ – die ihren schaurig-kitschigen Namen bekam und auch behielt, als die ganze Welt schon wusste,

dass der französisch-deutsche Geiger Rodolphe Kreutzer das Werk nie gespielt hatte und es zudem schrecklich fand – immer am Schluss stand und ihr mindestens eine der drei Violinsonaten von Brahms vorauszugehen hatte.

Neuerungen am Konzert-Ende, überhaupt das nicht zu verhindernde Eindringen moderneren Repertoires liebten die zuhörenden Ärzte, Rechtsanwälte und Studienräte nicht besonders: Sonaten von Ravel und Bartók konnten sie nicht so gut beurteilen, sie konnten derartige Werke anfänglich noch nicht einmal spielen, denn es fehlte ihnen ja die „Interpretations-Vorlage“ – und mitsummen konnte man auch nicht so besonders gut ... Wie goss Altmeister Furtwängler die allgemeine Seelen- und Gemüthslage hinsichtlich „moderner“ Musik doch in so goldene Worte: „Wir werden die moderne Musik uns aneignen, wenn sie danach ist. Es ist ihre Sache, uns zu überzeugen.“ Furtwängler komponierte übrigens selbst, ganz sicher auch um Brahms und Beethoven auf diese Weise noch näher als ohnehin schon zu sein, aber trotz seiner einflussreichen Position „im Reich“ mochte niemand seine 55 Minuten dauernde, hoffnungslos unüberzeugende Sonate für Klavier und Violine spielen!

Aber nicht den ganzen Abend über erklang

ausschließlich Musik für Klavier und Violine, sondern die Geiger nutzten – nachdem der große Joseph Joachim diesen Raum um 1850 herum einmal erkämpft hatte – das Recital auch, um sich ihrer Bach-Solo-Sonaten zu entledigen, was den anwesenden Studienräten, Ärzten und Rechtsanwälten (die zu solchen Anlässen ihre profunde Kennerschaft gegenüber dem lediglich zum Vergnügen ins Konzert gehenden Plebs dadurch bewiesen, dass sie sich ins von Daheim mitgebrachte, stark verkleinerte Faksimile vom Insel-Verlag vertieften, um die Authentizität der Darbietung gleich vor Ort zu kontrollieren) ausreichend Gesprächsstoff für sowohl die Konzert-Pause als auch den gemeinsamen Heimweg lieferte. Abgesehen davon, dass kein „Klavier-Begleiter“ je auf die Idee kam, in einem solchen Duo-Programm eine Komposition für Klavier „ohne Violine“ abzuliefern, generierte der joachim'sche Vorstoß jedoch eine riesige Menge, ja veritable Berge an „Ossia“-Literatur für Violine solo, deren Komponisten sich meist mehr und selten weniger an das Vorbild Bach anzuknüpfen verpflichtet fühlten: kaum ein Komponist, der sich den damaligen Geiger-Protagonisten nicht mit einem *solissimo*-Werk anzudienen versuchte, das – so Carl Flesch – „in rührender Unkenntnis

des Wesens der Geigentechnik verfasst schien ...“.

Erstaunlich bei der belegbaren Abgrenzung gegen das wirklich zeitgenössische Repertoire – genau genommen waren genau das auch die Violinsonaten von Brahms ursprünglich ja auch einmal gewesen – ist die Freiheit, mit der das „alt-klassisch“ genannte Barock-Repertoire, also die Violinsonate mit Basso Continuo in solche Programme integriert wurde. Möchte man jetzt annehmen, dass das Jahr 1700 eine finale Grenze darstellte, so zeigen uns Programme von Alma Moodie und auch Adolf Busch, dass man selbst vor Sonaten des Heinrich Ignaz Franz Biber keine Furcht hatte, dass überall die Chaconne des „Vitalino“ genauso gerne gespielt wurde, wie Tartinis *Trille du diable* und *Le Tombeau* von Jean-Marie Leclair, Corellis *Follia* in monströsdonnernder „Konzert-Bearbeitung mit Kadenz“ von Hubert Léonard ebenso täglich Brot war wie Händels „große“ D-Dur-Sonate, Bachs sechs *Sonaten für Violine „& Cembalo certato“* BWV 1014-1019 und einer unschuldigen Senaillé-Sonate wie der Passacaglia von „Biber-Rostal“ oder einer Fälschung von Pugnani-Kreisler Gehör geschenkt wurde. Sogar die zähe *L'Arte del Arco* von Tartini brachten mutige Geiger um 1970 noch zu Gehör!!

Glanz und Elend des Violin-Recitals, des Sonaten-Abends, der bei den „tonangebenden“ Festivals immer mehr zur „Matinée um 11 Uhr“ deklinierte, also zwischen Frühstück und Mittagessen zu liegen kam, war die unbedingte Nachvollziehbarkeit des Dargebotenen seitens der Studienräte, Ärzte, Justiziere und anderer „musikalischer“ Blockwarte: All das, was das Duo da oben von sich gab, musste in „praktischen Ausgaben“ vorliegen, wurde judiziert und vor allem mit immer tendenziösen Fingersätzen und Strichbezeichnungen nachgespielt.

Aber mit dem Erblühen des Historismus in der Musik – der argumentierenden, zwischen-schaftlichen Aufführungspraxis und der philologisch korrekten Noten-Edition ohne Fingersatz und Strichbezeichnung – und unter den Zwängen des Tonträger-Marktes, auf dem „Sammel-Programme“ als schwer verkäuflich gelten, schied der traditionelle Sonaten-Abend, das Violin-Recital „von Biber bis Bartók“, ein für allemal dahin und alle grandiosen Einzelstücke und Sonaten des Barock – die Solosonaten Bachs als „Probespiel-Stücke“ ausgenommen – verschwanden aus dem geigerischen Curriculum. Allenfalls in der „Gesamt-Aufnahme“ sind sie heute „greifbar“, also in einer äußerst heterogenen

Umgebung, die bisweilen – wie im Falle der nur als Einzelstück überlieferten Händel-Sonate – vom Komponisten gar nicht intendiert war, sondern erst im 20. Jahrhundert kreiert wurde oder aber ganz bewusst eher leichte Kost mit großartiger Kunst gemeinsam bietet, wie dies in den vier Sonaten-Büchern Jean-Marie Leclairs der Fall sein dürfte, in beiden Fällen aber dem solitären Wert eines Werks kaum gerecht wird – dies auch seitens der „historically informed“ Interpreten, denen es meist um die „Entdeckung der Totale“ gehen dürfte!

Man mag es heute als „unpassend“ empfinden, Werke, die zwischen 1700 und 1900 entstanden sind, von zwei gleichen Interpreten mit gleich bleibendem Instrumentarium hören zu müssen, so ist doch die generelle Grenzziehung der Klassik und Romantik hinsichtlich der Violinistik bei Arcangelo Corelli sympathisch, verständlich und nachvollziehbar, war er es doch, der römische Meister, der den ausufernd-bizarren Formen des ausgehenden 17. Jahrhunderts, dem dauernden Auf und Ab auf dem Griffbrett, dem Kreuz und Quer über die Saiten und der fast neurotisch zu nennenden Suche nach erstaunlichen Effekten eine sichere Ruhe des Ausdrucks und Ausgeglichenheit von Form und Inhalt zu geben

verstand, die bewundernswert war und bis ins frühe 19. Jh. bleiben sollte.

Es war absolut verständlich, ihn als Altmeister der Sonate zu verehren, obwohl die „Erfindung“ dieser überzeugend klaren Viersätzigkeit nicht im Opus V der fünf- und sechssätzigen *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo* aus dem Jahr 1700, sondern in den *Sonate da chiesa*, den 1681 und 1689 publizierten Triosonaten Opus I und Opus III zu finden ist. Dass Corelli in den Solo-Violin-Sonaten Opus V noch einmal hinter das eigene Ideal der ruhigen Viersätzigkeit zurückfiel, hing sicher mit der notwendigen Demonstration seiner geigerischen Kunstfertigkeit und Virtuosität zusammen: der theatralisch inszenierte Auftritt in der Eröffnungs-Sonata bezieht sich letztlich auf die polykinetischen Rundumschläge des Konkurrenten Biber, dessen Sonaten aus dem Jahr 1681 immer noch „das Maß der Dinge“ waren. Corellis Antwort auf die nicht enden wollenden Kaskaden des Salzburger Meisters ist gleichwohl dezent und geschmackvoll, denn nach wenigen Takten von Lauf- und Tändelwerk kommt er zum Hauptanliegen seiner eigenen Geigerei: zu ausdrucksvoller Simplität.

Allgemein verbindliches Erbe aus dem „da-chiesa“-

Œuvre Corellis war bis 1750 etwa, dass die beiden Kopfsätze einer Sonate in gebundener, fugierter Schreibart sein sollten – wie Händel es in seiner *D-Dur-Sonate* HWV 371, einem Einzelstück aus den 1740er Jahren zeigt – und wenn dies aufgrund generell galanter Verweigerung des Komponisten nicht möglich war, dann dennoch eher seriös als tanzmäßig ausfallen sollten – wie Telemann in der dem zweiten Teil der *Musique de table* des Jahres 1733 entnommenen *Solo in A-Dur* zeigt.

Allgemein im Raum stand noch das Dictum „Finis Coronat Opus“: Der frühe Corelli-Adept Georg Muffat krönte 1682 bereits sein Salzburger *Armonico Tributo* mit einer riesigen Passacaglia, während Biber sein geigerisches Hauptwerk, die im Druck publizierten Sonaten des Jahres 1681 mit einer Sonate für zwei Violinen, gespielt auf einer Violine, den persönlich-intimen, dem Blick der Öffentlichkeit entzogenen Zyklus der „Rosenkranz-Sonaten“ aus der Mitte der 70er Jahre hingegen mit der heute noch gespielten Passacaglia für Solo-Violine abgeschlossen hatte. Corelli entschied sich, den eher biedereren zweiten Teil seiner Sonaten Opus V mit einer Folia-Variation zu beschließen: Jedem aufmerksamen Beobachter war klar – und genau das ist es „gefühl“ noch heute! – dass eine Ostinato-Variation das Nonplusultra eines Zyklus

EINFÜHRUNG – Deutsch

ist. Der turbulente Corelli-Schüler Francesco Maria Veracini beendete seine *Sonate Accademiche* 1744 mit einem Feuerwerk aus Ciaconna und Passacaglia, Caldara sein Triosonaten-Opus I mit einer modulierenden Ciaconna, während Vivaldis Erstlingswerk von *Sonate a tre* 1705 und Albicastro's Solo-Sonaten-Zyklus des Jahres 1703 mit einer *Folia* enden und somit belegen, dass die Rezeption der Werke Corellis keineswegs „eine Frage der Zeit“ war, sondern höchste Aktualität und Brisanz hatte. Man sollte nicht verschweigen, dass Corellis' gelehrigster Schüler Johann Sebastian Bach war – niemand wusste DAS besser, als er selbst!

Reinhard Goebel

# Johannes Pramsohler

Johannes Pramsohler gehört zur neuesten Generation von Geigern, die sich auf historische Aufführungspraxis spezialisieren. In Südtirol geboren, wuchs er am Schnidepunkt zweier sehr verschiedener Kulturen in einer Familie auf, in der Musik immer eine Hauptrolle spielte. Seit seiner Ausbildung in Bozen, London und Paris hat er sich innerhalb kürzester Zeit als Solist, gefragter Kammermusikpartner und Konzertmeister einen Namen gemacht. Zu seinen Lehrern zählen vordergründig Georg Egger, Jack Glickman und Rachel Podger. Eine wichtige Inspirationsquelle ist die Zusammenarbeit mit Reinhard Goebel.

Bereits während des Studiums wurde Johannes Pramsohler von Orchestern wie *Concerto Köln*, *Orchestra of the Age of Enlightenment*, *Les Arts Florissants* und *Academy of Ancient Music* eingeladen und konnte sich somit schon früh einen außergewöhnlichen Überblick über Europas Alte Musik Szene verschaffen. Die Beherrschung von fünf Sprachen, Meisterkurse bei nahezu allen wichtigen Barockgeigern und die Offenheit gegenüber den verschiedensten historisierenden Ansichten bezüglich Spieltechnik und Interpretation erlaubten ihm, sich einen reichen Erfahrungsschatz anzueignen.

Heute arbeitet Johannes Pramsohler mit

seinem von ihm gegründeten *Ensemble Diderot* und den *International Baroque Players* und tritt als Konzertmeister regelmäßig mit *The King's Consort*, *Concerto Köln*, *Le Concert d'Astrée*, *Arte dei Suonatori*, dem *European Union Baroque Orchestra* und mit *Concerto Melante* als Gast der *Berliner Philharmoniker* auf. Solokonzerte führten ihn bisher zu großen europäischen Festivals, nach Japan und Taiwan.

2012 erschien seine erste CD *Pisendel – Violinkonzerte aus Dresden*, die von der internationalen Presse enthusiastisch aufgenommen wurde. Seit 2008 hat Johannes Pramsohler die Ehre, Reinhard Goebels Geige sein Eigen zu nennen, eine 'Pietro Giacomo Rogeri' aus dem Jahr 1713.



# Philippe Grisvard

Philippe Grisvard wurde 1980 in Nancy geboren. Er studierte Klavier und Oboe, bevor er begann, sich für Alte Musik zu interessieren und in die Cembalo-klasse von Anne-Catherine Bücher aufgenommen wurde. Danach studierte er Cembalo und Generalbass an der Schola Cantorum Basiliensis in der Klasse von Jesper B. Christensen und Fortepiano bei Edoardo Torbianelli.

Ab 2002 spielte Philippe Grisvard mit *La Cetra* unter der Leitung von René Jacobs und Jordi Savall, und begann seine Tätigkeit als Korrepetitor am Theater Basel mit Monteverdis „Incoronazione di Poppea“ und Rameaus „Les Paladins“ unter der Leitung von Konrad Junghänel.

Heute lebt Philippe Grisvard in Paris und spielt als gefragter Cembalist mit Orchestern wie *Le Poème Harmonique*, dem *Chamber Orchestra of Europe*, *Les Musiciens de Saint-Julien*, *La Fenice*, *La Chapelle Rhénane*, *Le Cercle de L'Harmonie*, *Les Nouveaux Caractères* und *Opéra Fuoco*. Regelmäßig arbeitet er auch mit *Le Concert d'Astrée* unter Emmanuelle Haïm.

Parallel zu seiner Tätigkeit als Cembalist studiert Philippe Grisvard seit 2011 Gesang bei Raphaël Sikorsky am Laboratoire de la voix in Paris. Im Februar 2014 debütiert er an der Oper in Dijon in den Intermedi zur „Pellegrina“ von Bargagli.

BIOGRAFIEN – Deutsch

## My own label – My own thoughts

When I decided in January 2013 to found the music label Audax together with a friend, I had no idea what I was letting myself in for. A violinist as producer? And of my own CD recordings to boot? But we knew that a new start was necessary, with freedom of decision about the sound of the recording, through design development, up to the release and choice of distribution. Certainly an adventure at a time in which the market has continually shifted from the conventional CD to digital downloads. Audax is starting out with a large violin recital including works of different composers: a mixed program for which the CD retail market does not have a pigeonhole ... and nobody is better suited as the pivot point for a program of Baroque violin music than Arcangelo Corelli, the tercentenary of whose death we observe this year.

The famous Roman violinist self-confidently chose the first day of the eighteenth century as the date of publication for his Opus 5 – and along with the new century commenced a new era for violin music. Like fifty years earlier, when the Baroque emerged from Rome to conquer the world, and developed into the first global style, Corelli's music now started out upon a triumphal march through Europe, drawing countless imitators and plagiarists

out of the woodwork. Truly great composers, however, took the classical elegance as the new standard for their own works. My album is all about these great composers: for example, Corelli's sonatas served as study objects for Telemann, who even wrote "Dissertationi" about them; as a pupil of Giovanni Battista Somis', Leclair stood in direct line of descent, so to speak, from Corelli; while the young Handel knew the master personally. This program is a journey that also traces my own development: born in South Tyrol, thus compulsorily endowed with Italian citizenship, yet bound and obliged to the German language, I studied in London and have lived in France for the past eight years.

My companion throughout this virtual journey is, besides my very dear harpsichordist Philippe Grisvard with his unparalleled versatility and tasteful musicality, my Rogeri violin from 1713 – the same instrument on which Reinhard Goebel played thousands of concerts around the world, and with which he wrote interpretational history on his recordings.

Along with the honor to possess such a wonderful instrument comes therefore the mandate to seriously and conscientiously occupy myself with this repertoire, and to not see it merely

AUDAX RECORDS – English

as a primer for the lifestyle that just now happens to be in vogue. In particular, 1 January 1700 is not only a number on a calendar, but the hinge between the dark seventeenth century, with its long, innumerable wars, and the age of light, of enlightenment, of reason. The rapid intellectual expansion and development that took place at that time is unique and fascinating – to occupy oneself with this period is therefore not merely pastime, but rather an absolute necessity. Nevertheless, we should not lose sight of what this is actually all about: simply breathtaking violin music.

Johannes Pramsohler  
Paris, June 2013

*This CD is dedicated to Iñaki Encina Oyón.*

# Expressive Simplicity or The Splendor and Misery of the Violin Recital

Once upon a time, in the days when lawyers, physicians, and professors still used to personally play the violin in the evenings and on weekends, that is to say, not all that long ago, when there were still smaller concert halls and reasonable fees and not every concert was blown up into a mega event, when Stainer and Amati were not just encountered in crossword puzzles, but could be experienced live on the stage, back then there was the – now almost legendary – violin recital: only two musicians and a grand piano on the stage ...

At one time the participating musicians were Busch & Serkin, Flesch & Schnabel, Grumiaux & Clara Haskil – for some strange reason the violinist was always named first, followed by the name of the musician at the piano, a curious decision inasmuch as the vast majority of the compositions performed by this duo originated from the quill of a composing pianist and was inevitably designated as “pour le Pianoforte & le Violon obligé,” for piano and violin ...

In the course of time, the order of the program became ritualized in as far as the “Kreutzer” Sonata – which received and also retained its dreadful-kitschy name when the whole world already knew that the French-German violinist Rodolphe Kreutzer had never played the work and

moreover found it horrible – was always heard at the conclusion and had been preceded by at least one of Brahms’s three violin sonatas.

The lawyers, physicians, and professors in the audience did not particularly like innovations at the ends of concerts, not to mention the unstoppable intrusion of more modern repertoires: they could not really judge the sonatas by Ravel and Bartók – at first they could not even play such works, since they of course lacked the “model for interpretation,” and one could also not hum along very easily ... What were the golden words with which old master Furtwängler expressed the general mental and emotional state with regard to “modern” music: “We shall adopt modern music, if it wants us to. It is up to the music to convince us.” Incidentally, Furtwängler himself composed, quite certainly as a way to come even closer than he already was to Brahms and Beethoven. But in spite of his influential position in the Third Reich, nobody wanted to play his fifty-five-minute-long, hopelessly unconvincing Sonata for Piano and Violin!

Yet, it was not only music for piano and violin that was heard the entire evening long, for violinists also used the recital – after the great Joseph Joachim had, around 1850, initially gained this latitude – to proffer their Bach solo sonatas,

which provided the attendant lawyers, physicians, and professors (who on such occasions displayed their profound connoisseurship – in contrast to the plebs, who came to the concert merely for pleasure – by delving into the considerably reduced facsimile published by the Insel Publishing House, which they had brought from home in order to monitor the authenticity of the performance) with enough to talk about both during the intermission as well as on the walk home. Aside from the fact that no “piano accompanist” ever came up with the idea of presenting a composition for piano “without violin” in such a duo program, Joachim’s venture resulted in a huge amount, indeed a veritable mountain of virtuoso literature for violin solo, whose composers more or less felt obliged to take Bach as their model: there was hardly a composer who did not attempt to offer the then violin protagonists a *solissimo* work that – so Carl Flesch – “appears to have been written in touching ignorance of the nature of violin technique ...”.

Astonishing in view of the verifiable antipathy toward the truly contemporary repertoire – strictly speaking, the Brahms violin sonatas were also modern at the time of their composition – is the liberty with which the “old-classical” Baroque

repertoire, that is to say, the violin sonata with basso continuo, was integrated into such programs. If we might assume now that the year 1700 represented a final border, the programs of Alma Moodie and Adolf Busch show us that one was not even afraid of the sonatas of Heinrich Ignaz Franz Biber, that the chaconnes of Vitalino (Tomaso Antonio Vitali) were just as popular as Tartini’s *Trille du diable* and Jean-Marie Leclair’s *Le Tombeau*, that Corelli’s *Follia* in the monstrous-thundering “concert arrangement with cadenza” by Hubert Léonard was just as much everyday fare as Handel’s “great” *D-Major Sonata*, that one listened to Bach’s six *Sonatas for Violin & Cembalo certato*, BWV 1014–1019, and an innocent sonata by Senaillé, as well as to the *Passacaglia* by Biber-Rostal or a forgery by Pugnani-Kreisler. Even the tough *L’Arte del Arco* by Tartini was performed by courageous violinists as late as 1970!!

Splendor and misery of the violin recital, which at the leading festivals became more and more marginalized as “Matinée at 11 o’clock,” thus landing between breakfast and lunch, was for the professors, physicians, legal advisers, and other “musical guardians” the imperative confirmability of that which was performed: everything done by the duo up on the stage had to be available in

“practical editions,” was judged, and, above all, imitated with increasingly tendentious fingerings and bowing marks. But with the blossoming of historicism in music – the argumentative, “*zwischenstaatlichen*” performance practice and the philologically correct editions of music without fingerings and bowing marks – and under the compulsions of the market for recorded music in which “mixed programs” were considered to be difficult to sell, the traditional violin recital “from Biber to Bartók” passed away once and for all, and all the grandiose individual pieces and sonatas of the Baroque – with the exception of Bach’s solo sonatas as “audition pieces” – disappeared from the violin curriculum.

At most, they are available today in a “complete recording,” that is to say, in an extremely heterogeneous environment that sometimes – as in the case of Handel’s sonatas, which are preserved only as individual pieces – was not even intended by the composer, but was created only in the twentieth century, or in an environment that consciously offers rather light fare together with magnificent art, as is certainly the case in Jean-Marie Leclair’s four books of sonatas, but which in both cases hardly does justice to the value of a work in its uniqueness – this is also true

of the “historically informed” performers who are probably more interested in the “discovery of the whole”!

Today, we might find it “inappropriate” to have to listen to works that were composed between 1700 and 1900 performed by the same two performers on one and the same instrumentarium. Yet, in terms of the violin, the general demarcation between the Classical and Romantic periods at Arcangelo Corelli is congenial, intelligible, and comprehensible. After all, it was he, the Roman master, who understood how to give the out-of-hand-bizarre forms of the late seventeenth century, the continual up and down on the fingerboard, the back and forth across the strings, and the almost neurotic search for astonishing effects an assured serenity of expression and balance of form and content that was admirable, and that was to remain so into the early nineteenth century.

It was absolutely understandable to venerate him as the doyen of the sonata, although the “invention” of this convincingly clear, four-movement form is not to be found in op. 5, the five- and six-movement *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò* of 1700, but rather in the *Sonate da chiesa*, the trio sonatas op. 1 and op. 2, published

in 1681 and 1689, respectively. That Corelli once again fell back behind his own ideal of the serene four-movement form in the solo violin sonatas of op. 5 certainly had to do with the necessary demonstration of his violinistic artistry and virtuosity: the theatrical entry in the opening sonata ultimately refers to the polykinetic sweeping blows of his rival Biber, whose sonatas from 1681 were still the “measure of all things.” Corelli’s answer to the Salzburg master’s never-ending cascades is nevertheless subtle and tasteful, for after a few bars of runs and fripperies he comes to the main objective of his own violin playing: expressive simplicity.

The generally obligatory legacy of Corelli’s “da chiesa” *œuvre* until ca. 1750 was that the two opening movements of a sonata were to be in strict, fugal style – as Handel shows in his *D-Major Sonata HWV 371*, an individual piece from the 1740s. And if this was not possible due to the composer’s general gallant refusal, it then nevertheless had to be serious, rather than dance-like – as Telemann displays in the *Solo in A Major* taken from the second part of the *Musique de table* of 1733.

Generally, the dictum “Finis Coronat Opus” was in the air: already in 1682 the early Corelli-adept

Georg Muffat crowned his *Armonico Tributo* with an extensive passacaglia, while Biber concluded his main violin work, the sonatas published in 1681, with a sonata for two violins played on one violin, and the personal-intimate, unpublished cycle of *Mystery Sonatas* from the mid 1670s with a passacaglia for solo violin that is still played today. Corelli decided to end the rather conventional second part of his op. 5 sonatas with a *folia* variation: it was obvious to every attentive observer that an ostinato variation was the *non plus ultra* of a cycle – and it is perceived to be exactly that to the present day. The turbulent Corelli-pupil Francesco Maria Veracini concluded his 1744 *Sonate Accademiche* with a fireworks of ciaccona and passacaglia, Caldara his trio sonatas, op. 1, with a modulating ciaccona, while Vivaldi’s op. 1 from 1705, the *Sonate a tre*, and Albicastro’s solo sonata cycle of 1703 each end with a *folia* and thus show that the reception of Corelli’s works was by no means “a question of the time,” but was of extreme topicality and importance. One should not neglect to mention that Corelli’s most receptive pupil was Johann Sebastian Bach – nobody knew THAT better than Bach himself!

Reinhard Goebel



# Johannes Pramsohler

Johannes Pramsohler is one of a new generation of violinists specialising in historical performance. Born in culturally diverse South Tyrol, he grew up confronted by two very different cultures and was influenced from the very beginning by both Italian and German music – together with the very traditional Tyrolean folk music. Having completed modern violin studies in Bozen, Italy, Johannes moved to London to study with Jack Glickman at the Guildhall School of Music and Drama. After a life-changing meeting with Rachel Podger he decided to start lessons on the Baroque violin. This encounter led to several years of studies with Rachel and their relationship continues today through his ongoing partnership within her chamber music group *Brecon Baroque*. An invaluable source of inspiration is his collaboration with Reinhard Goebel.

After a short period of studies in Paris, where he still lives, he has gone on to establish himself as a successful soloist and chamber musician, performing throughout Europe and playing with many of the leading period instrument orchestras. Already during his studies he was regularly invited to play with *Concerto Köln*, *Les Arts Florissants*, *the Academy of Ancient Music*, and *the Orchestra of the Age of Enlightenment* which

led to an extraordinary overview of Europe's Early Music scene. The knowledge of five languages and master classes with nearly every important baroque violinist allowed a very thorough, broad and open-minded approach towards historical playing techniques and interpretation.

Alongside his work as leader and artistic director of the *International Baroque Players* and his own chamber music group *Ensemble Diderot*, Johannes is enjoying an increasingly busy career as a recitalist and orchestra leader; he has given solo concerts at major festivals throughout Europe and regularly leads *Le Concert d'Astrée*, *The King's Consort*, *Arte dei Suonatori*, *the European Union Baroque Orchestra* and *Concerto Melante* as a guest of the *Berlin Philharmonic*.

International concert tours have taken him to all major European concert halls, to North and South America, the Near East, to Japan and Taiwan. In 2011 Johannes won the 'Bärenreiter Urtext Prize' at the 6th International Telemann Competition in Magdeburg.

2012 saw the release of his first CD *Pisendel – Violin Concertos from Dresden* which was highly acclaimed by the international press. Johannes plays on a *Pietro Giacomo Rogeri* from 1713, previously owned by Reinhard Goebel.

BIOGRAPHIES – English

# Philippe Grisvard

Philippe Grisvard was born in Nancy in 1980. He studied piano and oboe before becoming interested in Early Music. After harpsichord lessons with Anne-Catherine Bücher, he studied at the Schola Cantorum Basilensis with Jesper B. Christensen (harpsichord and basso continuo) and with Edoardo Torbianelli (fortepiano).

From 2002, Philippe played with *La Cetra* – directed by René Jacobs and Jordi Savall – and was the repetiteur at the Theater Basel for Monteverdi's "Incoronazione di Poppea" and Rameau's "Les Paladins" directed by Konrad Junghänel.

Today, Philippe lives in Paris and plays regularly with *Le Poème Harmonique*, the *Chamber Orchestra of Europe*, *Les Musiciens de Saint-Julien*, *La Fenice*, *La Chapelle Rhénane*, *Le Cercle de L'Harmonie*, *Les Nouveaux Caractères* and *Opéra Fuoco*. He often performs as a guest with Emmanuelle Haïm's *Le Concert d'Astrée*.

In addition to playing the harpsichord, since 2011 Philippe has been studying singing with Raphaël Sikorsky at the *Laboratoire de la voix* in Paris. February 2014 will see his on-stage debut at the Dijon opera with the "Intermedi" by Bargagli.

## Un label, un projet

Lorsque, en janvier 2013, j'ai décidé de fonder Audax avec un ami, je n'avais aucune idée précise de ce qui m'attendait. Devenir violoniste producteur ? Et, qui plus est, avec mes propres enregistrements ? Ce qui était certain, c'est qu'il nous fallait prendre un nouveau départ, avec la liberté de décider de toutes les étapes, depuis le timbre des enregistrements jusqu'à la date de parution et le choix des distributeurs, en passant par la conception du design. À une époque où le marché discographique s'éloigne toujours davantage du secteur traditionnel des CD pour être remplacé par le téléchargement numérique, il s'agit, à n'en pas douter, d'une entreprise ambitieuse. Audax prend son envol avec un grand récital de violon de différents compositeurs, un programme mixte, pour lequel il n'existe en fait aucun tiroir dans le commerce des disques compacts ... Et pour ouvrir ce programme de violon baroque, qui d'autre serait plus approprié qu'Arcangelo Corelli, dont nous célébrons cette année le 300<sup>e</sup> anniversaire de la mort ?

Pourvu d'un aplomb extraordinaire, la star des violonistes romains choisit le premier jour du XVIII<sup>e</sup> siècle pour faire paraître son opus V – et c'est ainsi que le siècle nouveau donne à son tour naissance à une nouvelle ère du violon. De même

que déjà, un demi-siècle auparavant, le baroque était parti de Rome à la conquête du monde, évoluant au point de devenir le premier style universel, la musique de Corelli entreprend une marche victorieuse qui impose une nouvelle forme à travers l'Europe et qui suscite d'innombrables imitations et plagats. Toutefois, les grands compositeurs dignes de ce nom sauront adapter leurs œuvres à ce nouveau canon de la beauté classique de la forme. Et c'est précisément de ces grands compositeurs dont il s'agit sur cet album : les sonates de Corelli, par exemple, servent d'objet d'études à Telemann, qui rédigea même des *dissertationi* à ce sujet. En tant qu'élève de Giovanni Battista Somis, Leclair descendait pour ainsi dire en droite ligne de Corelli, tandis que le jeune Händel fit personnellement connaissance du Maître à Rome.

Le programme est un voyage qui retrace également ma propre carrière : né dans le Tyrol du Sud, doté par la force des choses de la nationalité italienne et néanmoins attaché à la langue allemande, j'ai fait mes études à Londres et vis depuis déjà huit ans en France.

Philippe Grisvard, mon cher claveciniste, m'accompagne dans ce voyage virtuel, avec son savoir-faire inégalable et sa musicalité de bon

goût. J'ai pour autre compagnon de voyage mon Rogeri de 1713, le violon avec lequel Reinhard Goebel a donné des milliers de concerts autour de la planète et avec lequel, sur ses enregistrements, il a écrit une page de l'interprétation.

À l'honneur de posséder un instrument magnifique s'ajoute donc la tâche d'analyser minutieusement ce répertoire, et pas seulement de le considérer comme un simple apprêt destiné à un certain style de vie, qui se trouve être justement *en vogue*. Le 1<sup>er</sup> janvier 1700 ne représente pas seulement une date dans le calendrier, c'est la charnière entre le sombre XVII<sup>e</sup> siècle, avec ses longues et multiples guerres, et l'âge de la raison et de la lumière, le siècle des Lumières. Le fulgurant essor intellectuel ainsi que le développement de cette époque sont uniques et fascinants : se pencher sur cette période ne se résume donc pas à un simple passe-temps, mais revêt bien une absolue nécessité. N'oublions pas que ce dont il est au fond question ici, c'est avant tout ... une époustouflante musique pour le violon.

Johannes Pramsohler, Paris, juin 2013

*Ce CD est dédié à Iñaki Encina Oyón.*

# Simplicité époustouflante ou Splendeur et misère du récital de violon

Il fut un temps, à l'époque où les avocats, les médecins et les professeurs de lycée se piquaient de caresser le violon le soir et en fin de semaine, il n'y a donc pas *siii* longtemps, lorsqu'il existait encore des petites salles de concert et des gages raisonnables et que chaque concert ne dégénérait pas aussitôt en méga-événement, lorsque Stainer et Amati n'apparaissaient pas uniquement dans les mots croisés mais live sur scène, il y avait autrefois la « soirée sonates » – presque légendaire –, le récital de violon : juste deux musiciens et un piano sur la scène ...

Parfois ces musiciens s'appelaient Busch & Serkin, Flesch & Schnabel, Grumiaux & Clara Haskil – mais, pour une raison obscure, c'était toujours le violoniste qui était nommé en premier, puis suivait le nom du musicien au piano, décision étrange en ce sens que la plupart des compositions interprétées par ce duo provenaient indubitablement de la plume du pianiste compositeur et étaient d'ailleurs intitulées : « Pour le Piano et le Violon obligé » ...

Au fil du temps, le programme s'est ritualisé au point que la « Sonate à Kreutzer » – qui avait reçu son nom d'un sinistre kitsch et l'avait même conservé alors que le monde entier savait déjà que le violoniste franco-allemand Rodolphe

Kreutzer n'avait jamais joué cette œuvre et l'avait tout d'abord trouvée épouvantable – se devait de figurer à la fin et d'être précédée d'au moins une des trois sonates pour violon de Brahms.

Face à ces innovations en fin de concert, et surtout face à cette intrusion intempestive du répertoire moderne, le public des médecins, des avocats et des professeurs de lycée faisait la fine bouche : ils peinaient à jauger les sonates de Ravel et de Bartók, ils ne pouvaient même pas les jouer au début car il leur manquait le « modèle d'interprétation ». Quant à fredonner, on ne le pouvait guère mieux ... Comme le résumait le vieux maître Furtwängler, qui avait moulé en paroles ô combien mémorables l'état d'âme et l'humeur générale face à la musique dite moderne : « Nous nous approprierons la musique moderne si elle le veut bien. C'est son affaire de nous persuader ». Furtwängler, du reste, composait lui-même, très certainement pour être encore plus proche de Brahms et de Beethoven qu'il ne l'était déjà, mais malgré sa position influente dans le Reich, personne ne voulait jouer sa sonate pour piano et violon de 55 minutes, laquelle manquait désespérément de force de persuasion !

Il n'y avait pas que la musique pour piano et violon, toutefois, qui se faisait entendre toute la

soirée. Les violonistes profitaient eux aussi du récital – après que le grand Joseph Joachim aux alentours de 1850 avait fait sien cet espace – pour s’affranchir de leurs sonates en solo de Bach, ce qui offrait suffisamment de sujets de conversation aux professeurs de lycée, médecins et avocats présents (qui témoignaient à cette occasion de leur profonde science face à la plèbe qui ne fréquentait les concerts que par plaisir, en s’abîmant dans un fac-similé fortement réduit des éditions Insel-Verlag qu’ils avaient apporté de chez eux, afin de contrôler immédiatement et sur place l’authenticité de la représentation), que ce soit lors de l’entracte ou sur le chemin du retour à la maison. Nonobstant le fait qu’il ne serait jamais venu à l’idée d’aucun accompagnateur au piano de fournir une composition pour piano sans violon pour ledit programme en duo, l’offensive de Joachim fit toutefois naître une énorme quantité, voire une montagne, de littérature *ossia* pour violon solo, dont les compositeurs se sentaient la plupart du temps – plutôt moins que plus – obligés de renouer avec le modèle Bach : il n’y avait guère de musicien qui ne se soit frotté aux protagonistes du violon de l’époque avec une œuvre *solissimo* qui, selon Carl Flesch, « semblait avoir été conçue dans une méconnaissance pathétique de

l’essence de la technique violonistique ... ».

Ce que cette démarcation, démontrable, du répertoire vraiment contemporain a de surprenant – alors que, précisément, les sonates pour violon de Brahms avaient aussi été contemporaines au départ – est la licence avec laquelle le répertoire baroque, dit « ancien classique », c’est-à-dire la sonate pour violon avec *basso continuo*, a été intégré à de tels programmes. Si tentant qu’il soit à présent de supposer que l’année 1700 a marqué une frontière définitive, les programmes d’Alma Moodie, tout comme ceux d’Adolf Busch, nous prouvent que l’on ne reculait même pas devant les sonates de Heinrich Ignaz Franz Biber, que la chaconne du *Vitalino* (Tomaso Antonio Vitali) était tout aussi volontiers interprétée que la *Trille du diable* de Tartini et *Le Tombeau* de Jean-Marie Leclair, que la *Follia* de Corelli en un tonitruant et monstrueux « arrangement avec cadence » d’Hubert Léonard fournissait autant le pain quotidien que la « grande » *Sonate en ré majeur* de Händel, qu’on prêtait l’oreille aux *six Sonates pour violon et « cembalo certato » BWV 1014-1019* de Bach et à une innocente sonate de Senaillé autant qu’à la *Passacaglia* de Biber/Rostal ou à une contrefaçon de Pugnani par Kreisler. Et même que

de courageux violonistes faisaient encore retentir la coriace *L'Arte del Arco* de Tartini vers 1970 !!

La splendeur et misère du récital de violon, de la soirée sonate qui fut de plus en plus dégradée au rang de « matinée de 11 heures » dans les principaux festivals, c'est-à-dire qu'elle était casée entre le petit-déjeuner et le déjeuner, était la nécessité absolue pour les professeurs de lycée, les médecins, les conseillers juridiques et autres cerbères musicaux de suivre ce qui était représenté : tout ce que le duo produisait là-haut sur la scène devait être disponible en « éditions pratiques », pour être soupesé et, surtout, reproduit avec toujours davantage de doigtés et de coups d'archet. Mais avec l'épanouissement de l'historicisme dans la musique – de l'interprétation argumentatrice et transversale et de l'édition philologique correcte des partitions sans doigté ni coup d'archet – et sous les contraintes du marché des enregistrements sur lequel des « programmes mixtes » passaient pour être difficilement vendables, la traditionnelle soirée sonate, le récital de violon de « Biber à Bartók » s'évanouit à jamais et tous les superbes morceaux individuels et toutes les sonates de l'époque baroque – exceptées les sonates en solo de Bach

classées « morceaux d'audition » – disparurent du curriculum violonistique.

À la rigueur, si elles sont aujourd'hui encore à portée de main, c'est dans l'enregistrement de l'intégrale, c'est-à-dire dans un environnement des plus hétérogènes qui, parfois – comme dans le cas de la sonate de Händel qui ne nous est parvenue qu'en pièce unique – n'était pas voulu par le compositeur et ne fut inventé qu'au XX<sup>e</sup> siècle, ou alors dans un environnement offrant délibérément du léger avec du grand art, comme c'est assurément le cas des quatre recueils de sonates de Jean-Marie Leclair ; dans les deux cas toutefois rendant à peine honneur à la valeur en soi d'une œuvre – ce qui est également valable au sujet des interprètes *historically informed*, pour lesquels l'important est la plupart du temps la « découverte de la totalité » !

On pourrait aujourd'hui penser qu'il est « incongru » d'avoir à écouter des œuvres qui ont vu le jour entre 1700 et 1900 encore jouées dans la même distribution sur un seul et unique instrumentarium. Néanmoins, en ce qui concerne le violon chez Corelli, la démarcation générale entre classique et romantique a quelque chose de sympathique, d'évident et de concevable. En effet, c'est au Maître romain que revient d'avoir



su comment attribuer aux formes excessives et bizarres de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (l'incessant va-et-vient sur la touche, les changements de cordes, et la quête d'effets surprenants que l'on pourrait presque qualifier de névrosée), l'expression d'une sérénité et un équilibre de forme et de contenu qui étaient admirables et devaient perdurer jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'honorer en tant que grand maître de la sonate ne pouvait échapper à l'évidence, bien que la « trouvaille » de cette forme à quatre mouvements, nette et convaincante, ne se retrouve pas dans l'opus V des *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò* à cinq ou six mouvements de l'an 1700, mais davantage dans les *Sonate da chiesa*, dans les sonates en trio opus I et opus III publiées en 1681 et 1689. Que Corelli, dans les sonates pour violon solo opus V, revienne une fois encore à ses antécédents, délaissant son propre idéal de la forme sereine à quatre mouvements, est certainement lié au fait qu'il devait démontrer son savoir-faire et sa virtuosité violonistiques : la mise en scène théâtrale de la sonate d'introduction est une allusion aux diatribes polycinétiques du concurrent Biber, dont les sonates de l'année 1681 représentaient toujours « la mesure de toute chose ». Les

réponses de Corelli aux cascades sans fin du maître salzbourgeois sont à la fois décentes et de bon goût, car il suffit de quelques mesures de roulades et de badinages pour qu'il retrouve l'essentiel de ce qui fait son art du violon : une simplicité époustouflante.

Jusque vers 1750, selon l'héritage généralement obligatoire de l'opus *da chiesa* de Corelli, les deux premiers mouvements d'une sonate devaient présenter une écriture liée, fuguée – comme le montre Händel dans sa *Sonate en ré majeur* HWV 371, une pièce unique des années 1740 –, et lorsque cela n'était pas possible en raison d'un refus généralement galant du compositeur, ils devaient alors se faire remarquer par un côté plutôt sérieux que dansant – comme le montre Telemann dans le solo en *la majeur* tiré de la seconde partie de la *Musique de table* de 1733.

De façon générale, il restait encore le problème du dictum « finis coronat opus » : l'ancien disciple de Corelli, Georg Muffat, couronna déjà en 1682 son *Armonico Tributo* salzbourgeois d'une impressionnante *passacaglia*, tandis que Biber avait achevé sa composition majeure pour le violon – les sonates publiées en 1681 – par une sonate pour deux violons jouée sur un seul,

ce cycle personnel et intime que sont les *Sonates du Rosaire* et dont le public était encore privé au milieu des années 1670, tandis que la *passacaglia* pour violon solo est encore jouée aujourd'hui. Corelli se décida à clore la deuxième partie, plutôt conventionnelle, de ses sonates opus V sur une variation de *follia* : pour tout observateur attentif, il était clair qu'une variation *ostinato* était le nec plus ultra d'un cycle – et c'est exactement ce qui est perçu aujourd'hui encore ! L'élève chaotique de Corelli, Francesco Maria Veracini, acheva ses *Sonate Accademice* en 1744 sur un feu d'artifice de *ciaccona* et de *passacaglia*, Caldara son opus I de sonates en trio avec une *ciaccona* modulante, tandis que la première œuvre de Vivaldi *Sonate a tre* de 1705 et le cycle de sonates en solo d'Albicastro de l'année 1703 se terminent par une *follia*, prouvant ainsi que la réception des œuvres de Corelli n'était aucunement « une question d'époque », mais relevait de la plus brûlante actualité et d'un caractère explosif. On ne peut passer sous silence que le plus studieux élève de Corelli était Johann Sebastian Bach – et personne ne savait CELA mieux que lui-même !

Reinhard Goebel

**INTRODUCTION** – Français

# Johannes Pramsohler

Johannes Pramsohler appartient à la nouvelle génération de musiciens spécialistes de musique baroque sur instruments d'époque. Né dans le Tyrol du Sud, il a grandi au croisement de deux cultures dans une famille où la musique a toujours tenu un rôle essentiel. Dès son plus jeune âge, il a appréhendé la musique tyrolienne traditionnelle. Après sa formation à Bozen (Italie), Londres et Paris, il s'est rapidement fait un nom en tant que soliste, chambriste très sollicité et premier violon. Parmi ses professeurs figurent notamment Georg Egger, Jack Glickman et Rachel Podger. Sa collaboration avec Reinhard Goebel représente également une importante source d'inspiration.

Durant ses études, Johannes Pramsohler avait déjà été invité par des orchestres tels que *Concerto Köln*, *Orchestra of the Age of Enlightenment*, *Les Arts Florissants* et *l'Academy of Ancient Music*. Très tôt, il a eu l'occasion de découvrir l'univers de la musique ancienne en Europe. La maîtrise de cinq langues, des masterclasses auprès des violonistes baroques comptant parmi les plus influents et son ouverture d'esprit aux visions historicisantes les plus diverses relatives à la technique de jeu et à l'interprétation lui ont permis de se constituer une expérience des plus riches.

Aujourd'hui, Johannes Pramsohler se produit avant tout avec son *Ensemble Diderot* et les *International Baroque Players*, et en tant que premier violon avec *The King's Consort*, *Le Concert d'Astrée*, *Concerto Köln*, *Arte dei Suonatori* et *l'European Union Baroque Orchestra*. Depuis 2012, il joue aussi avec *Concerto Melante* sur l'invitation de l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Des tournées l'ont conduit dans les grandes salles de concert d'Europe, en Amérique du Nord et du Sud, au Japon et au Proche-Orient. Depuis 2008, Johannes Pramsohler a l'honneur de posséder le violon de Reinhard Goebel, un Pietro Giacomo Rogeri (Brescia, 1713). En 2011, il a reçu à Magdebourg le *Prix Bärenreiter Urtext* lors du 6<sup>e</sup> Concours International Telemann.

Son premier CD, *Pisendel - Concertos pour violon de Dresde*, a été acclamé par la critique.

# Philippe Grisvard

Philippe Grisvard est né en 1980 à Nancy. Il y étudie le piano et le hautbois avant de se tourner vers la musique ancienne, et rentre dans la classe de clavecin d'Anne-Catherine Bücher. En 1999 il est accepté à la Schola Cantorum Basiliensis, dans la classe de clavecin et basse continue de Jesper B. Christensen, et la classe de piano de forte d'Edoardo Torbianelli.

A partir de 2002 Philippe joue avec *La Cetra* sous la direction de René Jacobs et Jordi Savall, et fait ses armes de chef de chant au Theater Basel, avec Le Couronnement de Poppée et Les Paladins, sous la direction de Konrad Junghänel.

Aujourd'hui, Philippe vit à Paris et est aussi appelé à jouer le continuo au sein du *Poème Harmonique*, le *Chamber Orchestra of Europe*, *Les Musiciens de Saint-Julien*, *La Fenice*, *La Chapelle Rhénane*, *Le Cercle de L'Harmonie*, *Les Nouveaux Caractères* et *Opéra Fuoco* et enregistre et travaille régulièrement comme chef de chant avec *Le Concert d'Astrée* sous la direction d'Emmanuelle Haïm (*The Fairy Queen*, *La Resurrezione*, *Orlando*, *Agrippina*, *La Création*, *Actéon*, *La Finta Giardiniera*...)

Parallèlement à ses activités de claveciniste, Philippe travaille le chant depuis 2011 avec Raphaël Sikorsky au *laboratoire de la voix* (Paris).

Il se produira sur scène en tant que chanteur basse dans les intermèdes de « *La Pellegrina* », qui seront donnés à l'Opéra de Dijon avec les *Traversées Baroques* en janvier et février 2014.

*Unser besonderer Dank für die Unterstützung bei der Realisierung dieses Albums gilt:  
We would like to thank the following people for their support:  
Nous remercions les personnes suivantes pour leur soutien :  
Un particolare ringraziamento per il loro supporto va a:*

Kurt Kuen, Christian Girardi, Kye Smith, Christian Möhring, Thibaut Gouhier,  
Vincent Lasserre, Philip Lawton, Andrew Foster-Williams, Reinhard Goebel, Axel Pütz,  
Dr. Inga Hosp, Michael Vogt, Gabriele Bertolini, Anne Brossier

AUTONOME  
PROVINZ  
BOZEN  
SÜDTIROL



PROVINCIA  
AUTONOMA  
DI BOLZANO  
ALTO ADIGE

Deutsche Kultur - Cultura tedesca



**Villa Musica**  
RHEINLAND-PFALZ

 **arp museum** Bahnhof Rolandseck Ort der Künste

## **Impressum:**

### **ADX1301**

*Recording Producer:* Claudio Becker-Foss

*Executive Producers:* Johannes Pramsohler, Michael Rathmann

*Translations:* Howard Weiner (English), Laurence Wullemmin (French), Franco Mattoni (Italian)

*Harpsichord technician:* Ada Tanir

*Photos:* Paul Foster-Williams (CD cover, p. 14), Michael Rathmann (booklet cover, p. 4, 25, 44 ),  
RibaltaLuce Studio (p. 16), Vincent Nanteza (p. 13, 33)

*Design:* Christian Möhring

*Recording:* Studio Stolberger Straße, Cologne, 15 – 17 February 2013

© and ® 2013 AUDAX Records

*Die Notenausgaben wurden anhand der Manuskripte erstellt von / Performing editions created  
from the manuscripts by / l'édition des partitions a été établie à partir des manuscrits par /  
edizione dei manoscritti realizzata da:*

Brian Clark (Prima la Musica), Johannes Pramsohler, Philippe Grisvard.

*Albicastro erhältlich unter / Albicastro available at / Albicastro disponibile sous /  
Albicastro disponibile da:*

[www.primalamusica.com](http://www.primalamusica.com)