



VERSO VENEZIA

Castello ❧ Merula ❧ Legrenzi
Sonate & Canzoni

PALLADE MUSICA

VERSO VENEZIA SONATE & CANZONI

Giovanni Legrenzi 1626-1690

- 1 ✨ Sonata a 2, Violino, è Violone ò Faghetto, « La Donata » [6:43]
[SONATE A DUE, E TRE, LIBRO PRIMO, OPERA SECONDA, VENEZIA, 1655]

Dario Castello 1590-1658

- 2 ✨ Sonata Settima a 2, Sopran e Fagotto overo Viola [6:05]
[SONATE CONCERTATE IN STIL MODERNO PER SONAR NEL ORGANO OVERO CLAVICEMBALO CON DIVERSI INSTRUMENTI A 1. 2. 3. & 4. VOCI. LIBRO SECONDO, VENEZIA, 1629]

Tarquinio Merula 1607-1665

- 3 ✨ Canzon decima prima, « La Miradoro » [5:28]
[IL QUARTO LIBRO DELLE CANZONI DA SUONARE, A DOI, & À TRE, OPERA XVII, VENEZIA, 1651]

Dario Castello

- 4 ✨ Sonata seconda a sopran solo [5:33]
[SONATE CONCERTATE IN STIL MODERNO PER SONAR NEL ORGANO OVERO CLAVICEMBALO CON DIVERSI INSTRUMENTI A 1. 2. 3. & 4. VOCI. LIBRO SECONDO, VENEZIA, 1629]

Giovanni Legrenzi

- 5 ✨ Sonata a 2, Violino, è Violone ò Faghetto, « La Foscari » [5:04]
[SONATE A DUE, E TRE, LIBRO PRIMO, OPERA SECONDA, VENEZIA, 1655]

Tarquinio Merula

- 6 ✨ Canzon decima settima, « La Monteverde » [3:58]
[IL QUARTO LIBRO DELLE CANZONI DA SUONARE, A DOI, & À TRE, OPERA XVII, VENEZIA, 1651]

Giovanni Legrenzi

- 7 ✨ Sonata a 2, Violino e Viola da braccio o Fagotto, « La Galini » [5:47]
[OP. 8, NO. 5, BOLOGNA, 1663]

Dario Castello

- 8 ✨ Sonata prima a sopran solo [4:40]
[SONATE CONCERTATE IN STIL MODERNO PER SONAR NEL ORGANO OVERO CLAVICEMBALO CON DIVERSI INSTRUMENTI A 1. 2. 3. & 4. VOCI. LIBRO SECONDO, VENEZIA, 1629]

Tarquinio Merula

- 9 ✨ Canzon decima quarta, « La Cappellina » [5:56]
[IL QUARTO LIBRO DELLE CANZONI DA SUONARE, A DOI, & À TRE, OPERA XVII, VENEZIA, 1651]

Dario Castello

- 10 ✨ Sonata ottava a 2, Sopran, e Fagotto overo Viola [4:40]
[SONATE CONCERTATE IN STIL MODERNO PER SONAR NEL ORGANO OVERO CLAVICEMBALO CON DIVERSI INSTRUMENTI A 1. 2. 3. & 4. VOCI. LIBRO SECONDO, VENEZIA, 1629]

Tarquinio Merula

- 11 ✨ Canzon decima seconda, « La Scarinza » [4:17]
[IL QUARTO LIBRO DELLE CANZONI DA SUONARE, A DOI, & À TRE, OPERA XVII, VENEZIA, 1651]

Giovanni Legrenzi

- 12 ✨ Sonata quinta a due, Violino e Viola da braccio [6:30]
[LA CETRA (OP. 10), LIBRO QUARTO, VENEZIA, 1673]

PALLADE MUSICA

Tanya LaPerrière ✨ VIOLON BAROQUE | BAROQUE VIOLIN

Elinor Frey ✨ VIOLONCELLE BAROQUE | BAROQUE CELLO

Esteban La Rotta ✨ THÉORBE | THEORBO

Mylène Bélanger ✨ CLAVECIN ET ORGUE | HARPSICHORD AND ORGAN



Quand nous pensons à la Venise d'aujourd'hui, nous imaginons une cité magnifique et spectaculaire avec son architecture du gothique flamboyant et de la Renaissance, ses canaux, la basilique Saint-Marc, le pont du Rialto et les *vaporetti* qui nous mènent d'île en île dans la lagune. S'il est question du passé culturel et historique de la ville, nous évoquons aussi les longues célébrations du carnaval, la *commedia dell'arte* sur les *campi* et les *piazze*, les guerres continuelles contre les Ottomans turcs, le premier ghetto juif d'Italie, les ravages de la peste de 1630, l'excellence des peintres tels Bellini, Titien, le Tintoret ou Tiepolo, et les grands compositeurs que furent Monteverdi à Saint-Marc et Vivaldi au Pio Ospedale della Pietà. Enfin, les écrivains tels Goldoni et, surtout, Casanova nous rappellent les aspects plus libertins de la vie à Venise au XVIII^e siècle et le magnétisme que la ville exerçait sur les adeptes du Grand Tour venus d'Allemagne et d'Angleterre.

Cependant, si on nous demande de décrire l'atmosphère du XVII^e siècle vénitien, auquel appartenaient Dario Castello et Giovanni Legrenzi, nous aurons peut-être un peu plus de mal à saisir la situation politique, religieuse, culturelle et musicale qui prévalait dans la capitale de la République Sérénissime, dont les terres s'étendaient jusqu'à Bergame à l'ouest et sur les deux rives de l'Adriatique, jusqu'à la Dalmatie au sud (aujourd'hui, de l'Istrie à la Croatie et au Monténégro). L'île de Chypre a elle aussi déjà appartenu à Venise jusqu'à sa reconquête par les Ottomans en 1570. Les Vénitiens n'ont jamais repris Chypre, même après avoir remporté la célèbre bataille navale de Lépante, la même année.

À cette époque, la ville comptait environ 175 000 habitants, mais la population a été réduite du tiers par l'épidémie de peste de 1575, puis décimée de nouveau par celle de 1630. Tout le XVII^e siècle a également subi l'influence des guerres incessantes menées contre l'Empire ottoman, tant par la perte graduelle de territoires dans le sud-est de l'Europe que par la ponction financière exercée par ces opérations militaires, entraînant le lent déclin de la République au cours du XVIII^e siècle. Les pertes de vies humaines furent considérables; la plupart des hommes qui ne s'adonnaient pas à des activités commerciales, artistiques ou gouvernementales passaient plus de temps à la guerre qu'à la maison, causant indirectement une prolifération inhabituelle d'orphelins – pour la plupart des enfants nés hors des liens du mariage! Les filles étaient élevées dans les fameux *ospedali* tandis que les garçons étaient formés à l'art militaire. En un sens, la longue saison du carnaval – du 26 décembre au mercredi des Cendres (ou au dimanche suivant) – était pour la population une période récurrente et prolongée au cours de laquelle elle pouvait oublier les interminables guerres.

Au milieu de ces bouleversements politiques, le sens de la dévotion et de la théâtralité solidement ancré dans la population se cristallisait dans la célébration constante de messes festives et de vêpres dans les diverses églises et confréries (notamment les *Scuole Grandi*) et, à partir de 1637, dans l'exécution d'opéras dans les quatre théâtres qui se faisaient concurrence. De fait, Venise, ville de marchands, a inventé le concept de l'opéra public – un théâtre chanté de bout en bout et mis en scène – qui, plutôt que d'être réservé à des courtisans choisis et présenté dans des constructions éphémères en bois édifiées dans les cours privées, devenait un art offert dans des édifices théâtraux permanents, construits à cette fin, exploités par des imprésarios professionnels et ouverts à quiconque avait les moyens d'acheter un billet.

La musique présentée dans cet enregistrement n'appartient ni au monde de ces théâtres, ni à la musique spectaculaire et souvent polychorale associée aux grandes célébrations de Saint-Marc ou de San Giovanni e Paolo; avec ses effectifs plus modestes, elle était plutôt destinée aux concerts intimes donnés dans les *palazzi*

privés des grandes familles (notamment les Foscari), dans les *Scuole Grandi* (les immeubles des confréries caritatives de laïcs) ou dans les *ospedali* (les orphelinats où les filles bénéficiaient d'une éducation musicale complète). Toutes les compositions sont conçues soit *a solo*, pour un instrument aigu (de préférence le violon, bien qu'elles soient aussi jouables au cornet à bouquin) et basse continue, soit *a due*, pour un instrument aigu et un grave (le basson, la basse de violon – appelée *viola* ou *violone* à Venise –, la basse de viole, la sacqueboute, le théorbe, etc.) avec continuo (orgue, clavecin, théorbe, harpe, basse de violon, etc., ou toute combinaison de ces instruments). Si le continuo participe activement à la texture contrapuntique plutôt que de se borner à accompagner les deux solistes par des accords tenus, on désigne plutôt ces pièces comme des sonates *a tre* ou « en trio », dont l'instrumentation de choix finit par se fixer à deux violons et continuo vers la fin du *xvii^e* siècle (avec Corelli et plusieurs autres).

Le présent programme propose deux genres musicaux : la *canzona* et la *sonata*. Ces deux genres utilisent les mêmes instruments, appartiennent au même style et ont une sonorité très similaire, mais leurs origines et leurs fins esthétiques sont fort différentes. La *canzona* instrumentale est une « traduction » directe, pour orgue ou pour divers instruments, de la chanson, un genre polyphonique généralement vocal cultivé au nord des Alpes au début du *xvi^e* siècle. C'est avec l'arrivée à Venise de compositeurs bourguignons, tels Adrian Willaert et Cyprien de Rore, que ce genre y a pris le nom de *canzona*. Il a pour principales caractéristiques d'être habituellement à quatre voix, de comporter deux ou trois mouvements contrastés (par la mesure, le tempo ou les deux) et de débiter généralement par un motif rythmique dactylique (longue-brève-brève) en imitation, c'est-à-dire que les voix font leur entrée successivement. Les adaptations instrumentales de la *canzona* comportent souvent davantage de mouvements et une variété accrue des paramètres contrastés. Pour sa part, la *sonata* est l'équivalent instrumental de la *cantata*. En italien, le verbe *suonare* signifie « jouer » d'un instrument qui n'est ni à clavier, ni à cordes pincées ; pour ceux-ci, on emploie le verbe *toccare*.

D'une part, la sonate, en tant que genre purement instrumental, fait davantage ressortir les possibilités techniques et expressives propres aux instruments choisis ; d'autre part, en tant qu'équivalent des nouveaux genres vocaux expressifs, elle cherche aussi à « mouvoir les passions de l'âme » chez l'auditeur. En quelque sorte, la *canzona* est une espèce d'épigone de la composition polyphonique savante de la Renaissance, tandis que la *sonata* est la première mouture d'une nouvelle forme, propre au baroque, de « petit opéra instrumental » pour quelques instruments, où la construction du langage musical fait appel à des éléments tels que le « récitatif », les démonstrations de virtuosité et les contrastes mis au service de l'expressivité.

Compte tenu de ces origines différentes, les pratiques d'exécution diffèrent elles aussi : la *sonata* applique les caractéristiques de la *seconda pratica* dans sa rhétorique déclamatoire et émotionnelle, alors que la *canzona* demeure encadrée dans une esthétique contrapuntique plus sévère, qui s'inspire davantage des approches traditionnelles de la polyphonie et de la solmisation que de la déclamation expressive.

Les compositeurs vénitiens étaient à la fine pointe de l'avant-garde de cette transformation de la *canzona* en *sonata*, de sorte que si le pionnier Dario Castello devait encore intituler ses pièces *Sonate concertate in stil moderno* pour en indiquer l'esthétique nouvelle et orienter les attentes des musiciens et de l'auditoire, Giovanni Legrenzi, quelques générations plus tard, se contenterait du seul terme *Sonata*, le genre étant désormais bien établi. De plus, Legrenzi pouvait désormais se permettre d'évoquer l'ancienne *canzona* au moyen d'un nom descriptif (*La Cetra*) ou en dédiant sa pièce à une personne spécifique (*La Foscari*) ou générique, une pratique coutumière dans les anciennes *canzonas*, comme on peut le voir dans les compositions du Crémonais Tarquinio Merula (1594/5-1665).

Merula excellait à l'orgue et au violon. En plus d'occuper divers postes dans sa ville natale de Crémone, il assumait aussi diverses fonctions de brève durée à Lodi, en Pologne, ainsi qu'à la basilique Sainte-Marie-Majeure de Bergame, à l'extrémité ouest de la République de Venise. Très sensible aux développements les plus en vogue de la

musique vénitienne, en particulier dans ses compositions sacrées, Merula appartient de fait, sur le plan purement stylistique, à la tradition vénitienne. De plus, dans ses *canzonas* instrumentales, dont le volume de 1637 est sans doute le mieux connu, il présente une fusion ingénieuse de l'ancienne *canzona* et de la nouvelle *sonata*. Dans le quatrième volume (rarement joué) de ses *Canzoni da suonare*, publié à Venise en 1651, il se montre au fait des plus récents développements de la quête d'une réunion de la *canzona* et de la *sonata*, dans la foulée de Maurizio Cazzati et de Giovanni Legrenzi.

Né à Bergame, Legrenzi (1626-1690) a amorcé sa carrière à la même basilique Sainte-Marie-Majeure qui avait accueilli Merula, où il devint organiste sous la direction de Cazzati et fut ordonné prêtre. Plus tard, grâce à Cazzati, il poursuivit sa carrière musicale à Ferrare, présentant également des oratorios à Venise. Bien qu'on lui eût offert des postes à Modène, à Bergame (comme maître de chapelle) et même à Versailles, il les refusa tous pour diverses raisons; mais lorsqu'il postula des postes à Milan (à la cathédrale), à Vienne (à la cour des Habsbourg), à Parme (à la cour de Ranuccio II Farnèse), à Venise (à Saint-Marc) et à Bologne (à San Petronio), il ne fut élu nulle part. Il retourna donc à Venise, où il débuta comme maître de chapelle à l'Ospedale dei Derelitti (1670); il devint ensuite maître de chœur à l'Ospedale dei Mendicanti (1676); puis, enfin, il put faire son entrée à Saint-Marc, d'abord comme *vice maestro* en 1681, puis comme maître de chapelle pour les quatre dernières années de sa vie. Legrenzi a composé dans tous les genres musicaux, y compris l'opéra, mais ses pièces instrumentales sont probablement les plus « modernes » de sa production. D'abord influencé par Merula et Cazzati, Legrenzi chercha bientôt à consolider l'unité dans ses *canzona-sonate*, en établissant une structure formelle par l'interaction entre le thème et la tonalité, exerçant une influence réelle et solide sur les sonates et les concertos de compositeurs ultérieurs tels que Torelli, Vivaldi et même Bach.

Dario Castello (première moitié du XVII^e siècle) demeure le plus obscur des trois compositeurs présentés ici. Tout ce que nous savons, c'est qu'au moment de publier le premier volume de ses *Sonate concertate in stil moderno* en 1621, il était à la tête des instrumentistes à vent (étant lui-même un virtuose du cornet à bouquin) de Saint-Marc, à Venise. Bien que cette édition soit perdue, dans une réimpression de 1658, Castello est désigné comme l'« ancien *capo* des instruments à vent », ce qui laisse entendre soit qu'il n'était plus actif, soit qu'il était mort. On ne sait rien de plus de lui. Son second volume, d'abord paru en 1629, ne survit que grâce à une deuxième édition publiée en 1644; le nombre de réimpressions de ces 29 compositions – jusqu'à Anvers, par Phalèse – suffit à démontrer leur grande popularité. Sans être aussi idiomatiques pour le violon que les œuvres de Fontana ou d'Uccellini (après tout, Castello était cornettiste), ses compositions comportent des parties de basson (ou de basse) parfois très élaborées; il a en outre écrit quelques-unes des toutes premières illustrations, dans l'histoire de la musique, de la nouvelle forme expressive et théâtrale que constituait la sonate instrumentale en plusieurs mouvements.

Avec ce répertoire, l'ensemble baroque Pallade Musica redonne vie à la musique instrumentale de trois des compositeurs les plus innovateurs de la République de Venise. Ces compositeurs ont transformé la *canzona* polyphonique de la Renaissance en la *sonata* du baroque ancien et moyen, pavant ainsi la voie aux compositions mieux connues de Corelli, de Vivaldi et de Bach.

MARC VANSCHEEUWJCK
ASPRO, DÉCEMBRE 2013



10 Photo : Elizabeth Delage

11

ATMA Classique



Pallade Musica réunit quatre musiciens parmi les plus prometteurs de la scène baroque montréalaise. Lauréat du premier prix au concours d'interprétation baroque d'Early Music America à New York en octobre 2012, le quatuor est formé de **Tanya LaPerrière** au violon baroque, **Elinor Frey** au violoncelle baroque, **Esteban La Rotta** au théorbe et **Mylène Bélanger** au clavecin. La formation se consacre au répertoire pour violon, violoncelle et continuo. Fondées sur une recherche consciencieuse et une exploration continue, les interprétations de Pallade Musica sont reconnues pour leur expressivité et leur élégance. Elles ont mérité au groupe des éloges pour son « formidable sens de l'ensemble » et sa « superbe musicalité » (selon le *Milwaukee Journal Sentinel*). Pallade Musica a donné des concerts un peu partout au Canada et aux États-Unis, de même qu'en Colombie. Ses membres figurent régulièrement au sein d'ensembles musicaux de premier plan qui se produisent aux quatre coins du monde ; ils mènent aussi des carrières de solistes et d'enseignants.

Pallade Musica brings together four of Montreal's most promising Early Music performers. Grand Prize winners at the *Early Music America Baroque Performance Competition* in New York, October 2012, the quartet consists of **Tanya LaPerrière**, Baroque violin, **Elinor Frey**, Baroque cello, **Esteban La Rotta**, theorbo, and **Mylène Bélanger**, harpsichord. Their formation centers on the repertoire for violin, cello and continuo. Based on dedicated research and continuous exploration, Pallade Musica's performances are acclaimed for their expressive and elegant interpretations, earning praise for their "tremendous ensemble sense" and "superb musicianship" (*Milwaukee Journal Sentinel*). They have performed throughout Canada and the United States, and in Colombia. The members of Pallade Musica regularly appear with leading early music ensembles all over the world, while also pursuing careers as soloists and teachers.



When we think about Venice today, we imagine a spectacularly beautiful city with late-Gothic and Renaissance buildings, canals, the Basilica of San Marco, the Rialto bridge, and the *vaporetti* that take us from one island to another in the lagoon. Thinking about the city's cultural and historical past, we may also include the long Carnival celebrations, the *commedia dell'arte* on the *campi* and *piazze*, the continuous wars with the Ottoman Turks, the first Jewish ghetto in Italy, the devastating plague of 1630, excellent painters such as Bellini, Titian, Tintoretto or Tiepolo, and great composers such as Monteverdi at San Marco and Vivaldi at the Ospedale della Pietà. Finally, remembering such authors as Goldoni and especially Casanova, we might remember the more libertine aspects of Venetian life in the 18th century and its magnetism for Grand Tourists from Germany and England.

However, if asked to describe the atmosphere of 17th-century Venice, to which Dario Castello and Giovanni Legrenzi belonged, we may have a little more trouble grasping the political, religious, cultural, and musical state of affairs. Venice was the capital city of the *Repubblica Serenissima*, which owned land all the way to Bergamo in the West and on both sides of the Adriatic Sea as far south as Dalmatia (that is, from modern-day Istria south to Croatia and Montenegro). The island of Cyprus also belonged to Venice once, until it was retaken by the Ottomans in 1570. The Venetians never reconquered Cyprus, even after the successes of the famous naval battle of Lepanto in the same year.

At that time the city's population was about 175,000, but a third died in the plague epidemic of 1575, and many again in 1630. The entire 17th century was further shaped by continuing wars with the Ottoman Empire, with both the gradual loss of territories in southeastern Europe and the financial drain these wars brought about, eventually causing the slow decline of the Republic during the 18th century. The loss in human life was considerable, and most men not involved in commercial, artistic, and governmental activities were more often at war than at home. This, indirectly, created an unusually large number of orphans—though these were most often children born out of wedlock!—who were brought up in the famous *ospedali* (girls) or as future soldiers (boys). In a way, the long Carnival season—from December 26 until Ash Wednesday (or the Sunday after)—served as a recurring drawn-out period during which the Venetians could forget about the unending wars.

In the midst of this political upheaval, the population's strong sense of devotion and theatricality was crystallized in the continual celebration of festive masses and vesper services in various churches and confraternities (particularly the *Scuole Grandi*), and, starting in 1637, in the performance of operas in the four competing theatres. Indeed, as a city of merchants, Venice invented the concept of public opera—that is, of fully sung theater with staging which was not restricted to an audience of selected courtiers in ephemeral wooden constructions built in private courtyards, but took place in permanent, purpose-built theater buildings in stone, run by professional impresarios, and open to anyone who could afford to buy a ticket.

The music presented in this recording was not written for performance in these theaters, nor is it a sampling of the spectacular, often polychoral music heard at important celebrations in San Marco or in San Giovanni e Paolo. Rather, it was written for smaller performing forces and intended for the more intimate concerts given in the private *palazzi* of prominent families such as the Foscari, in the *Scuole Grandi*, the buildings owned by charitable confraternities of laymen, or in the *Ospedali*, orphanages for girls in which they received a well-rounded musical education.

All compositions were either conceived *à solo*—that is, for a treble instrument (preferably violin, but possibly *cornetto*) and basso continuo—or *à due*—for both a treble and a bass instrument (such as a bassoon, bass violin (called viola or violone in Venice), bass gamba, sackbut, or a theorbo), with continuo (such as an organ, harpsichord, theorbo, harp, or bass violin, alone or combined). The tendency was to refer to pieces in which the continuo actively participated in the contrapuntal texture rather than simply accompanying the two soloists with long-note chords, as *à tre* or as trio sonatas. In the late 17th century, in the hands of Corelli and many other composers, the preferred instrumentation for such pieces ended up being two violins and continuo.

The genres offered in this program are two: the *canzona* and the *sonata*. Although they utilize the same instruments, belong to the same style, and appear to sound quite similar, these two genres have very different origins and aesthetic purposes. The instrumental *canzona* was a direct “translation” for organ or various instruments of a typically vocal polyphonic genre, the *chanson*, cultivated north of the Alps in the early 16th century. With the arrival in Venice of Burgundian composers such as Adrian Willaert and Cipriano de Rore, the *chanson* became known there as the *canzona*. The main characteristics of the *canzonas* are that, typically, they are for four voices, have two or three sections contrasting in meter and/or tempo, and begin with a dactylic (long-short-short) rhythm in imitation (i.e., with staggered entrances of the various voices). In their instrumental adaptations, we often see a larger number of sections and more variety in the contrasting parameters. The *sonata* on the other hand was the instrumental equivalent of the *cantata*. The Italian verb *suonare* means “to play [an instrument],” but not a keyboard or plucked-stringed instrument, for which the verb “toccare” is used. Not only did the *sonata*, as a genuinely instrumental genre, display more of the idiomatic technical and expressive capabilities of the instruments chosen by the composer, but, as an equivalent of the new expressive vocal genres, it also sought to “move the passions of the soul” of the listener. In a way, the *canzona* is an epigone of a learned Renaissance polyphonic composition, whereas the *sonata* was

the first instrumental genre of a new and typically Baroque form: an opera written for a few instruments, and using a musical language that included elements such as recitative, demonstrative virtuosity, and contrast for the sake of expressivity.

Given these differences in origins, performance practices also differ: whereas the *sonata* uses the characteristics of the *seconda pratica* in its declamatory and emotional rhetoric, the *canzona* is still imbedded in a more severe contrapuntal aesthetic, one that takes its cue from traditional polyphonic and solmization approaches rather than from expressive declamation.

Venetian composers were definitely at the forefront of this transformation of the *canzona* into the *sonata*. Pioneer Dario Castello still needed to call his pieces *Sonate concertate in stil moderno* in order to indicate the new aesthetic, and to prepare the musicians’ and audience’s expectation patterns. Giovanni Legrenzi, a couple of generations later, could just use the term *sonata*, since the genre was now well established. In addition, Legrenzi could afford to refer back to the older *canzonas* by using either descriptive names (*La Cetra*) or by dedicating his sonatas them to a person—either specific (*La Foscari*) or generic—as was the custom with the older *canzonas*, such as those of Cremonese composer Tarquinio Merula (1594/5-1665).

Merula was an excellent organist and violinist who, besides various positions in his native Cremona, also held short-term posts in Lodi in Poland, and in Santa Maria Maggiore in Bergamo, in the extreme west of the Venetian Republic. Very responsive to the most fashionable developments of Venetian music, particularly in his sacred compositions, he indeed belongs stylistically to the Venetian tradition. In his instrumental *canzonas*, of which the 1637 volume is probably the most well known, Merula presented an ingenious merger of the older *canzona* and the new *sonata*. In the rarely-performed fourth volume of his *Canzoni da suonare*, published in Venice in 1651, he shows that, along with Maurizio Cazzati and Giovanni Legrenzi, he is completely *à la page* with the most recent developments in the search for merging the *canzona* and the *sonata*.

Born in Bergamo, Legrenzi (1626-1690) began his career in the same Basilica of Santa Maria Maggiore in Bergamo as did Merula; he became an organist there, working under Cazzati, and was ordained a priest. Later, thanks to Cazzati, he continued his musical career in Ferrara, and also performed oratorios in Venice. Although he was offered positions in Modena, in Bergamo (as *maestro di cappella*), and even in Versailles, he refused all of them for various reasons. But when he applied for positions in Milan (at the cathedral), in Vienna (in the Habsburg court), in Parma (in the court of Ranuccio II Farnese), in Venice (at San Marco), and in Bologna (at San Petronio), he was rejected. So he returned to Venice, where he started as *maestro di cappella* at the Ospedale dei Derelitti (1670). He then became *maestro di coro* at the Ospedale dei Mendicanti (1676). Finally, he made it to San Marco, first as *vice maestro* in 1681 and then, for the last four years of his life, as *maestro di cappella*. Although Legrenzi wrote in all genres, including opera, his instrumental compositions were probably his most “modern.” Influenced at first by Merula and Cazzati, Legrenzi soon sought more unity in his *canzona/sonatas* by establishing a formal structure through the interplay of theme and key. In doing so, he strongly influenced the sonatas and concertos of such later composers as Torelli, Vivaldi, and even Bach.

Dario Castello (first half of the 17th century) remains the most obscure of the three composers presented here. We know only that, by the time he published the first volume of his *Sonate concertate in stil moderno* in 1621, he was the head of the wind players (being a cornetto virtuoso himself) of San Marco in Venice. Although all copies of this first edition are lost, there is a reprint of 1658 in which Castello is referred to as the “former *capo* of the wind instruments,” implying that he was either no longer active or dead. We know nothing more about him. His second volume, of 1629, also survives only in a second edition, published in 1644. The number of reprints of these 29 compositions—including reprints by Phalèse in Antwerp—shows their great popularity. Although not as idiomatic for the violin as works by Fontana or Uccellini (Castello was a cornettist, after all),

his compositions feature bassoon or bass parts that are often very elaborate, and he wrote some of the first examples in the history of music of the new, expressive, theatrical, multisectional, instrumental sonatas.

With this recording, Pallade Musica brings back to life instrumental music by three groundbreaking Venetian composers who, by transforming the Renaissance polyphonic *canzona* into the early Baroque and mid-Baroque *sonata*, paved the way for the better-known compositions of Corelli, Vivaldi, and Bach.

MARC VANSCHEEUWJCK
ASPRO, DECEMBER 2013

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Réalisation et montage / Produced and Edited by: **Johanne Goyette**

Ingénieur du son / Sound Engineer: **Carlos Prieto**

Lieu d'enregistrement / Recording venue: Église Saint-Augustin, Mirabel, (Québec), Canada

Septembre / September 2013

Graphisme / Graphic design: **Diane Lagacé**

Responsable du livret / Booklet Editor: **Michel Ferland**

Photo de couverture / Cover photo: © **istockimages**