



Attilio Ariosti

The Stockholm Sonatas II

Recueil de Pièces
pour la Viola d'Amour, part 1

Thomas Georgi
Lucas Harris
Mime Yamahiro Brinkmann



ARIOSTI, ATTILIO MALACHIA (1666-1729)

	SONATA NO. 8 IN D MINOR [Recueil de Pièces, pp. 33-35]	9'42
1	I. <i>Largo</i>	4'36
2	II. <i>Adagio</i>	2'39
3	III. <i>Tempo di Gavotta</i>	2'24
	SONATA NO. 9 IN G MINOR [pp. 37-40]	8'08
4	I. <i>Andante</i>	3'25
5	II. <i>Adagio</i>	2'59
6	III. <i>Tempo di Gavotta</i>	1'40
	SONATA NO. 10 IN F MAJOR [pp. 41-43]	8'16
7	I. <i>[Entrée]</i>	2'39
8	II. <i>Largo</i>	3'52
9	III. <i>Allegro</i>	1'39
	SONATA NO. 11 IN A MINOR [pp. 44-48]	7'16
10	I. <i>Pozato</i>	1'42
11	II. <i>Andante</i>	1'57
12	III. <i>Corrente</i>	2'20
13	IV. <i>Air en Rondeau</i>	1'12
	SONATA NO. 12 IN E MINOR [pp. 49-52]	7'44
14	I. <i>Adagio</i>	1'18
15	II. <i>Corente</i>	2'24
16	III. <i>Sarabande</i>	2'33
17	IV. <i>Andante</i>	1'20

	SONATA NO. 13 IN C MAJOR [pp. 53-56]	6'58
18	I. <i>Grave</i>	1'19
19	II. <i>Non presto</i>	2'09
20	III. <i>Ciciliane</i>	2'06
21	IV. <i>Ecco</i>	1'17
	SONATA NO. 14 IN E FLAT MAJOR [pp. 60-64, 68]	6'56
22	I. <i>Allegro</i>	1'20
23	II. <i>Adagio</i>	2'17
24	III. <i>[Rondeau]</i>	0'59
25	IV. <i>Gigue 6/8 – Gigue 12/8</i>	2'13
		TT: 56'33

THOMAS GEORGI *viola d'amore*

LUCAS HARRIS *archlute & baroque guitar*

MIME YAMAHIRO BRINKMANN *violoncello*

Edition: Thomas Georgi. Source: Statens musikbibliotek (the Music Library of Sweden), Stockholm, Recueil de Pièces, Ro 99.

Sonata 8 is the first work in the Recueil de Pièces section of Ro 99. The page numbers are included to help those interested find the music in the original manuscript. Please note the D major movements on pp. 57-60 were included in Sonatas 6 and 7, recorded on Vol. 1 (BIS-CD-1535). While in the manuscript the word sonata is not used, in reality the movements fall into groups of 3 and 4 united by key (and tuning!) and contrasting in tempo. They sound like sonatas to me. Tempo indications in parentheses are editorial.

Thomas Georgi

It is a curious – if not always attractive – feature of human nature that we experience what we are expecting to experience. Despite the lesson of the Emperor's new clothes, people most often see what the other guy sees, and hear what the other guy hears. Everyone has heard stories of cheap wine, presented to diners in bottles with the false label of a rare and expensive one, winning high praise from the partakers. So it is with music, too. When a certain *Gloria* was 'discovered' to be the work of Handel a few years ago, a sudden increase of recordings followed. Of course, the music was just as old as it ever had been, just as available, and just as beautiful: all that had changed was the label.

Recently I was surprised to learn that the *Pastoral Symphony*, or *Pifa*, from Handel's *Messiah* is in part identical to an aria from Attilio Ariosti's *Tito Manlio* (1717). Perhaps the younger composer was paying a belated homage to his elder, who had been kind to Handel during a visit to Berlin some 40 years before? (Please see Graydon Beeks' article in the *Händel-Jahrbuch 2004* for more information.) Whatever the means of transmission from *Tito* to *Messiah*, I was astonished: without realizing it, we have been hearing the 'unknown' Ariosti regularly for years!

So to whom have we been listening to all this time? Attilio Ariosti, born in Bologna on 5th November 1666, died in London in 1729. When he is remembered 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 Dungeons 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 survive in two sources, the *Collection of Lessons* and the *Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour*. There are 21 solos in all, sonatas in all but name, and together they are 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*.

As the research about Handel's *Pastoral Symphony* shows, for over two hundred years some music by Ariosti has been heard regularly. What has kept the present music from being widely appreciated, then, is surely not its quality, but 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]; just to recapitulate, the scarcity of violas d'amore in general, and the lack of information – especially in regards to how he tuned it – about Ariosti's instrument in particular has kept some unique musical inventions in obscurity.

This second CD in our *Stockholm Sonatas* series is played from the point 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 embellishment. In a moment I will expand on this second point. In a coming third volume I will reconsider alternatives to these basic assumptions.

In preparation for this recording, in respect of the embellishment of the music, I took the ‘graces’ (ornaments) which the violinist Matthew Dubourg (1703-1767) created for Corelli’s violin sonatas as a model, both in style and in degree of elaboration. These seemed especially appropriate, as one of the extant sources of Dubourg’s graces is Roman himself, who then tried his own hand at writing Corelli graces. I found it interesting to examine Roman’s as well as Dubourg’s graces. Roman’s are similar, often identical, to those of the younger musician while still trying to outdo them. (It is not easy to get your hands on this material, but very rewarding.)

One of the most satisfying aspects of these graces by both young musicians is the pacing that the ornaments give to the several cadences that occur in the course of any baroque movement. When cadences are elaborated in this progressive way, listeners always know where they are in a movement. I have tried to apply this to certain movements on the present recording, especially in the *Tempo di Gavottas* of *Sonata 8* and *9*.

For Ariosti’s slow movements, Corelli/Dubourg/Roman was less useful to me as a guide; even so I have added graces to most repeats. In the *Adagio* of *Sonata 9* my colleague Lucas Harris takes a solo turn in each section, modelled on the guitar arrangements by Santiago di Murcia of Corelli’s violin sonatas, published in Mexico City in 1731.

Some movements – such as the opening *Allegro* and the *Rondeau* of *Sonata 14* – seem to have no need of melodic elaboration, however, and I have left them alone.

Still, *Sonata 14* provides an interesting puzzle of another kind, as pages 65-67 in Roman’s manuscript are blank. These three blank pages are then followed by a second version of the gigue, now in 12/8 time instead of 6/8. This version of the gigue differs musically from the first in that the accompaniment has been elaborated, adding quaver motion. Speculating now, I think Roman meant to go back and add a complete second version of this sonata in E flat from another source, and sim-

ply didn't have the opportunity to do so. Because I find the alternative gigue intriguing, I have added it to the end of the *Sonata 14* as a kind of double, with graces added to both versions.

Sonata 11 concludes with an *Air en Rondeau*, noteworthy for its eloquent silences, known musically as General Pauses (G.P. for short). There are many silent moments in Ariosti, for instance in the *Andante* and *Adagio* of *Sonata 9*; he was well ahead of his time in his many uses of musical silence. However, the *Air en Rondeau* is a difficult page in the manuscript, in that it contains blank spaces as well as silences. Two of these should not be left silent, namely the returns of bars 5-10 of the *Rondeau* theme itself. (I mention this especially for those of you who have tried to play this curious movement from published editions.) These blanks are truly blank, whereas in the case of silences or G.P., Roman wrote rests. When they occur in the returns of the *Rondeau* theme, I believe he meant to go back and put in graces. We do know that even in the first statement of the *Rondeau*, the handwriting in bars 5-10 is different from the rest of the manuscript, and it is at this point in the theme that the omissions occur later in the movement. Maybe it is a wild supposition, but I think Roman intended to insert graces at these points, so I have filled them with melodic elaborations.

What might have happened had Ariosti chosen the violin as his vehicle, instead of the viola d'amore? His remarkable twists of harmony, his witty way with silence as well as with notes, his preference for juxtaposition of contrasting material over development of a single idea: would these qualities have found him as wide an audience as Corelli's, had he only orchestrated his music so that his inventions could be shared widely? For my part I can't help wondering if the Classical style might not have developed sooner had the viola d'amore been more widely used. Perhaps Haydn, as well as Handel, might then have quoted Ariosti.

© *Thomas Georgi* 2007

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. While residing in Brisbane he was a founding member of the Badinerie Players and an active exponent of early music. 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 and in Europe, Australia and Japan, as well as on disc. His previous disc on BIS, the first volume of Ariosti's works for viola d'amore, was given a five star rating when reviewed on CBC (Canadian Broadcasting Corporation), and in *The Strad* Carlos Maria Solare wrote: 'Georgi's playing throughout the recital is stunning'. Thomas Georgi's website, www.violadamore.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. In November 2005 he was the featured concerto soloist on CBC radio's Young Artist Series, where he presented a programme about the lute's 'twilight' years in eighteenth-century Germany. 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. A former instructor for the New York Continuo Collective, 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 the viola da gamba at the Royal Conservatory in The Hague where she graduated with a Solo Performance Diploma ('UM') in 1998. She was a prize-winner at the First International Competition for Original String Instruments (chairman Gustav Leonhardt) in Brescia, Italy in 1995 and the first cellist to win a prize at the Musica Antiqua Brugge competition, Belgium, in 1996. She is active as a soloist, chamber music player and as a member of world-leading early-music groups and has toured Europe, North, Central and South America, 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 both for the cello and the viola da gamba at the International Music Festival in Juiz de Fora, Brazil. She lives in Sweden, where she teaches baroque cello at the Royal College of Music in Stockholm and enjoys the active Scandinavian musical scene.

Es ist ein seltsamer – wenngleich nicht unbedingt anziehender – Zug der menschlichen Natur, daß wir stets erfahren, was wir zu erfahren erwarten. Trotz der Lehre, die aus „Des Kaisers neue Kleider“ zu ziehen wäre, sehen die Leute meist das, was andere Leute sehen, und sie hören, was andere hören. Jeder kennt die Geschichte vom billigen Wein, der, mit dem Etikett eines erlesenen und teuren Weins versehen, höchstes Lob erntet. So ist das auch mit der Musik. Als man vor einigen Jahren „entdeckte“, daß ein gewisses *Gloria* von Händel stammte, folgte plötzlich ein Aufnahme-Boom. Natürlich war die Musik immer noch genauso alt, wie sie vorher gewesen war, genauso verfügbar und genauso wundervoll: Allein das Etikett hatte sich geändert.

Zu meiner Überraschung erfuhr ich unlängst, daß die *Pastoralsinfonie* oder *Pifa* aus Händels *Messiah* zum Teil identisch ist mit einer Arie aus Attilio Ariostis *Tito Manlio* (1717). Vielleicht handelt es sich um eine Hommage des jüngeren Komponisten an den älteren, weil dieser sich 40 Jahre zuvor in Berlin jenem gegenüber liebenswürdig verhalten hatte? (Weitere Informationen finden Sie in Graydon Beeks' Aufsatz im *Händel-Jahrbuch* 2004.) Wie auch immer dieser Tranfer von *Tito* zu *Messiah* vonstatten gegangen sein mag, so ist doch erstaunlich, daß wir, ohne es zu wissen, den „unbekannten“ Ariosti seit Jahren regelmäßig hören!

Wem also haben wir da die ganze Zeit zugehört? Attilio Ariosti, am 5. November 1666 in Bologna geboren, 1729 in London gestorben. Wenn man sich heute seiner erinnert, dann als Spieler auf der Viola d'amore. Seine Zeitgenossen würden es bedauert haben, die Erinnerung an ihn an einem derart dünnen Faden hängen zu sehen. Ihnen zufolge konnte Ariosti singen, mehrere Instrumente spielen (Orgel, Cello und sicher auch Violine) 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 [sic] gibt uns treffliche Kerker szenen, Märsche für die Schlacht und Menuette für den Ball im Miserere-Stil.“ (Man vermutet, daß Ralph mit „Miserere“ den ernstesten 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 damals 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 zwei Quellen überliefert: der *Collection of Lessons* und der *Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour*. Es sind 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.

Wie die Forschungen zu Händels Pastoralsinfonie zeigen, wurde Musik von Ariosti über zweihundert Jahre lang regelmäßig gehört. Was die größere Verbreitung der hier eingespielten Solowerke für Viola d'amore verhindert hat, ist daher sicherlich nicht auf mangelnde Qualität zurückzuführen, sondern auf 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 über Ariostis Exemplar im besonderen hat das Verständnis mancher musikalischen Innovationen behindert.

Diese zweite CD unserer Reihe mit *Stockholmer Sonaten* geht 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. In der dritten Folge unserer Reihe werde ich Alternativen zu diesen Grundannahmen in Betracht ziehen.

Bei den Vorbereitungen zu dieser CD habe ich mich sowohl in stilistischer wie gestalterischer Hinsicht an den „graces“ (Verzierungen) orientiert, die der Geiger Matthew Dubourg (1703-1767) für Corellis Violinsonaten vorgelegt hat. Das schien deshalb besonders naheliegend, weil eine der erhaltenen Quellen für Dubourgs Verzierungen Roman selber ist, der sich danach auch an eigenen Verzierungen Corellischer Werke versucht hat. Es war reizvoll, Romans Verzierungen mit denen von Dubourg zu vergleichen. Diejenigen Romans ähneln denen des jüngeren Musikers oft bis zur Gleichheit, versuchen aber dennoch, sie zu übertreffen. (Man kommt nicht leicht an diese Quellen, aber es lohnt sich!)

Einer der überzeugendsten Aspekte bei diesen Verzierungen zweier junger Musiker ist das Tempo, das die Ornamente den verschiedenen Kadenzen verleihen, die im Verlauf jedes barocken Satzes auftauchen. Wenn Kadenzen in dieser fortschreitenden Weise ausgearbeitet sind, wissen die Hörer stets, an welcher Stelle des Satzes sie sich befinden. Ich habe versucht, dies auf einige der hier eingespielten Sätze anzuwenden, insbesondere in den *Tempo di Gavotta* der *Sonaten 8* und *9*.

Für Ariostis langsame Sätze waren Corelli/Dubourg/Roman weniger hilfreich; gleichwohl habe ich in den meisten Wiederholungen Verzierungen hinzugefügt. Im *Adagio* der *Sonate 9* wartet mein Kollege Lucas Harris in jedem Abschnitt mit einer Solopassage auf, die den 1731 in Mexiko veröffentlichten Gitarrenarrangements der Corellischen Violinsonaten von Santiago di Murica nachgebildet sind.

Einige Sätze – wie das Eingangs-*Allegro* und das *Rondeau* der *Sonate 14* – scheinen keiner melodischen Ausarbeitung zu bedürfen, so daß ich sie unangetastet gelassen habe.

In anderer Hinsicht aber stellt die *Sonate 14* ein interessantes Rätsel dar, denn die Seiten 65-67 in Romans Manuskript sind leer. Auf diese drei leeren Seiten folgt eine zweite Version der Gigue, jetzt im 12/8- statt im 6/8-Takt. Diese Version der Gigue unterscheidet sich musikalisch von der ersten durch die kunstvoll ausgearbeitete, in Achtelbewegung gehaltene Begleitung. Mit ein wenig Spekulation darf man annehmen, daß Roman hierauf zurückkommen wollte, um eine vollständige zweite Version dieser Es-Dur-Sonate aus einer anderen Quelle hinzuzufügen, aber einfach keine Gelegenheit dazu fand. Da ich die alternative Gigue faszinierend finde, habe ich sie als eine Art Double hinter die *Sonate 14* gestellt und beide Fassungen mit Verzierungen versehen.

Die *Sonate 11* endet mit einem *Air en Rondeau*, das bemerkenswert ist wegen seiner beredten Pausen, die in der Musik Generalpausen (kurz: G.P.) heißen. Es gibt viele stille Momente bei Ariosti, u.a. im *Andante* und *Adagio* der *Sonate 9*; im vielfältigen Einsatz musikalischen Stillschweigens war er seiner Zeit weit voraus. Das *Air en Rondeau* gehört jedoch zu den problematischen Seiten des Manuskripts, da es ebenso freie Flächen enthält wie Pausen. Zwei davon sollten nicht still bleiben, insbesondere die Takte 5-10 des *Rondeau*-Themas selber. (Ich erwähne dies besonders für jene, die versucht haben, diesen eigenartigen Satz nach den veröffentlichten Editionen zu spielen.) Diese Leerräume sind wirklich leer, während Roman im Fall der stillen G.P. tatsächliche Pausen notiert hat. Ich glaube, daß er an den Stellen, an denen sie in den Wiederholungen des Rondeaus wiederkehren, später noch Verzierungen hinzufügen wollte. Wir wissen, daß sich selbst beim ersten Erscheinen des Rondeaus die Handschrift der Takte 5-10 vom Rest des Manuskripts unterscheidet; an genau dieser Stelle finden sich im weiteren Verlauf die Auslassungen. Auch wenn es sich vielleicht um eine kühne Vermutung handelt, denke ich, daß Roman an

diesen Stellen Verzierungen einfügen wollte – weshalb ich sie mit melodischen Ausschmückungen versehen habe.

Was wohl wäre geschehen, hätte Ariosti anstatt der Viola d’amore die Violine als Medium gewählt? Seine außergewöhnlichen harmonischen Wendungen, sein geistreicher Umgang mit Pausen wie mit Tönen, seine Vorliebe für das Nebeneinander kontrastierenden Materials anstelle der Entwicklung eines einzigen Gedankens: Würden diese Qualitäten ihm ein Publikum wie dasjenige Corellis eingebracht haben, hätte er nur seine Musik so orchestriert, daß seine Innovationen weiten Kreisen bekannt geworden wären? Ich jedenfalls frage mich, ob der klassische Stil nicht vielleicht früher entwickelt worden wäre, wenn die Viola d’amore verbreiteter gewesen wäre. Dann hätte neben Händel vielleicht auch Haydn Ariosti zitiert.

© *Thomas Georgi 2007*

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. Während seiner Zeit in Brisbane war er Gründungsmitglied der Badinerie Players und ein aktiver Exponent der Alten Musik-Szene. Seit seiner Rückkehr in die USA, wo er Mitglied des Tafelmusik Baroque Orchestra wurde, hat er seinen musikalischen Horizont hin zur Viola d’amore erweitert, auf der er Konzerte in den USA, in Europa, Australien und Japan gibt sowie CDs einspielt. Seine erste Folge der Viola-d’amore-Werke von Ariosti erhielt eine Fünf-Sterne-Wertung der CBC (Canadian Broadcasting Corporation); in *The Strad* schrieb Carlos Maria Solare: „Georgis Spiel ist im gesamten Recital phänomenal“. Thomas Georgis Website www.violadamore.com fördert mit Bildern und Klangbeispielen das Verständnis für dieses Instrument.

Lucas Harris studierte Laute und Continuospiel in Mailand (als einer der ersten Studenten der Marco Fodella Foundation), dann in Bremen. Anschließend hielt er sich fünf Jahre in New York auf, bevor er nach Toronto übersiedelte, wo er regelmäßig im Tafelmusik Baroque Orchestra spielt. Außerdem arbeitet er mit den Smithsonian Chamber Players, New York Collegium, Seattle Baroque, Aradia Ensemble, dem Toronto Consort und vielen anderen Ensembles zusammen. Zwischen seinen Continuo-Verpflichtungen befaßt er sich eingehend mit dem sublimer Repertoire der Barocklaute. Im November 2005 spielte er im Rahmen der Young Artist Series der CBC; sein Programm widmete sich den Jahren der Lauten-„Dämmerung“ im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Lucas Harris unterrichtet am Tafelmusik Baroque Summer Institute sowie am Baroque Performance Institute des Oberlin Conservatory, wo er jeden Sommer ein szenisches Opernprojekt leitet. Der frühere Instrukteur des New York Continuo Collective hat vor kurzem das Toronto Continuo Collective gegründet, eine Ausbildungs- und Aufführungsgruppe, die die Kunst des Akkompagnements im 17. Jahrhundert erkundet.

Nachdem die Cellistin **Mime Yamahiro Brinkmann** ihr Konzertdiplom an der Musikhochschule Toho Gakuen in Tokio erhalten hatte, studierte sie mit Hilfe eines Stipendiums der niederländischen Regierung am Königlichen Konservatorium Den Haag Historische Aufführungspraxis auf Cello und Viola da gamba und schloß 1998 mit dem „UM“-Solistendiplom ab. Sie ist Preisträgerin der First International Competition for Original String Instruments im italienischen Brescia 1995 (Vorsitz: Gustav Leonhardt) und war die erste Cellistin, die beim Concours Musica Antiqua im belgischen Brugge einen Preis erhielt (1996). Sie ist als Solistin, Kammermusikerin und Mitglied weltweit führender Alte-Musik-Ensembles aktiv und hat Konzerte in Europa, Nord-, Mittel- und Südamerika, dem Mittleren Osten, Australien, Japan und Südafrika gegeben. Sie hat Meisterklassen für historisches Cellospiel an der Nationalen Universität der Künste in Seoul (2002) und am Tschaikowsky-Kon-

servatorium in Moskau (2004) gegeben. Jährlich gibt sie Meisterklassen für Cello und Viola da gamba beim International Music Festival in Juiz de Fora (Brasilien). Sie lebt in Schweden, wo sie an der Königlichen Musikhochschule Stockholm Barockcello unterrichtet und das rege skandinavische Musikleben genießt.



C'est un fait curieux – sinon toujours attirant – de la nature humaine de faire l'expérience de ce dont on s'attend à faire l'expérience. Malgré la leçon des nouveaux habits de l'Empereur, les gens voient le plus souvent ce que l'autre voit et entendent ce que l'autre entend. On a tous entendu des histoires de vin bon marché, servi à des dîners dans des bouteilles portant une fausse étiquette de vin rare et cher, qui récolte les compliments des convives. Il en est de même de la musique. Quand un certain *Gloria* fut «découvert» comme étant l'œuvre de Haendel il y a quelques années, il s'ensuivit une soudaine augmentation des enregistrements. La musique n'avait évidemment pas changé d'âge, ni de disponibilité et elle était toujours aussi belle : seule l'étiquette avait changé.

Récemment, je fus surpris d'apprendre que la *Symphonie pastorale*, ou Pifa, du *Messie* de Haendel, est en partie identique à une aria tirée de *Tito Manlio* (1717) d'Attilio Ariosti. Le plus jeune compositeur voulait peut-être rendre un hommage tardif à son aîné qui avait été aimable envers Haendel au cours d'une visite à Berlin une quarantaine d'années plus tôt ? (Pour plus d'information, veuillez lire l'article de Graydon Beeks dans le *Händel-Jahrbuch* 2004). Quoi qu'eurent été les moyens de transmission de *Tito* au *Messie*, je fus étonné : sans le comprendre, nous avons entendu l'Ariosti «inconnu» régulièrement pendant des années !

Qui avons-nous donc écouté tout ce temps ? Attilio Ariosti, né à Bologne le 5 novembre 1666, mort à Londres en 1729. On s'en rappelle aujourd'hui comme joueur de viole d'amour. Ses contemporains auraient déploré que sa mémoire soit pendue à un fil aussi mince. Selon eux, Ariosti pouvait chanter, jouer de l'orgue et du violoncelle – et très certainement aussi du violon – et écrire du théâtre comme de la musique. Son audace harmonique était très admirée ; en 1737, Rameau cita un passage de l'opéra *Coreolano* d'Ariosti comme exemple remarquable de composition enharmonique. Un critique musical anglais, James Ralph, comparait Haendel, Bononcini et Ariosti quand il écrivit dans *The Touch-Stone* : «H—Il nous fournirait des airs expressifs de la rage de tyrans, de passions de héros et de détresses d'amants

dans le Style héroïque. B—ni nous apaise par le chant des bergers, le bêlement des troupeaux, le gazouillis des oiseaux et le murmure des ruisseaux dans la Pastorale. Et A—o nous donne de bonnes scènes de donjons, des marches de bataille et des menuets pour un bal dans le Miserere.» (Par «Miserere», on pense que Ralph voulait dire style sérieux plutôt que véritable pièce religieuse.)

Ariosti joua de la viole d'amour à son premier concert en Angleterre, le 12 juillet 1716. La presse contemporaine en parla : «A quoi [c'est-à-dire *Imadigi* de Haendel] il sera ajouté une nouvelle symphonie composée par le célèbre Signor Atilio Ariosti, dans laquelle il jouera d'un instrument nouveau appelé viole d'amour.»

Les solos pour viole d'amour d'Ariosti survivent dans deux sources, la *Collection of Lessons* et le *Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour*. Il existe 21 soli, des sonates en tout sauf le nom, qui forment le plus grand recueil d'œuvres baroques pour la viole d'amour. Que les quinze solos du *Recueil* survivent du tout est dû au jeune étudiant en musique suédois Johan Helmich Roman (1694-1758) qui les copia à la fin des années 1710 pendant ses séjours à Londres. C'est par reconnaissance envers Roman, et aussi envers la bibliothèque suédoise qui conserva son manuscrit, que j'ai choisi d'appeler tous les solos d'Ariosti pour viole d'amour les *Sonates de Stockholm*.

Comme le démontre la recherche sur la *Symphonie pastorale* de Haendel, de la musique d'Ariosti a été entendue régulièrement pendant plus de deux cents ans. Ce qui a alors empêché la musique actuelle d'être largement appréciée n'est sûrement pas sa qualité mais les difficultés exceptionnelles que le futur interprète rencontre dans ces solos pour viole d'amour. J'ai décrit ces obstacles en détail dans les notes des *Sonates de Stockholm* Vol. 1 [BIS-CD-1535]; en somme, le manque de violes d'amour en général et d'information – surtout quant à l'accord – sur l'instrument d'Ariosti en particulier a gardé dans l'obscurité certaines inventions musicales uniques.

Ce second disque de notre série des *Sonates de Stockholm* est joué du point de vue qu'Ariosti utilisait sa viole d'amour comme un alto et que, comme Corelli, il

aurait considéré sa partition comme un squelette, un point de départ pour ajouter des ornements. Une bonne fois je m'étendrai sur ce second point. Dans un futur troisième volume, je me pencherai sur des alternatives à ces suppositions de base.

En me préparant à cet enregistrement, par respect pour l'ornementation de la musique, j'ai choisi les ornements («graces») que le violoniste Matthew Dubourg (1703-1767) créa pour les sonates pour violon de Corelli comme modèle de style et de degré d'élaboration. Ils me semblèrent particulièrement appropriés car l'une des sources existantes des ornements de Dubourg est Roman lui-même qui s'essaya à écrire des ornements de Corelli. J'ai trouvé intéressant d'examiner les ornements de Roman et de Dubourg. Ceux de Roman sont semblables, souvent identiques, à ceux du plus jeune musicien quand il essayait encore de les surpasser. (Il n'est pas facile de mettre la main sur ce matériel mais ça en vaut vraiment la peine.)

L'un des aspects les plus satisfaisants de ces ornements des deux jeunes musiciens est le rythme qu'ils donnent aux nombreuses cadences qui jalonnent tout mouvement baroque. Quand les cadences sont élaborées de cette manière progressive, les auditeurs savent toujours où ils en sont dans un mouvement. J'ai essayé d'appliquer ceci à certains mouvements sur ce disque, surtout dans le *Tempo di Gavottas* des *Sonates 8* et *9*.

Je fus moins guidé par Corelli/Dubourg/Roman dans les mouvements lents d'Ariosti ; j'ai pourtant ajouté des fioritures à la plupart des reprises. Dans l'*Adagio* de la *Sonate 9*, mon collègue Lucas Harris joue un solo dans chaque section, suivant les arrangements pour guitare des sonates pour violon de Corelli faits par Santiago di Murcia et publiés à Mexico en 1731.

Certains mouvements – comme l'*Allegro* du début et le *Rondeau* de la *Sonate 14* – semblent cependant ne pas avoir besoin d'élaboration mélodique et je les ai laissés ainsi.

La *Sonate 14* présente pourtant un casse-tête d'une autre sorte car les pages 65-67 du manuscrit de Roman sont blanches. Ces trois pages blanches sont suivies

d'une seconde version de la gigue, maintenant en mesures à 12/8 au lieu de 6/8. Cette version de la gigue diffère musicalement de la première en ce que l'accompagnement a été élaboré, ajoutant un mouvement de croches. Mon hypothèse est que Roman a voulu ajouter une seconde version complète de cette sonate en mi bémol d'une autre source et qu'il n'a tout simplement pas eu le temps de le faire. Parce que la gigue alternative m'intrigue, je l'ai ajoutée à la fin de la *Sonate 14* comme une sorte de double en dotant les deux versions d'ornements.

La *Sonate 11* se termine par un *Air en Rondeau*, remarquable par ses silences éloquentes, connus musicalement sous le nom de grandes pauses (G.P. en abrégé). On trouve beaucoup de moments de silence chez Ariosti, par exemple dans l'*Andante* et l'*Adagio* de la *Sonate 9*; il était très en avant de son temps pour son usage courant du silence en musique. L'*Air en Rondeau* couvre cependant une page difficile dans le manuscrit car il renferme des espaces en blanc ainsi que des silences. Deux d'entre eux ne devraient pas rester silencieux : les reprises des mesures 5-10 du thème du *Rondeau*. (Je mentionne ceci spécialement pour vous qui avez essayé de jouer ce curieux mouvement à partir des éditions imprimées.) Ces blancs sont vraiment en blanc tandis que dans le cas de silences ou de G.P., Roman écrit pause. Quand ils apparaissent dans les reprises du thème du *Rondeau*, je crois que Roman voulait dire de reprendre et d'ajouter des ornements. Nous savons que même dans la première énonciation du *Rondeau*, l'écriture dans les mesures 5-10 diffère du reste du manuscrit et c'est à ce point dans le thème que les omissions ont lieu plus tard dans le mouvement. Il pourrait s'agir d'une supposition exagérée mais je pense que Roman voulait insérer des ornements à ces endroits, c'est pourquoi je les ai remplis d'élaborations mélodiques.

Qu'aurait-il pu arriver si Ariosti avait choisi le violon comme instrument plutôt que la viole d'amour ? Ses remarquables pivots d'harmonie, son esprit avec les silences comme avec les notes, sa préférence pour la juxtaposition de matériel contrastant sur le développement d'une seule idée : ces qualités lui auraient-elles trouvé

un public aussi vaste que celui de Corelli, s'il avait orchestré sa musique de sorte que ses inventions eussent pu être transmises en grand ? Pour ma part, je ne peux m'empêcher de me demander si le style classique ne se serait pas développé plus tôt si la viole d'amour avait été utilisée plus amplement. Haydn, en plus de Haendel, aurait alors pu citer Ariosti.

© *Thomas Georgi* 2007

Après des études à l'université de Cornell et à l'université nationale de New York à Stony Brook, **Thomas Georgi** aménagea en Australie où il fut violoniste à l'Orchestre symphonique du Queensland. Un résident de Brisbane, il fut un membre fondateur des Badinerie Players et un interprète dévoué de musique ancienne. A son retour en Amérique du Nord pour se joindre à l'orchestre baroque Tafelmusik, il élargit son horizon musical en incluant la viole d'amour, jouant en solo sur cet instrument en tournées en Amérique du Nord, Europe, Australie et au Japon, ainsi que sur disque. Son disque précédent sur BIS, le premier volume des œuvres d'Ariosti pour viole d'amour, reçut une appréciation de cinq étoiles sur les ondes de la CBC (Canadian Broadcasting Corporation) et, dans *The Strad*, Carlos Maria Solare écrivit : « Le jeu de Georgi tout au long du récital est époustoufflant. » Le site web de Georgi, www.violadamore.com, aide à comprendre l'instrument grâce à des photos et à des fiches sonores déchargeables.

Lucas Harris a étudié le luth et le continuo à Milan en Italie (comme l'un des premiers boursiers de la fondation Marco Fodella), puis à Brême en Allemagne. Il passa ensuite cinq ans à New York avant d'aménager à Toronto au Canada où il joue régulièrement avec l'orchestre baroque Tafelmusik. Il travaille aussi avec les Smithsonian Chamber Players, New York Collegium, Seattle Baroque, Aradia Ensemble, Toronto Consort et plusieurs autres ensembles. Quand il ne joue pas de

continuo, il fouille dans le répertoire sublime du luth baroque. En novembre 2005, il fut soliste de concerto à la radio de la CBC dans Young Artist Series où il présenta un programme sur les années de « crépuscule » du luth en Allemagne du 18^e siècle. Lucas Harris aime enseigner l'été à l'Institut estival baroque de Tafelmusik ainsi qu'à l'Institut d'exécution baroque du conservatoire d'Oberlin où il dirige chaque année un projet de scène d'opéra. Un ancien instructeur du New York Continuo Collective, il forma récemment le Toronto Continuo Collective, un groupe éducatif et exécutant créé pour explorer l'art de l'accompagnement au 17^e siècle.

Après l'obtention d'un diplôme de soliste au violoncelle moderne à l'école de musique Toho Gakuen à Tokyo et l'octroi d'une bourse du gouvernement des Pays-Bas, **Mime Yamahiro Brinkmann** commença à étudier le jeu historique sur le violoncelle et la viole de gambe au conservatoire royal de La Haye où elle obtint un diplôme de soliste « UM » en 1998. Elle fut lauréate au premier Concours international pour instruments à cordes originaux (présidé par Gustav Leonhardt) à Brescia en Italie en 1995 et la première violoncelliste à gagner un prix au 33^e Concours Solisten Musica Antiqua Brugge en Belgique en 1996. Elle travaille comme soliste, chambriste et membre de groupes internationalement réputés de musique ancienne; elle a fait des tournées en Europe, Amérique du Nord, du Sud et centrale, au Moyen-Orient, en Australie, au Japon et en Afrique du Sud. Elle a donné des classes de maître en interprétation sur le violoncelle historique à l'Université nationale des Arts à Seoul en Corée du Sud en 2002 et au conservatoire Tchaïkovski à Moscou en 2004. Elle dirige annuellement des cours de maître en violoncelle et 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 à Stockholm et elle est active sur la scène musicale scandinave.

Special and particular thanks are due to the music lovers in Toronto who have financially supported this recording effort, and especially Mylene Guay and David Sandall, to Jean-Loup Lecomte for his assistance in preparing the editions, and last of all to Rui Canelas, for his enthusiasm.

Thomas Georgi

INSTRUMENTARIUM

Viola d'amore: Thomas Eberle, Naples 1783, 6 gut playing strings, three uncovered, three wire wound, with a separate set of playing strings for Sonata 13. 6 wire sympathetic strings, tuned in the scale.

Archlute: 14-course archlute after Tieffenbrucker by Lars Jönsson (1987) – special thanks to Karl Nyhlin for the kind loan of the instrument; 5-course baroque guitar by Ivo Magherini (Bremen, 2001) after G. Tessler (Ancona, 1620).

Violoncello: Mid-18th century, Milanese.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in January 2006 at Länna Church, Sweden

Recording producer and sound engineer: Marion Schwebel

Digital editing: Bastian Schick

Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

Protocols Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Thomas Georgi 2007

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: an alley in Gamla Stan, Stockholm, © David Kornfeld

Photographs of Thomas Georgi and Lucas Harris: © Terry Williams

Photograph of Mime Yamahiro Brinkmann: © David Kornfeld

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

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-1555 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



Thomas Georgi



Lucas Harris



Mime Yamahiro Brinkmann