



English / Français / Italiano / Tracklist



Five Concertos from the Autumn of the Lute

Tim Crawford

'There is a certain count from Bohemia, by the name of Vrtba, very small in stature but great in his love of music, especially of the lute, which he plays almost without interruption. Although he plays it with genuine delicacy, his constant eagerness to make himself heard is tiring. I do not know what kind of pious rapture would have to seize us for this to change – but I doubt it will ever happen. ... And I am glad, my dear son, that you are spared this.'

Queen Sophie Dorothea of Prussia,
letter to Crown Prince Frederick II of Prussia (1712–1786).
Berlin, 20 August 1735

■ 2

Vivaldi's D major lute concerto RV93, dedicated to 'Sua Eccellenza il Conte Wrtbij', was probably composed during his visit to Prague in 1729–30. He used Bohemian paper, as he did for two lute trios (RV82 & RV85, apparently part of an incomplete set of six) and a few other works at the time, and the aristocratic Vrtba family were strong supporters of music and opera. The pieces were probably commissioned by the father of Count Johann Joseph Vrtba (1713-82) for his highly gifted son, who is recorded as having played the lute for the Emperor at the tender age of nine – even though his continuing enthusiasm caused another Royal listener, the Queen of Prussia, to become fatigued some years later.*

When the lute was the most highly regarded and widespread of instruments, one of its main roles was to accompany the human voice. But from the 15th century onward it

* Thanks to Miroslav Student for help with information about Count Vrtba.

Tim Crawford, Emeritus Professor at Goldsmiths University of London, is an acknowledged expert in lute music of the 16th-18th centuries. He was the editor and joint editor of six volumes of *Sämtliche Werke of the lutenist Silvius Leopold Weiss*, a contemporary and acquaintance of J. S. Bach, for *Das Erbe deutscher Musik* (2002–11). His research interests and editorial activities have also embraced the music of John Dowland, George Frederick Handel, Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart.

was very often used in combination with other instruments, rather than purely as a soloist. The term 'concerto' first appears in this context in the Renaissance, and continued to refer to this form of intimate chamber music even in 17th-century France, where the lute reached a high point of sophistication in cultured society through the exquisite playing of the most famous players, although within a few decades it fell out of fashion in France; but it remained popular, mainly within aristocratic society, in the German-speaking lands, especially in the Habsburg lands of Austria and Bohemia.

In the imperial cities of Vienna and Prague a special form of chamber music, the *Lautenkoncert*, was developed, in which a lute piece was accompanied by a small ensemble, usually just a single violin and a bass instrument. These extra instrumental parts were not independent but closely doubled the melody and bass of the lute part. The genre was transformed during the second decade of the 18th century by a craze for the new style of concertos from Italy, whose principal composer was Antonio Vivaldi. It was not long before German lutenists responded with concertos for their own instrument, in which solo sections alternate with *tutti*s for the whole ensemble. A pioneer in this form of lute concerto was the great lutenist Silvius Leopold Weiss (1687–1750), who had spent several years in Italy and knew Vivaldi's music well.

Sadly, Weiss's lute concertos all seem to be lost today. But we know from contemporary documents that they must have been highly admired, and he was highly esteemed for this as well as for his solo playing. Ernst Gottlieb Baron (1727) writes that he even played at sight the solo parts of violin concertos on the lute, a fact that raises a tantalising question about which music he might have performed in this way.

Johann Ludwig Krebs was J.S. Bach's favourite pupil at the Thomasschule in Leipzig, and was explicitly acknowledged by his teacher as an excellent composer and lute player. Most of his surviving output is organ and harpsichord music of the highest quality. The only lute music by him that we have today is a pair of concertos, in C major (Krebs-WV 202) and F major (Krebs-WV 203). They possibly survive thanks to the formidable lute – and harpsichord-playing wife of the Leipzig University poetry professor, Luise Adelgunde Victoria Gottsched (1710–62), who, as well as writing and translating poetry, plays and other literary works, assembled a large collection of music for her favourite instruments in the latest style. Soon after her marriage in 1735 Luise received composition lessons from the young Krebs. The lute part of the F major concerto exists in two versions, one appar-

ently a later revision. This recording selects from both in the spirit of improvisation which is never far from the surface in concertos.

Another lute-playing woman – like Luise, a one-time pupil of Silvius Weiss – to whom we owe thanks for preserving much of the instrument’s late repertory was Wilhemina, Margravine of Bayreuth (1719-58), the elder sister of Crown Prince Frederick of Prussia (later King Frederick the Great). In 1731 she was married to the Margrave of Bayreuth and soon set about enhancing the city’s musical riches with a new opera house and the acquisition of a fine group of musicians, including the eminent lutenist Adam Falckenhagen (1697–1754). In her ensemble were various members of the Kleinknecht family, but the most likely composer of the C major lute concerto by ‘Sigr. Kleinknecht’ is **Jakob Friedrich Kleinknecht** (1722–1794), appointed as a flautist in 1747. A slight element of doubt hangs over this concerto, not so much about the ascription, nor its excellent quality, but whether it might in fact be an arrangement for lute from a now-lost concerto for flute in D major which is listed in a catalogue from 1774 as a composition by ‘Fred. Kleinknecht’. Several such arrangements can be found among lute chamber music from Bayreuth, including other Kleinknecht works. Whatever its original scoring, it is a fine example of a large-scale concerto in the ‘pre-classical’ style from the generation following J.S. Bach.

■ 4

Among the other musicians in Wilhelmina’s court band was the violinist and lutenist, **Bernhard Joachim Hagen** (1720–87), who joined the ensemble in 1737. Many items of lute music by him survive including two concertos and a few chamber works as well as a group of excellent solos in the most up-to-date *Empfindsamkeit* style. Like a large number of Weiss’s works, Hagen’s solo lute sonatas found their place in a 1769 Breitkopf catalogue of music sold in manuscript form, though they probably had been composed a decade or so earlier. His works show that the lute was still treated in Bayreuth at the middle of the 18th century much as any other instrument, not as some kind of freak, although the difficulty of playing the instrument, and its limited capability of modulation into remote keys prevented the lute’s survival as a concerto instrument into the time of Mozart and beyond. Like Kleinknecht’s work, Hagen’s D minor concerto allows the lute to shine in solo passages, occasionally shared with a few of the strings, in contrast with sturdy ritornelli for the full ensemble.

The leading Viennese lute player of this time was **Karl Ignaz Augustin Kohaut** (1726–1784), whose music can be found amongst the Bayreuth repertory and in what survives

of Luise Gottsched's music library today. Kohaut, himself the son of a lute player, rose through the ranks of the Habsburg civil service to a senior level although he maintained his activities as a performer and composer of vocal and instrumental music. His brother, the opera composer Josef Kohaut (1738–77), who settled in Paris from soon after 1760, also played the lute, although 'coldly' according to a critic; the same commentator mentions that Karl Kohaut played 'like an angel'.

Many of Karl Kohaut's works for lute are in an easy-going style suitable for distribution among dilettante musicians who did not need to display great virtuosity. An exception is this concerto in E major, a highly unusual key for the lute. This is a wholly remarkable work, which although it was published in a scholarly edition in 1942 seems never to have been recorded before now. Clearly written to display Kohaut's technical and compositional skill, it makes unusual demands on the player in complex arpeggiations and fast passage work. But it also contains more learned chromatic modulations, often through surprising chains of suspensions, than any lute work before it, except, perhaps, some remarkable passages in Weiss's solo works from the first half of the century which Kohaut would surely have known well. The lute solo sections are often accompanied by a small string ensemble, implying that perhaps – unusually for a lute concerto – the *tutti*s were performed by an orchestra with more than one player per part.

Cinq concertos à l'automne du luth

Tim Crawford

« Il existe un certain comte de Bohême, nommé Vrtba, très petit de stature mais grand dans son amour de la musique, surtout du luth, dont il joue presque sans interruption. Bien qu'il en joue avec une véritable délicatesse, son empressement constant à se faire entendre est fatigant. Je ne sais pas quelle sorte de ravissement pieux devrait nous saisir pour que cela change – mais je doute que cela arrive jamais. ... Et je suis heureuse, mon cher fils, que tu en sois épargné. »

Reine Sophie Dorothée de Prusse,
lettre à son fils, le prince héritier Frédéric II de Prusse (1712–1786).
Berlin, le 20 août 1735

■ 6

Le concerto pour luth en ré majeur RV 93 de **Antonio Vivaldi**, dédié à « Sua Eccellenza il Conte Wrtbij », fut probablement composé lors de sa visite à Prague en 1729/30. Il utilisa du papier bohémien, comme il le fit pour deux trios pour luth (RV 82 et RV 85, apparemment destinés à faire partie d'un ensemble incomplet de six) ainsi que pour quelques autres œuvres de la même période. La famille aristocratique Vrtba était en effet de fervents mécènes de la musique et de l'opéra. Ces pièces furent probablement commandées par le père du comte Johann Joseph Vrtba (1713–1782) pour son fils particulièrement doué, dont on rapporte qu'il joua du luth devant l'Empereur à l'âge tendre de neuf ans – même si son enthousiasme persistant finit, quelques années plus tard, par fatiguer une autre auditrice royale, la Reine de Prusse.*

* Merci à Miroslav Student pour son aide concernant des informations sur le comte Vrtba.

Tim Crawford, professeur émérite à Goldsmiths, University of London, est un expert reconnu de la musique pour luth des XVI^e-XVIII^e siècles. Il a été l'éditeur ou co-éditeur de six volumes des *Sämtliche Werke* du luthiste Silvius Leopold Weiss, contemporain et connaissance de J. S. Bach, pour *Das Erbe deutscher Musik* (2002–2011). Ses travaux de recherche et ses activités éditoriales ont également porté sur la musique de John Dowland, George Frederick Handel, Joseph Haydn et Wolfgang Amadeus Mozart.

Lorsque le luth était l'instrument le plus estimé et le plus répandu, l'un de ses rôles principaux était d'accompagner la voix humaine. Mais à partir du XV^e siècle, il fut très souvent utilisé en combinaison avec d'autres instruments, plutôt que comme simple soliste. Le terme « concerto » apparaît d'abord dans ce contexte à la Renaissance, et continua à désigner cette forme de musique de chambre intime même dans la France du XVII^e siècle, où le luth atteignit un haut degré de sophistication dans la société cultivée grâce au jeu exquis des plus célèbres luthistes, bien que quelques décennies plus tard il y tombe en désuétude ; toutefois, il demeura populaire, surtout au sein de l'aristocratie, dans les pays germanophones, en particulier dans les territoires autrichiens et bohèmes des Habsbourg.

Dans les villes impériales de Vienne et de Prague, une forme particulière de musique de chambre, le *Lautenkoncert*, fut développée : une pièce de luth y était accompagnée par un petit ensemble, généralement un seul violon et un instrument de basse. Ces parties instrumentales supplémentaires n'étaient pas indépendantes mais doublaient étroitement la mélodie et la basse de la partie de luth. Le genre fut transformé au cours de la deuxième décennie du XVIII^e siècle par la vogue du nouveau style des concertos venus d'Italie, dont le principal compositeur était Antonio Vivaldi. Il ne fallut pas longtemps avant que les luthistes allemands ne répondent par des concertos pour leur propre instrument, dans lesquels les sections solo alternent avec les tutti de l'ensemble complet. Un pionnier de cette forme de concerto pour luth fut le grand luthiste Silvius Leopold Weiss (1687–1750), qui avait passé plusieurs années en Italie et connaissait bien la musique de Vivaldi.

Hélas, tous les concertos pour luth de Weiss semblent aujourd'hui perdus. Mais nous savons, d'après des documents contemporains, qu'ils durent être très admirés, et qu'il était très estimé pour cela ainsi que pour son jeu en soliste. Ernst Gottlieb Baron (1727) écrit qu'il jouait même à vue les parties solistes des concertos de violon au luth, fait qui soulève une question intrigante sur les œuvres qu'il pouvait ainsi interpréter.

Johann Ludwig Krebs fut le disciple préféré de J.S. Bach à la Thomasschule de Leipzig, et son maître le reconnut explicitement comme excellent compositeur et joueur de luth. La plupart de son œuvre conservée consiste en musique pour orgue et clavecin d'une très grande qualité. Les seules pièces pour luth de lui qui nous soient parvenues sont une paire de concertos, en do majeur (Krebs-WV 202) et en fa majeur (Krebs-WV 203). Elles doivent peut-être leur survie à la redoutable épouse du professeur de poésie à l'université de Leipzig, Luise Adelgunde Victoria Gottsched (1710-62), luthiste et claveciniste,

qui, en plus d'écrire et traduire poésie, pièces et autres œuvres littéraires, rassembla une vaste collection de musique pour ses instruments de prédilection dans le style le plus récent. Peu après son mariage en 1735, Luise reçut des leçons de composition du jeune Krebs. Il existe deux versions de la partie de luth, dont l'une semble être une révision ultérieure. Cet enregistrement est basé sur les deux versions, avec une liberté d'improvisation qui est en accord avec l'esprit de ces concertos.

Une autre femme luthiste – comme Luise, ancienne élève de Silvius Weiss – à qui nous devons la préservation d'une grande partie du répertoire tardif de l'instrument fut Wilhelmina, margravine de Bayreuth (1719–58), sœur aînée du prince héritier Frédéric de Prusse (le futur Frédéric le Grand). En 1731, elle épousa le margrave de Bayreuth et entreprit rapidement d'enrichir les ressources musicales de la ville avec un nouvel opéra et l'acquisition d'un excellent groupe de musiciens, dont l'éminent luthiste Adam Falckenhagen (1697–1754). Dans son ensemble se trouvaient divers membres de la famille Kleinknecht, mais le compositeur le plus probable du concerto pour luth en do majeur signé « Sigr. Kleinknecht » est **Jakob Friedrich Kleinknecht** (1722–1794), nommé flûtiste en 1747. Un léger doute subsiste à propos de ce concerto, non tant quant à l'attribution ni à sa grande qualité, mais quant à la possibilité qu'il s'agisse en réalité d'un arrangement pour luth d'un concerto pour flûte en ré majeur aujourd'hui perdu, mentionné dans un catalogue de 1774 comme une œuvre de « Fred. Kleinknecht ». On trouve plusieurs arrangements de ce genre dans la musique de chambre pour luth de Bayreuth, y compris d'autres œuvres de Kleinknecht. Quelle qu'ait été son instrumentation d'origine, c'est un bel exemple de concerto de grande envergure dans le style « pré-classique » de la génération suivant J.S. Bach.

Parmi les autres musiciens de l'orchestre de cour de Wilhelmina figurait le violoniste et luthiste **Bernhard Joachim Hagen** (1720–87), qui rejoignit l'ensemble en 1737. Beaucoup de pièces pour luth de lui subsistent, dont deux concertos, quelques œuvres de chambre, et un groupe d'excellents solos dans le style *Empfindsamkeit* le plus moderne. Comme un grand nombre des œuvres de Weiss, les sonates pour luth solo de Hagen figurèrent dans un catalogue Breitkopf de 1769 répertoriant des œuvres musicales vendues sous forme de manuscrit, bien qu'elles aient probablement été composées une dizaine d'années plus tôt. Ses œuvres montrent que le luth était encore traité à Bayreuth, au milieu du XVIII^e siècle, comme n'importe quel autre instrument, et non comme une curiosité, bien

que la difficulté du jeu et ses capacités limitées de modulation vers des tonalités lointaines aient empêché le luth de survivre comme instrument de concerto à l'époque de Mozart et au-delà. Comme l'œuvre de Kleinknecht, le concerto en ré mineur de Hagen permet au luth de briller dans les passages solistes, parfois partagés avec quelques cordes, en contraste avec de solides *tutti* pour l'ensemble complet.

Le principal luthiste viennois de cette époque était **Karl Ignaz Augustin Kohaut** (1726–1784), dont la musique figure dans le répertoire de Bayreuth et dans ce qui subsiste aujourd'hui de la bibliothèque musicale de Luise Gottsched. Kohaut, lui-même fils d'un luthiste, gravit les échelons de l'administration habsbourgeoise jusqu'à un niveau élevé tout en maintenant ses activités de musicien et de compositeur d'œuvres vocales et instrumentales. Son frère, le compositeur d'opéra Josef Kohaut (1738-77), installé à Paris peu après 1760, jouait également du luth, quoique « froidement » selon un critique ; le même commentateur mentionne que Karl Kohaut jouait « comme un ange ».

Beaucoup des œuvres pour luth de Karl Kohaut sont d'un style facile, destiné à des musiciens amateurs ne cherchant pas à faire preuve d'une grande virtuosité. Une exception est ce concerto en mi majeur, tonalité extrêmement rare pour le luth. C'est une œuvre tout à fait remarquable, qui, bien qu'elle ait été publiée dans une édition scientifique en 1942, ne semble jamais avoir été enregistrée jusqu'à présent. Clairement écrite pour mettre en valeur la virtuosité technique et la maîtrise compositionnelle de Kohaut, elle impose des exigences inhabituelles au joueur, avec des arpèges complexes et des passages rapides. Mais elle contient aussi des modulations chromatiques élaborées, souvent à travers d'étonnantes séries de suspensions, plus nombreuses que dans n'importe quelle œuvre pour luth antérieure, hormis peut-être certains passages extraordinaires des œuvres de Weiss de la première moitié du siècle, que Kohaut connaissait sûrement bien. Les sections solistes du luth sont souvent accompagnées d'un petit ensemble de cordes, ce qui laisse supposer que – fait rare pour un concerto de luth – les *tutti* étaient peut-être interprétés par un orchestre comptant plus d'un musicien par partie.

Cinque concerti nell'autunno del liuto

Tim Crawford

“C'è un certo conte boemo, di nome Vrtba, molto piccolo di statura ma grande nel suo amore per la musica, soprattutto per il liuto, che suona quasi ininterrottamente. Sebbene lo suoni con autentica delicatezza, il suo costante desiderio di farsi ascoltare risulta stancante. Non so quale pio rapimento dovrebbe coglierci affinché questo cambi, ma dubito che accadrà mai. ... E sono lieta, mio caro figlio, che tu sia risparmiato da questa sorte.”

Regina Sofia Dorotea di Prussia,
lettera al figlio, il principe ereditario Federico II di Prussia (1712–1786).
Berlino, 20 agosto 1735

■ 10

Il Concerto per liuto in re maggiore RV 93 di **Antonio Vivaldi**, dedicato a “Sua Eccellenza il Conte Wrtbij”, fu probabilmente composto durante il suo soggiorno a Praga nel 1729-30. La partitura autografa utilizza carta boema, la stessa dei due trii per liuto, violino e basso (RV 82 e RV 85, apparentemente parte di una serie incompleta di sei) e di alcuni altri brani coevi, e la nobile famiglia dei Vrtba era una fervente sostenitrice della musica e dell'opera. Questi brani furono probabilmente commissionati dal padre del conte Johann Joseph Vrtba (1713–82), come dono per il talentuoso figlio, che si dice abbia suonato il liuto per l'imperatore alla tenera età di nove anni – sebbene qualche anno dopo il suo incessante entusiasmo abbia portato allo sfinimento un'altra ascoltatrice reale, la regina di Prussia.*

Quando il liuto era lo strumento più apprezzato e diffuso, uno dei suoi ruoli principali

* Ringrazio Miroslav Student per le informazioni sul conte Vrtba.

Tim Crawford, professore emerito alla Goldsmiths University di Londra, è uno specialista indiscusso della musica per liuto del sedicesimo-diciottesimo secolo. È stato curatore e co-curatore di sei volumi degli opera omnia del liutista Silvius Leopold Weiss, contemporaneo e amico di J. S. Bach, per *Das Erbe deutscher Musik* (2002–11). I suoi interessi di ricerca e le sue attività editoriali hanno anche abbracciato la musica di John Dowland, George Frederick Handel, Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart.

era quello di accompagnare la voce umana. Tuttavia, a partire dal quindicesimo secolo, fu molto spesso utilizzato in combinazione con altri strumenti, più che come semplice strumento solista. Il termine “concerto” appare per la prima volta in questo contesto durante il Rinascimento e continuò a riferirsi a questo genere di musica da camera domestica anche nella Francia del diciassettesimo secolo, dove in ambito colto il liuto raggiunse un elevato livello di raffinatezza, grazie alle mirabili esecuzioni dei più celebri virtuosi. Sebbene in Francia, nel giro di pochi decenni, sia passato di moda, rimase comunque popolare, soprattutto all'interno dell'aristocrazia, nei paesi di lingua tedesca, in particolare nelle terre asburgiche di Austria e Boemia.

Nelle città imperiali di Vienna e Praga si sviluppò una forma particolare di musica da camera, il *Lautenkoncert*, in cui un brano per liuto veniva accompagnato da un piccolo ensemble, solitamente composto da un violino e uno strumento grave. Queste parti strumentali supplementari non erano indipendenti, ma raddoppiavano strettamente la melodia e il basso della parte del liuto. Il genere subì un'evoluzione nel secondo decennio del diciottesimo secolo, sull'onda della moda del nuovo stile concertistico proveniente dall'Italia, il cui principale autore era Antonio Vivaldi. Non passò molto tempo prima che i liutisti tedeschi rispondessero con concerti per il loro strumento, in cui gli episodi solistici si alternavano ai “tutti” dell'intero ensemble. Un pioniere di questa forma di concerto per liuto fu il grande liutista Silvius Leopold Weiss (1687-1750), che aveva trascorso diversi anni in Italia e conosceva bene la musica di Vivaldi.

Purtroppo, i concerti per liuto di Weiss sembrano oggi essere andati perduti. Tuttavia, sappiamo da documenti contemporanei che dovevano essere molto apprezzati, e Weiss era molto stimato come concertista, non solo per le sue esecuzioni solistiche. Ernst Gottlieb Baron scrive nel 1727 che sul liuto suonava persino a prima vista le parti solistiche dei concerti per violino, una testimonianza che solleva un intrigante interrogativo su quale musica potesse eseguire in questo modo.

Johann Ludwig Krebs fu l'allievo prediletto di J.S. Bach alla Scuola di San Tommaso di Lipsia e venne espressamente riconosciuto dal suo maestro come un eccellente compositore e liutista. La maggior parte della sua produzione sopravvissuta è rappresentata da musica per organo e clavicembalo di altissima qualità. L'unica sua musica per liuto che ci è giunta fino ad oggi si limita a due concerti, in do maggiore (Krebs-WV 202) e fa maggiore (Krebs-WV 203). Probabilmente sono sopravvissuti grazie alla formidabile liutista e

clavicembalista Luise Adelgunde Victoria Gottsched (1710–1762), moglie del professore di poesia dell'Università di Lipsia, che, oltre a scrivere e tradurre poesie, opere teatrali e altri lavori letterari, raccolse un'ampia collezione di musiche per i suoi strumenti preferiti nello stile più moderno. Poco dopo il matrimonio, nel 1735, Luise ricevette lezioni di composizione dal giovane Krebs. La parte di liuto del Concerto in fa maggiore esiste in due versioni, una delle quali sembra essere una revisione più tarda. Questa registrazione le combina entrambe, con quello spirito improvvisativo connaturato al repertorio concertistico.

Un'altra liutista – come Luise ex allieva di Silvius Weiss – alla quale dobbiamo il merito di aver preservato gran parte del repertorio tardo per questo strumento, fu Guglielmina, margravina di Bayreuth (1719–1758), sorella maggiore del principe ereditario Federico di Prussia (poi Federico il Grande). Nel 1731 sposò il margravio di Bayreuth e ben presto cominciò ad arricchire il patrimonio musicale della città con la costruzione di un nuovo teatro dell'opera e l'assunzione di un eccellente gruppo di musicisti, tra cui l'eminente liutista Adam Falckenhagen (1697–1754). Nella sua cappella figuravano anche diversi membri della famiglia Kleinknecht, ma l'autore più probabile del Concerto per liuto in do maggiore del "Sigr. Kleinknecht" sembra essere **Jakob Friedrich Kleinknecht** (1722–1794), nominato flautista nel 1747. Un pizzico di incertezza aleggia su questo concerto, non tanto sull'attribuzione o sulla sua indiscutibile qualità, quanto sulla possibilità che si tratti effettivamente di un arrangiamento per liuto di un concerto per flauto in re maggiore, oggi perduto, menzionato in un catalogo del 1774 come opera di "Fred. Kleinknecht". Arrangiamenti simili si trovano nel repertorio da camera per liuto di Bayreuth, inclusi altri brani di Kleinknecht. Qualunque sia l'organico originale, rimane un bell'esempio di concerto di ampie proporzioni nello stile "preclassico" tipico della generazione successiva a J. S. Bach.

Tra gli altri musicisti della cappella di corte di Guglielmina figurava il violinista e liutista **Bernhard Joachim Hagen** (1720–1787), che entrò a far parte della cappella nel 1737. Di lui ci resta un cospicuo catalogo di musica per liuto, tra cui due concerti e alcune opere da camera, nonché un gruppo di eccellenti brani solistici nel più aggiornato stile dell'*Empfindsamkeit*. Come un gran numero di opere di Weiss, le sonate per liuto solo di Hagen vennero incluse in un catalogo Breitkopf del 1769 di musica venduta in forma manoscritta, sebbene fossero probabilmente state composte circa un decennio prima. Le sue composizioni testimoniano come, nella Bayreuth di metà del Settecento, il liuto fosse ancora trattato come un qualsiasi altro strumento, e non una sorta di "stravaganza" – sebbene la difficoltà

esecutiva dello strumento e la sua limitata capacità di modulare nelle tonalità più remote ne impedirono la sopravvivenza come strumento da concerto fino all'epoca di Mozart e oltre. Come nel caso di Kleinknecht, anche nel Concerto in re minore di Hagen il liuto è protagonista negli episodi solistici, occasionalmente punteggiati da qualche intervento degli archi, in netto contrasto con i solidi ritornelli che coinvolgono l'intero ensemble.

Il principale liutista viennese di questo periodo era **Karl Ignaz Augustin Kohaut** (1726–1784), la cui musica si trova nel repertorio di Bayreuth e in ciò che oggi rimane della biblioteca musicale di Luise Gottsched. Kohaut, figlio lui stesso di un liutista, fece carriera nell'amministrazione pubblica asburgica, giungendo a ricoprire posizioni di alto livello, pur continuando a esercitare la sua attività di esecutore e compositore di musica vocale e strumentale. Anche suo fratello, l'operista Josef Kohaut (1738–1777), stabilitosi a Parigi poco dopo il 1760, suonava il liuto, sebbene "freddamente", secondo un critico; lo stesso commentatore affermava invece che Karl Kohaut lo suonasse "come un angelo".

Molte delle opere per liuto di Karl Kohaut presentano uno stile piacevole, adatto alla diffusione tra i musicisti dilettanti che non avevano bisogno di esibire grande virtuosismo. Un'eccezione è questo Concerto in mi maggiore, una tonalità decisamente insolita per il liuto. Si tratta di un'opera assolutamente straordinaria che, sebbene sia stata pubblicata in edizione critica nel 1942, non sembra essere mai stata registrata prima d'ora. Chiaramente concepito per mettere in risalto l'abilità tecnica e compositiva di Kohaut, il concerto richiede all'esecutore straordinarie capacità esecutive, come arpeggi complessi e rapide figurazioni. Ma contiene anche delle modulazioni cromatiche, spesso realizzate attraverso sorprendenti serie di ritardi, più ingegnose di qualsiasi altro brano per liuto precedente – fatta eccezione forse per alcuni passaggi straordinari nella produzione per liuto solista di Weiss della prima metà del secolo, che Kohaut sicuramente conosceva bene. Gli episodi solistici per liuto sono spesso accompagnati da un piccolo ensemble d'archi, suggerendo che forse – cosa insolita per un concerto per liuto – i tutti fossero eseguiti da un'orchestra con più di un musicista per parte.



Born in Buenos Aires in 1977, after graduating in guitar and lute (Buenos Aires and Basel), **Evangelina Mascardi** performed and recorded for many years with major early-music ensembles (including Hespèrion XXI, 415, Il Giardino Armonico, Zefiro, and the Monteverdi Choir), later dedicating herself to the solo repertoire, which she performs throughout Europe.

In 2011 she recorded for Arcana the solo album *Ferita d'amore* (music by Bellerofonte Castaldi) and in 2019 *Milano spagnola*, the result of research devoted to early 16th-century instrumental music. Her recordings of the complete lute works of Johann Sebastian Bach (2022) and *Selected Works for Lute* by Silvius Leopold Weiss (2024) have been critically acclaimed, receiving, among others, the following distinctions: Diapason d'Or, Choc from Classica, Excepcional from Scherzo, and The Record Geijutsu.

Evangelina Mascardi teaches lute at the Santa Cecilia Conservatory of Music in Rome.

Née à Buenos Aires en 1977, après une maîtrise de guitare (Buenos Aires) et de luth (Bâle), **Evangelina Mascardi** a joué et enregistré pendant de nombreuses années avec les principaux ensembles de musique ancienne (dont Hespèrion XXI, 415, Il Giardino Armonico, Zefiro et le Monteverdi Choir), avant de se consacrer au répertoire soliste, qu'elle interprète dans toute l'Europe.

En 2011, elle enregistre pour Arcana en tant que soliste *Ferita d'amore* (musique de Bellerofonte Castaldi) et en 2019 *Milano spagnola*, le résultat d'une recherche visant la musique instrumentale du début du XVI^e siècle. Ses enregistrements de l'intégrale pour luth de Johann Sebastian Bach (2022) et de *Selected Works for Lute* de Silvius Leopold Weiss (2024) remportent un grand succès critique, obtenant entre autres les distinctions suivantes : Diapason d'Or, Choc de Classica, Excepcional Scherzo et The Record Geijutsu.

Evangelina Mascardi enseigne le luth au Conservatoire de musique Sainte-Cécile de Rome.

Nata a Buenos Aires nel 1977, dopo il diploma di chitarra (Buenos Aires) e liuto (Basilea) **Evangelina Mascardi** ha suonato e inciso per molti anni con i principali ensemble di musica antica (tra cui Hespèrion XXI, 415, Il Giardino Armonico, Zefiro, Monteverdi Choir), dedicandosi in seguito al repertorio solistico, con cui si esibisce in tutta Europa.

Nel 2011 registra per Arcana come solista *Ferita d'amore* (con musica di Bellerofonte Castaldi) e nel 2019 *Milano spagnola*, esito di una ricerca dedicata alla musica strumentale del primo Cinquecento. Le sue incisioni dell'opera integrale per liuto di Johann Sebastian Bach (2022) e dei *Selected Works for Lute* di Silvius Leopold Weiss (2024) si rivelano un successo per la critica ottenendo, tra gli altri, i seguenti riconoscimenti: Diapason d'Or, Choc di Classica, Excepcional di Scherzo, The Record Geijutsu.

Evangelina Mascardi insegna liuto al Conservatorio di musica Santa Cecilia di Roma.



Estrovagante was founded in Milan from an idea of the organist and harpsichordist Riccardo Doni. The name, a play on words inspired by the famous collections of Vivaldi, aims to highlight the group's eclecticism and interpretative freedom. It made its debut in 2024, inaugurating the festival *Milano Arte Musica* with Ilya Gringolts. Featured in the ensemble are some of the leading musicians from the Milan area, specialised in the performance on period instruments, such as the concertmaster Carlo Lazzaroni and the lutenist Elisa La Marca.

Estrovagante has released a disc wholly dedicated to Giovan Battista Riccio, produced in collaboration with the University of Padova as part of the publication of the collected works of the Venetian contemporary of Monteverdi. In 2025 it recorded with Gringolts an album for the Vivaldi Edition of the Naïve label, due for release shortly.

Estrovagante naît à Milan d'une initiative de l'organiste et claveciniste Riccardo Doni. Le nom, un jeu de mots inspiré des célèbres recueils de Vivaldi, cherche à mettre en avant l'éclectisme de l'ensemble ainsi que sa liberté d'interprétation. Il fait ses débuts en 2024 en inaugurant le festival *Milano Arte Musica* aux côtés d'Ilya Gringolts. L'ensemble réunit certains des meilleurs musiciens de la scène milanaise, spécialisés dans l'interprétation sur instruments historiques, tels que le violoniste Carlo Lazzaroni et la luthiste Elisa La Marca.

Estrovagante a à son actif un disque monographique consacré à Giovan Battista Riccio, réalisé en collaboration avec l'Université de Padoue dans le cadre de la publication des œuvres complètes du compositeur vénitien, contemporain de Monteverdi. En 2025, il a enregistré avec Gringolts un volume pour la Vivaldi Edition par Naïve, à paraître bientôt.

Estrovagante nasce a Milano da un'idea dell'organista e clavicembalista Riccardo Doni. Il nome, un gioco di parole ispirato alle celebri raccolte di Vivaldi, intende evidenziare l'eclettismo dell'ensemble e la sua libertà interpretativa. Fa il suo debutto nel 2024 inaugurando il festival *Milano Arte Musica* con Ilya Gringolts. Figurano nell'ensemble alcuni dei migliori musicisti di area milanese, specializzati nell'esecuzione su strumenti storici, come la spalla Carlo Lazzaroni e la liutista Elisa La Marca.

Estrovagante ha al suo attivo un disco monografico dedicato a Giovan Battista Riccio, realizzato in collaborazione con l'Università di Padova nell'ambito della pubblicazione degli opera omnia del compositore veneziano contemporaneo di Monteverdi. Nel 2025 ha registrato con Gringolts un volume per la Vivaldi Edition dell'etichetta Naïve, di prossima uscita.



After completing his studies in organ and composition with Lorenzo Ghielmi, **Riccardo Doni** specialised further in organ and harpsichord with Jean-Claude Zehnder in Basel. He has hitherto given around three thousand concerts as both soloist and accompanist with many prominent ensembles – first and foremost Giovanni Antonini's *Il Giardino Armonico* (with which he has collaborated for thirty years) – and soloists of international standing like Mario Brunello. Since 2002 he has played with Enrico Onofri's *Imaginarium Ensemble* and since 2008 has performed in a duo with Giuliano Carmignola. From 2011 to 2024 he directed the Accademia dell'Annunciata, an orchestra specialised in the Baroque and pre-Classical repertoires played on original instruments, with which he recorded and performed widely in Italy and throughout Europe.

Diplômé en orgue et composition pour orgue avec Lorenzo Ghielmi, **Riccardo Doni** se perfectionne en orgue et clavecin à Bâle avec Jean-Claude Zehnder. Jusqu'à aujourd'hui, il a participé à environ 3000 concertos, en tant que soliste ou bien d'accompagnateur, avec des ensembles prestigieux – avant tout *Il Giardino Armonico* de Giovanni Antonini, avec qui il collabore depuis trente ans – et avec des solistes de réputation internationale comme Mario Brunello. Depuis 2002 il joue avec l'ensemble *Imaginarium* d'Enrico Onofri et, depuis 2008, il se produit en duo avec Giuliano Carmignola. De 2011 à 2024 il a dirigé l'Accademia dell'Annunciata, orchestre spécialisé dans le répertoire baroque et pré-classique sur instruments d'époque, avec lequel il a développé une intense activité d'enregistrements et de concerts en Italie et en Europe.

Diplomatosi in organo e composizione organistica con Lorenzo Ghielmi, **Riccardo Doni** si è perfezionato in organo e clavicembalo a Basilea con Jean-Claude Zehnder. Sono circa 3000 finora i concerti realizzati in veste sia di solista sia di accompagnatore, con ensemble prestigiosi – in primis *Il Giardino Armonico* di Giovanni Antonini, con cui collabora da trent'anni – e con solisti di fama internazionale come Mario Brunello. Dal 2002 suona con l'ensemble *Imaginarium* di Enrico Onofri e dal 2008 si esibisce in duo con Giuliano Carmignola. Dal 2011 al 2024 ha diretto l'Accademia dell'Annunciata, orchestra specializzata nel repertorio barocco e pre-classico eseguito su strumenti originali, con cui ha sviluppato un'intensa attività discografica e concertistica in Italia e in Europa.

Beyond Vivaldi

Lute Concertos

	Johann Ludwig Krebs (1713–1780)	
	Lute Concerto in F major (Krebs-WV 203)	
	<i>Concerto a 5 per liuto concertato</i>	
01.	I. Allegro	04:26
02.	II. Larghetto	05:57
03.	III. Allegro assai	03:28
	Joachim Bernard Hagen (1720–1787)	
	Lute Concerto in D minor *	
	<i>Concerto a 5 stromenti</i>	
04.	I. Allegro non molto	04:31
05.	II. Poco andante	03:03
06.	III. Allegro	02:30
■ 20	Antonio Lucio Vivaldi (1678–1741)	
	Lute Concerto in D major (RV 93)	
	<i>Concerto per liuto, due violini e basso</i>	
07.	I. Allegro	03:33
08.	II. Largo	04:59
09.	III. Allegro	02:09
	Jakob Friedrich Kleinknecht (1722–1794)	
	Lute Concerto in C major	
	<i>Concerto a 5 per il liuto</i>	
10.	I. Allegro con brio	06:40
11.	II. Andante di molto	04:52
12.	III. Tantino allegro e grazioso	05:25
	Karl Ignaz Augustin Kohaut (1726–1784)	
	Lute Concerto in E major *	
	<i>Concerto per liuto concertato e archi</i>	
13.	I. Allegro ma non molto	10:09
14.	II. Larghetto	05:21
15.	III. Allegro	05:24
	Total Time	72:33

Evangelina Mascardi – lute
Estrovagante
Riccardo Doni – musical director

Carlo Lazzaroni**, Davide Medas, Regina Yugovich – violins I
Barbara Altobello**, Cristiana Franco, Maria Alejandra Peña Ramirez – violins II
Pierfrancesco Pelà – viola
Giulio Padoin**, Leonardo Gatti – cellos
Mario Filippini – violone
Elisa La Marca – theorbo
Riccardo Doni – harpsichord

** Principal

Sources:

Tr 1-3, 13-15: Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. 12020-12021 / Ms. 11834
Tr. 4-6, 10-12: Augsburg, Staats-und Stadtbibliothek, Ms. Tonkunst 2° fasc. III
Tr. 7-9: Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Raccolta Renzo Giordano (Giordano
35, ff. 297r–301v)

* World Premiere Recording

Strumentarium

Evangelina Mascardi

14-course "swan neck" baroque lute by Cezar Mateus, New Jersey, 2020

Carlo Lazzaroni

violin by Johann Georg Thier, Vienna, 1760

Davide Medas

violin by anonymous, probably France, late 18th century

Regina Yugovich

violin by anonymous, France, 1837

Barbara Altobello

violin by anonymous, Italy, mid 18th century

Cristiana Franco

violin by Fiorella Anelli, Cremona, 2012, after Antonio Stradivari "Il Cremonese 1715"

Maria Alejandra Peña Ramirez

violin by anonymous, probably Germany, early 19th century

■ 22

Pierfrancesco Pelà

viola by Giulio Amato, Rome, 2021, after Giovanni Battista Guadagnini, Turin, 1780

Giulio Padoin

cello by anonymous, northern Italy, early 18th century

Leonardo Gatti

cello by anonymous, Bohemia or Hungary, late 19th century

Mario Filippini

violone by anonymous, probably Romania, late 1990s

Elisa La Marca

14-course theorbo by Giuseppe Tumiatì, Canneto Pavese (Pavia), 2013, after Vendelio Venere, Padua, 1611

Riccardo Doni

harpsichord by Colzani/Vismara, Seregno, 2016, after Carlo Grimaldi, Messina, 17th century

Recording dates: 22–25 November 2024

Venue: Archivio Storico Diocesano,
Vigevano, Italy

Producer: Fabio Framba

Sound engineer and editing: Fabio Framba

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – *digisleeve*

Cover picture, inside: Evangelina Mascardi,
November 2025 © Gianni Rizzotti

Images – *booklet*

Page 14: Evangelina Mascardi, November
2025 © Gianni Rizzotti;

page 16: Estrovagante during the recording
sessions © Maxime Lesauvage; page 18:
Riccardo Doni, April 2022 © Alberto Panzani

© 2026 Outhere Music France

© 2026 Outhere Music France

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgaria

Translations

French: Frédéric Zigante

Italian: Donatella Buratti

Acknowledgements

This production was made possible thanks to a generous donation from Elrina Bomben, Giuseppe Zilioli and Maria Candida Morosini (Fondo Morosini per la Musica e la Cultura), to whom we extend our heartfelt thanks. Our sincere gratitude also goes to Cornelia Demmer, Cristina Farnetti, Ivano Zanenghi and Frédéric Zigante, who contributed to the realisation of this project in their various ways.

– Evangelina Mascardi and Riccardo Doni



