



# *Phantastico*

**Stéphanie Pfister** violon

**Keiko Gomi** violoncelle **Marc Wolff** archiluth **Philippe Grisvard** orgue et clavecin

**Antonio Bertali (1605–1669)**

*Manuscrit Partiturbuch Ludwig, cop. 1662*

01 *Ciaccona a violino solo* ..... 08:29

**Giovanni Buonaventura Viviani (1638–après 1692),**

***Capricci armonici da chiesa e da camera, Op. 4, No. 3, Venise, 1678***

02 *Toccata prima a violino solo* ..... 04:00

*Affettuoso – Veloce – Adagio – Presto – Fuga*

**Johann Jakob Walther (c. 1650–1717),**

***Hortulus Chelicus, No. 1, Mayence, 1688 – Violin Suite in D Minor***

03 I. Preludio ..... 02:42

04 II. Aria ..... 01:07

05 III. Corrente ..... 01:05

06 IV. Sarabanda ..... 01:11

07 V. Giga ..... 00:47

08 VI. Finale ..... 01:51

**Philipp Friedrich Böddecker (1607–1683),**  
**Sacra partitura, Strasbourg, 1651, Sonata a violino solo in D Minor**

- 09 I. Adagio – Allegro – Adagio – Allegro – Presto – Adagio- Adagio ..... 04:07  
 10 II. Alla Francese – Adagio ..... 03:12

**Johann Caspar Kerll (1627–1693),**  
**Denkmäler der Tonkunst in Bayern: J. C. Kerll, Ausgewählte Werke I,**  
**éd. Adolf Sandberger, Leipzig, 1901**

- 11 *Capriccio sopra il cucu* ..... 02:24

**Giovanni Antonio Pandolfi Mealli (actif entre 1660 et 1669),**  
**Sonate à Violino Solo, per Chiesa e Camera, Innsbruck, 1660**

- 12 Sonata in A Minor, Op. 3 No. 2 "La cesta" ..... 06:29  
 Adagio – Allegro – Adagio – Presto – Adagio

**Alessandro Stradella (1639–1682),**  
**Manuscrit Sinfonie del Sig. Alessandro Stradella, n.d.**

- 13 Sinfonia No. 2 a violino, violoncello e basso ..... 07:33

**Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1580–1651),**  
**Libro primo d'intavolatura di lauto, Rome, 1611**

- 14 Toccata No. 6 ..... 03:05

**Ignazio Albertini (c. 1644–1685),**  
**Sonatinæ XII a Violino Solo, Vienne et Francfort, 1692**

Sonata No. 1 in D Minor

- 15 I. Præludium allegro ..... 02:01  
 16 II. Aria – Allegro – Adagio ..... 05:24

**Alessandro Stradella (1639–1682),**  
**Manuscrit Sinfonie / A solo, a 2, a 4, a 6, et à 8, dit « de Turin », n.d.**

- 17 Sinfonia XII a violino solo ..... 12:31

En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, écouter de la musique instrumentale en concert va de soi. La sonate, le quatuor ou la symphonie sont même devenus des genres de référence, qui ont offert aux grands compositeurs un cadre privilégié pour porter leur art au plus haut degré d'accomplissement. À l'échelle de l'Histoire de la musique, cette évolution est tardive et ne s'est concrétisée qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Au Moyen Âge et à la Renaissance, la musique instrumentale était plutôt dévolue au divertissement – danse, activités festives – et à l'accompagnement de la voix, dans le registre profane comme religieux. Le talent des instrumentistes pouvait être reconnu, certains étant renommés pour leur virtuosité, mais leur pratique restait la plupart du temps mise au service du chant qui servait de modèle.

Ce n'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle que l'art instrumental prend progressivement de l'importance, au fil des expérimentations de musiciens qui perfectionnent leur technique en exploitant les progrès de la lutherie. Le quatuor, au sens moderne du terme, n'existe pas encore ; la sonate n'a que peu de choses à voir avec ce qu'elle deviendra par la suite ; l'orchestre, en tant que tel, n'est pas encore une réalité. Si l'on peut réunir, pour telle ou telle occasion, un grand nombre de musiciens, l'idée d'un groupe coordonné, divisé en pupitres homogènes, commence à peine à émerger dans le dernier tiers du siècle, sous la direction exigeante d'un Jean-Baptiste Lully à Paris ou d'un Arcangelo Corelli à Rome.

Sous l'influence de compositeurs instrumentistes qui parcourent l'Europe, le répertoire s'enrichit de pièces issues tant des usages liés à la danse que des pratiques vocales, désormais appréciées sans la présence de la voix. Progressivement, à mesure que se développent des techniques spécifiques tirant parti des possibilités propres à chaque instrument, l'art instrumental commence enfin à être goûté pour lui-même.

La fécondité de ce répertoire s'appuie sur deux piliers d'égale importance : la dextérité technique et une science maîtrisée de la composition. L'unique limite de ces explorateurs est celle de leur imagination et de leur capacité à inventer (*phantasia*). C'est donc tout naturellement que le théoricien Athanasius Kircher, soucieux de décrire les pratiques musicales de son temps, emploie le terme de *stylus phantasticus* pour désigner cet art<sup>1</sup>. L'expression est reprise quelques décennies plus tard par Sébastien de Brossard dans le tout premier dictionnaire musical en langue française, publié en 1703 : *stilo phantastico*<sup>2</sup>.

Bien plus que l'exubérance ou le caractère fantasque, qui n'en sont que des conséquences, le terme *phantastico* désigne avant tout l'expression de la liberté d'un musicien qui n'est plus tenu par les nécessités d'accompagnement d'une voix ou par la rigueur d'une chorégraphie. La définition de Brossard est très claire : « [...] un style propre pour les instruments, ou une manière de composer libre et dégagée de toute contrainte, comme nous l'expliquons aux mots Phantasia, Ricercata, Toccata, Sonata, etc. »

Dans ce contexte, la science de la composition ne fait plus qu'une avec la pratique sur laquelle elle s'appuie. L'intitulé même des pièces fait référence à l'imagination (*phantasia*, *capriccio*), à la recherche (*ricercata*), à la dimension tactile (*toccata*) et aux timbres instrumentaux (*sonata*), sans qu'aucun moule formel ne soit jamais imposé. C'est la seule capacité d'invention du musicien, couplée à sa technique instrumentale, qui détermine ce que sera sa pièce ; jamais une convention de forme ou de fonction. Ce qui explique aussi la mention fréquente d'un dépassement du rôle liturgique ou de divertissement : « pour l'église comme pour la chambre » Viviani, Pandolfo Mealli.

Cette émergence de la musique instrumentale coïncide avec la montée en popularité du violon, sacré « roi des instruments » dès 1636 par Marin Mersenne dans son *Harmonie Universelle* : il y loue les qualités expressives du seul instrument capable, selon lui, de rivaliser avec la voix humaine. Les violonistes, d'abord en Italie, sont d'ailleurs parmi les plus dynamiques dans l'exploration du potentiel instrumental. On leur confie souvent des fonctions importantes dans les cours d'Europe, et ils participent, en marge du rayonnement du style italien, à la propagation du nouveau répertoire. Ce dernier se diffuse au fil de leurs voyages et des copies de manuscrits. Le développement de l'édition musicale et des techniques d'impression puis de gravure facilite également sa dissémination.

Le programme de cet enregistrement propose un voyage dans cet univers sonore foisonnant et met en valeur l'essor du violon. À l'exception d'Alessandro Stradella, dont la carrière semble s'être entièrement déroulée entre Rome, Venise, Gênes et Turin, et sans doute de Bøddecker, tous les autres compositeurs ont circulé entre le monde germanique et l'Italie. Antonio Bertali a joué un rôle essentiel au sein de la chapelle impériale viennoise, qu'il a dirigée et à laquelle Ignazio Albertini a appartenu. Giovanni Antonio Pandolfo Mealli et Giovanni Buonaventura Viviani ont pu se côtoyer à Innsbruck, où Viviani a ensuite dirigé la chapelle pendant quelque temps. Johann Jakob Walther, représentant important de l'école allemande de violon avec Heinrich Biber et Johann Paul Westhoff, a séjourné à Florence sous le règne du grand-duc Ferdinand II de Médicis. Johann Caspar Kerll, organiste, a collaboré avec les plus grands musiciens à Rome et à Venise avant de mener carrière à Vienne. Johann Hieronymus Kapsberger, « *il Tedesco della tiorba*<sup>3</sup> », bien que né à Venise, compte parmi les musiciens romains les plus renommés de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, et Kircher le cite comme un maître du *stylus phantasticus*. Moins connu, Philipp Friedrich Bøddecker est cependant un musicien important : sa *Sonata a violino solo*, intégrée à la *Sacra Partitura*, un recueil de musique vocale publié à Strasbourg en 1651, constitue la première œuvre pour violon seul connue à avoir été imprimée dans l'espace germanique. Les caractères mobiles ne permettant pas de reproduire correctement la polyphonie, les notes manquantes sont ajoutées à la main sur les exemplaires imprimés.

Aucune de ces œuvres ne reproduit la même structure. Toutes sont nées sous les doigts de virtuoses qui maîtrisaient parfaitement l'art de la composition, et toutes mettent en valeur le potentiel sonore du violon. Les sections libres – préludes – côtoient des passages plus écrits, parfois contrapuntiques – *fuga*. Le *Capriccio sopra cucu* de Kerll illustre un volet particulier des recherches consistant à imiter d'autres instruments, des animaux ou des bruits spécifiques, dont Carlo Farina – *Capriccio Stravagante*, 1627 – et Heinrich Biber – *Sonata Representativa*, 1669, et *Battalia*, 1673 – fournissent les exemples les plus célèbres. Si la quasi-totalité des pièces met en valeur un instrument soliste, la *Sinfonia à violino, violoncello e basso* incarne le genre très prisé de la sonate en trio : violon et violoncelle y dialoguent sur un pied d'égalité, et Stradella exploite la complémentarité des registres avec une efficacité qui confirme que son art s'ancre aussi dans une pratique collective.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, on croit au pouvoir de la musique de « mouvoir l'âme » et de l'élever vers Dieu. La mise au service de la technique instrumentale – sans texte – à ce dessein transcendant favorise un nouveau type d'émotion esthétique. Le principe de la variation, exploité par Bertali dans sa *Ciaccona*, par Bøddecker dans la section *alla francese* de sa sonate, et par Stradella dans la *Sinfonia* qui clôt le disque, offre un exemple emblématique de ce potentiel. Les trois compositeurs instrumentistes y explorent la richesse de thèmes dont les présentations successives, toujours renouvelées, reflètent leur inventivité et leur génie, tandis que la progression technique renforce le caractère jubilatoire de l'écoute. On imagine l'intensité des émotions que le public de l'époque, acquis à l'idée du pouvoir supérieur de la musique, pouvait ressentir.

Pierre Pascal

<sup>1</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Rome, 1650.

<sup>2</sup> Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1703.

<sup>3</sup> « L'Allemand du théorbe ».

Cet enregistrement représente beaucoup pour moi. D'abord parce qu'il s'agit de la musique à laquelle j'ai consacré mon travail, mais aussi parce qu'il reflète l'aboutissement d'un long cheminement personnel, marqué par des rencontres décisives.

La première eut lieu alors que je n'avais que 16 ans, lorsque j'ai fait la connaissance de Michi Gaigg, violoniste autrichienne bercée par l'école d'un certain Harnoncourt. Elle fut la première, au cours de mes études, à me parler de musique avec un grand M, de phrasé, de résonance, de beauté ; non pas seulement de coups d'archet ni de doigtés. Tout son enseignement était empreint d'une grande bonté, mêlée d'enthousiasme et de passion. C'est cette remarquable musicienne qui m'a ouvert les yeux sur tout un monde que je n'aurais jamais soupçonné, et qui m'a transmis l'amour de ce magnifique répertoire des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Quelques années plus tard, ce fut l'enseignement de Chiara Banchini, à Bâle. Quelle personnalité, et quelle professeure incroyable ! Je ne saurais jamais assez la remercier pour sa patience, sa générosité, son exigence, son amour de l'enseignement et cette recherche d'un son profond, rond et intense. Chiara possède cette capacité rare de développer le potentiel propre à chacun de ses élèves. C'est cette pédagogue formidable qui m'a donné les moyens d'exprimer ce que j'avais au plus profond de moi, et des ailes pour m'envoler.

Au-delà des études musicales, ce sont bien évidemment aussi les multiples expériences que j'ai pu vivre avec de nombreux chefs, collègues, amis musiciens, dans des programmes très variés, qui m'ont tant enrichie. Tous ces projets ont forgé mes connaissances, mes goûts, mes désirs et mes idées musicales.

Enfin, je tiens à remercier tous mes élèves. L'enseignement est un art où l'on donne, mais où l'on reçoit aussi beaucoup. Durant toutes mes années d'enseignement, j'ai beaucoup appris à travers de riches échanges, mais aussi à travers mes erreurs. Il a parfois fallu se remettre en question, toujours pour en sortir grandie. Finalement, on ne cesse jamais de s'instruire, et personne ne détient la vérité musicale. L'important reste toujours la beauté du chant.

Un mot, à présent, sur le programme de ce disque : toutes les pièces choisies sont des œuvres qui m'ont particulièrement touchée, inspirée, questionnée, parfois bouleversée. J'aime infiniment la musique de ce XVII<sup>e</sup> siècle, notamment pour toute la liberté qu'elle donne, mais aussi pour toutes les questions qu'elle suscite.

Bien que l'on dispose de nombreux traités de cette époque, il demeure toute une part de subjectivité et d'interprétation qui donne vie à ces notes et qui me passionne. Sans interprétation personnelle, cette musique peut parfois sembler un peu terne. Or elle est tout le contraire, dès lors qu'on y met de l'affect, des diminutions, des couleurs : tantôt pleine de joie avec ses chaconnes, tantôt tragique et sombre dans ses longs préludes, parfois naïve dans ses *arias*, ou encore harmoniquement folle et torturée...

J'ai eu énormément de bonheur à enregistrer ces pièces, entourée d'amis musiciens si talentueux.

Aussi, j'espère que vous éprouverez autant de plaisir que moi à découvrir ce programme...

Stéphanie Pfister





At the beginning of the twenty-first century, listening to instrumental music in concert seems entirely natural. The sonata, quartet and symphony have even become reference genres, offering great composers a privileged framework in which to bring their art to the highest degree of accomplishment. On the scale of music history, however, this development was a late one, taking shape only in the eighteenth century. In the Middle Ages and the Renaissance, instrumental music was more commonly devoted to entertainment – dancing, festive activities – and to accompanying the voice, in both secular and sacred contexts. The talent of instrumentalists could certainly be recognised, some being renowned for their virtuosity, but their practice for the most part remained in the service of song, which served as its model.

It was only in the seventeenth century that instrumental art gradually began to gain in importance, through the experiments of musicians who refined their technique by making use of advances in instrument making. The quartet, in the modern sense of the term, did not yet exist; the sonata had little in common with what it would later become; the orchestra, as such, was not yet a reality. Although a large number of musicians might be assembled for a particular occasion, the idea of a coordinated ensemble, divided into homogeneous sections, was only just beginning to emerge in the final third of the century, under the exacting direction of Jean-Baptiste Lully in Paris or Arcangelo Corelli in Rome.

Under the influence of composer-instrumentalists travelling across Europe, the repertoire was enriched with pieces derived both from practices associated with dance and from vocal traditions, now appreciated even in the absence of the voice. Gradually, as specific techniques developed that drew on the particular possibilities of each instrument, instrumental art at last began to be appreciated for its own sake.

The fruitfulness of this repertoire rests on two pillars of equal importance: technical dexterity and a mastered science of composition. The only limit for these explorers was that of their imagination and their ability to invent (*phantasia*). It was therefore quite naturally that the theorist Athanasius Kircher, concerned to describe the musical practices of his time, used the term *stylus phantasticus* to designate this art<sup>1</sup>. A few decades later, the expression was taken up by Sébastien de Brossard in the very first musical dictionary in the French language, published in 1703: *stilo phantastico*<sup>2</sup>.

Far more than exuberance or whimsicality, which are merely its consequences, the term *phantastico* refers above all to the expression of the freedom of a musician no longer bound by the requirements of accompanying a voice or by the rigour of choreography. Brossard's definition is very clear: "[...] a style suited to instruments, or a manner of composing that is free and released from all constraint, as we explain under the words Phantasia, Ricercata, Toccata, Sonata, etc."

In this context, the science of composition becomes one with the practice on which it is founded. The very titles of the pieces refer to imagination (*phantasia*, *capriccio*), to searching or exploration (*ricercata*), to the tactile dimension (*toccata*) and to instrumental sonorities (*sonata*), without any formal mould ever being imposed. It is solely the musician's capacity for invention, combined with instrumental technique, that determines what the piece will be – never a convention of form or function. This also explains the frequent mention of a move beyond liturgical or entertainment purposes: "for the church as well as for the chamber" Viviani, Pandolfo Mealli.

This emergence of instrumental music coincided with the violin's rise in popularity, consecrated as the "king of instruments" as early as 1636 by Marin Mersenne in his *Harmonie Universelle*: there he praised the expressive qualities of the only instrument capable, in his view, of rivalling the human voice. Violinists, initially in Italy, were among the most dynamic figures in the exploration of instrumental potential. They were often entrusted with important functions at European courts and, alongside the radiance of the Italian style, contributed to the dissemination of the new repertoire. This repertoire spread through their travels and through manuscript copies. The development of music publishing and of printing and, later, engraving techniques also facilitated its dissemination.

The programme of this recording proposes a journey through this teeming sound world and highlights the rise of the violin. With the exception of Alessandro Stradella, whose career seems to have unfolded entirely between Rome, Venice, Genoa and Turin, and probably also of Bøddecker, all the other composers moved between the German-speaking world and Italy. Antonio Bertali played an essential role within the Viennese imperial chapel, which he directed and to which Ignazio Albertini belonged. Giovanni Antonio Pandolfo Mealli and Giovanni Buonaventura Viviani may have crossed paths in Innsbruck, where Viviani later directed the chapel for a time. Johann Jakob Walther, an important representative of the German violin school alongside Heinrich Biber and Johann Paul Westhoff, spent time in Florence during the reign of Grand Duke Ferdinand II de' Medici. Johann Caspar Kerll, an organist, collaborated with the greatest musicians in Rome and Venice before pursuing his career in Vienna. Johann Hieronymus Kapsberger, "*il Tedesco della tiorba*"<sup>3</sup>, though born in Venice, was among the most renowned Roman musicians of the first half of the seventeenth century, and Kircher cites him as a master of the *stylus phantasticus*. Less well known, Philipp Friedrich Bøddecker was nevertheless an important musician: his *Sonata a violino solo*, included in the *Sacra Partitura*, a collection of vocal music published in Strasbourg in 1651, constitutes the first known work for solo violin to have been printed in the German-speaking lands. Since movable type did not allow polyphony to be reproduced correctly, the missing notes were added by hand to the printed copies.

None of these works reproduces the same structure. All were born under the fingers of virtuosos who had perfect command of the art of composition, and all showcase the violin's sonic potential. Free sections – preludes – stand alongside more written-out passages, sometimes contrapuntal – *fuga*. Kerll's *Capriccio sopra cucu* illustrates a particular strand of experimentation consisting in the imitation of other instruments, animals or specific sounds, of which Carlo Farina – *Capriccio Stravagante*, 1627 – and Heinrich Biber – *Sonata Representativa*, 1669, and *Battalia*, 1673 – provide the most famous examples. Although almost all the pieces highlight a solo instrument, the *Sinfonia a violino, violoncello e basso* embodies the highly prized genre of the trio sonata: violin and cello converse on equal terms, and Stradella exploits the complementarity of their registers with an effectiveness that confirms that his art is also rooted in collective practice.

In the seventeenth century, people believed in the power of music to “move the soul” and raise it towards God. The placing of instrumental technique – without text – at the service of this transcendent purpose fostered a new kind of aesthetic emotion. The principle of variation, exploited by Bertali in his *Ciaccona*, by Bøddecker in the *alla francese* section of his sonata, and by Stradella in the *Sinfonia* that closes the disc, offers an emblematic example of this potential. In it, the three instrumentalist-composers explore the richness of themes whose successive presentations, constantly renewed, reflect their inventiveness and genius, while the technical progression reinforces the jubilant character of the listening experience. One can imagine the intensity of the emotions that audiences of the time, convinced of music's superior power, must have felt.

Pierre Pascal

<sup>1</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Rome, 1650.

<sup>2</sup> Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1703.

<sup>3</sup> “The German of the theorbo.”

This recording means a great deal to me. First, because it is music to which I have devoted my work, but also because it reflects the culmination of a long personal journey, marked by decisive encounters.

The first took place when I was only sixteen, when I met Michi Gaigg, an Austrian violinist nurtured in the school of a certain Harnoncourt. She was the first, during my studies, to speak to me of Music with a capital M: of phrasing, resonance, beauty – not merely of bow strokes or fingerings. All her teaching was imbued with great kindness, combined with enthusiasm and passion. It was this remarkable musician who opened my eyes to an entire world I could never have imagined, and who passed on to me a love for this magnificent repertoire of the seventeenth and eighteenth centuries.

A few years later came the teaching of Chiara Banchini in Basel. What a personality, and what an incredible teacher! I could never thank her enough for her patience, her generosity, her exacting standards, her love of teaching, and her pursuit of a deep, round, intense sound. Chiara possesses that rare ability to develop the potential unique to each of her students. It was this wonderful pedagogue who gave me the means to express what I carried deep within me, and the wings with which to take flight.

Beyond my musical studies, it was of course also the many experiences I was able to share with numerous conductors, colleagues and musician friends, in a wide variety of programmes, that so greatly enriched me. All these projects shaped my knowledge, my tastes, my desires and my musical ideas.

Finally, I wish to thank all my students. Teaching is an art in which one gives, but also receives a great deal. Throughout all my years of teaching, I have learned much through rich exchanges, but also through my mistakes. At times, it was necessary to question myself, always emerging from the experience stronger. Ultimately, one never ceases to learn, and no one holds the truth in music. What always matters most is the beauty of song.

A word now about the programme of this recording: all the pieces chosen are works that have particularly touched me, inspired me, challenged me, and at times deeply moved me. I have an infinite love for the music of this seventeenth century, especially for all the freedom it affords, but also for all the questions it raises.

Although we have many treatises from this period, there remains an entire element of subjectivity and interpretation that brings these notes to life, and which fascinates me. Without personal interpretation, this music can sometimes seem a little dull. Yet it is quite the opposite, once one brings to it affect, diminutions, colours: at times full of joy with its chaconnes, at times tragic and sombre in its long preludes, sometimes naïve in its *arias*, or indeed harmonically wild and tormented...

I took immense joy in recording these pieces, surrounded by such talented musician friends.

And so, I hope that you will take as much pleasure as I did in discovering this programme...

Stéphanie Pfister



**Production :** Paraty

**Directeur du label / Producer :** Bruno Procopio

**Ingénieur du son / Engineer / Recording Producer :**

Alexandra Evrard & Alban Moraud

**Direction artistique / Artistic direction :** Alban Moraud

**Création graphique / Graphic design :** Antoine Vivier

**Textes / Liner notes :** © Pierre Pascal & Stéphanie Pfister

**Photo de couverture / Cover :** ©oscarcalero (istock)

**Enregistrement / Recording :** Les Modillons, du 23 au 25 septembre 2024

**Paraty Productions :** [contact@paraty.fr](mailto:contact@paraty.fr) [www.paraty.fr](http://www.paraty.fr)

**[www.stephaniepfister.fr](http://www.stephaniepfister.fr)**

**Remerciements / Acknowledgements :**

Nous tenons à remercier l'Association Les Apothéoses pour son soutien.

