



CD-290 STEREO

digital



Antonio Vivaldi

THE
COMPLETE WORKS
FOR THE
ITALIAN LUTE
OF HIS PERIOD

Jakob Lindberg, lute

Nils-Erik Sparf, violin
Monica Huggett, viola d'amore

The Drottningholm
Baroque Ensemble

A BIS original dynamics recording



VIVALDI, ANTONIO (1678-1741):

Concerto in Re maggiore per 2 Violini, Leuto e Basso continuo (M/s) 9'37

1. *Allegro giusto* 3'27 -
2. *Largo* 3'54 -
3. *Allegro* 2'10

Nils-Erik Sparf, Tullio Galli, violini - Kari Ottesen, violoncello -
Alf Petersén, violone - Maria Wieslander - organo

Trio in Sol maggiore per Violino, Leuto e Basso continuo (M/s) 9'27

4. *Andante molto* 4'35 -
5. *Larghetto* 2'52 -
6. *Allegro* 1'52

Nils-Erik Sparf, violino - Kari Ottesen, violoncello - Maria Wieslander, organo

Trio in Do maggiore per Violino, Leuto e Basso continuo (M/s) 10'25

7. *Allegro non molto* 4'16 -
8. *Larghetto lento* 3'55 -
9. *Allegro* 2'06

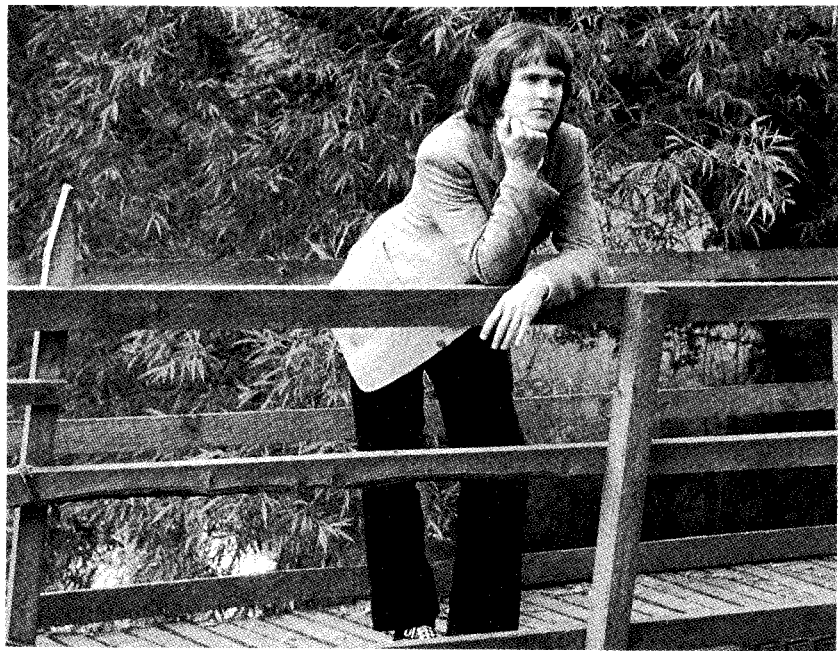
Nils-Erik Sparf, violino - Kari Ottesen, violoncello - Maria Wieslander, organo

Concerto in Re maggiore per Viola d'amore, Leuto ed orchestra (M/s) 12'08

10. *Allegro (moderato)* 5'31 -
11. *Largo* 2'55 -
12. *Allegro* 3'30

Monica Huggett, viola d'amore - The Drottningholm Baroque Ensemble

Jakob Lindberg, lute



Since these four lute compositions were published in 1949-60 (edited by G.F. Malipiero), there has been uncertainty about the type of lute for which Vivaldi wrote. The confusion stems both from Vivaldi's use of the treble clef for the leuto, and from Malipiero's edition, which does not consistently reproduce the original. Fortunately there is no doubt about the exact notes Vivaldi wrote for the instrument, because all four pieces are extant in autograph scores, RV 82, 85 and 93 in the Biblioteca Nazionale, Turin, and RV 540 in Dresden's Sächsische Landesbibliothek. The leuto parts of the first three are written in treble clef as a melody (never supported by the harmony one might expect on the lute), or occasionally as three-note chords, lacking the bass, to be played arpeggio. The problem has been to decide whether to play at the written pitch on a small 'soprano' lute, or whether to transpose the music down an octave for either baroque lute or archlute. One of the possibilities is eliminated immediately because there is no evidence for the existence of a 'soprano' lute in the early 18th century. The instrument called liuto soprano by Benvenuto Desertori (*Le Luth et Sa Musique*, Paris 1958, pp. 233-8) is today known as the Milanese mandolin (see *Early Music*, October 1981, pp. 438-46), and in 18th century Italy was named mandolino both by Stradivarius on his drawings of the instrument and by Vivaldi himself who wrote for it. The mandolino and the leuto were different instruments, and there is no evidence to substantiate a leuto that could play at the same pitch as the mandolino.

But the clefs Vivaldi used for the leuto part in the remaining piece (RV 540) suggest that the music notated in treble clef should be transposed down an octave. For that concerto he started the leuto together with the bassi in bass clef, thus indicating that the lute could play down to at least the F below the staff; but when the leuto played solo, the part was written in treble clef, at a pitch too high to be played on an instrument that could also play the low F. If we discount the possibility of upward transposition from bass clef (which is used by the violins in the largo), this implies that the solo part was transposed down an octave, as guitar music today, so that it could be played on the same instrument that played at the beginning. Arciliuto manuscripts of the period confirm this dual clef notation, bass for tutti and treble for solo (see *The New Grove Dictionary of Music*, I, 557). Downward transposition creates a problem in the slow movement where the lute chords will appear in inversion below the bass, but, as I will suggest later, this does not sound as bad as it looks on paper.

If this solution to the octave problem is accepted, which of the two remaining lutes should be used: the 11- or 13-course baroque lute in D minor tuning, or the 13- or 14-course archlute in G tuning? Once again the problem resolves itself when we remember that Italy was not receptive to the French baroque lute and that Italian lutenists retained Renaissance tuning when it was abandoned by the rest of Europe in the 1630s. They added a second neck and peg-box to the Renaissance lute to house the extra bass strings, extending the range of this liuto attiorbato or arciliuto down to at least a 13th course tuned to the G below the bass staff (see the Trevisani portrait). The lowest octave is rarely notated, the player adding these diapasons as and when appropriate to reinforce the bass. The same principle of improvisation by the player applies to the 3-note chords to be arpeggiated in these compositions. Vivaldi indicated only the required harmony,

leaving the precise figuration, and possibly the spacing, to the player's taste. From about 1614 in Italy liuto was synonymous with arciliuto: for evidence see P.P. Melli, *Intavolatura di Liuto* (Venice 1614) and G. Zamboni, *Intavolatura di Leuto* (Lucca 1718), for 13- and 14-course archlute respectively, and this latter is the instrument played by Jakob Lindberg on his recording of these pieces, the first on an archlute.

Two hall-marks of Vivaldi's compositional style are to be found in these four pieces. First, his consistent use of the 3-movement form, quick-slow-quick, which had been developed by Torelli and Albinoni at the turn of the century by omitting the opening slow movement of the church sonata. And secondly, all the quick movements are cast in his characteristic ritornello mould, in which tutti sections bracket a central solo or duo episode.

The *double concerto* (RV 540) was first played by the girls of the Pietà in Venice, where Vivaldi had been employed sporadically since 1703. The occasion was the visit in 1740 of the 18-year-old Electoral Prince of Saxony, Friedrich Christian, when the concerto was played after the first part of a *Serenata*, *Il Core delle Muse*, by Gennaro d'Alessandro, maestro di capella at the Pietà. When the Prince returned to Dresden he took with him a manuscript of four concerti composed by Vivaldi for his visit, including this one, and it has remained there since. If the concerto was then played in Dresden, it is possible that the lute part would have been played on the more fashionable baroque lute, perhaps by Sylvius Leopold Weiss himself, who was lutenist at the Dresden court from 1717 to 1750. The characteristically rich sound of the viola d'amore, created by the harmonics continuously sounding on the seven unstopped sympathetic strings, is heard to best advantage in the slow movement. Here the lute offers no melodic competition or conversation, but provides an arpeggio background.

The remaining three pieces date from the early 1730s, when Vivaldi was in Bohemia. They were all written on the same poor quality paper, quite different to that he used in Italy, and all three were dedicated to the same Bohemian Count, Johann Joseph von Wrthby, or to use the Czech form, Jan Josef Vrtba (I am indebted to Dr Michael Talbot for this identification). Presumably the Count played or was specially enthusiastic about the leuto, but we do not know whether this was the baroque lute or the archlute. The baroque lute would have been more popular in Prague, but Vivaldi probably wrote for the leuto he knew, the arciliuto, leaving it to the Count or his lutenist to adapt if necessary. No music was written for baroque lute by central European composers in Vivaldi's style of notation. At this period of his career Vivaldi had abandoned publishing his music in favour of selling manuscripts with individual dedications — at a guinea per concerto, as he told Edward Holdsworth in 1733.

A distant model for the scoring of the two trios can be found in the guitar trios of G.B. Granata (*Novi Capricci*, Bologna 1674). In these the violin doubles the guitar melody an octave higher, but because the baroque guitar is so lacking in bass (the fourth string D is the lowest note), a viola (da braccio, i.e. 'cello) contributes the bass. A closer model was the Viennese Lauthen-Concert of F. Hinterleithner 1699, W. von Radolt 1701 and J.G. Weichenberger (MSS c1710). Here a lute solo has both melody and bass ghosted by violin and 'cello an octave higher, which is further evidence supporting

downward transposition of Vivaldi's leuto parts. Perhaps we should not get too neurotic about this octave doubling, which, though it looks crude on paper, does not offend the ear. The strong overtones of the lute disguise the octave gap with the violin, so that the ear is often unsure whether the instruments are in unison or octaves.

In five of the six trio movements the lute part was written in score between the violin and bass. This juxtaposition suggests the feasibility of the lutenist reading from both leuto and basso staves at the same time, a possibility taken up in this recording. As with the arpeggiation, I think Vivaldi was writing a score of the musical intention, and he expected the players (particularly those of instruments he did not play himself) to realise this intention in an idiomatic way.

In the first movement of the *Trio in G minor* the lute doubles the violin, except bars 10-12 where it has a more idiomatic triplet figure to complement the violin's sustained notes, and bars 19-24 where arpeggios are used. The last movement begins in tenths, but for only two bars. Surprisingly the beginning of the second half does not match this, being in octaves, but the tenths reappear in bars 18-21. Perhaps Vivaldi had been asked by Count von Wrthby for trios similar to the Lauthen-Concert with which he was familiar (Prague is only 200 miles from Vienna), but that Vivaldi couldn't prevent himself from introducing elements of the trio sonata proper. It must have seemed wasteful to have two melody instruments doubling the tune.

The scoring of the *Trio in C major* differs from that in G minor in the middle movement only, where the violin takes a filler harmony part, leaving the melody to the lute.

The *Concerto in D major*, with two violins, highlights the choice of continuo instrument because the lute has solos with the support of basso continuo only. This differs from the trios, where the leuto always has the violin for company. None of the four compositions has any indication of Vivaldi's own choice of continuo instrument, and only the bass of the double concerto has any figuring. Keyboard seems preferable to theorbo, the plucked sound of the latter being too similar to the leuto. The best foil for the lute is the chamber organ, as on this recording. This mixture of sound can be compared with that of the double concerto where the harpsichord is used, but there the texture is thickened by Vivaldi's addition of a viola.

Robert Spencer; January 1985

JAKOB LINDBERG was born in Danderyd, Sweden in 1952. After reading music at Stockholm University he came to London to study guitar and lute at The Royal College of Music. He became increasingly interested in the lute and its music and decided towards the end of his studies to devote himself entirely to this instrument.

Since graduating he is now in great demand as a solo-lutenist and has given recitals in Europe, in Canada and in USA. He has made numerous broadcasts for the BBC and the Swedish Radio and has also made radio recordings in many other countries.

Jakob Lindberg is also in demand as a continuo player and performs regularly with English ensembles such as The Taverner Players, The Academy of Ancient Music and The Consort of Musicke.

His specialist knowledge in luteplaying has led to many engagements as a teacher at courses in different countries, notably The English Lute Society Summer School, The American Lute Society Summer Schools and York Early Music Festival.

Jakob Lindberg was selected to succeed Diana Poulton as professor of lute at The Royal College of Music in 1979.

On the same label: **BIS-LP-201,211,226,257,260,266,267,293.**

NILS-ERIK SPARF is descended from a long line of Dalecarlian fiddlers and began playing folk music at a very early age together with his father. He received his professional training at the Stockholm College of Music and in various places abroad, including Prague. In 1973 he joined the Orchestra Royal, which he left in 1979 for the Stockholm Philharmonic. He is now leader of the Uppsala Chamber Orchestra.

On the same label: **BIS-LP-165,172,205,212/13,269,275,284.**

MONICA HUGGETT studied violin at the Royal Academy of Music with Manoug Parikian. Towards the end of her studies she began to play the baroque violin at the suggestion of a colleague. She was immediately attracted by the quality of the sound and became increasingly interested in authentic performance of baroque and classical music. After studies with the Belgian baroque violinist Sigiswald Kuijken, she became one of the first English violinists to adopt the early method of playing without gripping the violin between the chin and shoulder.

She has played with most of the baroque ensembles in England including the Academy of Ancient Music and the English Concert, and has toured Europe, America and Australia. As the leader of a new baroque chamber orchestra in Amsterdam, she now divides her time between England and Holland.

Då dessa fyra lutkompositioner utgavs 1949-60 (av G.F. Malipiero), har det varit osäkert för vilken typ av luta Vivaldi skrev. Förvirringen härrör både från att Vivaldi använde diskantklav för leuto och från Malipieros utgava, vilken inte genomgående återger originalet. Lyckligtvis råder inget tvivel om vilka noter Vivaldi skrev för instrumentet, eftersom alla fyra styckena existerar i manuskript, RV 82, 85 och 93 i Biblioteca Nazionale i Torino och RV 540 i Sächsische Landesbibliothek i Dresden. Stämmorna för leuto i de första tre styckena är skrivna som melodi i diskantklav (aldrig med stöd av de harmonier man kunde vänta sig av en luta), eller ibland som trestämmiga ackord utan bas, avsedda att spelas arpeggio. Problemet har varit att avgöra huruvida man ska spela i den noterade tonhöjden på en liten "sopranluta" eller transponera ned musiken en oktav för antingen barockluta eller arciliuto. Det ena alternativet utesluts genast, eftersom det inte finns några bevis på att en "sopranluta" skulle ha existerat under det tidiga 1700-talet. Det instrument som kallas liuto soprano av Benvenuto Disertori (Le Luth et Sa Musique, Paris 1958, ss. 233-8) är i dag känt som milanesisk mandolin (jfr. Early Music, okt. 1981, ss. 438-46) och kallades i 1700-talets Italien mandolino både av Stradivarius på hans teckningar av instrumentet och av Vivaldi själv, som komponerade för det. Mandolino och leuto var olika instrument, och det finns ingenting som tyder på att en leuto kunde spela i samma tonhöjd som en mandolin.

De klaver som Vivaldi använde för leuto-stämman i det återstående stycket (RV 540) antyder emellertid, att den musik som noterats i diskantklav skulle transponeras ned en oktav. I denna concerto lät han leuton börja tillsammans med bassi i basklav, varigenom han antydde att lutan kunde spela åtminstone ned till F nedanför notsystemet; men när leuto spelade solo, var dess stämma skriven i diskantklav, i ett register som var för högt för att kunna spelas av ett instrument som även kunde spela laga F. Om vi utesluter möjligheten att basklaven transponerades upp (vilket violinerna gör i largot), tyder detta på att solostämman transponerades ned en oktav, som gitarrmusik i våra dagar, så att den kunde spelas på samma instrument som spelade i början. Handskrifter för arciliuto från denna tid bekräftar denna notation i dubbla klaver, bas för tutti och diskant för solo (jfr. The New Grove Dictionary of Music, 1:557). Genom transponeringen nedåt uppstår ett problem i den långsamma satsen, där lutackorden uppträder inverterat nedanför basen, men som jag kommer att antyda senare låter detta inte så illa som det ser ut på papperet.

Om nu denna lösning på oktavproblemet accepteras, vilken av de båda återstående lutorna ska då användas: 11- eller 13-strängad barockluta stämd i d-moll, eller 13- eller 14-strängad arciliuto stämd i G? Återigen löses problemet när vi betänkar att Italien inte mottog inflytanden från den franska barocklutan, och att italienska lutenister bibehöll renässansstämningen när den övergavs av det övriga Europa på 1630-talet. De utökade renässanslutan med en andra hals och skruvlada för att hårbärgera de extra bassträngarna, varigenom omfånget på denna liuto attiorbato eller arciliuto utsträcktes nedåt till att minst omfatta en trettonde sträng, stämd i G nedanför bassystemet (se Trevisanporträttet). Den lägsta oktaven noteras sällan, utan spelaren lägger till dess klanger när så är lämpligt för att förstärka basen. Samma improvisationsprincip gäller för de trestämmiga ackord som ska arpeggiaras i dessa kompositioner. Vivaldi har bara angivit den önskade harmonin, men har överlämnat den exakta figuren till spelarens ömdö-

me. Från ungefär 1614 var liuto synonym med arciliuto i Italien: belägg finns i P.P. Melli, *Intavolatura di Liuto* (Venedig 1614) och G. Zamboni, *Intavolatura di Leuto* (Lucca 1718) för 13- resp. 14-strängad arciliuto, och den senare är det instrument som spelas av Jakob Lindberg på hans inspelning av dessa stycken, den första som gjorts på en arciliuto.

I de fyra styckena återfinner man två typiska drag för Vivaldis kompositionsstil. För det första hans genomgående användande av den tresatsiga formen snabb-långsambnabb, som hade utvecklats av Torelli och Albinoni vid sekelskiftet genom att de utelämnade den inledande långsamma satsen i en kyrkosonat. För det andra är alla de snabba satserna gjutna i hans karakteristiska ritornelloform, i vilken tuttiavnitt omsluter en central solo- eller duoepisod.

Dubbelkonserten (RV 540) spelades ursprungligen av flickorna vid Pietà i Venedig, där Vivaldi hade varit anställd sporadiskt sedan 1703. Anledningen till dess tillkomst var ett besök 1740 av den 18-årige sachsiske kurfursten Friedrich Christian, då konserten spelades efter den första delen av en serenata, *Il Core delle Muse*, av Gennaro d'Alessandro som var maestro di capella vid Pietà. När fursten återvände till Dresden medförde han en handskrift med fyra concerti som komponerats av Vivaldi för detta besök, däribland den föreliggande, och dessa har befunnit sig i Dresden sedan dess. Om den kom att spelas där, kan det tänkas att lutstämmen utfördes på den mer populära barocklutan, kanske av Sylvius Leopold Weiss själv, som var lutenist vid hovet i Dresden från 1717 till 1750. Det karakteristiska, fylliga ljudet av viola d'amore, som alstras av de övertoner som hela tiden klingar på de sju lösa strängarna, hörs bäst i den långsamma satsen. Här tävlar lutans inte på det melodiska planet, utan bildar en arpeggiobakgrund.

De återstående tre styckena daterar från tidigt 1730-tal, när Vivaldi var i Böhmen. Alla skrevs på samma papper av dålig kvalitet, helt annorlunda än det han använde i Italien, och alla tre dedicerades till samme böhmiske greve, Johann Joseph von Wrthby, eller i dess tjeckiska form Jan Josef Vrtba (jag tackar Dr Michael Talbot för denna indentifiering). Förmodligen spelade greven eller var särskilt förtjust i leuto, men vi vet inte huruvida det rörde sig om barockluta eller arciliuto. Barocklutan var populärare i Prag, men Vivaldi skrev förmodligen för den för honom kända leuto, nämligen arciliuto, och överlämnade eventuella ändringar åt greven eller dennes lutenist. Ingen musik skrevs för barockluta av centraleuropeiska tonsättare med Vivaldis sätt att notera. Vid denna tidpunkt hade Vivaldi slutat att ge ut noterna i tryck, för att i stället sälja manuskript med personliga dedikationer — för en guinea per konsert, som han berättade för Edward Holdsworth 1733.

En avlägsen förebild för sättet att instrumentera de båda triorna finner man i G.B. Granatas gitarrtrior (*Novi Capricci*, Bologna 1674). I dessa dubblar violinen gitarrmelodin en oktav högre, men eftersom barockgitarren är så basfattig (D på fjärde strängen är dess lägsta ton) övertas basen av en viola (da braccio, dvs. cello). En närmare förebild var den wienska Lauthen-Concert av F. Hinterleithner 1699, W. von Radolt 1701 och J.G. Weichenberger (MSS c1710). Här dubblas både melodi och bas hos sololutan av violin och cello en oktav högre, vilket ger ytterligare ett stöd för att transponera ned Vivaldis leutostämmor. Man kanske inte ska uppfatta denna oktavering som alltför störande. Den ser brutal ut på papperet men stör inte örat. Lutans starka övertoner

döljer oktavmellanrummet till violinen, så att örat ofta är osäkert huruvida instrumentet instrumenten spelar i oktaver eller unisont.

I fem av de sex triosatsernas partitur skrevs lutstämman mellan violinen och basen. Denna placering antyder att lutenisten kan ha läst både leuto- och bassosystemen på samma gång, vilket har tillämpats vid denna inspelning. Beträffande arpeggieringarna tror jag att Vivaldi endast noterade sina musikaliska intentioner och överlät åt spelarna (särskilt de som spelade instrument, som han inte spelade själv) att utföra dessa på ett idiomatiskt sätt.

I den första satsen i *Trio g-moll* dubblar lutan violinen, med undantag för takterna 10-12, där den har en mer idiomatisk triolfigur, som kompletterar violinens utdragna toner, och takterna 19-24, där arpeggion används. Den sista satsen börjar med decimor, men endast i två takter. Förvånansvärt nog finns det ingen motsvarighet till detta i den andra delen, som är skriven i oktaver, men decimorna återkommer i takterna 18-21. Kanske hade greve von Wrthby bett Vivaldi om trior, liknande den Lauten-Concert som han kände till (Prag ligger endast ca. 300 km från Wien), men Vivaldi kunde inte låta bli att föra in element från den riktiga triosonatan. Det måste ha känts slösaktigt att låta två melodiinstrument dubblera melodin.

Instrumenteringen av *Trion i C-dur* avviker från g-molltrion endast i mellansatsen, där violinen tar en harmonifyllande roll och lämnar melodin åt lutan.

Concerton D-dur ställer valet av continuoinstrument i fokus, eftersom lutan har solon med ackompanjemang av endast basso continuo. Detta är en avvikelse från triorna, där leuton alltid har sällskap med violinen. Ingen av de fyra kompositionerna antyder vilket continuoinstrument Vivaldi själv skulle ha valt, och endast dubbelkonsertens bas är besiffrad. Ett tangentinstrument tycks vara att föredra framför teorb, eftersom dennas knäppa ljud är alltför likt leuto. Den bästa bakgrunden för lutan är en kammар-orgel, som på denna inspelning. Denna klangkombination kan jämföras med dubbelkonsertens, där cembalo används, men där är satsen tätare, eftersom Vivaldi har tillfogat en viola.

JAKOB LINDBERG är född i Danderyd 1952. Efter att ha läst musikvetenskap vid Stockholms Universitet för han till London för att studera gitarr och luta vid The Royal College of Music. Under sin studietid blev han allt mer intresserad av lutan och dess musik och beslöt att koncentrera sig på detta instrument.

Han är nu en mycket efterfrågad lutenist och har givit solokonsorter över hela Europa, i Canada och i USA. Han framträder ofta på BBC i England och Sveriges Radio och har även gjort radioinspelningar i många andra länder.

Jakob Lindberg är också eftersökt som continuo-spelare och spelar regelbundet med engelska ensembler som t.ex. The Taverner Players, The Academy of Ancient Music och The Consort of Musicke.

Hans specialistkunskaper i lutan och dess musik har lett till många engagemang som lärare vid kurser i olika länder; t.ex. hos The English Lute Society, The American Lute Society, York Early Music Festival, mfl.

1979 blev Jakob Lindberg utsedd att efterträda Diana Poulton som professor i luta vid The Royal College of Music i London.

På samma skivmärke: **BIS-LP-201,211,226,257,260,266,267,293.**

NILS-ERIK SPARF härstammar från en gammal spelmannssläkt i Dalarna och började spela folkmusik mycket tidigt tillsammans med sin far. Sin professionella utbildning fick han vid Musikhögskolan i Stockholm samt i utlandet, bl.a. i Prag. 1973 anställdes han vid Kgl. Hovkapellet och därifrån flyttade han 1979 till Stockholms Filharmoniska Orkester. Numera är han förste konsertmästare för Uppsala Kammarorkester.

På samma skivmärke: **BIS-LP-165,172,205,212/13,269,275,284.**

MONICA HUGGETT har studerat violin vid Royal Academy of Music för Manoug Parikian. På förslag av en kollega började hon mot slutet av sina studier spela barockviolin. Hon fascinerades genast av dess klang och blev allt mer intresserad av autentiska framföranden av barockmusik och klassisk repertoar. Efter studier hos den belgiske barockviolinisten Sigiswald Kuijken blev hon en av de första engelska violinister, som tillämpade den gamla spelmetod, enligt vilken violinen inte hålls fast mellan haka och skuldra.

Hon har spelat tillsammans med de flesta engelska barockensembler inklusive Academy of Ancient Music och English Concert, och har turnerat i Europa, Amerika och Australien. Hon är konsertmästare i en ny barockkammarorkester i Amsterdam och delar sin tid mellan England och Holland.

Da diese vier Lautenwerke 1949-60 herausgegeben wurden (von G.F. Malipiero), ist es unsicher geblieben, für welche Art von Laute Vivaldi schrieb. Die Verwirrung rührt sowohl daher, daß Vivaldi den Diskantschlüssel für leuto verwendete, als auch von der Ausgabe Malipieros, die nicht durchwegs das Original darstellt. Glücklicherweise wissen wir, welche Noten Vivaldi für das Instrument schrieb, da alle vier Stücke als Manuskript vorhanden sind, RV 82, 85 und 93 in der Biblioteca Nazionale in Turin und RV 540 in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Die Stimmen für leuto in den ersten drei Stücken sind als Melodie im Diskantschlüssel geschrieben (nie mit der Stütze jener Harmonien, die man von einer Laute erwarten könnte), oder manchmal als dreistimmige Akkorde ohne Baß, für das arpeggio bestimmt. Das Problem war, es zu entscheiden, ob man in der notierten Tonhöhe auf einer kleinen „Sopranlaute“ spielen sollte, oder die Musik um eine Oktave nach unten transponieren sollte, entweder für Barocklaute oder für arciliuto. Die eine Möglichkeit fällt sofort weg, da es keine Beweise für die Existenz einer „Sopranlaute“ im frühen 18. Jahrhundert gibt. Das von Benvenuto Disertori (Le Luth et Sa Musique, Paris 1958, S. 233-8) als liuto soprano bezeichnete Instrument ist heute als mailänder Mandoline bekannt und wurde im Italien des 18. Jahrhunderts mandolino genannt, sowohl von Stradivarius auf seinen Zeichnungen des Instruments als auch von Vivaldi selbst, der dafür komponierte. Mandolino und leuto waren verschiedene Instrumente, und nichts deutet an, daß ein leuto in derselben Tonhöhe spielen könnte, wie ein mandolino.

Die von Vivaldi für die leuto-Stimme des letzten Stücks verwendete Schlüssel (RV 540) deuten aber an, daß die im Diskantschlüssel notierte Musik um eine Oktave nach unten transponiert werden sollte. In diesem Concerto ließ er die leuto mit den bassi im Baßschlüssel beginnen, wodurch er andeutete, die Laute könne wenigstens bis zum F unterhalb des Baßsystems spielen; wenn aber die leuto solo spielte, war die Stimme im Diskantschlüssel geschrieben, in einem Register, das zu hoch war, um von einem Instrument gespielt zu werden, das ebenfalls das tiefe F spielen konnte. Wenn wir die Möglichkeit ausschließen, daß der Baßschlüssel nach oben transponiert wurde (wie es die Violinen im largo tun), deutet dies darauf, daß die Solostimme um eine Oktave nach unten transponiert wurde, wie die Gitarrenmusik unserer Tage, so daß die auf demselben Instrument zu spielen war, das am Anfang gespielt hatte. Handschriften für arciliuto jener Tage bestätigen diese Notierung in doppelten Schlüsseln, Baß für tutti und Diskant für solo (cf. The New Grove Dictionary of Music, I:557). Durch die Transposition nach unten entsteht ein Problem im langsamen Satz, wo die Lautenakkorde unterhalb des Basses invertiert erscheinen, aber wie später angedeutet, klingt dies nicht so schlecht wie es auf dem Papier aussieht.

Wenn nun diese Lösung des Oktavenproblems akzeptiert wird — welche der beiden übrigen Lauten ist zu verwenden: 11- oder 13-saitige Barocklaute, in d-moll gestimmt, oder 13- oder 14-saitige arciliuto in G? Wiederum wird das Problem gelöst, wenn wir bedenken, daß Italien keinerlei Einflüsse der französischen Barocklaute empfing, und daß italienische Lautenisten die Renaissancestimmung beibehielten, als sie vom übrigen Europa in den 1630er Jahren weggelassen wurde. Sie erweiterten die Renaissance-laute

um einen zweiten Hals und einen zweiten Schraubenkasten um die extra Baßsaiten unterzubringen, wodurch der Umfang dieser liuto attiorbato oder arciliuto nach unten erweitert wurde, um mindestens eine dreizehnte Saite zu umfassen, im G unterhalb des Baßsystems gestimmt (siehe das Trevisani-Porträt). Die tiefste Oktave wird selten notiert, sondern der Spieler fügt diese Klänge bei Bedarf hinzu um den Baß zu verstärken. Dasselbe Improvisationsprinzip gilt für die dreistimmigen Akkorde, die in diesen Komposition zu arpeggieren sind. Vivaldi gab lediglich die gewünschte Harmonie an, überließ aber die exakte Figuration dem Spieler. Ab etwa 1614 war liuto synonym mit arciliuto in Italien: Belege sind bei P.P.Melli, Intavolatura di Liuto (Venedig 1614) und G.Zamboni, Intavolatura di Leuto (Lucca 1718) für 13- bzw. 14-saitige arciliuto zu finden. Diese wird von Jakob Lindberg bei seiner Aufnahme dieser Stücke gespielt, der ersten, die auf einer arciliuto gemacht wurde.

In den vier Stücken findet man zwei für Vivaldis Kompositionsstil typische Züge. Erstens seine durchgehende Verwendung der dreisätzigen Form schnell-langsam-schnell, die von Torelli und Albinoni entwickelt worden war, dadurch, daß sie um die Jahrhundertwende in einer Kirchensonate den einleitenden langsamen Satz wegließen. Zweitens sind die ganzen schnellen Sätze in seiner charakteristischen ritornello-Form gehalten, in der tutti-Abschnitte eine zentrale Solo- oder Duo-episode umrahmen.

Das *Doppelkonzert* (RV 540) wurde ursprünglich von den Mädchen der Pieta zu Venedig gespielt, wo Vivaldi seit 1703 sporadisch angestellt gewesen war. Es entstand anläßlich eines Besuches 1740 des 18-jährigen sächsischen Kurfürsten Friedrich Christian, als das Konzert nach dem ersten Teil einer Serenata gespielt wurde, Il Core delle Muse, von Gennaro d'Alessandro, dem maestro di capella der Pieta. Als der First nach Dresden zurückkehrte, brachte er eine Handschrift mit, die vier Concerti enthaltend, die von Vivaldi für diesen Besuch komponiert waren worden, darunter das Vorliegende. Seither befinden sich diese in Dresden. Falls die Musik dort gespielt wurde, könnte die Lautenstimme auf der beliebten Barocklaute ausgeführt worden sein, vielleicht von Sylvius Leopold Weiß selbst, der 1717-50 am Dresdener Hof Lautenist war. Der charakteristische, volle Klang der viola d'amore, von den durchwegs auf den sieben losen Saiten hervorgebrachten Obertönen berührend, ist am besten im langsamen Satz zu hören. Hier bildet die Laute lediglich einen Arpeggio-Hintergrund.

Die restlichen drei Stücke stammen aus den frühen 1730er Jahren, als Vivaldi in Böhmen war. Alle wurden auf demselben Papier schlechter Qualität geschrieben, ganz verschieden von dem von ihm in Italien verwendeten Papier, und alle wurden demselben böhmischen Grafen gewidmet, Johann Josef von Wrthby, oder tschechisch Jan Josef Vrtba (ich danke Herrn Dr. Michael Talbot für diese Identifizierung). Vermutlich spielte der Graf oder mochte gern leuto, aber wir wissen nicht, ob es sich um Barocklaute oder arciliuto handelte. Die Barocklaute war in Prag beliebter, aber Vivaldi schrieb vermutlich für die für ihn bekanntere leuto, u.zw. arciliuto, wobei er etwaige Änderungen dem Grafen oder dessen Lautenisten überließ. Von mitteleuropäischen Komponisten wurde keine Musik für Barocklaute in der von Vivaldi gepflegten Notationsart geschrieben. Zu jenem Zeitpunkt hatte Vivaldi aufgehört, die Noten im Druck herauszugeben, um

stattdessen Manuskripte mit persönlichen Widmungen zu verkaufen — um ein Guinea pro Konzert, wie er 1733 Edward Holdsworth erzählte.

Ein entferntes Vorbild der Art die beiden Trios zu instrumentieren findet man in den Gitarrentrios G.B. Granatas (Novi Capricci, Bologna 1674). In diesen verdoppelt die Violine die Gitarrenmelodie um eine Oktav höher, aber da die Barockgitarre so baßarm ist (D auf der vierten Saite ist deren tiefster Ton), wird der Baß von einer viola übernommen (da braccio, d.h. Cello). Ein näheres Vorbild was das Wiener Lauthen-Concert von F. Hinterleithner 1699, W. von Radolt 1701 und J.G. Weichenberger (MSS c1710). Hier werden sowohl Melodie als auch Baß der Sololaute von Violine und Cello um eine Oktav höher verdoppelt, was es noch mehr berechtigt, Vivaldis Stimmen für leuto nach unten zu transponieren. Diese Oktavierung ist vielleicht nicht als allzu störend zu empfinden. Sie sieht auf dem Papier brutal aus, stört aber kaum das Ohr. Die starken Obertöne der Laute verbergen den Oktavzwischenraum zur Violine, so daß das Ohr häufig nicht sicher ist, ob die Instrumente unison oder in Oktav spielen.

In fünf der Partituren der sechs Triosätze wurde die Lautenstimme zwischen Violine und Baß geschrieben. Dies deutet an, der Lautenist hätte die Systeme für leuto und basso gleichzeitig gelesen, was auch bei dieser Aufnahme geschah. Bezüglich der Arpeggierungen glaube ich, daß Vivaldi lediglich seine musikalischen Intentionen notierte, und es den Spielern überließ (besonders jenen solcher Instrumente, die er nicht selbst spielte), diese idiomatisch auszuführen.

Im ersten Satz des *Trio g-Moll* verdoppelt die Laute die Violine, mit Ausnahme der Takte 10-12, wo sie eine idiomatischere Triolenfigur hat, die die langgezogenen Töne der Violine ergänzen, und der Takte 19-24, wo Arpeggios zur Verwendung kommen. Der letzte Satz beginnt mit Dezimen, allerdings nur zwei Takte lang. Erstaunlicherweise gibt es im zweiten Teil kein Gegenstück dessen. Hier sind Oktaven geschrieben, aber die Dezimen kehren in den Takten 18-21 zurück. Vielleicht hatte der Graf von Wrthby Vivaldi um Trios gebeten, dem ihm bekannten Lauthen-Concert ähnlich, wobei es Vivaldi trotzdem nicht lassen konnte, Elemente aus der richtigen Triosonate hereinzubringen. Es muß verschwenderisch angemutet haben, zwei Melodieinstrumente die Melodie verdoppeln zu lassen.

Die Instrumentation des *Trios C-Dur* unterscheidet sich von dem *Trio g-Moll* nur im Zwischensatz, wo die Violine eine harmoniefüllende Rolle übernimmt und die Melodie der Laute überläßt.

Das *Concerto D-Dur* stellt die Wahl des Continuoinstrument in den Blickpunkt, da die Laute Soli mit Begleitung lediglich des basso continuo hat. Dies weicht von den Trios ab, wo leuto und Violine stets vereint sind. Keine der vier Kompositionen deutet an, welches Continuoinstrument Vivaldi selbst gewählt hätte, und nur der Baß des Doppelkonzertes ist beziffert. Ein Tasteninstrument scheint der Theorbe vorzuziehen zu sein, da deren Zupfklang allzu sehr nach leuto klingt. Der beste Hintergrund der Laute ist eine Kammerorgel, wie auf dieser Aufnahme. Diese Klangkombination kann mit jener des Doppelkonzertes verglichen werden, wo Cembalo verwendet wird, aber dort ist der Satz dichter, da Vivaldi eine Bratsche hinzugefügt hat.

JAKOB LINDBERG wurde 1952 in Danderyd, Schweden, geboren. Nach Musikstudien an der Stockholmer Universität fuhr er nach London, wo er am Royal College of Music Gitarre und Laute studierte. Er interessierte sich immer mehr für die Laute und die Lautenmusik und beschloß gegen Ende seiner Studienzeit, sich gänzlich diesem Instrument zu widmen.

Seit seiner Schlußprüfung ist er ein sehr gefragter Sololautenist. Er ist in Europa, Kanada und den USA aufgetreten, hat viele Sendungen für den BBC und den Schwedischen Rundfunk gemacht, und hat auch in vielen anderen Ländern Radioaufnahmen gemacht.

Jakob Lindberg tritt auch als Continuospieler auf und spielt regelmäßig mit englischen Ensembles, wie The Taverner Players, The Academy of Ancient Music und The Consort of Musicke.

Sein Spezialistentum als Lautenist führte zu vielen Engagements als Lehrer bei Kursen in verschiedenen Ländern, z.B. The English Lute Society Summer School, The American Lute Society Summer Schools und York Early Music Festival.

Er wurde 1979 zum Nachfolger von Diana Poulton als Lautenprofessor am Royal College of Music ernannt.

Auf derselben Plattenmarke: BIS-LP-201,211,226,257,260,266,267,293.

NILS-ERIK SPARF entstammt einer alten Spielmannsfamilie aus Dalarna, Schweden, und er fing sehr frühzeitig an, mit seinem Vater zusammen Volksmusik zu spielen. Seine berufliche Ausbildung erhielt er an der HfM zu Stockholm, sowie im Ausland, u.a. in Prag. 1973 wurde er von der Kgl. Hofkapelle in Stockholm angestellt, von wo er 1979 ans Stockholmer Philharmonische Orchester ging. Jetzt ist er erster Konzertmeister des Uppsala Kammerorchesters.

Auf derselben Marke: BIS-LP-165,172,205,212/13,275,284.

MONICA HUGGETT studierte an der Royal Academy of Music Violine bei Manoug Parikian. Auf Vorschlag eines Kollegen begann sie gegen Ende ihrer Studien, Barockvioline zu spielen. Ihr Klang fesselte sie sofort, und sie interessierte sich immer mehr für authentische Aufführungen der Barockmusik und der Klassik.

Nach Studien bei dem belgischen Barockviolinist Sigiswald Kuijken wurde sie einer der ersten englischen Geiger, die mit der alten Spielmethode spielen, wo die Geige nicht zwischen Kinn und Schulter festgehalten wird.

Sie spielte mit den meisten englischen Barockensembles, u.A. Academy of Ancient Music und English Consort, und gab Konzerte in Europa, Amerika und Australien.

Sie ist Konzertmeister eines neuen Barockkammerorchesters in Amsterdam und teilt ihre Zeit zwischen England und Holland.

Depuis que ces quatre compositions pour luth furent publiées entre 1949 et 60, (éditées par G. F. Malipiero), on n'est pas certain du type de luth pour lequel Vivaldi écrivit. La confusion découle du fait que Vivaldi utilisait la clé de sol pour le leuto, et de ce que l'édition de Malipiero ne reproduit pas immanquablement l'original. Il n'y a heureusement aucun doute quant aux notes exactes écrites par Vivaldi pour l'instrument, car toutes les quatre pièces existent en partitions autographes, RV 82, 85 et 93 à la Biblioteca Nazionale à Turin, et RV 540 à la Sächsische Landesbibliothek à Dresde. Les parties de leuto des trois premières pièces sont écrites comme une mélodie en clé de sol (jamais supportée par l'harmonie qu'on peut attendre sur un luth), ou à l'occasion en accords de trois sons devant être joués arpeggio, où la basse fait défaut. Le problème consistait à savoir si l'on devait jouer à la hauteur écrite sur un petit luth « soprano » ou transposer la musique une octave plus basse pour luth baroque ou « arciliuto ». Une des possibilités est immédiatement éliminée car il n'y a aucune preuve de l'existence d'un luth soprano au début du 18^e siècle. L'instrument appelé liuto soprano par Benvenuto Disertori (Le Luth et Sa Musique, Paris 1958, pp. 233-8) est connu aujourd'hui comme la mandoline milanaise (voir Early Music, October 1981, pp. 438-46) et était appelé mandolino dans l'Italie du début du 18^e siècle par Stradivarius sur ses dessins de l'instrument et par Vivaldi lui-même qui composa pour l'instrument. Mandolino et leuto étaient des instruments différents et il n'y a pas de preuve à l'appui qu'un leuto pût jouer à la même hauteur qu'un mandolino.

Mais les clés que Vivaldi utilisa pour la partie de leuto dans la quatrième pièce (RV 540) suggèrent que la musique notée en clé de sol devrait être transposée à l'octave basse. Dans ce concerto, il indiqua le leuto avec les bassi en clé de fa, révélant ainsi que le luth pouvait descendre au moins au fa sous la portée ; et quand le leuto jouait solo, la partie était écrite en clé de sol, à une hauteur trop élevée pour être jouée sur un instrument pouvant également jouer le fa grave. Si nous éliminons la possibilité d'une transposition de la clé de fa vers le haut (employée par les violons dans le largo), ceci veut dire que la partie solo était transposée à l'octave inférieure, comme la musique pour guitare aujourd'hui, de façon à être jouée sur le même instrument que celui du début. Les manuscrits d'arciliuto de l'époque confirment cette dualité de notation, en clé de fa pour les tutti, et de sol pour les soli (voir The New Grove Dictionary of Music, I, 557). La transposition inférieure crée un problème dans le mouvement lent où les accords du luth apparaissent en renversement sous la basse mais, comme je le suggérerai plus loin, ça ne sonne pas aussi mal que cela peut le sembler sur papier.

Si cette solution au problème d'octave est acceptée, lequel des deux luths restants devrait être employé : le luth baroque à 11 ou 13 cordes à l'accord en ré mineur, ou l'arciliuto en sol à 13 ou 14 cordes ? Encore une fois, la solution vient d'elle-même lorsque nous nous rappelons que l'Italie n'était pas accueillante envers le luth baroque français et que les luthistes italiens gardèrent l'accord de la renaissance lorsqu'il fut abandonné par le reste de l'Europe dans les années 1630. Ils ajoutèrent un autre manche et des chevilles au luth de la renaissance pour loger les cordes basses supplémentaires, étendant le registre de ce liuto attiorbato ou arciliuto au moins à une 13^e corde accordée au sol de la portée grave (voir le tableau de Trevisani). L'octave la plus basse est

rarement notée, le joueur ajoutant ces diapasons au moment approprié pour renforcer la basse. Le même principe d'improvisation par le joueur s'applique aux accords de trois notes aux parties arpeggées de ces compositions. Vivaldi n'indiqua que l'harmonie nécessaire, laissant le rythme précis et possiblement les intervalles au goût du joueur. A partir d'environ 1614, en Italie, liuto était synonyme d'arciliuto : pour preuve, voir P. P. Melli, *Intavolatura di Liuto* (Venise 1614) et G. Zamboni, *Intavolatura de Leuto* (Lucca 1718), pour arciliuto à 13 et 14 cordes ; et cet instrument à 14 cordes est joué par Jakob Lindberg pour l'enregistrement de ces pièces, le premier sur un tel instrument.

Deux traits distinctifs du style de composition de Vivaldi sont trouvés dans ces quatre pièces. D'abord, son usage régulier de la forme en trois mouvements, vif-lent-vif, qui a été développée par Torelli et Albinoni au tournant du siècle en omettant le mouvement lent d'ouverture de la sonate da chiesa. Ensuite, tous les mouvements vifs sont moulés dans le cadre caractéristique du ritornello, dans lequel les sections tutti unissent un épisode central solo ou duo.

Le *double concerto* (RV 540) fut d'abord joué par les filles de la Pietà à Venise, où Vivaldi avait été sporadiquement employé depuis 1703. A l'occasion de la visite en 1740 du prince électoral de Saxe, Friedrich Christian, alors âgé de 18 ans, le concerto fut joué après la première partie d'une *Serenata*, *Il Core delle Muse*, de Gennaro d'Alessandro, maître de chapelle à la Pietà. Lorsque le prince retourna à Dresde, il emporta un manuscrit de quatre concertos composés par Vivaldi pour sa visite, incluant celui-ci, et le manuscrit est resté là depuis ce temps. Si le concerto fut alors exécuté à Dresde, il est possible que la partie de luth fut jouée sur le luth baroque, plus à la mode, peut-être par Sylvius Leopold Weiss lui-même, luthiste à la cour de Dresde de 1717 à 1750. La riche sonorité caractéristique de la viola d'amore, créée par les harmonies résonnant continuellement sur les sept cordes sympathiques ouvertes, est entendue à son meilleur dans le mouvement lent. Le luth n'offre ici aucune compétition mélodique ni conversation, mais il fournit un arrière-plan arpeggé.

Les trois autres pièces datent du début des années 1730, alors que Vivaldi se trouvait en Bohême. Elles ont toutes trois été écrites sur le même papier de mauvaise qualité, bien différent de celui qu'il utilisait en Italie, et toutes trois sont dédiées au même comte bohémien, Johann Joseph von Wrtby ou, pour employer la forme tchèque, Jan Joseph Vrtba (je suis reconnaissant envers Dr Michael Talbot pour ce renseignement). On présume que le comte jouait du leuto, ou en était particulièrement enthousiasmé, mais nous ignorons s'il s'agissait du luth baroque ou de l'arciliuto. Le luth baroque aurait été plus populaire à Prague, mais Vivaldi écrivit probablement pour le leuto qu'il connaissait, l'arciliuto, laissant au comte ou à son luthiste le soin de l'adaptation si nécessaire. Aucune musique ne fut écrite pour luth baroque par des compositeurs d'Europe centrale dans la notation de Vivaldi. A cette époque de sa carrière, Vivaldi avait délaissé la publication de sa musique pour la vente de manuscrits aux dédicaces individuelles — à une guinée par concerto, ainsi qu'il le déclara à Edward Holdsworth en 1733.

Un modèle éloigné pour l'arrangement des deux trios peut être distingué dans les trios pour guitare de G. B. Granata (*Novi Capricci*, Bologna 1674), dans lesquels le violon double à l'octave supérieure la mélodie de la guitare, mais parce que la guitare baroque

n'a pas de basse (le ré de la quatrième corde est la note la plus basse) c'est une viola (da braccio, i.e. un violoncelle) qui fournit la basse. Un modèle plus proche fut les Lauthen-Concert viennois de F. Hinterleithner, 1699, W. von Radolt, 1701, et J. G. Weichenberger (MSS c1710). Un luth solo a la mélodie et la basse jouées par le violon et le violoncelle une octave plus haut, ce qui supporte encore plus fermement l'idée de transposition inférieure des parties de leuto de Vivaldi. On ne devrait peut-être pas trop s'en faire au sujet de cette doublure à l'octave qui, quoiqu'elle semble crue sur le papier, n'offense en rien l'oreille. Les fortes harmoniques du luth camouflent l'écart d'octave avec le violon, de façon à confondre l'oreille quant au jeu à l'unisson ou à l'octave des instruments.

Dans cinq des six mouvements trio, la partie de luth fut écrite en partition entre le violon et la basse. Cette juxtaposition suggère la possibilité pour le luthiste de lire les portées de leuto et de basso en même temps, ce qui fut fait sur ce disque. En ce qui a trait aux arpèges, je pense que Vivaldi écrivait une partition de l'intention musicale, et il attendait des joueurs (surtout de ceux d'instruments dont il ne jouait pas lui-même) de réaliser cette intention de façon idiomatique.

Dans le premier mouvement du *Trio en sol mineur*, le luth double le violon, excepté dans les mesures 10-12 où il a un motif plus idiomatique de triplets complétant les notes soutenues du violon, et dans les mesures 19-24 où il y a emploi d'arpèges. Étonnamment, le début de la seconde moitié ne s'apparie pas à ceci, étant en octaves, mais les dixièmes réapparaissent aux mesures 18-21. Le comte von Wrtby a peut-être demandé à Vivaldi des trios semblables aux Lauthen-Concert qui lui étaient familiers (Prague n'est qu'à 200 milles — 322 km — de Vienne), mais Vivaldi n'aurait pu s'empêcher d'introduire des éléments de la sonate en trio proprement dite. Il lui a dû sembler du gaspillage d'avoir deux instruments mélodiques doublant la mélodie.

L'arrangement du *Trio en do majeur* diffère de celui en sol mineur seulement dans le mouvement central où le violon tient la partie de remplissage harmonique, laissant la mélodie au luth.

Le *Concerto en ré majeur*, avec deux violons, souligne le choix de l'instrument de continuo parce que le luth a des soli supportés seulement par le basso continuo. Ceci diffère des trios où le leuto est toujours accompagné du violon. Aucune de ces quatre compositions n'a d'indication de Vivaldi quant à son choix d'instrument de continuo, et seulement la basse du double concerto est chiffrée. Le clavier semble préférable au théorbe, la sonorité pincée de ce dernier étant trop semblable à celle du leuto. L'orgue de chambre met le mieux en valeur le luth, comme fut fait sur ce disque. Le mélange de sonorités peut être comparé à celui du double concerto où le clavecin est employé, mais le tissu y est épaissi par l'addition, par Vivaldi, d'une viola.

JAKOB LINDBERG est né à Danderyd, en Suède, en 1952. Après avoir étudié la musique à l'Université de Stockholm, il partit pour Londres, afin d'y travailler la guitare et le luth au Collège Royal de Musique. Son intérêt pour le luth ne fit qu'augmenter, et vers la fin de ses études il décida de se vouer entièrement à cet instrument.

Depuis qu'il a obtenu son diplôme, il a été très demandé comme soliste et a ainsi donné de nombreux concerts en Europe, au Canada et aux USA. Il a participé à un grand nombre d'émissions pour la BBC et la Radio Suédoise et a également fait des enregistrements à la radio dans plusieurs autres pays.

Jakob Lindberg est aussi recherché comme joueur continuo, et il joue régulièrement avec des ensembles de musique anglais, tels que The Taverner Players (les joueurs de Taverne), l'Académie de Musique Ancienne et le Consort de Musique.

Sa grande connaissance du luth l'a amené aussi à être engagé à donner des cours dans différents pays, notamment aux Ecoles d'été de la Société anglaise de luth et de la Société américaine de luth ainsi qu'au Festival de Musique de York.

Jakob Lindberg fut choisi pour succéder à Diana Poulton comme professeur de luth au Collège Royal de Musique, Londres, en 1979.

Dans la même collection : BIS-LP-201,211,226,257,260,266,267,293.

NILS-ERIK SPARF est issu d'une vieille famille de musiciens de Dalarna (Suède) et il commença très jeune à jouer de la musique folklorique avec son père. Il reçut son éducation professionnelle au conservatoire de Stockholm, ainsi qu'à l'étranger, à Prague entre autres. En 1973, il fut engagé dans l'Orchestre Royal, d'où il passa en 1979 à l'Orchestre Philharmonique de Stockholm. Il est à présent premier violon de l'Orchestre de Chambre d'Uppsala.

Dans la même collection : BIS-LP-165,172,205,212/13,269,275,284.

MONICA HUGGETT a étudié le violon à l'Académie Royale de Musique avec Manoug Parikian. Vers la fin de ses études, elle commença à jouer du violon baroque à la suggestion d'un collègue. Elle fut de suite attirée par la qualité de la sonorité et devint de plus en plus intéressée à l'exécution authentique de la musique baroque et classique. Après des études avec le violoniste baroque belge Sigiswald Kuijken, elle devint un des premiers violinistes anglais à adopter la méthode de jouer sans tenir le violon entre le menton et l'épaule.

Elle a joué avec la plupart des ensembles baroques d'Angleterre, incluant l'Academy of Ancient Music et l'English Concert ; elle a aussi fait des tournées en Europe, en Amérique et en Australie. En tant que premier violon du nouvel orchestre de chambre baroque à Amsterdam, elle partage maintenant son temps entre l'Angleterre et la Hollande.

THE DROTTHNINGHOLM BAROQUE ENSEMBLE

Violin: Nils-Erik Sparf, Per Sandklef, Bertil Orsin

Tullo Galli, Ann-Marie Lysell

Viola: Lars Brolin, Ann Wallström

Cello: Kari Ottesen

Violone: Alf Petersén

Keyboard: Maria Wieslander

Recording Data: 1984-12-06/07 & 1985-01-15/17 in the Petrus Church, Stockholm, Sweden

Recording Eng. & Digital Editing: Robert von Bahr

Sony PCM F1 Digital Recording Equipment, 2 Schoeps CMC 541 U &
2 Neumann U 89 Microphones, SAM 82 Mixer, Sony Tape

Producer: Robert von Bahr

Cover Text: Robert Spencer

Swedish Translation: Per Skans

German Translation: Per Skans

French Translation: Arlette Chené-Wiklander

Front Cover Picture: Archlute player by Francesco Trevisani (1656-1746)

(oil painting, 97x43 cms, owned by R. Spencer) - Photo: Sydney W. Newbery

Back Cover Picture: Ritratto di Vivaldi — anonymous 18th C. (Civico Museo

Bibliografico Musicale, Bologna)

Album Design: Robert von Bahr

Type Setting: Marianne von Bahr

Lay-Out: William Jewson

Repro: K&P Grafiska, Stockholm

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & ® 1985, BIS Records AB