



Attilio Ariosti

The Stockholm Sonatas III

Recueil de Pièces pour la Viola d'Amour, part 2
Pur alfin gentil viola *with* Emma Kirkby

Thomas Georgi · Lucas Harris · Mime Yamahiro Brinkmann

ARIOSTI, ATTILIO MALACHIA (1666–1729)

SONATA No. 15 IN F MINOR		6'46
1	(<i>Grave</i>)	1'26
2	(<i>Non presto</i>)	1'12
3	(<i>Adagio</i>)	3'03
4	(<i>Menuet</i>)	0'59
SONATA No. 16 IN G MAJOR		5'27
5	<i>Presto</i>	1'59
6	<i>Grave</i>	1'39
7	(<i>Allegro</i>)	1'44
SONATA No. 17 IN B FLAT MAJOR		9'11
8	(<i>Adagio</i>)	3'06
9	(<i>Courente</i>)	1'47
10	(<i>Adagio</i>)	3'11
11	(<i>Tempo di Gavotta</i>)	1'01
SONATA No. 18 IN D MINOR		7'27
12	(<i>Adagio</i>)	2'39
13	(<i>Allegro</i>)	0'57
14	(<i>Adagio</i>)	2'26
15	(<i>Allegro</i>)	1'18
SONATA No. 19 IN A MINOR		6'08
16	<i>Adagio</i>	1'12
17	<i>Allegro</i>	1'14
18	(<i>Adagio</i>)	1'47
19	(<i>Rondeaux</i>)	0'50

	SONATA No. 20 IN G MINOR	6'44
20	(<i>Grave</i>)	1'59
21	(<i>Allegro</i>)	1'06
22	Sarabande	2'20
23	(<i>Rondeaux</i>)	1'14
	SONATA No. 21 IN A MINOR	9'31
24	(<i>Tempo giusto</i>)	1'18
25	(<i>Andante</i>)	1'11
26	Courente	2'13
27	(<i>Adagio</i>)	3'49
28	(<i>Menuet</i>)	0'51
	PUR ALFIN GENTIL VIOLA	10'50
	Cantata à Voce Sola con la Viola d'Amore	
29	Aria: Pur alfin gentil viola... <i>Largo ed appuntato</i>	5'22
30	(Recitative): Non fu saggio il consiglio...	1'04
31	Aria: Beltà che col rigor... <i>Allegro</i>	4'24
		TT: 63'57
	THOMAS GEORGI <i>viola d'amore</i>	
	LUCAS HARRIS <i>archlute & baroque guitar</i>	
	MIME YAMAHIRO BRINKMANN <i>violoncello</i>	
	EMMA KIRKBY <i>soprano</i> [29–31]	

Edition: Thomas Georgi.

Sources: Sonatas: *Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour, par A Ariosti, RO: 99* in Statens musikbibliotek (the Music Library of Sweden), Stockholm

Cantata: Mus. Ms. 1046/12 in Darmstadt Universitäts- und Landesbibliothek, Germany

While in Roman's manuscript the label 'sonata' is not used, in reality the movements fall into groups of 3, 4 and 5 united by key and contrasting in character. Movement titles or tempo indications in parentheses are editorial.

Thomas Georgi

Atilio Ariosti, born in Bologna on 5th November 1666, died in London in 1729. If he is remembered at all today, it is as a player of the viola d'amore. His contemporaries would have thought it a pity that his memory should hang by such a slender thread. According to them, Ariosti could sing, play the organ and the cello – and most certainly also the violin – and write drama as well as music. His harmonic boldness was much admired; in 1737 Rameau quoted a passage from Ariosti's opera *Coriolano* as an outstanding example of enharmonic composition. An English music critic, James Ralph, was comparing Handel, Bononcini and Ariosti when he wrote in *The Touch-Stone*: 'H--ll would furnish us with Airs expressive of the Rage of Tyrants, the Passions of Heroes and the Distresses of Lovers in the Heroick Stile. B--ni sooth us with sighing Shepaerds, bleating Flocks, chirping Birds, and purling Streams in the Pastoral: And A--o give us good Dungions Scenes, Marches for a Battel, and Minuets for a Ball, in the Miserere.' (By 'Miserere' Ralph is thought to mean serious style, rather than a religious piece as such.)

Ariosti performed on the viola d'amore in his first known appearance in England, on 12th July 1716. It was advertised in the contemporary press: 'To which [i.e. Handel's *Amadigi*] will be added a New Symphony, Compos'd by the Famous Signor Atilio Ariosti, in which he performs upon a New Instrument call'd Viola D'Amour.'

Ariosti's solos for the viola d'amore on this CD survive in a single source, the *Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour*, 15 solos altogether. Adding the composer's *Lessons for the Viol d'Amour*, there are 21 surviving solos, sonatas in all but name, the largest single set of baroque works for the viola d'amore. That the fifteen solos of the *Recueil* survive at all is thanks to a young Swedish music student, Johan Helmich Roman (1694–1758), who copied them in the late 1710s during his visits to London. It is in gratitude to Roman, and also to

the Swedish library, which preserved his manuscript, that I have chosen to call all of Ariosti's solos for viola d'amore the *Stockholm Sonatas*.

What has kept the present repertoire from being widely appreciated is first and foremost the uncommon difficulties that confront the would-be player of these viola d'amore solos.

I described these hurdles in detail in the notes to *Stockholm Sonatas*, Vol. 1 [BIS-CD-1535]; to recapitulate, the scarcity of violas d'amore in general, and the lack of information – especially in regards to how Ariosti's instrument in particular might be tuned, and how the *scordatura* music notation might be read and understood – has kept some unique musical inventions in obscurity.

The second volume in our *Stockholm Sonatas* series [BIS-CD-1555] was played from the points of view that Ariosti used his viola d'amore as an alto range instrument and that, like Corelli, he would have considered his score an outline, a point of departure for further elaboration on the part of the performer. In a moment I will expand on this second point.

In this final volume of our series, I am exploring the possibility that Ariosti strung his viola d'amore as a soprano range instrument. You will thus hear a top string of c" or d", depending on the work. Mostly I am happy with this soprano tessitura solution: Sonata 15, for example, is unplayable without the top c" string. On the other hand, Sonata 18 and Sonata 20 benefit from an alto range tuning on the instrument, although they can be managed in my soprano range set-up. In these cases I had to choose between the ideal solution and the practical one. There is a limit to the number of changes a player and his instrument can master/endure during the four-day period of a recording session. In this final session there were eight works, and seven different tunings.

It is striking that Ariosti did not even chose the same tuning set up for different sonatas in the same key. I have therefore had to conclude that the fascination

of the viola d'amore for him was the opportunity it offered him to invent the instrument from scratch each time he wrote a new piece, always finding new possibilities every time he created a work. This restless quality is mirrored in the history of the viola d'amore. Whether it was Bach in the *St John Passion*, where the viola d'amore accompanies the contemplation of the meaning of the scourging of Christ, or Janáček in *Káťa Kabanová*, where the d'amore represents Káťa's soul, it is the instruments mysteriousness, its lack of fixed specifications that gives the composer the creative opportunity he needs to make a special point. This quality even makes itself felt outside of classical music. There are two novels in which the viola d'amore plays a special part: *Doktor Faustus* and *La Passion selon Urhan*. Especially surprising to me, a number of Hollywood productions, both TV and film, over the last 40 years, including everything from the *Twilight Zone* to the *Simpsons*, include the instrument on their soundtracks. There is even a modern Pop Art print, by Arman (Fernandez Armand) called *Viola d'amore*.

It is possible that the Roman manuscript is set out in order of composition, in which case the works on this third CD were the last of the collection to be composed. This seems likely to me, as these final sonatas are shorter than the previous ones, less repetitive, and more concise: it is as if by the time this collection was made and copied, Ariosti's personal style had crystallized. In certain cases the movements are so economical in means that they are unusually short by the standards of the time, for example the *Rondeau* to Sonata 19. Moments of silence, unusual in music of the high baroque, once again abound on this disc, sometimes for comic effect, as in the *Presto* of Sonata 16. At other times the music halts, as if posing a question, and then resumes, as if reconsidering an earlier point.

Once again I have added ornaments when I saw opportunity for them. In the binary form movements I elaborated on the repeats. I based my approach on

Pisendel's graces for the viola d'amore sonatas of Pezold, and Roman's and Du-bourg's graces for the violin sonatas of Corelli; they were my models, both in terms of degree of elaboration and in purpose. In the *Sarabande* of Sonata 20 we have taken this elaboration one step further; following models of keyboard transcriptions of Corelli's violin sonatas, we have elaborated both melody and bass in this movement. This gentle dance has a conversation-like texture, the solo making a statement and the bass imitating it one bar later. This is a departure from the common texture in the high baroque, usually polarized between melody instrument and harmonic bass, which usually share no motivic material at all. We have endeavoured to heighten this proto-classical moment in Ariosti's music.

Ariosti's cantata *Pur alfin gentil viola* (*So at last, gentle Viola*) is preserved in the Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, in a manuscript that also contains cantatas of Handel, Telemann, Conti and Caldara. The rose in this poem is the same splendid stand-offish flower/mistress as in Ariosti's *La Rosa*, the first cantata in the 1724 subscription set which included his *Lessons for the Viol d'Amour*. In *La Rosa*, the rose is accompanied by two shrill violins. In *Pur alfin* the sweet violet is accompanied by the dulcet viola d'amore.

Western tradition sees the rose as a symbol of passion, desire, beauty and physical perfection, and especially on Valentine's Day it is presented as a gesture of romance. On the other hand, violets are associated with humility, and faithfulness in love; they, too, should be given as presents more often. The thorns of the rose are a reminder, maybe, of the less appealing behaviours associated with desire, inconstancy and domination, and make their appearance in *Pur alfin* in the *appuntato* (pointed) first movement, where the players are directed to play the notes pointed, or short, unusual for a slow movement. On the return to the A section, moreover, Ariosti omits this part of the opening *ritornello*; this is

also quite unusual for a *da capo* aria, but gives Ariosti the opportunity to dwell more on the virtues of the flower/instrument he is championing, and less on the faults of the opposition. Unusual as well is the word-painting *pianissimo* in the A section of this movement, at the point where the violet appears in the fresh grass.

This cantata is a small skirmish in the perennial metaphorical contest between the rose and the violet. Mostly poets and composers do not expect to see the violet persevere, and instead resign themselves to living with the crueler aspects of the rose: ‘You cannot live and keep free of briars’ (from *The Ivy Crown* by William Carlos Williams). Nevertheless, the violet survives, as Ariosti must have hoped, and as long as human curiosity and spirit of invention survive as well, so will the viola d’amore.

© Thomas Georgi 2008

After studies at Cornell University and the State University of New York at Stony Brook, **Thomas Georgi** moved to Australia where he was a violinist in the Queensland Symphony Orchestra. Since returning to North America to join the Tafelmusik Baroque Orchestra he has broadened his musical horizons to include the viola d’amore, performing solos on that instrument on tour across North America, in Europe, Australia and in Japan, as well as on disc. His previous discs on BIS, exploring the works for the viola d’amore by Ariosti, have been received with enthusiasm, both for the performances (‘a testament to the energy, perseverance, attention to detail, imagination, and solid musical sense that is required by any musician who wants to bring old music to life. Thomas Georgi’s accomplishment is a triumph’ – *American Record Guide*) and for their educational value (‘Georgi’s extremely informative notes in the accompanying booklet are as excellent as his playing’ – *Early Music*). Thomas Georgi’s web-

site, www.violadadamore.com, promotes understanding of the instrument with pictures and downloadable sound files.

Lucas Harris studied the lute and continuo playing in Milan, Italy (as one of the first Marco Fodella Foundation scholars) and then in Bremen, Germany. He then spent five years based in New York City before moving to Toronto, Canada, where he plays regularly with the Tafelmusik Baroque Orchestra. He also works with the Smithsonian Chamber Players, New York Collegium, Seattle Baroque, Aradia Ensemble, the Toronto Consort and many other ensembles. During breaks in his continuo-playing schedule, he delves into the sublime repertoire of the baroque lute. Lucas Harris enjoys teaching during the summer at the Tafelmusik Baroque Summer Institute as well as Oberlin Conservatory's Baroque Performance Institute, where he directs an opera scene project each summer. He recently formed the Toronto Continuo Collective, an educational and performing group formed to explore the art of seventeenth-century accompaniment.

After gaining a performance diploma on the modern cello at Toho Gakuen School of Music in Tokyo and receiving a scholarship from the Netherlands government, **Mime Yamahiro Brinkmann** came to study historical performance both on the violoncello and viola da gamba at the Royal Conservatory in The Hague where she graduated with a Solo Performance Diploma ('UM') in 1998. She is active as a soloist and as a member of world-leading early-music groups and has toured Europe, the Americas, the Middle East, Australia, Japan and South Africa. She gave 'historical cello performance' masterclasses at the National University of Art in Seoul, South Korea in 2002 and at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow in 2004. Mime Yamahiro Brinkmann gives annual masterclasses for both the cello and the viola da gamba at the International Music

Festival in Juiz de Fora, Brazil. She lives in Sweden and enjoys the active Scandinavian musical scene.



Originally, **Emma Kirkby** had no expectations of becoming a professional singer. As a classics student at Oxford and then a schoolteacher she sang for pleasure in choirs and small groups, always feeling most at home in Renaissance and baroque repertoire. She joined the Taverner Choir in 1971 and in 1973 began her long association with the Consort of Musicke. To date, she has made well over a hundred recordings of all kinds, from sequences of Hildegard of Bingen to madrigals of the Italian and English Renaissance, cantatas and oratorios of the baroque, works of Mozart, Haydn and J. C. Bach. Despite all her

recording activity, Emma Kirkby still prefers live concerts, especially the pleasure of repeating programmes with colleagues; every occasion, every venue and every audience will combine to create something new from this wonderful repertoire.

Atilio Ariosti, am 5. November 1666 in Bologna geboren, starb 1729 in London. Wenn man sich heute seiner erinnert, dann als eines Viola d'amore-Spielers. Seine Zeitgenossen würden es bedauert haben, die Erinnerung an ihn an einem derart dünnen Faden hängen zu sehen. Ihnen zu folge konnte Ariosti singen, Orgel und Cello (außerdem sicher auch Violine) spielen und sowohl Theaterstücke wie Musik schreiben. Seine harmonische Kühnheit wurde allseits bewundert; 1737 zitierte Rameau eine Stelle aus Ariostis Oper *Coriolano* als herausragendes Exempel enharmonischen Komponierens. James Ralph, ein englischer Musikkritiker, verglich Händel, Bononcini und Ariosti, als er in *The Touch-Stone (Der Prüfstein)* schrieb: „H—ll [sic] versorgt uns mit Melodien, die den Zorn von Tyrannen, die Leidenschaften von Helden und den Kummer von Liebenden im Heroischen Styl schildern, B—ni besänftigt uns mit seufzenden Schäfern, blökenden Herden, zwitschernden Vögeln und murmelnden Bächen im Pastoralen Styl: Und A—o gibt uns treffliche Kerkerzenen, Märsche für die Schlacht und Menuette für den Ball im Miserere-Stil.“ (Man vermutet, daß Ralph mit „Miserere“ den ernsten Stil im allgemeinen anstatt eines religiösen Werks als solchem meinte.)

Ariosti spielte bei seinem ersten bekannten Auftritt in England am 12. Juli 1716 auf der Viola d'amore. In der Presse war folgende Ankündigung zu lesen: „Darüber hinaus [neben Händels *Amadigi*] wird eine neue Sinfonie gegeben, komponiert von dem Berühmten Signor Atilio Ariosti, in der er auf einem Neuen Instrument namens Viola D'Amour spielt.“

Ariostis Solowerke für die Viola d'amore sind in einer einzigen Quelle überliefert: die *Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour* mit 15 Solokompositionen. Rechnet man Ariostis *Collection of Lessons for the Viol d'Amour* hinzu, so gibt es insgesamt 21 Solowerke, allesamt Sonaten (wenn auch nicht als solche bezeichnet); zusammen stellen sie die größte Einzelsammlung barocker Werke für die

Viola d'amore dar. Daß die 15 Solokompositionen des *Recueil* überhaupt erhalten sind, verdanken wir einem jungen schwedischen Musikstudenten, Johann Helmich Roman (1694-1758), der sie Ende der 1710er Jahre bei seinen Aufenthalten in London kopierte. Als Dank an Roman und die Schwedische Nationalbibliothek, die sein Manuskript aufbewahrt, habe ich mich entschieden, Ariostis sämtliche Solokompositionen für Viola d'amore „Stockholmer Sonaten“ zu nennen.

Was eine größere Verbreitung der hier eingespielten Solowerke für Viola d'amore verhindert hat, sind vor allem die außergewöhnlichen Schwierigkeiten, die sie ihren potentiellen Spielern bereitet. Ich habe diese Hürden in den Anmerkungen zur ersten Folge der Stockholmer Sonaten [BIS-CD-1535] ausführlich beschrieben. Zur Erinnerung: Die geringe Zahl an Viola d'amore-Instrumenten im allgemeinen und der Mangel an Informationen – insbesondere über die Stimmung von Ariostis Instrument und die Art, wie seine Skordaturnotation zu verstehen sei – hat einige einzigartige musikalische Erfindungen im Dunkeln belassen.

Die zweite CD unserer Reihe mit Stockholmer Sonaten [BIS-CD-1555] ging von der Annahme aus, daß Ariosti seine Viola d'amore als Instrument in der Altlage benutzte und daß er, wie Corelli, seine Partitur als Grundriß betrachtete, als Ausgangspunkt für weitere Verzierungen seitens des Spielers. Weiter unten werde ich diesen zweiten Punkt ausführlicher behandeln.

In dieser letzten Folge unserer Reihe gehe ich der Möglichkeit nach, daß Ariosti seine Viola d'amore als Sopraninstrument bespannt hat. Sie werden daher, je nach Werk, eine in c" oder d" gestimmte oberste Saite hören. Diese Sopranlösung betrachte ich fast durchweg als überzeugend: Die Sonate Nr. 15 beispielsweise ist ohne c"-Saite unspielbar. Andererseits würde den Sonaten Nr. 18 und 20 das Altregister vielleicht besser anstehen, wenngleich man sie auch im Sopranregister spielen kann. In solchen Fällen hatte ich zwischen der idealen und der praktischen Lösung zu entscheiden. Die Anzahl der Umstim-

mungen, die ein Spieler und sein Instrument im Verlauf einer viertägigen Aufnahmesitzung bewältigen bzw. aushalten können, ist begrenzt. In dieser letzten Sitzung wurden acht Werke mit sieben verschiedenen Stimmungen gespielt.

Es ist seltsam, daß Ariosti nicht einmal bei Sonaten derselben Tonart dasselbe Stimmungssystem benutzte. Ich bin daher der Ansicht, daß die Faszination der Viola d'amore für ihn darin bestand, daß er mit jeder neuen Komposition das Instrument von Grund auf neu erfinden und ganz neue Möglichkeiten entdecken konnte. Dieser ruhelose Wesenszug spiegelt sich auch in der Geschichte der Viola d'amore wider. Ob in Bachs *Johannes-Passion*, wo die Viola d'amore die Betrachtung der Bedeutung von Christi Geißelung begleitet oder etwa Janáčeks *Katja Kabanowa*, wo das Instrument Katjas Seele darstellt: Die Aura des Geheimnisvollen und das Fehlen festgelegter Eigenschaften machen dieses Instrument für ganz besondere Momente interessant. Diese Qualität ist selbst außerhalb der „klassischen“ Musik spürbar. Es gibt zwei Romane, in denen die Viola d'amore eine wesentliche Rolle spielt: *Doktor Faustus* und *La Passion selon Urhan*. Und besonders hat mich überrascht, daß in den letzten 40 Jahren eine Reihe von Hollywood-Produktionen für TV und Kino – von *Twilight Zone* bis zu den *Simpsons* – die Viola d'amore in ihren Soundtracks enthalten. Es gibt sogar einen Pop Art-Druck von Arman (Fernandez Armand), der den Titel *Viola d'amore* trägt.

Es ist möglich, daß die Werke des Romanschen Manuskripts in der Reihenfolge ihrer Entstehung notiert sind, wobei die hier eingespielten Werke die zuletzt komponierten Stücke wären. Ich halte das für sehr wahrscheinlich, denn diese letzten Sonaten sind kürzer als die vorhergehenden, weisen weniger Wiederholungen auf und sind prägnanter – ganz, als hätte sich Ariostis Stil bei der Erstellung dieser Sammlung auskristallisiert. In einigen Fällen gehen die Sätze mit ihren Mitteln so sparsam um, daß sie, gemessen an den Konventionen ihrer Zeit, ungewöhnlich kurz sind, wie etwa das *Rondeau* der Sonate Nr. 19. Die für die

Musik des Hochbarock ungewöhnlichen Momente der Stille finden sich auch auf dieser CD, so im *Presto* der Sonate Nr. 16. An anderer Stelle hält die Musik inne, als stellte sie eine Frage, und fährt dann fort, als ob sie einen früheren Gedanken neu erwölge.

Auch bei diesen Stücken habe ich Verzierungen hinzugefügt, wenn ich sie für sinnvoll hielt, wie etwa in den Wiederholungen zweiteiliger Sätze. Ich habe mich dabei an Pisendels Verzierungen für Pezolds *Viola d'amore*-Sonate sowie an Romans und Dubourgs Verzierungen für Corellis Violinsonaten orientiert; sie stellten meine Modelle sowohl hinsichtlich des Grads der Ausarbeitung wie auch des Zwecks dar. In der *Sarabande* der Sonate Nr. 20 haben wir die Verzierungskunst noch einen Schritt weitergeführt: Dem Modell der Klaviertranskriptionen von Corellis Violinsonaten folgend, haben wir in diesem Satz sowohl Melodik als auch Baß mit Verzierungen versehen. Dieser vornehme Tanz ist satztechnisch nach Art einer Konversation angelegt: Das Solo stellt einen Gedanken vor, der im darauffolgenden Takt vom Baß imitiert wird. Dies ist eine Abkehr von der im Hochbarock üblichen Satztechnik, die streng zwischen Melodieinstrument und Harmoniegerüst im Baß unterscheidet – motivische Überschneidungen gab es normalerweise keine. Wir haben uns bemüht, diesen vorklassischen Moment in Ariostis Musik zu betonen.

Ariostis Kantate *Pur alfin gentil viola (Nun endlich, sanfte Viola)* wird in der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt aufbewahrt; das Manuskript enthält außerdem Kantaten von Händel, Telemann, Conti und Caldara. Die Rose in diesem Gedicht ist dieselbe großartige, reservierte Blume bzw. Dame wie in Ariostis *La Rosa*, der ersten Kantate der Subskriptionsfolge aus dem Jahr 1724, die seine *Lessons for the Viol d'Amour* enthält. In *La Rosa* wird die Rose von zwei schrillen Violinen begleitet, während in *Pur alfin* dem süßen Veilchen die wohlklingende *Viola d'amore* an die Seite gestellt ist.

In westlicher Tradition gilt die Rose als ein Symbol der Leidenschaft, des Verlangens, der Schönheit und der physischen Vollkommenheit; am Valentinstag schenkt man sie als romantische Geste. Veilchen dagegen werden mit Demut und treuer Liebe in Verbindung gebracht; auch sie sollten häufiger als Geschenk dienen. Die Dornen der Rose könnten an die weniger attraktiven Verhaltensweisen im Umfeld von Verlangen, Unbeständigkeit und Herrschaft erinnern, und sie erscheinen in *Pur alfin* im ersten Satz, in dem die Spieler – ungewöhnlich für einen langsamen Satz – angewiesen sind, die Noten *appuntato* (scharf) bzw. kurz zu spielen. Bei der Rückkehr zum A-Teil verzichtet Ariosti darüber hinaus auf diesen Teil des Eingangsritornells, was für eine Da-Capo-Arie recht ungewöhnlich ist, aber Ariosti die Möglichkeit gibt, mehr bei den Tugenden der jeweiligen Blume bzw. des Instruments und weniger bei den Fehlern des Widerparts zu verweilen. Ungewöhnlich ist auch das tonmalerische *pianissimo* im A-Teil dieses Satzes, wenn das Veilchen im frischen Gras erscheint.

Diese Kantate ist ein kleines Scharmützel in dem ewigen metaphorischen Wettstreit zwischen Rose und Veilchen. Meist trauen Dichter und Komponisten dem Veilchen kein Durchhaltevermögen zu und finden sich stattdessen damit ab, die unangenehmeren Eigenschaften der Rose in Kauf nehmen zu müssen: „Leben heißt, auch Dornensträucher zu akzeptieren“ (William Carlos Williams, *The Ivy Crown*). Nichtsdestotrotz überlebt das Veilchen, wie auch Ariosti gehofft haben wird, und solange Neugier und Erfindungsgeist des Menschen überleben, wird es auch die Viola d’amore tun.

© Thomas Georgi 2008

Nach Studien an der Cornell University und an der State University of New York in Stony Brook siedelte **Thomas Georgi** nach Australien über, wo er Violinist im Queensland Symphony Orchestra wurde. Seit seiner Rückkehr nach

Nordamerika, wo er Mitglied des Tafelmusik Baroque Orchestra wurde, hat er seinen musikalischen Horizont hin zur Viola d'amore erweitert, auf der er Konzerte in Nordamerika, Europa, Australien und Japan gibt. Seine CD-Einspielungen für BIS, die die Viola d'amore-Werke von Ariosti erkunden, wurden mit Begeisterung aufgenommen – sowohl für die Interpretationen („ein Zeugnis für die Energie, die Ausdauer, die Detailtreue, die Phantasie und die tiefempfundene Musikalität, die von jedem Musiker gefordert ist, der alte Musik zu neuem Leben erwecken will. Thomas Georgis Leistung ist ein Triumph“ – *American Record Guide*) als auch für ihren Bildungswert („Georgis äußerst informative Anmerkungen im CD-Beiheft sind so exzellent wie sein Spiel“ – *Early Music*). Thomas Georgis Website (<http://www.violad amore.com>) fördert mit Bildern und Download-Dateien ein breiteres Verständnis für dieses Instrument.

Lucas Harris hat Laute und Continuo in Mailand (als einer der ersten Stipendiaten der Marco Fodella Foundation) und dann in Bremen studiert. Im Anschluß lebte er fünf Jahre in New York, bevor er nach Toronto übersiedelte, wo er regelmäßig im Tafelmusik Baroque Orchestra spielt. Außerdem hat er mit den Smithsonian Chamber Players, dem New York Collegium, dem Aradia Ensemble, dem Toronto Consort, Seattle Baroque und vielen anderen Ensembles zusammengespielt. Zwischen seinen Continuoengagements befaßt er sich mit dem sublimen Repertoire der Barocklaute. In den Sommermonaten unterrichtet Lucas Harris am Tafelmusik Baroque Summer Institute sowie am Baroque Performance Institute des Oberlin Conservatory, wo er jedes Jahr ein Opernprojekt leitet. Vor kurzem hat er das Toronto Continuo Collective gegründet, das sich mit Aufführungen und Informationsangeboten der Kunst der Begleitung im 17. Jahrhundert widmet.

Nachdem sie auf dem modernen Cello ihr Konzertdiplom an der Toho Gakuen School of Music in Tokio sowie ein Stipendium der niederländischen Regierung erhalten hatte, studierte **Mime Yamahiro Brinkmann** historische Aufführungspraxis für Cello und Viola da gamba am Königlichen Konservatorium Den Haag, wo sie 1998 das Solistenkonzertdiplom („UM“) erhielt. Sie arbeitet als Solistin und als Mitglied weltweit führender Alte-Musik-Ensembles mit Auftritten in Europa, Amerika, dem Mittleren Osten, Australien, Japan und Südafrika. Sie hat Meisterklassen für historischen Cellospiel an der National University of Art in Seoul (2002) und am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau (2004) abgehalten. Jährlich gibt Mime Yamahiro Brinkmann Meisterklassen für Cello und Viola da gamba beim International Music Festival in Juiz de Fora/Brasilien. Sie lebt in Schweden, wo sie die rege skandinavische Musikszene genießt.

Ursprünglich hatte **Emma Kirkby** keine Ambitionen, eine professionelle Sängerin zu werden. Als Studentin der Klassischen Philologie in Oxford und dann als Schullehrerin sang sie in Chören und kleinen Ensembles, wobei sie sich immer in der Musik der Renaissance und des Barock am meisten zu Hause fühlte. 1971 stieß sie zum Taverner Choir, 1973 begann ihre langjährige Zugehörigkeit zum Consort of Musicke. Mittlerweile hat sie weit über 100 Einspielungen aller Art vorgelegt – von Sequenzen der Hildegard von Bingen bis zu Madrigalen der italienischen und englischen Renaissance, Kantaten und Oratorien des Barock sowie Werke von Mozart, Haydn und J. Chr. Bach. Trotz ihrer umfangreichen Aufnahmetätigkeit schätzt Emma Kirkby weiterhin vor allem die Live-Auftritte – und insbesondere das Vergnügen, Programme mit Kollegen mehrmals aufzuführen: Der jeweilige Anlaß, der jeweilige Auftrittsort und das jeweilige Publikum wirken zusammen, um etwas Neues aus diesem wundervollen Repertoire zu schaffen.

Attilio Ariosti naquit à Bologne le 5 novembre 1666 et mourût à Londres en 1729. Si son nom est encore parfois évoqué de nos jours, c'est parce qu'il jouait de la viole d'amour. Ses contemporains auraient certainement déploré qu'on ne se souvienne de lui que pour cette raison. Ils nous rapportent qu'Ariosti pouvait chanter, jouer de l'orgue, du violoncelle – et très certainement du violon – ainsi qu'écrire du théâtre aussi bien que de la musique. On louait ses audaces harmoniques. En 1737 Rameau citait un passage de l'opéra *Corolian* d'Ariosti en tant qu'exemple remarquable de composition enharmonique. Dans un article paru dans *The Touch-Stone*, le critique musical anglais James Ralph, qui comparait Haendel, Bononcini et Ariosti, écrivait ceci : « H--ll nous donnerait des airs exprimant la rage des tyrans, les passions des héros et la détresse des amants dans le Style Héroïque. B--ni nous apaise avec les soupirs des bergers, la plainte des troupeaux, le gazouillis des oiseaux et le murmure des ruisseaux dans le Pastoral: Et A--o nous fait d'adroites scènes de donjons, des marches militaires et des menuets pour le bal, dans le Miserere. » (Par « miserere » on considère que James Ralph parle ici d'un style solennel plutôt que de la pièce religieuse.)

La première apparition documentée d'Ariosti sur une scène d'Angleterre est en date du 12 juillet 1716. Les journaux de l'époque publiaient : « On présentera également [en plus de l'*Amadigi* de Haendel] une nouvelle symphonie, composée par le célèbre Signor Ariosti, dans laquelle il jouera d'un instrument nouveau appelé la viole d'amour. »

Les œuvres d'Ariosti qui sont rassemblées sur cet enregistrement ont été choisies parmi les quinze solos du *Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour*, seule copie de cet ouvrage à nous être parvenue. Survivent en tout (en comptant les pièces des *Lessons for the Viol d'Amour*), vingt et un solos pour la viole d'amour d'Ariosti. Ces pièces, sans en avoir le nom, sont en fait des sonates et

constituent le plus imposant groupe de pièces baroques pour cet instrument. Nous devons la survie des pièces du *Recueil* à un jeune étudiant suédois, Johan Helmich Roman (1694-1758), qui les copia lors d'une visite à Londres à la fin des années 1710. En hommage à Roman et aussi la bibliothèque suédoise qui conserva les manuscrits, j'ai choisi de baptiser les pièces pour viole d'amour d'Ariosti les « Sonates de Stockholm ».

La principale raison pour laquelle ce répertoire est demeuré si longtemps ignoré du grand public tient aux problèmes particuliers que posent ces pièces. J'ai décris ces difficultés en détail dans les notes du livret du premier volume des « Sonates de Stockholm » [BIS-CD-1535]. En bref, le petit nombre de violes d'amour et le manque d'information (spécialement en ce qui a trait à l'accord de l'instrument pour ces pièces en particulier et à la compréhension de la notation en *scordatura*), sont les causes principales qui ont maintenues si longtemps dans l'ombre d'uniques trouvailles musicales.

Pour le deuxième volume de la série des « Sonates de Stockholm » [BIS-CD-1555], l'hypothèse de départ était qu'Ariosti aurait pu accorder sa viole d'amour dans le registre de l'alto et que pour lui, comme pour Corelli, sa partition définissait les contours d'une mélodie qui devait être ensuite ornée par l'interprète. Je reviendrai sur ce point.

Dans ce dernier volume, j'explore la possibilité qu'Ariosti ait accordé son instrument dans le registre du soprano. La corde ouverte la plus aigue est donc ici un do² ou un ré², selon la pièce. Dans l'ensemble je suis satisfait de cette dernière solution. La 15^e sonate, par exemple, serait injouable sans la corde de do. Par contre, les sonates 18 et 20 gagnent à être jouées avec l'accord d'alto, même si on peu aussi s'en tirer avec l'accord de soprano. Dans des cas comme ceux-ci, j'ai dû choisir entre la solution idéale et une solution pratique. En quatre jours d'enregistrement, le nombre de raccords auxquels instrument et interprètes

peuvent être soumis est limité. Notre dernière session d'enregistrement comptait déjà sept accords différents pour huit pièces de musique.

On est très étonné de constater que, même pour des sonates qui sont écrites dans la même tonalité, Ariosti n'a pas choisi le même accord. J'ai donc dû conclure que la fascination d'Ariosti pour la viole d'amour venait de cette liberté qu'il avait de réinventer l'instrument et de découvrir de nouvelles possibilités chaque fois qu'il écrivait une nouvelle pièce. Cet instrument à la nature changeante a une histoire à son image. Que ce soit dans *la Passion selon Saint-Jean*, où la viole d'amour accompagne une méditation sur le sens des souffrances du Christ, ou dans *Káťa Kabanová* de Janáček, où la viole d'amour représente l'âme de Káťa, c'est le caractère mystérieux de l'instrument et le fait qu'il n'ait pas de configuration précise qui donne au compositeur une grande liberté de création. Ces propriétés sont remarquées même en dehors du monde de la musique classique. La viole d'amour apparaît dans deux romans (*Doktor Faustus* et *La Passion selon Urhan*) et, au cours des quarante dernières années, j'ai été très étonné d'entendre de la viole d'amour sur les trames sonores de plusieurs films et émissions de télévision produites à Hollywood, de *Twilight Zone* jusqu'aux *Simpsons*. Il existe même une gravure «Pop Art» d'Arman (Fernandez Armand), intitulée *Viola d'amore*.

On peut penser que les pièces du manuscrit de Roman se présentent en ordre chronologique de composition. Si tel est le cas, les pièces de ce troisième CD sont les dernières du recueil à avoir été composées. Cette hypothèse me semble probable étant donné que ces dernières sonates sont plus courtes, moins répétitives et plus concises que les précédentes, comme si la personnalité stylistique d'Ariosti s'y était cristallisée. Certains mouvements font preuve d'une si grande économie de moyens qu'ils sont exceptionnellement courts pour l'époque. Le rondeau de la 19^e sonate en est un exemple. Les moments de silences sont rare-

ment utilisés dans les œuvres baroques tardives. Pourtant on en retrouve en abondance sur ce disque. Ces silences créent parfois un effet comique, comme c'est le cas dans le *presto* de la 16^e sonate. En d'autres occasions la musique fait une pause, semble poser une question, puis repart ensuite comme pour réexaminer une idée entendue plus tôt.

Cette fois encore j'ai ajouté des ornements quand le contexte s'y prêtait. Dans les mouvements de forme binaire j'ai orné les reprises. Mon approche se base sur l'ornementation des sonates de viole d'amour de Pezold par Pisendel et sur les ornements de Roman et Dubourg pour les sonates de Corelli. Ces compositeurs m'ont servi de modèles en ce qui concerne la quantité d'ornements à ajouter ainsi que leur rôle. Dans la sarabande de la 20^e sonate nous avons poussé plus avant ces ornementations. Imitant les transcriptions pour clavier des sonates de Corelli pour violon, nous avons également orné la ligne de basse. Cette dance gracieuse est conçue sur le mode de la conversation où l'instrument solo expose une idée que la basse reprend à la mesure suivante. Dans la structure traditionnelle du baroque tardif, l'instrument mélodique et la basse d'harmonie gardent chacun leur rôle. En faisant jouer à la basse un rôle thématique, Ariosti innove. Nous avons tenté d'accentuer le caractère pré-classique de ce moment de l'œuvre d'Ariosti.

La cantate *Pur alfin gentil viola* (*Finalement, gentille violette*) est conservée à la Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, dans un manuscrit qui contient également des cantates de Haendel, Telemann, Conti et Caldara. La rose de ce poème est cette même fleur/amante, belle et farouche, qu'on retrouve dans *La Rosa* d'Ariosti, première cantate du groupe de pièces financées par la souscription de 1724 et qui comprend les *Lessons for the Viol d'Amour*. Dans *La Rosa*, la rose est accompagnée par deux violons aigus et fiers. Dans *Pur alfin* la gentille violette est accompagnée par la douce viole d'amour.

Dans la tradition occidentale, la rose est un symbole de passion, de désir, de beauté et de perfection physique. Au jour de la Saint-Valentin, on l'offre pour exprimer son amour. Les violettes elles, sont associées à l'humilité et à la fidélité en amour. Elles devraient aussi être offertes plus souvent. Les épines de la rose nous rappellent peut-être les côtés moins attirants des comportements associés au désir, à l'inconstance et à la domination. Elles font leur apparition dans *Pur alfin* et sont dépeinte avec l'*apuntato* (pointé) du premier mouvement, où l'on demande aux interprètes de jouer des notes courtes, fait inhabituel pour un mouvement lent. Dans un aria *da capo* comme celui-ci, la section A devrait revenir telle quelle à la fin du mouvement. Ici, Ariosti omet cette section du *ritornello* initial, ce qui lui permet de se concentrer sur les vertus de la fleur (ou de l'instrument) qu'il privilégie, et de passer moins de temps à décrier les torts de l'autre. L'indication *pianissimo*, utilisée pour dépeindre l'apparition de la violette dans l'herbe fraîche, est aussi inhabituelle.

Cette cantate n'est qu'une courte escarmouche dans l'éternel combat métaphorique entre la rose et la violette. La plupart des poètes et des compositeurs ne s'attendent pas à ce que la violette insiste. Ils se résignent à endurer la rose pour le meilleur et pour le pire : « On ne peut vivre et se garder des ronces » (tiré de *The Ivy Crown* de William Carlos Williams). Malgré tout, la violette survit, ainsi qu'Ariosti avait dû l'espérer, et tant que la curiosité et l'esprit d'invention de l'homme survivra, la viole d'amour survivra elle aussi.

© Thomas Georgi 2008

Après des études à l'université de Cornell et à l'université nationale de New York à Stony Brook, **Thomas Georgi** fut violoniste en Australie à l'Orchestre symphonique de Queensland. De retour en Amérique du Nord, il joint les rangs du Tafelmusik Baroque Orchestra. C'est à cette époque qu'il décide d'élargir

son horizon musical en y ajoutant la viole d'amour. Sur cet instrument il s'est produit en solo en Amérique du Nord, en Europe, en Australie et au Japon. On le retrouve aussi sur disque. Son dernier enregistrement a été reçu avec enthousiasme par la critique, autant en ce qui touche l'interprétation (« un hommage à l'énergie, à la persévérance, au soucis du détail, à l'imagination et au sens musical solide qui est nécessaire au musicien qui veut rendre la vie aux œuvres musicales du passé. La réalisation de ce projet par Thomas Georgi est un triomphe »), qu'en ce qui concerne leur valeur didactique (« Les notes du livret sont extrêmement éclairantes et sont aussi excellentes que l'est son jeu »). Le site web de Thomas Georgi, www.violad amore.com, nous aide à mieux comprendre cet instrument à l'aide de photos et de fichiers sonores téléchargeables.

Lucas Harris a étudié le luth et le continuo à Milan en Italie (il fut l'un des premiers boursiers de la fondation Marco Fodella), puis à Brême en Allemagne. Il passa ensuite cinq ans à New York avant de s'établir à Toronto au Canada où il joue régulièrement avec le Tafelmusik Baroque Orchestra. Il travaille également, entre autres, avec les Smithsonian Chamber Players, le New York Collegium, le Seattle Baroque, l'Aradia Ensemble, et le Toronto Consort. Quand il n'a pas de continuo à l'horaire, il consacre son temps au magnifique répertoire du luth baroque. Lucas Harris est heureux de faire partie du corps professoral du Tafelmusik Baroque Institute et du Baroque Performance Institute du conservatoire d'Oberlin où il dirige chaque année un projet de scènes d'opéra. Il a fondé récemment le Toronto Continuo Collective qui explore, par des classes et des concerts, l'art de l'accompagnement du 17^e siècle.

Après avoir obtenu un diplôme de soliste en violoncelle moderne à l'école de musique Toho Gakuen à Tokyo et une bourse du gouvernement des Pays-Bas,

Mime Yamahiro Brinkmann étudia le violoncelle baroque et la viole de gambe au conservatoire royal de La Haye où elle obtint un diplôme de soliste « UM » en 1998. Ses activités comme soliste sont nombreuses et, en tant que membre de groupes de musique ancienne de réputation internationale, elle s'est produite en Europe, dans toutes les Amériques, au Moyen-Orient, en Australie, au Japon et en Afrique du Sud. Elle a donné des classes de maître en interprétation au violoncelle baroque à l'université nationale des arts à Séoul en Corée du Sud en 2002, et au conservatoire Tchaïkovski à Moscou en 2004. Elle dirige annuellement des cours de maître en violoncelle et en viole de gambe au Festival international de musique à Juiz de Fora au Brésil. Elle vit en Suède où elle enseigne le violoncelle baroque au Conservatoire national de musique de Stockholm. Elle est heureuse de participer à la dynamique scène musicale scandinave.

Emma Kirkby n'aurait jamais cru devenir chanteuse professionnelle. Pendant ses études classiques à Oxford et ses années passées comme institutrice, elle chantait pour son plaisir dans des chorales et avec petits ensembles, se sentant toujours le plus à son aise dans le répertoire de la Renaissance et du baroque. En 1971 elle joint le Taverner Choir, et c'est en 1973 que débute sa longue association avec le Consort of Musicke. À ce jour, elle compte à son actif plus d'une centaine d'enregistrements dont les genres différents vont des séquences de Hildegard de Bingen aux œuvres de Mozart, Haydn et J. C. Bach, en passant par les madrigaux de la Renaissance italienne et anglaise et par les cantates et oratorios du baroque. Mais le concert est encore ce qu'elle préfère, surtout quand elle a l'occasion de rejouer un programme plusieurs fois avec des collègues. La circonstance particulière, la salle, le public se rencontrent et amènent chaque fois ce merveilleux répertoire à révéler un nouvel aspect de lui-même.

PUR ALFIN GENTIL VIOLA

㉙ Aria

Pur alfin gentil Viola
tu giungesti à questi prati
che languian d'amor per te.

Vedi la superba Rosa
che orgoglioso sopra i fior nemica impera.
Mà al tuo aspetto meno altera
fra l'erbelette vezzosette
china il fronte al tuo bel piè.

㉚ Recitativo

Non fu saggio il consiglio, o Rosa mia,
per spavento de fior, l'alzarsi il Trono
sopra il dorso crudel d'accuta spina.
Forse apprender volesti à chiunque regna
che per le vie del Sangue, sol s'impera
o pur che insegnà gelosia di Regno
à custodir con il rigor un soglio!
O quanto mai t'inganni o fior superbo
sol l'amor de Vasalli
rende temuto il Grande,
Oggi tu'l vedi e con rossor lo provi
giàche à te ribellati e fiori, e Piante
stanchi del tuo rigore
per Regina del Prato, oggi s'acclama
Violetta gentil che inspira amore.

SO AT LAST, GENTLE VIOLA

Aria

So at last, gentle Viola
You've arrived at these meadows
Which languish with love for you.

See the arrogant Rose
Who proudly rules over the other flowers;
But to your less proud form
Among the lovely young grasses
She bows her head to your fair foot.

Recitative

It was not wise council, O my Rose,
Through fear of the flowers to raise up a throne
Upon your cruel back of sharp thorns.
Perhaps you wished to impart to all rulers
That one can only rule by means of blood;
Or rather, that jealousy of your kingdom
Has taught you to defend the throne with cruelty.
Oh, how you deceive yourself, arrogant flower:
Only the love of his followers
Causes a leader to be feared.
Today you can see it, and you prove it with your blushing,
Now that the flowers and foliage rebel against you;
Weary of your cruelty,
Today they proclaim as queen of the meadow
The gentle violet who inspires love.

[3] Aria

Beltà che col rigor
legar pretende un cor
per sempre in schiavitù
non ben l'intende.

Talor la crudeltà
consumma un vero amor
e la vendetta poi
di tanti scherni suoi
d'odio s'accende.

Aria

A beauty that with harshness
Aims to bind a heart
Into eternal slavery
Doesn't understand it.

Sometimes cruelty
Consumes a true love,
And then revenge
For so many abuses
Is ignited with hatred.

English translation: Lucas Harris



Special and particular thanks are due David Sandall for hours of rehearsal assistance, the music lovers in Toronto who have financially supported this recording effort, Karl Nyhlin for the loan of his archlute, and Rui Canelas for his enthusiasm.

Thomas Georgi

INSTRUMENTARIUM

Viola d'amore: Thomas Eberle, Naples 1783, with 6 gut playing strings and 6 wire sympathetic strings, tuned in a scale.

Archlute: 14-course archlute after Tieffenbrucker by Lars Jönsson (1987);

5-course baroque guitar by Ivo Magherini (Bremen, 2001) after G. Tessler (Ancona, 1620).

Violoncello: Mid-18th century, Milanese.

D D D

RECORDING DATA

Recorded in August 2007 at Länna Church, Sweden

Recording producer, sound engineer and digital editing: Christian Starke

Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Sequoia Workstation; Quad ESL 63 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Thomas Georgi 2008

Translations: Horst A. Scholz (German); Geneviève Gilardeau (French)

Front cover photograph: © BIS Records

Photographs of Thomas Georgi and Lucas Harris: © Terry Williams

Photograph of Mimi Yamahiro Brinkmann: © David Kornfeld

Photograph of Emma Kirkby: © Bibi Basch Photography

Typeetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS CDs 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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1675 © & ® 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



Thomas Georgi

Lucas Harris

Mime Yamahiro Brinkmann

BIS-CD-1675