



Attilio Ariosti

The Stockholm Sonatas I

Lessons and Sonatas for Viola d'amore

Thomas Georgi ~ Lucas Harris ~ Joëlle Morton



ARIOSTI, ATTILIO (1666-1729)

LEZIONE I IN E FLAT MAJOR

1783 Eberle, archlute and gamba

10'10

- 1 I. *Allegro* 3'09
- 2 II. *Largo* 3'46
- 3 III. *Tempo Giusto* 3'15

LEZIONE II IN A MAJOR

Thir viola d'amore, theorbo and gamba

8'44

- 4 I. *Cantabile: Grave* 1'32
- 5 II. *Vivace* 2'14
- 6 III. *Sarabande: Adagio* 3'07
- 7 IV. *Menuet* 1'51

LEZIONE III IN E MINOR

1783 Eberle, theorbo and gamba

12'59

- 8 I. *Adagio* 2'05
- 9 II. *Allemanda* 2'39
- 10 III. *Adagio* 4'49
- 11 IV. *Giga (guitar)* 3'26

LEZIONE IV IN F MAJOR

Thir viola d'amore, archlute and gamba

11'17

- 12 I. *Adagio* 3'02
- 13 II. *Andante* 3'00
- 14 III. *Corrente* 2'28
- 15 IV. *Giga (guitar)* 2'47

LEZIONE V IN E MINOR

1783 Eberle, theorbo and gamba

8'25

- 16 I. *Vivace* 2'23
- 17 II. *Largo* 2'57
- 18 III. *[Giga] (guitar)* 3'05

SONATA 6 IN D MAJOR

1772 Eberle, *theorbo and great bass viol*

8'37

- | | | |
|------|---|------|
| [19] | I. [Andante] from <i>Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour</i> | 3'00 |
| [20] | II. [Menuet] from <i>Recueil de Pièces...</i> | 2'35 |
| [21] | III. <i>Giga</i> from <i>Lezione VI (guitar)</i> | 1'12 |
| [22] | IV. <i>Rondeau</i> from <i>Lezione VI</i> | 1'50 |

SONATA 7 IN D MAJOR

1772 Eberle, *theorbo and great bass viol*

8'02

- | | | |
|------|--|------|
| [23] | I. <i>A tempo giusto</i> from <i>Lezione VI</i> | 2'03 |
| [24] | II. <i>Corrente</i> from <i>Lezione VI (guitar)</i> | 1'55 |
| [25] | III. [Adagio] from <i>Recueil de Pièces...</i> | 2'09 |
| [26] | IV. [Giga] from <i>Recueil de Pièces... (guitar)</i> | 1'55 |

TT: 69'14

THOMAS GEORGI *viola d'amore*

LUCAS HARRIS *theorbo, arclute & baroque guitar*

JOËLLE MORTON *viola da gamba & great bass viol*

Sonatas 6 and 7, as I call them, include all movements of *Lezione VI*, and incorporate as well four additional movements from Roman's manuscript copy of Ariosti's *Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour*.

In a few cases, the two sources that have survived differ in tempo indications. Where they differ I have selected the tempo more convincing to me. The tempos in parentheses are editorial, for those instances where there are no indications in the original. We perform two movements with only plucked continuo, the *Largos* from *Leziones I* and *V*.

SOURCES

Statens musikbibliotek, Sweden, *Recueil de Pièces*, RO: 99.

Cantates and a Collection of Lessons for the Viol d'Amour.

...and a Collection of Lessons for the Viol d'Amour

In 1724 Attilio Ariosti sold, by subscription, an engraved volume of his compositions entitled *Cantates and a Collection of Lessons for the Viol d'Amour*, dedicated to King George I. In his preface, he wrote:

To the reader:

For you alone, subscribers and dilettantes of music and of the violin, the following tunings are to prepare you for the practice of the viola d'amore, according to the method developed by me which you have wished to know about. [...] Since it is necessary to get some practice before putting your hands on that one [=the viola d'amore], I have set them clearly on the violin, which will help you find your way with confidence [...] You will then understand that it was a necessity (and not a whim) to introduce you to this knowledge by way of, and practice on, the violin, without which you wouldn't be able to succeed without considerable trouble.

In short, the *Lessons* are Ariosti's effort to repackage his old viola d'amore compositions as violin music to reach a wider market. Ariosti knew there were few violas d'amore in England in the 1720s, so he could not expect his 'dilettantes' to buy his viola d'amore solos unless he adapted them for the far more common four-stringed instrument.

The subscription list of the *Cantates and a Collection of Lessons for the Viol d'Amour* fills twelve pages. Although there was debate at the time as to whether all the subscribers mentioned actually paid up, it is nevertheless possible that this volume may have enjoyed the largest sale of music by subscription in the eighteenth century, perhaps earning as much as ten times more than similar sales by Handel and Bononcini.

Attilio Ariosti, born in Bologna on 5th November 1666, died in London in 1729. He was a singer and organist, also a cellist and composer; although

there is no mention of it in contemporary accounts, it is clear he must also have been able to play the violin. When he is remembered today, however, 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 several instruments, 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. The *Lessons* appear in both sources, so we have them in both real and *scordatura* notation, of which more in a moment. Of all baroque composers only Graupner wrote more music for the viola d'amore,

repertoire that remains even more unknown than that of Ariosti, owing to an even more convoluted tuning and notation system. During his lifetime Ariosti's solos may have circulated in manuscript copies, and that the fifteen solos of the *Recueil*, some of which have been published under the title the 'Stockholm Sonatas', survive at all, is thanks to a young Swedish music student, Johan Helmich Roman, who copied them in the late 1710s during his visits to London.

The *Lessons* differ from the solos in the *Recueil* in that they have relatively few multiple stops, and their range fits within the narrower span of four strings. In this performance I did not hesitate to restore the fifth and sixth strings into cadential chords, as there are many points in the *Lessons* where the cadence, as it appears in the 1724 engraved score, seemed to have been simplified to fit the violin. One example is bar 5 of *Lesson I*, in which the melody leaps up to the fifth degree of the scale, whereas a perfect cadence by step down to the first degree of the scale is smoother melodically and more conventional. I honoured all suggested *Petites Reprises* – with ornaments – and added a *Petite Reprise* of my own, to the *Menuet of Lesson II*.

To those who have never played a stringed instrument, the following explanations on the background of the works and the use of the instrument may be altogether obscure: please don't hesitate to skip ahead. Or, please excuse my zeal as I try to explain! To accommodate the limitations of the four-stringed violin Ariosti had to pick and choose among his repertoire for the movements that make up the final number in the set, *Lesson VI. Sonatas* 6 and 7 are my attempts to reconstruct possible earlier versions of two works as they might have been before the *Lessons* were assembled. I have taken the sequence of the movements from a short catalogue of incipits on page 60 of Roman's manuscript, and called the resulting works 'sonatas' to distinguish them from

the original *Lesson*, although all of the works are really sonatas. The result is a welcome addition to this recording, for the four extra movements, drawn from the *Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour*, give the listener the chance to hear the full six-stringed range of the viola d'amore, with the low register heard to especially comic effect at the conclusion of the *Giga* in *Sonata 7*.

Much of the music written for the viola d'amore in the eighteenth century was notated in what we call *scordatura*. This term is applied to works in which bowed stringed instruments are tuned in an other way than the familiar fifths tuning. The term *scordatura*, meaning mis-tuning, was first used in the nineteenth century. Eighteenth-century manuscripts refer to this practice as *accordatura*. This re-tuning discomforts many modern string players, and is partly responsible for the neglect of this repertoire, but it was all in a day's work for the baroque musician. (The equivalent technique for fretted instruments is called tablature. Take *accordatura* and tablature together and a large number of baroque works are involved; retuning for special effect was common in the baroque, and remains common today in the folk-music world.) For both fretted and unfretted instruments, retuning was the musicians' ways of pushing the limits, expanding the range of instrumental colours and technical possibilities. And when they did retune, composers re-wrote their viola d'amore parts in such a way that players of the violin could play a new instrument, of which they had no previous knowledge, by using their violin fingering habits. The advantages of this system were that it extended the range of instruments a string player could play, and also the range of colours and idiomatic instrument tricks, chords and passages, that composers had at their disposal, without hiring more musicians.

Fortunately for me, Ariosti's *accordatura* notation survived in his published *Lessons*, as well as in his two cantatas with *obbligato* viola d'amore.

Every composer/player had his own approach to this notation, and Ariosti's is an especially complicated one, employing every known clef and others he invented besides, not for the usual purpose, but to indicate different positions of the left hand, especially to extend the violin fingerings down onto the fifth and sixth strings. While the player may know where to place which finger on which string, he does not, however, know what pitch to expect. This disconcerts many modern players. Furthermore, there are many instances where the *accordatura* is ambiguous, whether because of the system itself, or as a consequence of mistakes in the engraving. Overall, the difficulty for the performer is great.

Even though Ariosti's *accordatura* is tricky (no wonder he asked the reader to trust him in the *Preface!*), I transferred its principles to the remaining fifteen sonatas, which Roman's manuscript has preserved in normal notation. The resulting edition made by me of all 21 works allows for all eleven different tunings of Ariosti's viola d'amore output. In addition, *accordatura* allowed me, indeed required me to reproduce Ariosti's approach to fingering, an important part of his musical character.

Fingering on a bowed stringed instrument is an important part of expression, and *accordatura* preserves much more information about it than normal notation. In most conventionally notated string music we can only guess what fingering might have been used. It is one of the advantages of his annoying system that I know much about Ariosti's fingering preferences, and therefore this recording reflects something of his idiosyncratic performance style. While his contemporary viola d'amore players were mostly content with first position, Ariosti ascended the fingerboard to the fourth position, in several tunings used by no one else. In first position, the sound of any bowed stringed instrument is at its most open, free and loud. Higher up the fingerboard the tone is more covered, more coloured, perhaps more 'sensitive' emotionally.

Moreover, unlike the modern viola d'amore player, Ariosti used an alto form of the instrument, with a top string of a', a fourth lower than the d'' of the modern viola d'amore. Lexicons of the time describe two sizes of viola d'amore, soprano and alto, as well as two types, those with and without sympathetic strings. It is my view that the modern seven-string version of the instrument is in fact a combination of the soprano and alto forms of sympathetically strung violas d'amore existing in Ariosti's period.

For the first five *Lessons*, I have tuned my six-stringed violas d'amore in the alto configuration. My view is that Ariosti himself would have used his viola d'amore as it is heard in *Lessons* 1, 3 and 5 on this CD. We know from a portrait in the British Museum that his viola d'amore was one with both playing and sympathetic strings. In part for practical reasons, however, and also to represent other important aspects of the d'amore, I play *Lessons* 2 and 4 on a viola d'amore with wire playing strings and no sympathetic strings at all (see *Note on the Violas d'Amore*, page 32). While we see from his portrait that Ariosti himself played on an instrument with sympathetic strings, in Northern Germany and in Scandinavia, where Roman's copy preserved this music, the viola d'amore was an instrument with a single set of bowed metal playing strings. In *Sonatas* 6 and 7, where I set up my seven-stringed instrument the modern way, with a soprano d'' string, I have used Ariosti-style high position fingerings the first time through each section, and then used the more conventional first position fingerings in the repeat; this can be heard particularly in *Sonata* 6.

Besides the challenges already mentioned, an additional problem for the player is finding strings that will respond at the uncommon pitches required by the works. Forcing an a' string up to b', as I do, for example, in *Lessons* 3 and 5, changes the character of the sound and responsiveness of the instru-

ment. After experimenting, I was forced to conclude that one of the objects of this whole retuning enterprise was to explore the extremes of the possibilities of the instrument and its strings. I had to accept the resulting changes in timbre and playing quality as part of the expressive goal of the composer.

Once I had surmounted these hurdles, I found a composer with inimitable powers of expression. Ariosti is at his best in deeply felt slow movements, like the *Cantabile* of *Lesson 2*. These sensitive moments heighten the contrast with the rollicking, witty fast dances, such as the *Giga* from *Lesson 3*. My own favourite is the *Giga* from *Sonata 7*, which concludes the CD, an exceptional example of musical invention from both the artistic and instrumental points of view; there are many more such moments to come in forthcoming recordings. The sense of humour evident in this movement is seldom encountered in music before Haydn.

© *Thomas Georgi* 2006



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 an active exponent of early music and a founding member of the Badinerie Players. 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 Japan. His website, *The Hidden World of the Viola d'Amore*, www.violadamore.com,

promotes the wider understanding of the instrument with pictures, downloadable sound files, and summaries of the history and literature of the instrument. ‘That Thomas Georgi is a born musician there can be no doubt. His interpretative skills are as palpitating as the sympathetic strings of his chosen instrument, the viola d’amore’ (Jennifer Paull, *Music and Vision*). ‘Georgi’s playing throughout the recital is stunning’ (Carlos Maria Solare, *The Strad*).

Lucas Harris received his training in Europe, first at the Civica Scuola di Musica di Milano as one of the first scholars of the Marco Fodella Foundation, then at the Hochschule für Künste in Bremen. Since returning to North America in 1998, he has quickly become one of the foremost continuo lutenists in the USA and Canada, receiving engagements with dozens of prominent baroque ensembles, among them The Harp Consort, Apollo’s Fire, the New York Collegium, Tafelmusik, Trinity Consort, Seattle Baroque, the Smithsonian Chamber Players and Les Voix Humaines. He also created and directed some twenty themed concert programmes with his own New York-based group, Common Ground. His passion for baroque opera has animated the continuo accompaniment of productions by the New York Metropolitan Opera, the Juilliard Opera Center, the Boston, Utrecht and Connecticut Early Music Festivals, Monadnock Music, the Toronto Consort and Opera Atelier. He is now on the faculty of Oberlin Conservatory’s Baroque Performance Institute, and has also taught for the New York Continuo Collective and the Amherst Early Music Festival/Lute Society of America Summer Seminar. He is now based in Toronto, Ontario.





Joëlle Morton performs on violas da gamba, violone and double bass. Active as a soloist and chamber musician, she works in the USA, Canada and Europe with her own ensemble, Sympatica, as well as with Tafelmusik, the New York Collegium, the Musicians in Ordinary, Parthenia, Artek, Philomel, Concert Royal, Brandywine Baroque and Ensemble Soleil. In addition to performing and teaching, she is much in demand as a musicologist and clinician, presenting lecture/demos on the history and development of string instruments at conservatories and universities throughout the USA.

Her scholarly articles have appeared in the *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, *Double Bassist* magazine and *Bass World*; she has published several editions of music for lyra viol and she serves as general editor for the publications of the International Society of Bassists. Joëlle Morton studied the viola da gamba under Wendy Gillespie, Mary Springfels and James Tyler and earned her doctorate in early music performance at the University of Southern California.

... und eine Sammlung von Lektionen für die Viola d'amore

1724 verkaufte Attilio Ariosti auf Subskriptionsbasis eine in Kupfer gestochene Ausgabe eigener Kompositionen mit dem Titel *Cantates and a Collection of Lessons for the Viol d'Amour* (*Kantaten und eine Sammlung von Lektionen für die Viola d'amore*), die er König George I. widmete. Im Vorwort schrieb er:

An den Leser:

Für Euch allein, Subskribenten und Dilettanten der Musik und der Violine, sind die folgenden Stimmungen gedacht, welche Euch auf das Spiel der Viola d'amore nach der von mir entwickelten Methode vorbereiten sollen, die Ihr näher kennenzulernen begehrt. [...] Da einige Praxis zu ihrem Spiel erfordert wird, habe ich sie um der Klarheit willen für die Violine gesetzt, was Euch helfen wird, Euren Weg mit Vertrauen zu finden [...] Ihr werdet dann verstehen, daß es eine Notwendigkeit (und keine Laune) war, Euch dieses Wissen mittels der Violine näherzubringen, ohne die Ihr nur mit beträchtlichen Mühen Euer Ziel erreichen würdet.

Anders gesagt: Die *Lessons* sind Ariostis Versuch, seine alten Kompositionen für die Viola d'amore als Violinmusik neu zu verpacken, um einen größeren Käuferkreis zu erreichen. Ariosti wußte, daß es im England der 1720er Jahre wenig Violon d'amore gab, so daß er von den „Dilettanten“ nicht erwarten konnte, seine Solostücke für Viola d'amore zu kaufen, wenn er sie nicht für die weit gebräuchlicheren viersaitigen Instrumente adaptierte.

Die Subskriptionsliste der *Cantates and a Collection of Lessons for the Viol d'Amour* füllt ganze zwölf Seiten. Auch wenn es damals Zweifel daran gab, ob die genannten Subskribenten tatsächlich auch alle bezahlten, ist es sehr wohl möglich, daß diese Ausgabe den größten Subskriptionserfolg im 18. Jahrhundert darstellt: die Einnahmen dürften etwa zehnmal größer gewesen sein als bei ähnlichen Unternehmen Händels und Bononcini's.

Attilio Ariosti, geboren am 5. November 1666 in Bologna, starb 1729 in London. Er war Sänger und Organist, Cellist und Komponist; wenngleich zeitgenössische Quellen darüber schweigen, muß er auch Violine gespielt haben. Heutzutage erinnert man sich seiner vor allem 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 zufolge konnte Ariosti singen, mehrere Instrumente spielen und sowohl Theaterstücke wie Musik schreiben. Seine harmonische Kühnheit wurde allseits bewundert; 1737 zitierte Rameau eine Stelle aus Ariostis Oper *Coriolano* als herausragendes Beispiel für enharmonisches Komponieren. 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 Kerkerszenen, Märsche für die Schlacht und Menuette für den Ball im Miserere-Stil.“ (Man vermutet, daß Ralph mit „Miserere“ den ernstesten Stil im allgemeinen anstelle 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 den damaligen Zeitungen stand zu lesen: „Darüber hinaus [d.h. neben Händels *Amadigi*] wird eine neue Sinfonie gegeben, komponiert von dem Berühmten Signor Atilio [sic] 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 sie auch diesen Namen nicht tragen; zusammen stellen sie die größte einzelne Sammlung barocker

Werke für die Viola d'amore dar. Die *Lessons* sind in beiden Quellen enthalten, so daß wir sie sowohl in klingender wie in skordierter Notation besitzen (aber davon später ...). Von allen Barockkomponisten hat nur Graupner mehr für die Viola d'amore geschrieben – Werke, die noch unbekannter sind als die von Ariosti, wofür ein noch verwickelteres Stimmungs- und Notationssystem verantwortlich ist. Zu seinen Lebzeiten dürften Ariostis Solostücke in handschriftlichen Kopien zirkuliert sein; daß die fünfzehn Stücke der *Recueil* – von denen einige unter dem Titel „Stockholmer Sonaten“ veröffentlicht wurden – überhaupt erhalten sind, verdanken wir einem jungen schwedischen Musikstudenten, Johan Helmich Roman, der sie Ende der 1710er Jahre bei seinen Aufenthalten in London kopierte.

Die *Lessons* unterscheiden sich von den Solostücken der *Recueil* dadurch, daß kaum Mehrfachgriffe vorkommen und ihr Tonumfang dem engeren Raum von vier Saiten entgegenkommt. Bei dieser Einspielung habe ich nicht gezögert, die fünfte und die sechste Saite als Kadenzsaiten hinzuziehen, denn es gibt in den *Lessons* viele Anhaltspunkte dafür, daß die Kadenzen – wie in der gedruckten Ausgabe von 1724 ersichtlich – vereinfacht wurden, um sie der Violine anzupassen. Ein Beispiel dafür ist der Takt 5 in *Lesson I*, wo die Melodie zur 5. Stufe nach oben springt, obschon eine perfekte Kadenz mittels eines Abwärtsschritts zum Grundton weit üblicher und melodisch plausibler wäre. Ich habe alle vorgeschlagenen *Petites Reprises* mitsamt den Verzierungen berücksichtigt und, im Menuett der *Lesson II*, eine eigene *Petite Reprise* hinzugefügt.

Denjenigen, die nie ein Saiteninstrument gespielt haben, werden die folgenden Ausführungen über den Hintergrund der Werke und den Gebrauch des Instruments möglicherweise recht undurchsichtig erscheinen: Zögern Sie bitte nicht, diese Passagen zu überspringen. Oder aber entschuldigen Sie meinen Eifer bei diesen Erklärungen! Um die Begrenzungen der viersaitigen Violine zu kom-

pensieren, mußte Ariosti für die Sätze der letzten Nummer seiner Sammlung, *Lesson VI*, aus seinem gesamten Schaffen Stücke zusammensuchen. Die *Sonaten* 6 und 7 sind meine Versuche, die möglichen Frühfassungen zweier Werke vor der Zusammenstellung der *Lessons* zu rekonstruieren. Die Satzfolgen habe ich einem kurzen Incipit-Verzeichnis auf Seite 60 des Romanschen Manuskripts entnommen und die entstandenen Stücke „Sonaten“ genannt, um sie von der originalen *Lesson* zu unterscheiden, auch wenn es sich bei allen um Sonaten handelt. Das Ergebnis ist eine schöne Ergänzung des hier eingespielten Repertoires, denn die vier zusätzlichen Sätze, die der *Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour* entnommen sind, zeigen das gesamte Spektrum der sechssaitigen Viola d'amore, wobei das tiefe Register am Ende der *Giga* in *Sonate 7* besonders komische Wirkungen zeitigt.

Ein Großteil der Musik für Viola d'amore aus dem 18. Jahrhundert wurde in der sogenannten Skordatur notiert. Dieser Begriff wird für Kompositoren benutzt, in denen die Streichinstrumente anders als im üblichen Quintenabstand gestimmt sind. Der Begriff *scordatura* (Verstimmung) wurde erstmals im 19. Jahrhundert gebraucht; die Quellen des 18. Jahrhunderts sprechen von *accordatura*. Das Umstimmen ist vielen Musiker unserer Tage ein Graus, und es ist zum Teil für die Vernachlässigung dieses Repertoires verantwortlich – für einen Barockmusiker jedoch gehörte es zum Alltag. (Bei den Bundinstrumenten heißt die entsprechende Methode Tabulatur. *Accordatura* und Tabulatur bestimmen einen Großteil barocker Musik; das Umstimmen für besondere Effekte war im Barock üblich und ist dies in folkloristischer Musik noch heute.) Sowohl für Instrumente mit wie ohne Bünde war das Umstimmen ein Weg, die Grenzen zu erweitern, das Spektrum an Klangfarben und technischen Möglichkeiten zu vergrößern. Und ineins mit dem Umstimmen schrieben Komponisten den Part der Viola d'amore so um, daß Violinisten ein neues, ihnen un-

bekanntes Instrument spielen konnten, ohne ihre gewohnten Fingersätze aufzugeben. Auf diese Weise erhöhte sich die Zahl der Instrumente, die ein Streicher spielen konnte, ebenso wie das Spektrum an Farben und idiomatischen Wendungen, Akkorden und Skalen, die der Komponist verwenden konnte, ohne zusätzliche Musiker bezahlen zu müssen.

Zu meinem Glück ist Ariostis *Accordatura*-Notation in seinen *Lessons* sowie in seinen beiden Kantaten mit obligater Viola d'amore überliefert. Jeder Komponist bzw. Spieler hatte seine eigene Notationsweise, und zumal Ariosti bediente sich einer überaus komplizierten, in der alle bekannten Notenschlüssel verwendet werden und andere, eigens erfundene hinzukommen, die er nicht im gewöhnlichen Sinne verwendet, sondern um unterschiedliche Lagen der linken Hand anzuzeigen – vor allem, wenn er die Violin-Fingersätze auf die fünfte und die sechste Saite ausdehnt. Mag der Spieler auch wissen, wie er welchen Finger auf welche Saite zu setzen hat, so weiß er noch lange nicht, welchen Ton er hören wird. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Fälle, in denen die *accordatura* nicht eindeutig ist, sei es wegen der Tücken des Systems oder infolge von Druckfehlern. Alles in allem sind die Schwierigkeiten für den Ausführenden erheblich.

Auch wenn Ariostis *accordatura* knifflig ist (kein Wunder, daß er im Vorwort den Leser bittet, ihm zu vertrauen!), habe ich ihre Grundsätze auf die übrigen fünfzehn Sonaten übertragen, die Romans Manuskript in herkömmlicher Notation bewahrt hat. Meine Edition aller 21 Stücke berücksichtigt sämtliche elf verschiedenen Stimmungssysteme, die in Ariostis *Œuvre* für die Viola d'amore vorkommen. Außerdem erlaubte, ja gebot mir die *accordatura*, Ariostis Fingersätze, die einen wichtigen Bestandteil seiner musikalischen Charakteristik darstellen, zu reproduzieren.

Die Fingersätze auf einem Streichinstrument sind wichtig für den Ausdruck, und die *accordatura* überliefert weit mehr Informationen darüber als

die herkömmliche Notation. Bei den meisten normal notierten Streicherkompositionen können wir nur mutmaßen, welche Fingersätze tatsächlich verwendet worden sind. Es ist einer der Vorteile seines mühseligen Systems, daß ich eine Menge über Ariostis bevorzugte Fingersätze weiß, und daher spiegelt diese Einspielung auch etwas von seinem idiosynkratischen Aufführungsstil wider. Während die Viola d'amore-Spieler seiner Zeit sich meist mit der ersten Lage begnügten, erklimmt Ariosti auf dem Griffbrett die vierte Lage – und das mit Stimmungen, die niemand sonst verwendete. In der ersten Lage ist der Klang jedes Streichinstruments am offensten, freiesten und lautesten. Weiter oben ist der Ton gedeckter, farbenreicher, vielleicht emotional „sensibler“. Zudem benutzte Ariosti – anders als heutige Viola d'amore-Spieler – ein Instrument in Altlage, dessen oberste Saite a' eine Quarte tiefer lag als das d'' der modernen Viola d'amore. Lexika jener Zeit erwähnen zwei verschiedenen Größen der Viola d'amore, Sopran und Alt, sowie zwei Arten: mit und ohne Resonanzsaiten. In meinen Augen ist die moderne, siebensaitige Form eigentlich eine Kombination aus den Sopran- und Altlagen der resonanzbesaiteten Viola d'amore aus Ariostis Zeit.

Für die ersten beiden *Lessons* habe ich meine sechssaitige Viola d'amore in Altlage gestimmt. Ich glaube, daß Ariosti selber seine Viola d'amore so verwendet haben würde, wie man es in den *Lessons 1, 3 und 5* dieser CD hören kann. Einem Portrait im British Museum ist zu entnehmen, daß seine Viola d'amore sowohl Griff- wie Resonanzsaiten hatte. Teils aus praktischen Erwägungen, aber auch, um andere wichtige Aspekte der Viola d'amore zu zeigen, spiele ich die *Lessons 2 und 4* auf einer Viola d'amore mit Griffsaiten aus Stahl und ohne Resonanzsaiten (vgl. die Anmerkung über die Viola d'amore, S. 32). Obgleich sein Portrait belegt, daß Ariosti auf einem Instrument mit Resonanzsaiten spielte, war die Viola d'amore in Norddeutschland und in Skan-

dinavien, wo Romans Kopie diese Musik aufbewahrte, ein Instrument mit einem einzigen Satz gestrichener Grißsaiten aus Metall. In den *Sonaten* 6 und 7, wo ich mein siebensaitiges Instrument auf moderne Weise (Sopransaite = d'') gestimmt habe, habe ich in jedem Abschnitt zuerst Fingersätze in hohen Lagen verwendet, um in den Wiederholungen die herkömmlichen Fingersätze in der ersten Lage zu wählen; dies hört man insbesondere in der *Sonate* 6.

Neben den bereits erwähnten Herausforderungen stellt sich noch ein weiteres Problem: Der Spieler muß Saiten finden, die auf die ungewöhnlichen Tonhöhen ansprechen, die die Werke vorsehen. Eine a'-Saite nach h' hochzustimmen (wie ich es beispielsweise in den *Lessons* 3 und 5 tue), verändert den Klangcharakter und die Reaktion des Instruments. Einiges Experimentieren erzwang schließlich die Einsicht, daß eines der Ziele dieses ganzen Umstimm-Unterfangens war, die möglichen Extreme des Instruments und seiner Saiten auszuloten. Ich mußte die daraus resultierenden Veränderungen von Klangfarbe und Spielqualität als Teil der expressiven Absicht des Komponisten akzeptieren.

Nachdem ich diese Hürden erst einmal überwunden hatte, entdeckte ich einen Komponisten von unnachahmlicher Ausdruckskraft. In tief empfundenen langsamen Sätzen zeigt er sich von seiner besten Seite, wie etwa im *Cantabile* der *Lesson* 2. Diese empfindsamen Momente erhöhen den Kontrast zu den übermütig-witzigen schnellen Tänzen, wie der *Giga* aus *Lesson* 3. Mein Lieblingsstück ist die *Giga* aus der *Sonate* 7, die die CD beschließt – ein außergewöhnliches Beispiel musikalischer Erfindung sowohl in künstlerischer wie in instrumentaler Hinsicht; zahlreiche weitere solcher Momente wird es in künftigen Einspielungen geben. Dem Sinn für Humor, der sich in diesem Satz zeigt, begegnet man in der Musik vor Haydn selten.

© Thomas Georgi 2006

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 ein aktiver Exponent der Alten Musik-Szene und Gründungsmitglied der Badinerie Players. 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. Seine Website *The Hidden World of the Viola d'Amore* (www.violadamore.de) fördert mit Bildern, Klangbeispielen und Beiträgen zur Geschichte des Instruments und seiner Literatur ein breiteres Verständnis für dieses Instrument. „Darüber, daß Thomas Georgi ein geborener Musiker ist, kann es keinen Zweifel geben. Als Interpret vibriert er vor Energie wie die Resonanzsaiten des Instruments seiner Wahl, der Viola d'amore“ (Jennifer Paull, *Musik and Vision*). „Georgis Spiel ist im gesamten Recital phänomenal“ (Carlos Maria Solare, *The Strad*).

Lucas Harris hat seine Ausbildung in Europa erhalten – zuerst an der Civica Scuola di Musica di Milano als einer der ersten Stipendiaten der Marco Fodella Foundation, dann an der Hochschule für Künste in Bremen. Nach seiner Rückkehr in die USA im Jahr 1998 wurde er schnell zu einem der herausragendsten Continuo-Lautenisten in den USA und Kanada, der zahlreiche Einladungen zu bedeutenden Barockensembles erhalten hat wie etwa The Harp Consort, Apollo's Fire, the New York Collegium, Tafelmusik, Trinity Consort, Seattle Baroque, Smithsonian Chamber Players und Les Voix Humaines. Außerdem hat er rund zwanzig Themenkonzerte mit seinem New Yorker Ensemble Common Ground konzipiert und geleitet. Seine Leidenschaft für die Barockoper hat Continuogruppen bei Produktionen der New York Metropolitan Opera,

des Juilliard Opera Center, der Alte-Musik-Festivals in Boston, Utrecht und Connecticut, Monadnock Music, dem Toronto Consort und Opera Atelier animiert. Zur Zeit ist er Fakultätsmitglied des Baroque Performance Institute am Oberlin Conservatory; außerdem unterrichtet er für das New York Continuo Collective und das Amherst Early Music Festival/Lute Society of America Summer Seminar. Lucas Harris lebt in Toronto, Ontario.

Joëlle Morton spielt Viola da gamba, Violone und Kontrabaß. Als Solistin und Kammermusikerin arbeitet sie in den USA, Kanada und Europa sowohl mit ihrem eigenen Ensemble Sympatica wie auch mit Tafelmusik, dem New York Collegium, den Musicians in Ordinary, Parthenia, Artek, Philomel, Concert Royal, Brandywine Baroque und Ensemble Soleil. Über ihre Auftritte und Lehrverpflichtungen hinaus ist sie eine gefragte Musikwissenschaftlerin und Dozentin, die Vorlesungen und Vorführungen zur Geschichte und Entwicklung der Saiteninstrumente an Konservatorien und Universitäten in den USA präsentiert. Ihre wissenschaftlichen Artikel sind im *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, in *Double Bassist magazine* und in *Bass World* erschienen; sie hat zahlreiche Editionen mit Musik für Lira veröffentlicht und ist Chefherausgeberin der Veröffentlichungen der International Society of Bassoists. Joëlle Morton hat Viola da gamba bei Wendy Gillespie, Mary Springfels und James Tyler studiert und an der University of Southern California über historische Aufführungspraxis promoviert.

... et une collection de leçons pour la viole d'amour

En 1724, Attilio Ariosti vendit, par abonnement, un volume gravé de ses compositions intitulé *Cantates et une collection de leçons pour la viole d'amour*, dédié au Roi George I. Il écrivit dans la préface :

Au lecteur :

Pour vous seulement, abonnés et dilettantes de musique et du violon, les accords suivants vous prépareront à jouer de la viole d'amour, selon la méthode que j'ai développée et que vous avez désiré connaître. [...] Comme il est nécessaire de s'exercer avant de s'attaquer à elle [la viole d'amour], je les ai arrangés clairement pour violon, ce qui vous aidera à vous y retrouver avec confiance [...] Vous comprendrez alors qu'il était nécessaire (et non pas seulement un caprice de ma part) de vous introduire à cette connaissance en passant par le violon sans lequel vous ne pourriez pas obtenir de succès sans difficulté considérable.

Bref, les *Leçons* sont l'effort d'Ariosti de remodeler ses vieilles compositions pour viole d'amour en musique pour violon afin d'agrandir son marché. Ariosti savait qu'il existait peu de violes d'amour en Angleterre dans les années 1720 ; il ne pouvait donc pas s'attendre à ce que ses « dilettantes » achètent ses solos pour viole d'amour à moins de les adapter pour les instruments à quatre cordes qui étaient beaucoup plus répandus.

La liste des abonnements aux *Cantates et une collection de leçons pour la viole d'amour* remplit douze pages. Des discussions s'élevèrent dans le temps, à savoir si tous les abonnés mentionnés payaient vraiment leur dû ; il est néanmoins possible que ce volume eût obtenu les plus hauts chiffres d'affaires en musique d'abonnement du 18^e siècle, gagnant peut-être jusqu'à dix fois plus que les ventes semblables de Haendel et Bononcini.

Né à Bologne le 5 novembre 1666, **Attilio Ariosti** mourut à Londres en 1729. Il était chanteur et organiste ainsi que violoncelliste et compositeur ;

même si on ne le mentionne pas dans des comptes rendus contemporains, il est clair qu'il doit aussi avoir joué du violon. On se rappelle toutefois de lui aujourd'hui comme exécutant à la viole d'amour.

Ses contemporains auraient déploré que sa mémoire soit restreinte à un fil si mince. Selon eux, Ariosti pouvait chanter, jouer de plusieurs instruments et écrire du théâtre ainsi que de la musique. Son audace harmonique était très admirée: en 1737, Rameau cita un passage de l'opéra *Coriolano* d'Ariosti pour donner un brillant exemple de composition enharmonique. Un critique musical anglais, James Ralph, comparait Haendel, Bononcini et Ariosti quand il écrivit dans *The Touch-Stone*: «H--Il nous fournira des airs exprimant la rage de tyrans, les passions de héros et le désespoir d'amants dans le Style héroïque. B--ni nous apaise avec les soupirs des bergers, le bêlement des troupeaux, le gazouillement des oiseaux et le murmure des ruisseaux dans la Pastorale; et A--o nous donne de bonnes scènes de dongeons, des marches de bataille, des menuets de bal dans le Miserere.» (On pense que Ralph utilisait le mot « Miserere » pour désigner le style sérieux plutôt qu'une pièce religieuse en soi.)

Ariosti joua de la viole d'amour à son premier concert connu en Angleterre, le 12 juillet 1716. Il fut annoncé ainsi dans la presse contemporaine: «A quoi [c'est-à-dire *Amadigi* de Haendel] on ajoutera une nouvelle symphonie composée par le célèbre Signor At[t]ilio Ariosti dans laquelle il jouera d'un nouvel instrument appelé Viole D'Amour.»

Les solos d'Ariosti pour la viole d'amour survivent dans deux sources, la *Collection de Leçons* et le *Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour*. On dénombre 21 solos, des sonates en tout sauf le nom, qui forment ensemble le plus grand recueil d'œuvres baroques pour la viole d'amour. Les *Leçons* se trouvent dans les deux sources de sorte que nous les avons en notation réelle

et *scordatura* à laquelle nous reviendrons plus loin. De tous les compositeurs baroques, seul Graupner a écrit plus de musique pour la viole d'amour, un répertoire qui est encore moins connu que celui d'Ariosti, à cause d'un accord et d'un système de notation encore plus compliqués. Du vivant d'Ariosti, ses solos peuvent avoir circulé dans des copies manuscrites et c'est grâce à un jeune étudiant suédois en musique, Johan Helmich Roman, que les quinze solos du *Recueil*, dont certains pourraient avoir été publiés sous le titre de « Sonates de Stockholm », ont survécu car Roman les copia à la fin des années 1710 au cours de ses visites à Londres.

Les *Leçons* diffèrent des solos dans le *Recueil* car les doubles cordes sont relativement rares et la portée restreinte de quatre cordes suffit à leur étendue. Je n'ai pas hésité ici à restaurer les cinquième et sixième cordes en accords cadentiels car, à plusieurs endroits dans les *Leçons*, la cadence semble avoir été simplifiée pour convenir au violon, comme par exemple dans la partition gravée de 1724. Un exemple se trouve à la mesure 5 de la *Leçon I* où la mélodie saute au cinquième degré de la gamme tandis qu'une cadence parfaite qui descend diatoniquement au premier degré de la gamme fait mélodiquement plus doux et plus conventionnel. J'ai respecté toutes les « Petites Reprises » suggérées – avec ornements – et j'ai ajouté ma propre « Petite Reprise » au *Menuet* de la *Leçon II*.

Pour ceux qui n'ont jamais joué d'un instrument à cordes, les explications suivantes sur l'histoire des œuvres et l'emploi de l'instrument pourront sembler obscures ; n'hésitez pas à sauter au paragraphe suivant. Ou plutôt, excusez mon zèle à vouloir expliquer. Pour s'accomoder des limites du violon à quatre cordes, Ariosti dut choisir dans son répertoire pour les mouvements formant le numéro final de la série, *Leçon VI*. Les *Sonates 6* et *7* sont mes essais de reconstruire des versions antérieures possibles de deux œuvres comme

elles pourraient avoir existé avant l'assemblément des *Leçons*. J'ai choisi la suite de mouvements dans un petit catalogue d'incipits à la page 60 du manuscrit de Roman, et j'ai appelé les œuvres obtenues « sonates » pour les distinguer de la *Leçon* originale, quoique toutes les œuvres soient vraiment des sonates. Le résultat est une addition bienvenue à cet enregistrement car les quatre mouvements supplémentaires, tirés du *Recueil de Pièces pour la Viol d'Amour*, donnent à l'auditeur la chance d'apprécier l'étendue complète de six cordes de la viole d'amour dont le registre grave est entendu pour un effet particulièrement comique à la fin de la *Gigue* dans la *Sonate* 7.

Beaucoup de la musique écrite pour la viole d'amour au 18^e siècle est notée dans ce qu'on appelle la *scordatura*. Ce terme s'applique à des œuvres où les instruments à cordes frottées étaient accordés d'une autre manière que l'accord de quintes bien connu. Le terme *scordatura*, qui veut dire désaccord, fut utilisé pour la première fois au 19^e siècle. Les manuscrits du 18^e siècle appellent cet usage *accordatura*. Cet accord dérange plusieurs musiciens modernes et est en partie responsable pour la négligence dont le répertoire est victime mais c'était une bouchée de pain pour le musicien baroque. (L'équivalent technique des instruments frettés est appelé « tablature ». Mettez *accordatura* et tablature ensemble et un grand nombre d'œuvres baroques sont touchées; un accord spécial pour un effet particulier était chose commune sous le baroque et reste encore fréquente dans le monde de la musique populaire.) Avec les accords variés, les musiciens faisaient reculer les limites, étirant l'étendue des couleurs instrumentales et des possibilités techniques des instruments avec ou sans frettes. Quand ils réaccordaient, les compositeurs récrivaient leurs parties de viole d'amour de manière à ce que les violonistes puissent jouer d'un nouvel instrument desquels ils n'avaient pas de connaissances antérieures, en utilisant leur technique de violon. Ce système avait les avantages d'augmenter le nombre

d'instruments à cordes dont un instrumentiste pouvait jouer ainsi que l'étendue des couleurs et des techniques idiomatiques, des accords et passages dont les compositeurs disposaient sans avoir besoin d'engager d'autres musiciens.

Heureusement pour moi, la notation *accordatura* d'Ariosti survécut dans ses *Leçons* imprimées ainsi que dans ses deux cantates avec viole d'amour obligée. Chaque compositeur/instrumentiste abordait cette notation de sa propre manière et celle d'Ariosti en est une particulièrement compliquée, faisant emploi de toutes les clés connues et d'autres qu'il inventait, non pas dans le but usuel mais pour indiquer diverses positions de la main gauche, surtout pour descendre les doigtés de violon sur les cinquième et sixième cordes. Quoique l'instrumentiste puisse savoir où placer quel doigt sur quelle corde, il ignore cependant à quel son s'attendre, ce qui en déconcerte plusieurs de nos jours. De plus, il se trouve des endroits où l'*accordatura* est ambiguë, soit à cause du système lui-même, ou d'une conséquence d'erreurs de gravure. L'interprète rencontre partout de grandes difficultés.

Même si l'*accordatura* d'Ariosti est difficile (pas surprenant qu'il ait demandé au lecteur, dans la préface, de lui faire confiance!), j'en ai appliqué les principes aux quinze autres sonates que le manuscrit de Roman a gardées en notation normale. Mon édition de toutes les 21 œuvres qui en a résulté, fait place aux onze accords différents de la viole d'amour d'Ariosti. De plus, l'*accordatura* me permet, me demanda même, de reproduire les doigtés d'Ariosti, une partie importante de son caractère musical.

Le doigté sur un instrument à cordes frottées est une partie importante de l'expression et l'*accordatura* garde beaucoup plus d'information sur Ariosti que la notation normale. Dans la musique pour cordes notée conventionnellement, on ne peut qu'estimer quel doigté a été utilisé. L'un des avantages de ce système ennuyeux est que je connais beaucoup des préférences de doigtés d'Ariosti et

c'est pourquoi cet enregistrement reflète un côté de son style idiosyncratique. Tandis que ses contemporains à la viole d'amour se contentaient en majorité de la première position, Ariosti remontait le manche jusqu'à la quatrième position, ce qui, dans plusieurs accords, n'était utilisé par personne d'autre. Le son de tout instrument à cordes est le plus ouvert, libre et fort dans la première position. Plus haut sur le manche, le son est plus couvert, plus coloré, peut-être plus « sensible » du point de vue de l'émotion. En outre, contrairement au musicien moderne de viole d'amour, Ariosti utilisait une forme alto de l'instrument dont la corde supérieure était le la', une quarte plus basse que le ré'' de la viole d'amour moderne. Les dictionnaires de l'époque décrivent deux grandeurs de viole d'amour, soprano et alto, ainsi que deux types, ceux avec cordes sympathiques et ceux sans celles-ci. A mon avis, la version moderne à sept cordes de l'instrument est en fait une combinaison des formes soprano et alto de violes d'amour aux cordes sympathiques existant du temps d'Ariosti.

J'ai accordé mes violes d'amour à six cordes à la manière d'un alto. Je crois qu'Ariosti aurait utilisé sa viole d'amour telle qu'on l'entend dans les *Leçons 1, 3 et 5* sur ce disque. Grâce à un portrait au British Museum, on sait que sa viole d'amour était munie de cordes mélodiques et sympathiques. En partie pour des raisons pratiques cependant et aussi pour représenter d'autres aspects importants de l'instrument, je joue les *Leçons 2 et 4* sur une viole d'amour aux cordes mélodiques filées et pas de cordes sympathiques du tout (voir « Note sur les violes d'amour », page 32). Tandis que le portrait nous montre qu'Ariosti jouait lui-même d'un instrument avec cordes sympathiques, en Allemagne du nord et en Scandinavie, où la copie de Roman a gardé la musique pour la postérité, la viole d'amour était un instrument avec un seul jeu de cordes mélodiques de métal frotté. Dans les *Sonates 6 et 7*, où j'ai accordé mon instrument à

sept cordes de manière moderne avec une corde soprano en ré'', j'ai utilisé les doigtés aigus d'Ariosti la première fois dans chaque section, puis j'ai choisi les doigtés plus conventionnels en première position dans la reprise ; ceci s'entend particulièrement bien dans la *Sonate 6*.

En plus des défis déjà mentionnés, un problème additionnel est de trouver des cordes qui répondront aux notes exceptionnelles requises par les œuvres. De forcer une corde de la' en si', comme je le fais par exemple dans les *Leçons 3* et *5*, change le caractère sonore et la réaction de l'instrument. Après avoir expérimenté, j'ai dû conclure que l'une des fins de cette entreprise d'accord était d'explorer les possibilités extrêmes de l'instrument et de ses cordes. J'ai dû accepter les changements de timbre et de qualité de jeu qui en résultent comme une partie du but expressif du compositeur.

Une fois ces obstacles vaincus, j'ai trouvé un compositeur au pouvoir expressif inimitable. Ariosti est à son meilleur dans les mouvements lents bien sentis comme le *Cantabile* de la *Leçon 2*. Ces moments sensibles soulignent le contraste avec les rapides danses joyeuses et spirituelles, comme la *Gigue* de la *Leçon 3*. Ma favorite est la *Gigue* de la *Sonate 7*, qui termine le disque, un exemple exceptionnel d'invention musicale des points de vue artistique et instrumental ; des enregistrements ultérieurs apporteront bien d'autres moments semblables. Le sens de l'humour évident dans ce mouvement est rarement rencontré dans la musique avant Haydn.

© Thomas Georgi 2006

Après des études à l'université de Cornell et à l'université de l'état de New York à Stony Brook, **Thomas Georgi** se rendit en Australie où il fut violoniste à l'Orchestre symphonique du Queensland. Vivant à Brisbane, il interpréta beaucoup de musique ancienne et il est l'un des membres fondateurs des Badinerie Players. A son retour en Amérique du Nord pour se joindre à l'orchestre baroque Tafelmusik, il a élargi ses horizons musicaux avec la viole d'amour, jouant des solos lors de tournées en Amérique de Nord, Europe, Australie et au Japon. Son site, *The Hidden World of the Viola d'Amore*, www.violadamore.com, veut promouvoir une plus grande compréhension de l'instrument au moyen de photos, de fiches sonores déchargeables et de résumés de l'histoire et de sa littérature. « Il ne fait aucun doute que Thomas Georgi est un musicien-né. Son adresse interprétative est aussi vibrante que les cordes sympathiques de son instrument de choix, la viole d'amour » (Jennifer Paull, *Music and Vision*). « Le jeu de Georgi est étourdissant tout le long du récital » (Carlos Maria Solare, *The Strad*).

Lucas Harris fit ses études en Europe, d'abord à la Civica Scuola di Musica di Milano comme l'un des premiers boursiers de la fondation Marco Fodella, puis à la Hochschule für Künste à Brême. Depuis son retour en Amérique du Nord en 1998, il est rapidement devenu l'un des meilleurs luthistes de continuo aux Etats-Unis et au Canada, engagé par des douzaines d'excellents ensembles baroques dont The Harp Consort, Apollo's Five, le New York Collegium, Tafelmusik, Trinity Consort, Seattle Baroque, les Smithsonian Chamber Players et Les Voix Humaines. Il a aussi créé et dirigé une vingtaine de concerts thématiques avec son propre groupe, Common Ground, dont la base est à New York. Sa passion pour l'opéra baroque a stimulé l'accompagnement continuo de productions par l'Opéra Métropolitain à New York, le Centre

d'opéra Juilliard, les festivals de musique ancienne de Boston, Utrecht et du Connecticut, Monadnock Music, le Toronto Consort et Atelier Opera. Il fait maintenant partie du personnel de la faculté de l'Institut d'interprétation baroque du conservatoire d'Oberlin et il a enseigné au Continuo Collective de New York et au festival de musique ancienne d'Amherst/Lute Society of America Summer Seminar. Il vit maintenant à Toronto en Ontario.

Joëlle Morton joue des violes de gambe, de la basse de viole et de la contrebasse. Active comme soliste et chambriste, elle travaille aux Etats-Unis, au Canada et en Europe avec son propre ensemble, Sympatica, ainsi qu'avec Tafelmusik, le New York Collegium, Musicians in Ordinary, Parthenia, Artek, Philomel, Concert Royal, Brandywine Baroque et Ensemble Soleil. En plus de donner des concerts et d'enseigner, elle est demandée comme musicologue et animatrice, donnant des exposés/démonstrations sur l'histoire et le développement des instruments à cordes aux conservatoires et universités partout aux Etats-Unis. Ses articles savants ont paru dans le journal de la Viola da Gamba Society of America, le magazine *Double Bassist* et *Bass World*; elle a publié plusieurs éditions de musique pour viole lyre et elle est éditrice générale des publications de la Société internationale de contrebassistes. Joëlle Morton a étudié la viole de gambe avec Wendy Gillespie, Mary Springfels et James Tyler, aboutissant à un doctorat en exécution de musique ancienne à l'université de Southern California.

Instrumentarium

Violas d'amore

Lezione 1, 3 and 5: Thomas Eberle, Naples 1783, six gut playing strings, three plain uncovered, three wire wound, six sympathetic strings, tuned in the scale.

Lezione 2 and 4: labelled Mathias Thir, Vienna 1721, six wire playing strings (Pyramid, Germany).

Sonatas 6 and 7: Thomas Eberle, Naples 1772, seven playing strings (Dominants), seven sympathetic strings, tuned in a triad, in unison with the playing strings.

Plucked instruments

15-course theorbo by Michael Schreiner (Toronto 2004) after Sebastian Schelle, (Nuremberg 1728)

14-course archlute by Michael Schreiner (Toronto 2002) after David Tecchler (Rome 1725)

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

Bowed basses

Lezione 1-5: Bass viol by John Pringle (2004) after Henry Jaye 1619

Sonatas 6 and 7: Great bass viol in G by Roel Prins, West Dean Workshop (1995) after Givanni Paolo Maggini c. 1610

Note on the Violas d'Amore

Like the music in this recording, that these eighteenth-century violas d'amore survived at all through centuries of neglect is a wonder. When the noted restorer William Monical first worked on the 1783 Eberle, he found a number of dead insects inside. These were variously identified as cockroaches endemic to southern Italy, and wasps known to prey on cockroaches, native to North America. It seems possible the instrument came to North America as a luxury cabin for roaches, and in this case the natives overcame the immigrants. This instrument also shows tunnels of the larvæ of the *Anobium* species, otherwise called woodworm. Apart from these depredations from the natural world, however, this instrument is in very pure condition, while its older brother has been modified, in all the usual ways, like almost all eighteenth-century bowed stringed instruments. The 1772 Eberle has a replacement bass bar, a recently made longer neck set at a high level above the belly for higher overall tension, and a wider fingerboard to accommodate the extra seventh string, adapting it to the style of the twentieth century. This particular instrument was played for a time in the mid-twentieth century by Michael Mann, son of Thomas Mann, and maybe the source of inspiration for the creation of the *Serenus Zeitblom*, the viola d'amore playing narrator of Mann's novel *Doktor Faustus*.

In respect to the third viola d'amore heard on this recording, Kai Koepf has written: 'The viola d'amore without sympathetic strings existed long before the generally known type came about, and it was used well into the eighteenth century. Both types were used side by side. The older type dominated in northern and central Germany, while in the Catholic South Germany the relationship was reversed.'

‘It seems that the use of sympathetic strings depended on the financial and socio-cultural situation of the individual player. The viola d’amore in northern and central Germany was often assigned concert parts played before a large audience (*obbligato* arias from oratorios and passions) while the South German repertoire consisted mainly of chamber music.’ As the Ariosti *Lessons* were preserved in Sweden, I thought it would be interesting to hear them as they might have been heard there, on an instrument without sympathetic strings.

The use of metal playing strings makes up for the absence of sympathetic strings, and what I miss is not resonance, of which the ‘Thir’ has plenty, but the complex combination of gut and wire colours in the tone of the 1783 Eberle. I find it fascinating that the difference between the two kinds of tone is not greater. It is a pleasure to present it on disc, thanks to the generosity of David Kerr of Kerr Violins in Portland, USA, who kindly loaned me this instrument.

Thomas Georgi



At the recording sessions

Special and particular thanks are due David Kerr, of Portland Oregon, for the loan of his viola d'amore, and to Statens musikbibliotek (The Music Library of Sweden) for permission to record the works. Thanks as well to Carolyn Kelly and the staff at Grace Church for their understanding and flexibility in the scheduling of the sessions (which helped us avoid the worst of the ambient noise.) Thanks are also due to Linda Deshman, Mylene Guay and David Sandall, for material support. Most of all, however, I want to thank Jean-Loup Leconte for his assistance in preparing my edition, and Leon King for comments.

Thomas Georgi



ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO



RECORDING DATA

Recorded in May 2005 in Grace Church on the Hill, Toronto, Ontario, Canada

Recording producer and sound engineer: Ingo Petry

Editing producer, sound engineer and digital editing: Clive Allen

Editing co-producer: Thomas Georgi

Schoeps 221B, Microtech/Gefell MV691/UM70 and B&K4006 microphones; Sony MX-P61 mixer; Apogee A/D converter; Sonic solutions workstation; Totem loudspeakers; Sennheiser HD 600 headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Thomas Georgi 2006

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

Front cover: Stockholm panorama

Photographs: Terry Williams

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-1535 © & P 2006, BIS Records AB, Åkersberga.



From the top:

- Thomas Eberle, Naples 1772, seven playing strings, seven sympathetic strings.
- Labelled Mathias Thir, Vienna 1721, six playing strings.
- Thomas Eberle, Naples 1783, six playing strings, six sympathetic strings.

See also page 31.