



This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)



Recording: église Notre-Dame de Centeilles, October 2018

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Photo (p. 36): © Jean-Baptiste Millot

Cover illustration: Alessandro Piazza, *A celebration in Piazza San Marco for the Doge Francesco Morosini's return to Venice in 1689*, Venise, Museo Civico Correr

© akq-images / Cameraphoto

QUATTRO VIOLINI A VENEZIA

CLEMATIS

Stéphanie de Failly, Amandine Solano, Lathika Vithanage,

Catherine Plattner & Kee Soon Bosseaux: *violin*

Jérôme Huille: *cello*

Sarah Van Oudenhove (3, 9, 10, 13, 14) & Marion Martineau (4, 5, 8): *bass viol*

Evolène Kiener: *bassoon*

Bérangère Sardin (5, 6, 8) & Claire Piganiol (3, 12): *harp*

Quito Gato: *theorbo & guitar*

Brice Saily: *harpsichord & organ*

Yoann Moulin: *organ* (1, 2, 9)

Stéphanie de Failly & Brice Saily: *direction*

- | | | |
|--|-------------------------------------|------|
| 1. <i>Sinfonia decima settima a quatro violini</i>
Allegro – Grave – Allegro – Adagio e piano
4 violins (SdF, AS, LV, CP),
basso continuo (harpsichord, guitar, organ, bassoon) | Marco UCCELLINI
(1603-1680) | 3'02 |
| 2. <i>Canzon II a 6</i>
4 violins (SdF, LV, CP, AS), cello, basson,
basso continuo (organ) | Giovanni GABRIELI
(c. 1555-1612) | 4'03 |
| 3. <i>Sonata quarta per sonar con due corde</i>
violin (SdF),
basso continuo (organ/harpsichord, harp, bass viol) | Biagio MARINI
(1587-1665) | 7'44 |
| 4. <i>Sinfonia a 5 & a 3 si placet</i>
4 violins (SdF, AS, CP, KSB),
basso continuo (harpsichord, theorbo, bass viol) | Salomone ROSSI
(1570-1630) | 1'39 |
| 5. <i>Sonata a quattro violini e doi chitarroni</i>
Coro I: 2 violins (SdF, KSB), theorbo
Coro II: 2 violins (AS, KP), harp | Salomone ROSSI | 3'39 |
| 6. <i>Sonata XXI con tre violini</i>
3 violins (SdF, CP, AS),
basso continuo (organ, harp, theorbo) | Giovanni GABRIELI | 4'41 |
| 7. <i>Sonata in Ecco con tre violini</i>
violin solo (SdF),
violin echo I (AS), violin echo II (CP)
basso continuo (harpsichord/organ, theorbo) | Biagio MARINI | 5'19 |
| 8. <i>Canzon prima per quattro violini</i>
4 violins (SdF, CP, AS, KSB),
basso continuo (harpsichord/organ, harp, bass viol) | Biagio MARINI | 3'02 |

- | | |
|---|---|
| 9. <i>Sonata prima a quattro violini</i>
4 violins (SdF, LV, AS, CP),
basso continuo (harpsichord, organ, theorbo, bass viol) | Giovanni B. BUONAMENTE 6'19
(c. 1595-1642) |
| 10. <i>Sonata 16 a tre violini</i>
violins I,II (SdF, KSB), violin III (AS)
basso continuo (harpsichord, bass viol) | Giovanni B. FONTANA 5'21
(1589-1630) |
| 11. <i>Sonata decima settima in Ecco per due violini
e due violin in ecco</i>

violin I (SdF), violin echo I (AS)
violin II (LV), violin echo II (CP)
basso continuo (harpsichord/organ, theorbo) | Dario CASTELLO 7'51
(1602-1631) |
| 12. <i>Capriccio per sonare il violino
con tre corde a modo di lira</i>
Violin (SdF), basso continuo (harpsichord, harp) | Biagio MARINI 2'51 |
| 13. <i>Sinfonia decima nona a tre violini</i>
Grave – Allegro – Grave – Allegro e presto
3 violins (SdF, AS, SKB),
basso continuo (organ, bass viol) | Marco UCCELLINI 2'43 |
| 14. <i>Canzon a 3, 2 violini e violoncino</i>
2 violins (SdF, AS),
basso continuo (organ, bass viol) | Francesco CAVALLI 6'18
(1602-1676) |

QUATTRO VIOLINI A VENETIA

Even though the moment in music history that is given flesh and blood by this recording took place essentially in Venice, it nonetheless was first given form in Cremona and then in Brescia. Music lovers in these two cities would have witnessed the development of the perfected form of the *viola da braccio* during the second half of the 16th century. In Cremona, Andrea Amati (c. 1605-1577) was considered to be the man who gave the instrument — it was not yet called a *violino* — the fundamentals of its structure, which would then be developed further until the 18th century. The Amati family created a true dynasty of stringed instrument makers (although Niccolò, the grandson of Andrea, died childless) and were swiftly followed by the Guarneri and the Stradivari. The city of Brescia became the second capital of Italian stringed instrument manufacture from Antonio Amati (1540-1607) onwards; this period began with the arrival there of Gasparo da Salò (1542-1609). We may therefore suppose that when Claudio Monteverdi arrived at the court of Mantua from Cremona in 1590, he played his first rehearsals and concerts there on a *viola da gamba* from the Amati atelier. Salomone Rossi, a Mantuan born and bred, had at that time been employed at the court as a player of the *viola da braccio* or violin for three years.

When the printer Ricciardo Amandino published the score of Monteverdi's *L'Orfeo* in 1609, the violins were still given their old name: the list of the *stromenti* describes all of the instruments of the violin family as *viola da braccio*; the instrument that we know as the cello was termed a *basso da braccio*. The first markings that mention *violini* only occur from Orfeo's great aria *Possente spirto* onwards. Could this have been by chance? We could well be tempted to believe that Monteverdi here wanted to signal an innovative use of the instrument, and so kept the old terminology of *viola da braccio* for the polyphonic

passages of the opera. We still have to identify precisely the two *violini piccoli alla francese* that are used for several bars in ritornelli in act 2 of the opera. It is likely that Monteverdi first came across these instruments tuned one third higher than the normal instrument when he accompanied the duke of Mantua on his visit to take the waters in Spa in 1599. The town was at that time one of the leading thermal centres frequented by European nobility; the Italian musicians surely discovered the distinctive features of French dance music in the performances given by the *bandes de violons*, in which the small violins tuned one third higher than normal played the upper lines with such energy.

Salomone Rossi began to publish his first volumes of instrumental works with Amandino in Venice from 1607 onwards. The list of instruments on the flyleaf still calls for *viole*: *Il Primo Libro delle Sinfonie et Gagliarde a tre, quatro & a cinque voci, per sonar due Viole, overo Cornetti & un Chitarrone*. The alternative listing for cornetts disappeared in his *Secondo Libro* (1608), although the *viole* were still listed. The *Sinfonia a 5 & a 3 si placet* comes from this volume; it has the distinction of having been composed for four instruments that would normally play the upper line (the first notated on the treble clef, the other three on the soprano clef) and seems to be the oldest known composition for an ensemble of four violins. As the title suggests — and the same was also true for pieces in the *Primo Libro* — the composer also states that the piece can be played as a trio or as a quintet. Rossi calls for *due Viole da braccio* in his *Terzo Libro* (1623); in his *Quarto Libro* (1642), dedicated to Rossi's patron in Mantua, Vincenzo di Gonzaga, his specification of *due violini* signifies the definitive replacement of the *viole da braccio* by *violini*. It is at the conclusion of this, his final volume, that Rossi presents the *Sonata à quattro Violini e doi Chitarroni*: this unique work is a perfect example of a sonata for two ensembles that are used in alternation, with seeming questions and answers in piano and forte and finally the majestic union of the two ensembles. We have here taken only one minor liberty, replacing one chitarrone with a harp; this is, however, in accordance with a suggestion on the flyleaf: *un Chitarrone o Altro Stromento*.

This being said, the word violin was certainly already in use before the publications described above. Peri mentions a certain *Messer Giovannibattista dal Violino* as one of the musicians involved with the first performance of his *L'Euridice* in 1600. This player was Giovanni Battista Giacometti (c.1550-c. 1603), a musician from Brescia who had gained a fine reputation for his playing in several cities, Rome included; he had turned down several propositions from the duke of Mantua because the city's climate was hardly optimal.

Giovanni Gabrieli (c.1555-1612) is principally known for the impressive instrumental works that he composed for use in the basilica of San Marco in Venice. In 1597 his volume of *Symphoniae Sacrae* contained not only vocal works but also several instrumental works (fourteen *canzoni* and two sonatas) in which he adopted the same principle of music divided between several choirs. In 1615, three years after Gabrieli's death, the publisher Gardano brought out an anthology of *canzoni* and sonatas marked *del Signor Giovanni Gabrieli*. Five of the twenty-one pieces in the volume are sonatas; these vary from a work for five instruments in one ensemble to works for larger forces, going as far as for twenty-two instruments divided into five choirs in *Sonata XX*. Gabrieli only rarely indicates the precise instruments required, reserving such moments when it was necessary to make a clear distinction between violins and cornetts for the upper lines. One of the first *canzoni* of the volume appears in this recording, for its four upper lines match the range of the violin exactly; even the music written for the fourth instrument does not descend below the violin's low G. The two remaining lower parts have been allotted to cello and bassoon, the continuo instruments. This *canzona* is typical of Giovanni Gabrieli's style: it blends a solid polyphonic tradition with the new concertante and virtuoso styles that had appeared from the final years of the 16th century onwards, principally in the works of virtuoso singers and instrumentalists who had developed these skills as they practised the arts of diminution and ornamentation. The moments

in which the two first violins rival each other in virtuoso passagework are a result of this development.

The final piece of the 1615 volume belongs to a completely different genre. This *Sonata con tre violini* first of all indicates the instruments required extremely clearly, even though the words *overo altri instrumenti* are marked above the organ part; the piece is, moreover, in a totally different musical style: simple polyphonic imitation here gives way to a more expressive and more theatrical musical discourse that changes character continually. Although it remains in the same general metre, the variety in the way that the various thematic motifs are handled makes it into a real template of the baroque sonata. At times playing against each other, at others playing in unity, the three solo instruments seem to be characters performing a scene from a play.

Claudio Monteverdi was appointed *maestro di cappella* of San Marco, the successor to Gabrieli, in 1615: the year in which the above volume was published. Biagio Marini (1587-1665), a young violinist from Brescia, had also joined the *cappella* there that same year; he was one of those who would perform the music of the great Monteverdi for a period of several years. Even though Marini composed vocal music in various genres, he has been granted his place in music history thanks to his work as a violinist. His *Affetti musicali* (1617) shows well the path that he would take in instrumental music. Following the example set by the singers, he required a quantity of affects as well as expressive playing from his musicians for the creation and performance of his works. He left San Marco in 1620 and settled into a career that was divided between Italy and the court of Neuburg an der Donau, returning only to Venice towards the end of his life. His second volume of instrumental music was published in Venice in 1629 and was entitled *Sonate, Symphonie, Canzoni, Passamezzi, Balletti [...] à 1, 2, 3, 4, 5, 6 Voci per ogni sorte d'Instrumenti, Opera ottava*; it is unique in its handling of the development of violin repertoire and technique. The phrase *per ogni sorte d'Instrumenti* indicates that there are

works specifically for cornetts, trombones, bassoons, *flautini*, and *viole da gamba*. It is, however, clear that the violin rules here: this is evident from the flyleaf, where Marini mentions several particularities of the volume, some of which are pieces for violin that can also be played in two or three parts; the volume's title also contains the words *con altre curiose & moderne inventioni*.

Everything in this volume displays the progress of Marini's mastery of violin technique as well as a new and more modern concept of form, of the sonata in particular, to a much greater extent than in his *Affetti musicali* (1617). Whilst he was not the inventor of the *Sonata a violino solo* — that honour he shares with various colleagues, one of whom, Carlo Farina from Mantua, was also an expatriate in Germany — but the role that he gives the violin from the *Opera ottava* onwards is impressive. We see this clearly demonstrated here in the *Sonata quarta per il Violino*. What seems striking at first glance is the almost total absence of tempo markings; even though some passages seem to follow a regular beat pattern, such as a passage in 3/2 that is in the spirit of a galliard or a passage involving double-stooping that we will discuss later, the greater part of the sections of the sonata are free in character and seem almost improvised. Marini here found the means that were most appropriately suited to indicate the passages that should be played with *affetti*. Space for improvisation is clearly intended in the long passage notated as a simple melody in minims; such a passage without any ornamentation would have no sense whatsoever, whilst Marini's insertion of the word *affetti* at this moment would also seem to suggest the same. What are we to think of the final section in 3/2 that brings the sonata to a mysteriously meditative conclusion, but yet also contains brilliant virtuoso passages that are greatly akin to the vehement character of the toccatas? Marini states that the sonatas are *per sonar con due corde* in his title; his evident preoccupation with polyphonic playing on the violin is here exploited in a long passage for two voices for the violin.

The same polyphonic idea is developed further in the *Capriccio per sonare il Violino con tre corde a modo di lira*. Marini here clearly wanted to recall the sound and manner of playing the *lira da braccio*, the instrument that was the descendant of the bowed vielles with drone strings, although here he goes further and makes use of three-note chords. He suggests that the position of the strings on the bridge should be adapted so as to make this possible with the words *Bisogna che le due grosse corde sino vicine*: the two thicker strings should be close to each other.

Even though the *Opera ottava* contains sonatas for the violin or cornett and various other compositions such as *sinfonie* and *balletti* for two or three instruments and continuo, it also contains works for less usual groupings. One such work is the *Canzona per quattro violini*. Even though imitative writing predominates, the three-part structure of the piece brings it close to a sonata in form. We should note that the first section is composed entirely within the range of the four violins; the continuo has no separate line provided; this appears only in the second and more active section. A galliard-like interlude in fast triple time, once more without a bass line, then intervenes, followed by a more brilliant third section that is characterised by the virtuoso dialogue of the four soloists.

One of the compositions that Marini lists on the flyleaf is the *Sonata in Ecco con tre Violini*. There are many earlier well-known examples of works in which such echo effects are employed, notably in the fifth act of Monteverdi's *Orfeo* and in the same composer's *Vespro della beata Vergine*. Here, however, we are confronted not with one echo, but with two. The sonata is in fact a sonata for violin and continuo, three sections of which are set as dialogues with two other violins in the distance. Marini takes great care in the score to stipulate '*Questa è la parte che propone forte*' (this is the part to be played loudly) for the solo violin, and for the two others '*Chi sona questa parte non deve esser visto*' (those who play this part should not be seen). To avoid any possible misunderstanding, he also noted

in the continuo part '*Il primo Violino deve essere visto, & gli altri due no'* (the first violin should be seen, the other two not).

We consider the sonatas by Marini to be perfect examples of the early baroque sonata: there is no pre-established structure, no systematic alternation between slow and fast sections, with these being able to begin or end either in allegro or adagio; the sections are either separate or linked together. The wealth of ideas, the sometimes violent contrasts, the use of spatial effects and of surprise all combine to create the image of freedom and of expressivity that is characteristic of the baroque.

Giovanni Battista Fontana (c.1589-1630) was also born in Brescia and worked in Rome and in Padua. Very little is known about him, the only example of his work to have survived being a single volume published eleven years after his death. The author of the preface to the edition did not fail to note that Fontana had been one of the most singular virtuosi in the art of violin playing (*nel toccare del violino*) whom he had ever heard. We may well therefore imagine that, having been born in Brescia and in almost the same year as Marini, the two violinists would have been trained in an almost identical manner and that they might well have shared the same creative inspiration. Fontana's volume contains eighteen sonatas, six of which are for violin and continuo; there are eleven trio sonatas, some of which include a concertante bassoon part, and one sonata for three violins. As was the case with Marini's sonatas, this last work is made up of several contrasting sections; these are often short and are either alternatively imitative or dance-like in character. A few sections are for violins I and II only, although violin III is also allotted a long freely written solo, very close in character to the improvisatory spirit of Marini's sonata.

Dario Castello (1602-1631) was Venetian and, like Marini, was one of the instrumentalists of the *cappella* of San Marco. He was described as a violinist, but also as *Capo di compagnia de musichi d'instrumenti da fiato* (head of the company of wind

instrument players). He composed two volumes of instrumental music, both of which were published under the same title: *Sonate concertante in stil moderno*; the first volume was published in 1621 and the second in 1629, the same year as Marini's *Opera ottava*. We can see from Castello's compositions that he employed a much more demonstrative style of virtuoso writing than Marini; violins, cornetts, trombones and bassoons are all held to the same standards of performance. The *Sonata decima settima in Ecco* was composed for two solo instruments, each of which is provided with its own echo. Castello here allots these two solo lines to violin and cornett but, bearing in mind the frequent occasions on which each of these instruments was offered as an alternative to the other at that time, we have replaced the cornett and its echo with violins for this recording; the similarity of range between the violin and the cornett makes this adaptation perfectly possible. The first section of the work is a trio sonata made up of several linked sections, *allegro – adagio – allegro – adagio – allegro*. A passage in free style for the *violino solo* follows, with its echo replying at the end. A short interlude (*adagio – allegro*) for the trio follows, after which comes the cornett solo, here replaced by violin, also followed by its echo. The sonata concludes with a dialogue between the two solo instruments and their echoes.

Giovanni Battista Buonamente (c.1595-1642) was born in Mantua. He was employed by the Gonzaga family of Mantua until 1622, where he was probably a pupil and then a colleague of Salomone Rossi; he then embarked on a career that led him to enter the employment of the Emperor in Vienna before moving to Assisi, where he was appointed *maestro di cappella* in 1633 and where he remained until his death. He composed three volumes of trio sonatas for two violins (1626, 1629, 1637); these works are unusual in that they contain obbligato parts for the viola da gamba. In contrast, his volume of *Sonate e Canzoni* (1636) is made up of various types of works for ensembles ranging from two to six instruments. The *Sonata a quattro violini* that we have recorded here is from this last-named volume. While it is still based on a somewhat free style of

writing, with dialogues in which the four violins have divided into two groups of two at certain moments, a tripartite form is nonetheless evident; the central section of this is dominated by a well-developed slow passage that in its turn leads into a rather short dance-like finale in triple time.

Francesco Cavalli (1602-1676), the brilliant successor to Monteverdi at San Marco, published an important volume of sacred music in 1656: *Musiche sacre concernenti messa e salmi concertante con istromenti*. In addition to the splendour of the music itself, in which instruments play an important role, this publication also contains seven sonatas for 3, 4, 5, 6, 8, 10, and 12 instruments: this confirms the important role that instrumental music played in ecclesiastical ritual at that time. For the instrumentation, only the violins are marked for the upper lines; the cornett is never mentioned. The lower lines were given to the *violetta*, *viola* and *violoncino*, the winds being represented only by the trombones. Could this mean that the cornetts had already disappeared, or at the very least, that musicians who could play them had become rare. Certain writers have mentioned that a large number of them must have died of the Black Death during 1630-1631, although Cavalli's music is dated some twenty years after this tragic event. We could not, however, not include a work from this volume in this anthology, and so have chosen the sublime *Canzona a tre*.

With Marco Uccellini (1603-1680) we take momentary leave of what seems to be almost a school of virtuosi from Brescia, Mantua, and Venice. Uccellini was born in Forlimpopoli in Emilia-Romagna and worked in Modena and in Parma, where he was *maestro di cappella* of the church musicians as well as at the local court. He made a considerable contribution to the development of violin technique and is worthy of individual attention on this account alone. He composed seven volumes of instrumental works, principally solo and trio sonatas for violin. Given that this recording is devoted to works for three or four violins, the works we have chosen come from his final two

volumes, dated 1660 and 1667. The *Sinfonie boscarecie* are highly unusual in cut: they are small works for violin and continuo, to which Uccellini has supplied ad libitum parts for a second and a third violin. The 1660 volume clearly enjoyed some success, for it was reprinted in Antwerp in 1669. We can only believe that Uccellini himself enjoyed composing these works for three violins, for in his final volume *Sinfonici concerti* (1667) there are not only solo and trio sonatas with obbligato violone parts in some cases, but also several pieces intended for three violins and continuo. The *Sinfonia decima nona* is made up of four movements (*Grave – Allegro – Grave – Allegro e presto*). Uccellini's sole composition for four violins also comes from this volume; this is the *Sinfonia decima settima* and its formal structure is just as strict (*Allegro – Grave – Allegro – Adagio e piano*).

A recording entitled *Quattro Violini* could scarcely ignore the works of the Venetian composer Giovanni Legrenzi (1626-1690). The Clematis ensemble has already devoted one CD to his works (RIC 356) and it was whilst preparing this recording that they realised once again the importance of his works for four violins. His three sonatas for four violins are included on this earlier recording; we suggest to our readers that they might like to listen to this recording once again and in so doing rediscover the three works that bring this Venetian journey to an end.

JÉRÔME LEJEUNE

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

QUATTRO VIOLINI A VENETIA

Si la page d'histoire de la musique que raconte cet enregistrement se passe essentiellement à Venise, c'est en réalité à Crémone puis à Brescia qu'elle commence. C'est dans ces deux villes que l'on assiste, durant la deuxième moitié du XVI^e siècle, au perfectionnement des « *viola da braccio* ». À Crémone, Andrea Amati (c. 1505-1577) est considéré comme celui qui a donné à cet instrument – il ne se nomme pas encore « *violino* » – les bases essentielles de sa facture telle qu'elle se développera jusqu'au XVIII^e siècle. C'est une véritable dynastie de luthiers que représenteront les Amati puis leurs héritiers (Niccolò, le petit-fils d'Andrea n'ayant pas descendance) aux noms prestigieux de Guarneri et de Stradivari. Dès la génération d'Antonio Amati (1540-1607), c'est principalement Brescia qui devient la deuxième capitale de la lutherie italienne ; cela commence à l'arrivée de Gasparo da Salò (1542-1609). On peut donc supposer que lorsque le Crémonais Claudio Monteverdi arrive à la cour de Mantoue en 1590, c'est avec une *viola da gambe* sortie de l'atelier des Amati qu'il exerce ses premières fonctions d'instrumentiste. À ce moment, cela fait déjà trois ans qu'un Mantouan de souche, Salomone Rossi, y est violoniste, ou plutôt joueur de *viola da braccio*.

Lorsque l'imprimeur Ricciardo Amandino édite en 1609 la partition de *L'Orfeo*, les mentions du violon sont encore archaïques : la nomenclature des *stromenti* mentionne bien tous les instruments de la famille du violon sous le nom de « *viola da braccio* » ; dans la partition, l'instrument que nous nommons « violoncelle » est indiqué « *basso da braccio* ». Ce n'est qu'à partir du grand air d'Orphée *Possente Spirto* que les mentions de « *violini* » apparaissent. Est-ce un hasard ? Nous serions tentés de croire que Monteverdi voulait indiquer ainsi une utilisation plus nouvelle de l'instrument, conservant, pour les passages polyphoniques, l'ancienne appellation de « *viola da braccio* ». Resterait

évidemment à identifier exactement les deux « *violini piccoli alla francese* » utilisés pour quelques mesures de ritournelle dans le deuxième acte. Il est probable que Monteverdi a pu découvrir ces instruments accordés à la tierce supérieure lors du séjour durant lequel il a accompagné le duc de Mantoue aux eaux de Spa en 1599. Dans cette ville qui est, à l'époque, l'un des principaux centres de cure thermale de la noblesse européenne, nos Italiens ont sans doute pu découvrir les particularités des musiques de danse françaises, interprétées par les « bandes de violons » parmi lesquelles se trouvaient ces petits violons à la tierce qui jouaient avec énergie les parties de dessus.

Dès 1607, Salomone Rossi édite ses premiers recueils de compositions instrumentales, auprès du même éditeur vénitien, Amandino. À la page de garde, la spécification des instruments fait encore mention des « *viole* » : *Il Primo Libro delle Sinfonie et Gagliarde a tre, quattro & a cinque voci, per sonar due Viole, overo Cornetti & un Chitarrone*. Dans le *Secondo Libro* (1608), l'alternative pour les cornets disparaît, mais il est toujours question de « *viole* ». C'est de ce recueil que provient la *Sinfonia a 5 & a 3 si placet*, qui possède la particularité d'être écrite pour quatre instruments de dessus (le premier en clé de sol, les trois autres en clé d'ut première ligne) et apparaît comme la plus ancienne composition connue pour un ensemble de quatre violons. Ainsi que le suggère le titre – et cela se trouve déjà dans des pièces du *Primo Libro* –, l'auteur propose de jouer l'œuvre en trio ou à cinq, proposition suivie ici. Dans le *Terzo Libro* (1623), Rossi précise « *due Viole da braccio* ». Enfin, dans le *Quarto Libro* (1642) – Rossi est toujours actif à Mantoue et dédie le recueil à son patron Vincent de Gonzague –, la spécification « *due violini* » remplace définitivement celle de « *viole da braccio* ». C'est en conclusion de cet ultime opus que Rossi propose cette unique *Sonata à quattro Violini e doi Chitarroni*, composition qui répond parfaitement au modèle des sonates à double chœur avec ces dialogues alternés, ces jeux de réponses en *piano* et *forte* et enfin la réunion majestueuse des deux ensembles. Seule petite liberté par rapport aux indications, nous avons remplacé l'un des chitarrone

par une harpe, suivant d'ailleurs la suggestion de la page de garde : « *un Chitarrone o Altro Stromento* ».

Ceci dit, l'appellation de « violon » est certainement antérieure aux publications évoquées. Ainsi, en 1600, parmi les musiciens réunis pour la création de *L'Euridice*, Peri mentionne un certain « *Messer Giovannibattista dal Violino* ». Il s'agit de Giovanni Battista Giacometti (c. 1550-ap. 1603), musicien originaire de Brescia qui a brillé comme instrumentiste dans plusieurs villes, principalement Rome, ayant refusé les offres du duc de Mantoue parce que le climat de cette ville était trop médiocre...

Giovanni Gabrieli (c. 1555-1612) est bien connu pour les imposantes compositions instrumentales qu'il écrit pour le service de la basilique San Marco de Venise. Dès 1697, outre des compositions vocales, son recueil de *Symphoniae Sacrae* contient quelques pièces instrumentales (14 *canzoni* et 2 sonates) qui épousent le même principe d'une musique répartie entre plusieurs chœurs. Trois ans après sa mort, en 1615, l'éditeur Gardano publie une anthologie des *canzoni* et sonates « *del Signor Giovanni Gabrieli* ». Sur les 21 pièces du recueil, 5 sont des sonates. Cela va de pièces à 5 instruments en un seul chœur à des compositions pour des effectifs plus riches, jusqu'aux 22 instruments répartis en cinq chœurs de la Sonata XX. À quelques rares moments, l'auteur indique l'instrumentation, précisant en particulier le choix entre violons et cornets pour les voix supérieures. Dans ce programme consacré au violon se trouve l'une des premières *canzoni* du recueil, dont les quatre parties supérieures correspondent à la tessiture du violon. En effet, même la partie du quatrième instrument ne descend pas en dessous du sol grave du violon. Il restait à confier les deux parties graves aux instruments de continuo, violoncelle et basson. Cette *canzona* est typique du style de Giovanni Gabrieli, qui associe encore une très solide tradition polyphonique avec les nouveaux aspects concertants et virtuoses apparus dès les dernières années du XVI^e siècle, principalement dans l'œuvre des virtuoses (chanteurs et instrumentistes) qui ont développé leur nouveau talent dans

leurs ouvrages sur l'art des diminutions. C'est ainsi qu'à certains moments, les deux premiers violons se livrent à quelques échanges virtuoses.

L'ultime pièce du recueil de 1615 appartient à un genre totalement différent. D'une part, cette *Sonata con tre violini* indique très précisément sa destination instrumentale (bien que la partie d'orgue indique aussi « *overo altri instrumenti* »), mais, d'autre part, elle nous apparaît comme d'un genre très différent dans lequel la simple imitation polyphonique fait place à un discours plus expressif, plus théâtral, aux caractères changeants. Tout en restant dans la même métrique générale, la variété du traitement des différents motifs thématiques en fait un véritable modèle de sonate baroque. Tantôt opposés, tantôt réunis, les trois protagonistes nous apparaissent comme les personnages d'une petite scène de théâtre.

En 1615, année de publication de ce recueil de Gabrieli, Claudio Monteverdi est devenu maître de chapelle à San Marco, succédant ainsi à Gabrieli. La même année, un jeune violoniste originaire de Brescia, Biagio Marini (1587-1665), fait partie des musiciens de la basilique ; il est, durant quelques années, l'un des interprètes de la musique du grand Claudio. Si Marini touche à de nombreux genres de la musique vocale, c'est essentiellement son activité de violoniste que l'histoire retiendra. En 1617, sa première publication sous le titre d'*Affetti musicali* indique bien le propos qu'il compte développer dans le domaine de la musique instrumentale. À l'instar des chanteurs, c'est bien d'affects et d'expression qu'il sera question dans sa conception de la création et de l'interprétation de ses compositions. En 1620, il quitte le service de San Marco pour entamer une carrière itinérante entre l'Italie et la cour de Neubourg-sur-le-Danube. Il ne reviendra à Venise qu'à la fin de sa vie. Son deuxième recueil de musique instrumentale, publié à Venise en 1629 sous le titre de *Sonate, Symphonie, Canzoni, Passamezzi, Balletti* [...] à 1, 2, 3, 4, 5, 6 *Voci per ogni sorte d'Instrumenti, Opera ottava*, occupe une place tout à fait particulière dans l'évolution du répertoire et de la technique du violon. Certes, il

indique bien « *per ogni sorte d'Instrumenti* », réservant des compositions bien spécifiques pour les cornets, les trombones, les bassons, les *flautini* et les violes de gambe, mais il est évident que l'instrument roi est ici le violon, ce qui apparaît dès la page de garde où il indique quelques particularités du recueil, parmi lesquelles des pièces pour le violon sur lequel on peut jouer deux ou trois parties ; et il ne manque pas de signaler dans le titre « *con altre curiose & moderne inventioni* »...

Bien plus que dans les *Affetti musicali* de 1617, tout concorde ici pour témoigner de sa propre évolution dans la maîtrise de la technique du violon et dans la conception nouvelle et moderne des formes, principalement celle de la sonate. Certes, il n'est pas l'inventeur de la *Sonata a violino solo* – il partage cette mission avec différents collègues, dont le Mantouan Carlo Farina, comme lui expatrié en Allemagne –, mais le rôle qu'il lui accorde dès cet *Opera ottava* est impressionnant. En témoigne ici la *Sonata quarta per il Violino*. Ce qui frappe de prime abord, c'est en fait l'absence quasi totale d'indications de tempo. Si quelques passages semblent assez mesurés, telle une section en 3/2 proche de l'esprit d'une gaillarde ou le passage en doubles cordes dont il sera question plus tard, la majorité des sections de la sonate sont des passages assez libres, quasi improvisés, pour lesquels il a trouvé les moyens les plus appropriés pour noter ce qui doit se jouer avec des « *affetti* ». Ne laisse-t-il pas d'ailleurs place à l'improvisation dans le long passage noté comme une simple mélodie en blanches, qui, sans l'ajout d'une ornementation, serait vide de sens ? Le terme « *affetti* » indiqué à cet endroit en serait-il une suggestion ? Et que dire de la dernière section en 3/2, qui apporte une conclusion méditative et mystérieuse à cette sonate qui, ailleurs et en plusieurs endroits, contient des passages brillants et virtuoses qui se rapprochent de l'esprit véhément des toccatas ? Dans le titre de la sonate, Marini indique aussi « *per sonar con due corde* ». Le jeu polyphonique sur le violon semble être une de ses préoccupations ; il l'exploite ici dans un long passage écrit entièrement à deux voix pour le violon.

Avec le *Capriccio per sonare il violino con tre corde a modo di lira*, c'est la même idée du jeu polyphonique qui est développée. Si l'idée de base de Marini est de rappeler le jeu de la lira da braccio qui, au début du XV^e siècle, est l'héritière des vièles à archet munies de cordes de bourdon, ce dernier va plus loin et propose un véritable jeu d'accords avec des triples sons. Pour ce faire, il suggère d'ailleurs que la position des cordes sur le chevalet soit adaptée : « *Bisogna che les due grosse corde sino vicine* » (il faut que les deux grosses cordes soient proches).

Si cet *Opera ottava* contient ces sonates pour le violon (ou le cornet !) et diverses compositions (*Sinfonie, balletti...*) à 2 ou 3 instruments et basse continue, il contient également des compositions pour des effectifs plus rares. C'est le cas de la *Canzona per quattro violini*. Même si l'écriture imitative reste prédominante, la structure tripartite de cette pièce la rapproche de la sonate. On remarquera que la première section reste entièrement écrite dans la tessiture des quatre violons, la basse continue ne disposant pas d'une voix autonome. Celle-ci n'entre que dans la deuxième section, plus active.

Après un petit intermède en rythme ternaire rapide (quasi une gaillarde), à nouveau sans partie de basse, vient enfin une troisième section plus brillante et marquée par les réponses virtuoses des quatre solistes.

Parmi les compositions que Marini cite à la page de garde se trouve la *Sonata in Ecco con tre Violini*. Le principe ces effets d'écho se retrouve dans des exemples bien connus, et notamment le cinquième acte de *L'Orfeo* et les *Vespro della beata Vergine* de Monteverdi. Ici, il ne s'agit pas d'un écho, mais de deux. La sonate est en fait une sonate pour violon et basse continue, dont trois sections sont développées en réponses dans le lointain avec deux autres violons. Dans la partition, Marini prend soin de stipuler pour le premier violon que « *Questa è la parte che propone forte* » (ceci est la partie qui doit être vraiment forte) et pour les deux autres que « *Chi sona questa parte non deve esser visto* » (ceux qui jouent cette partie ne doivent pas être vus). Et pour être certain que les consignes seront

bien comprises, il précise dans la partie de basse continue : « *Il primo Violino deve essere visto, & gli altri due no* » (le premier violon doit être vu, les deux autres pas).

Quoi qu'il en soit, les sonates de Biagio Marini nous apparaissent comme le modèle parfait de la sonate du premier baroque : il n'y a pas de structure préétablie, pas d'alternance systématique entre passages lents et rapides, on peut commencer ou finir « *allegro* » ou « *adagio* », les sections sont séparées ou enchaînées. L'abondance des idées, les contrastes parfois violents, la spatialisation, les surprises, tout cela concorde à forger cette image de liberté et d'expression typique du baroque.

Giovanni Battista Fontana (c. 1589-1630) est également originaire de Brescia et est actif à Rome et à Padoue. On sait bien peu de choses à son sujet, le seul témoignage de son œuvre étant le recueil édité onze ans après sa mort. L'auteur de la préface de l'édition ne manque pas de signaler qu'il fut l'un des plus singuliers virtuoses dans l'art de toucher le violon (« *nel toccare del violino* ») qu'il lui ait jamais été donné à entendre. Il est évidemment permis d'imaginer que, natif de Brescia et quasi de la même année que Marini, les deux musiciens ont dû connaître une formation identique, du moins partager la même complicité créatrice. Le recueil de Fontana contient 18 sonates, 6 pour violon et basse continue, une majorité de sonates en trio dont certaines font appel à des parties concertantes pour le basson et enfin une unique sonate pour 3 violons. Comme les sonates de Marini, cette dernière est constituée de plusieurs sections de caractères différents, souvent assez brèves et qui alternent entre passages imitatifs et dansants. Quelques sections sont réservées aux violons I et II, tandis que le violon III bénéficie d'un long solo d'une facture très libre, très proche de l'esprit quasi improvisé de la sonate de Marini.

Comme Marini, le Vénitien Dario Castello (1602-1631) fait partie des instrumentistes de San Marco. On le cite comme violoniste, mais aussi comme « *Capo di compagnia de musichi d'instrumenti da fiato* » (chef de la compagnie des instruments

à vent). On lui doit deux recueils de musique instrumentale édités sous le même titre, *Sonate concertante in stil moderno* : le premier en 1621, le second en 1629, la même année que l'*Opera ottava* de Marini. La pratique d'une virtuosité plus démonstrative que chez Marini est une évidence dans les compositions de Castello, qu'il s'agisse de l'écriture des parties de violon ou de celles des cornets, trombones et bassons, qui sont traitées avec la même exigence. La *Sonata decima settima in Ecco* est écrite pour deux instruments principaux qui bénéficient chacun de leur propre écho. Certes, dans l'édition, Castello répartit les voix entre le violon et le cornet. Mais vu les fréquentes situations où, à cette époque, les deux instruments sont proposés en choix alternatif, il a été imaginé pour cet enregistrement de remplacer le cornet et son écho par des violons, ce que permettent aussi sans aucun problème les tessitures parfaitement comparables des deux instruments. La première section est une sonate en trio composée de plusieurs parties enchaînées, *allegra – adasio – allegra – adasio – allegro*.

Vient ensuite un passage de « *violino solo* », de style libre, à la fin duquel répond l'écho. Après un bref intermède [*adasio*] – *allegro* en trio vient le solo du cornet (remplacé ici par un violon), suivi également de la réponse de son écho. Et la sonate se conclut par un dialogue entre les deux principaux protagonistes et leurs échos.

Giovanni Battista Buonamente (c. 1595-1642) est originaire de Mantoue. Avant de connaître une carrière qui le conduit jusqu'au service de l'Empereur à Vienne puis enfin à Assise, où il est maître de chapelle dès 1633, il reste jusqu'en 1622 au service des Gonzague à Mantoue, où il est vraisemblablement disciple puis collègue de Salomone Rossi. On lui doit trois recueils de sonates en trio pour deux violons qui ont la particularité de comporter des parties obligées de basse pour la viole de gambe (1626, 1629, 1637). Par contre, le recueil de *Sonate e Canzoni* de 1636 nous offre des compositions de types très variés avec des formations de deux à six instruments. C'est de ce recueil qu'est issue la *Sonata a quattro violini*. Si elle est encore basée sur le principe

d'une écriture assez libre, avec des jeux de réponses dans lesquels il apparaît à certains endroits que les quatre violons se répartissent par couples, on constate néanmoins une structure de base tripartite dominée en son centre par un passage lent assez développé qui précède un très bref final dansant en rythme ternaire.

En 1656, Francesco Cavalli (1602-1676), brillant successeur de Monteverdi à San Marco, publie un très important recueil de musique sacrée : *Musiche sacre concernenti messa e salmi concertante con istromenti*. Outre la somptuosité de cette musique dans laquelle les instruments jouent un rôle important, cette publication contient également sept sonates pour 3, 4, 5, 6, 8, 10 et 12 instruments, ce qui confirme le rôle important que la musique instrumentale joue à cette époque dans les offices religieux. En ce qui concerne l'instrumentation, seuls les violons sont cités pour les parties de dessus ; pas la moindre mention de cornet. Pour les parties graves sont cités les *violetta*, *viola* et *violoncino* et, seuls représentants des vents, les trombones. Cela veut-il dire que les cornets ont disparus ou que, du moins, les musiciens capables de les jouer à Venise sont rares ? Certains évoquent le fait que bon nombre d'entre eux auraient pu mourir lors de la grande peste de 1630-1631. Mais nous sommes ici une bonne vingtaine d'années après cet événement dramatique. Nous ne pouvons pas, dans cette anthologie, laisser de côté l'évocation de ce recueil, principalement avec cette sublime *Canzona a tre*.

Avec Marco Uccellini (1603-1680), nous quittons un instant ce qui peut nous apparaître comme une « école » réunissant des virtuoses originaires de Brescia, Mantoue et Venise. Il est né à Forlimpopoli en Émilie-Romagne et est actif à Modène et à Parme, où il exerce les fonctions de maître de chapelle tant à l'église qu'à la cour. Son rôle dans le développement de la technique du violon est considérable et mérite à lui seul une attention plus particulière. On lui doit sept recueils de musique instrumentale consacrés majoritairement à des sonates en solo et en trio pour le violon. Dans le contexte de cet enregistrement, consacré principalement aux œuvres réunissant trois ou quatre violons,

les deux derniers recueils de 1660 et 1667 ont retenu notre attention. Les *Sinfonie boscarecie* sont d'une facture très étonnante ; ce sont de petites compositions pour violon et basse continue pour lesquelles l'auteur prévoit, *ad libitum*, l'ajout d'un deuxième et d'un troisième violon.

Ce recueil connaît un certain succès, puisqu'il est réédité à Anvers en 1669. Il faut croire qu'Uccellini s'est pris lui-même au plaisir de ces pièces à trois violons puisqu'en 1667, dans son dernier opus, *Sinfonici concerti*, à côté de sonates en solo et en trio avec, dans certains cas, des parties de « violone » obligé, se trouvent plusieurs pièces destinées à cette formation de trois violons et basse continue. La *Sinfonia decima nona* est construite sur un schéma bien défini de quatre mouvements (*Grave – Allegro – Grave – Allegro e presto*). C'est du même recueil que provient son unique composition destinée à quatre violons, la *Sinfonia decima settima*, dont le schéma formel est tout aussi rigoureux (*Allegro – Grave – Allegro* avec une conclusion *Adagio e piano*).

Un programme intitulé *Quattro Violini* ne pouvait pas passer à côté de l'œuvre du Vénitien Giovanni Legrenzi (1626-1690). Clematis lui a consacré tout un disque (RIC 356) et c'est d'ailleurs à l'occasion de cet enregistrement que l'importance des compositions à quatre violons a retenu son attention. Les trois sonates destinées à cette formation font partie de cette anthologie de son œuvre instrumentale. Nous proposons donc à nos fidèles auditeurs de bien vouloir retourner vers cet enregistrement pour y découvrir ces trois compositions qui viennent conclure ce parcours vénitien.

JÉRÔME LEJEUNE

QUATTRO VIOLINI A VENEZIA

Auch wenn das Kapitel der Musikgeschichte, von dem diese Aufnahme erzählt, hauptsächlich in Venedig spielt, begann es in Wirklichkeit in Cremona und dann in Brescia. In diesen beiden Städten wurden im Laufe der zweiten Hälfte des 16. Jh. die *Viola da braccio* perfektioniert. In Cremona gab Andrea Amati (ca. 1505-1577) diesem Instrument – das sich noch nicht „Violino“ nannte – die wesentlichen Grundlagen seiner Bauart, so wie sie sich bis ins 18. Jh. weiterentwickelte. Die Amatis sowie ihre Nachfolger (der Enkel von Andrea, Niccolò, der keine Kinder hatte) mit den angesehenen Namen Guarneri und Stradivari bildeten eine wahre Geigenbauer-Dynastie. Ab der Generation von Antonio Amati (1540-1607) wurde vor allem Brescia mit der Ankunft von Gasparo da Salò (1542-1609) zur zweiten Hauptstadt des italienischen Geigenbaus. Als der aus Cremona stammende Claudio Monteverdi 1590 am Hof von Mantua zu arbeiten begann, ist daher anzunehmen, dass er mit einer Gambe aus der Werksatt der Amatis seinen ersten Aufgaben als Musiker nachkam. Damals war Salomone Rossi, ein gebürtiger Mantuaner, bereits seit drei Jahren dort Geiger oder genauer gesagt *Viola-da-braccio*-Spieler.

Als der Drucker Ricciardo Amandino im Jahre 1609 die Partitur von *L'Orfeo* herausgab, waren die Bezeichnungen für die Violine noch archaisch : Die Aufzählung der *Stromenti* nennt alle Instrumente der Geigenfamilie unter dem Namen „*Viola da braccio*“, in der Partitur selbst wird das von uns „Violoncello“ genannte Instrument als „*Basso da braccio*“ aufgelistet. Erst ab der großen Arie des Orpheus *Possente Spirto* tauchen die Bezeichnungen „*Violini*“ auf. Handelt es sich um einen Zufall? Wir sind versucht zu glauben, dass Monteverdi damit auf eine neuere Art, das Instrument einzusetzen, hinweisen wollte, während er für die polyphonen Passagen die alte Bezeichnung „*Viola da braccio*“ beibehielt. Die beiden „*Violini piccoli alla francese*“, die in den wenigen Takten des Ritornells im zweiten Akt verwendet werden, müssten natürlich

noch genau identifiziert werden. Es ist wahrscheinlich, dass Monteverdi diese eine Terz höher gestimmten Instrumente 1599 entdeckte, als er den Herzog von Mantua zur Kur nach der begleitete. In dieser Stadt, die damals eines vom europäischen Adel am meisten geschätzten Zentren für Thermalbäder war, konnten unsere Italiener zweifellos die Besonderheiten der französischen Tanzmusik entdecken, die von „*Bandes de violons*“ interpretiert wurden. Darunter befanden sich diese kleinen, eine Terz höher gestimmten Violinen, die mit Energie die Diskantstimmen spielten.

Ab 1607 gab Salomone Rossi seine ersten Sammlungen von Instrumentalmusik beim selben venezianischen Verleger Amandino heraus. Im Hinweis des Vorsatzblattes auf die Instrumente ist noch von „*Viole*“ die Rede: *Il Primo Libro delle Sinfonie et Gagliarde a tre, quattro & a cinque voci, per sonar due Viole, overo Cornetti & un Chitarrone*. Im *Secondo Libro* (1608) verschwindet die Alternative für die Zinken, doch werden weiterhin „*Viole*“ erwähnt. Aus diesem Band stammt die *Sinfonia a 5 & a 3 si placet*, die die Besonderheit aufweist, für vier Diskantinstrumente (das erste im G-Schlüssel, die drei anderen im C-Schlüssel auf der ersten Linie) geschrieben zu sein. Anscheinend handelt es sich um die älteste bekannte Komposition für ein Ensemble von vier Violinen. Wie der Titel nahelegt, schlägt der Komponist vor, das Werk zu dritt oder zu fünft zu spielen – was bereits in den Stücken des *Primo Libro* zu finden ist. Im *Terzo Libro* (1623) gibt Rossi „*due Viole da braccio*“ an. Im *Quarto Libro* (1642) schließlich – Rossi war damals immer noch in Mantua tätig und widmete den Band seinem Herrn Vincenzo Gonzaga – ersetzt die Bezeichnung „*due violini*“ endgültig die von „*Viole da braccio*“. An den Schluss dieses letzten Opus setzt Rossi diese einzige *Sonata à quattro Violini et doi Chitarroni*, eine Komposition, die dem Modell der doppelchörigen Sonaten mit ihren abwechselnden Dialogen, ihren Antwortspielen in *Piano* und *Forte* und schließlich dem majestätischen Zusammenspiel beider Ensembles vollkommen entspricht. Wir nahmen uns eine einzige kleine Freiheit gegenüber den Hinweisen, indem wir einen der Chitarroni durch eine Harfe ersetzten, wobei wir übrigens die Anregung des Vorsatzblattes befolgten: „*un Chitarrone o Altro Stromento*“.

Abgesehen davon ist die Bezeichnung „*Violino*“ sicher älter als die genannten Publikationen. So erwähnte Peri im Jahr 1600 unter den für die Uraufführung von *L'Euridice* versammelten Musiker einen gewissen „*Messer Giovannibattista dal Violino*“. Es handelt sich um Giovanni Battista Giacometti (ca. 1550-nach 1603), einen Musiker aus Brescia, der als Instrumentalist in mehreren Städten brillierte, darunter vor allem in Rom, da er die Angebote des Herzogs von Mantua wegen des zu unbefriedigenden Klimas dieser Stadt abgelehnt hatte...

Giovanni Gabrieli (ca. 1555-1612) ist für seine imposanten Instrumental-kompositionen gut bekannt, die er für den Gottesdienst im Dom von San Marco in Venedig schrieb. Ab 1697 enthielt sein Band *Symphoniae Sacrae* abgesehen von Vokalkompositionen einige Instrumentalstücke (14 *Canzoni* und 2 Sonaten), die das gleiche Prinzip einer auf mehrere Chöre aufgeteilten Musik übernehmen. Drei Jahre nach Gabrielis Tod veröffentlichte der Verleger Gardano im Jahre 1615 eine Anthologie von *Canzoni* und Sonaten „*del Signor Giovanni Gabrieli*“. Von den 21 Stücken der Sammlung sind 5 Sonaten. Diese reichen von Werken für 5 Instrumente in einem einzigen Chor bis zu Kompositionen mit einer größeren Besetzung von bis zu 22 Instrumenten, die in der *Sonata XX* auf 5 Chöre aufgeteilt sind. An einigen, sehr seltenen Stellen gibt der Komponist die Instrumentation an, besonders in Hinblick auf die Wahl zwischen Violinen und Zinken in den Oberstimmen. In diesem der Violine gewidmeten Programm findet man eine der ersten *Canzoni* des Bandes, deren vier Oberstimmen dem Tonumfang der Violine entsprechen. Die beiden tiefen Stimmen wurden den Continuoinstrumenten Violoncello und Fagott anvertraut. Diese *Canzona* ist typisch für den Stil Giovanni Gabrielis, der noch eine sehr solide polyphone Tradition mit den neuen konzertanten und virtuoson Aspekten verband. Diese tauchten ab den letzten Jahren des 16. Jh. vor allem in den Werken von Virtuosen (Sängern und Instrumentalisten) auf, die ihr neues Talent in ihren Werken über die Kunst der Diminutionen weiterentwickelten. So geben sich die zwei ersten Violinen in bestimmten Momenten einem virtuoson Austausch hin.

Das letzte Stück der Sammlung von 1615 gehört einer ganz anderen Art an. Einerseits gibt diese *Sonata con tre violini* sehr genau an, für welche Instrumente sie bestimmt ist (obwohl der Orgelpart auch „*overo altri instrumenti*“ erwähnt), andererseits erscheint sie uns als eine ganz andere Gattung, in der die einfach polyphone Imitation einem expressiveren, theatralischeren Diskurs mit wechselnden Charakteren weicht. Die unterschiedliche Behandlung der verschiedenen thematischen Motive bei gleichbleibender allgemeiner Metrik macht aus dem Werk eine wahres Modell für die barocke Sonate. Die drei Protagonisten werden einander abwechselnd entgegengesetzt, dann wieder vereint und erscheinen uns wie Figuren einer kleinen Theaterszene.

1615, im Jahr der Veröffentlichung dieses Bandes von Gabrieli, wurde Claudio Monteverdi als Nachfolger Gabriels Kapellmeister an der Markuskirche. Im selben Jahr gehörte auch ein junger Geiger aus Brescia, Biagio Marini (1587-1665) zu den Musikern des Markusdoms. Er war einige Jahre hindurch einer der Interpreten der Musik des großen Claudio. Marini setzte sich mit vielen Gattungen der Vokalmusik auseinander, doch behielt die Geschichte vor allem seine Aktivität als Geiger im Gedächtnis. Im Jahr 1617 nennt seine erste Veröffentlichung unter dem Titel *Affetti musicali* deutlich die Ideen, die er im Bereich der Instrumentalmusik entwickeln möchte. Genau wie bei den Sängern ist auch in seiner Konzeption von der Kreation und Interpretation seiner Kompositionen viel von Affekten und Ausdruckskraft die Rede. Im Jahr 1620 verließ er seinen Dienst an San Marco, um seine Karriere zwischen Italien und dem Hof von Neuburg an der Donau reisend fortzusetzen. Erst gegen Ende seines Lebens kehrte er nach Venedig zurück. Seine zweite Sammlung von Instrumentalmusik wurde in Venedig 1629 unter dem Titel *Sonate, Symphonie, Canzoni, Passamezzi, Balletti [...] à 1, 2, 3, 4, 5, 6 Voci per ogni sorte d'Instrumenti, Opera ottava* veröffentlicht und hat einen ganz besonderen Stellenwert in der Entwicklung des Repertoires und der Technik der Violine. Zwar gibt Marini „*per ogni sorte d'Instrumenti*“ an und bestimmt ganz spezifische Kompositionen für Zinken, Posaunen, Fagotte, *Flautini* und Gamben, doch ist es offensichtlich, dass die Violine

hier das Königsinstrument ist. Das ist schon auf dem Vorsatzblatt ersichtlich, auf dem Marini einige Besonderheiten des Bandes angibt, darunter Stücke für Violine, auf der man zwei oder drei Stimmen spielen kann. Im Titel weist er außerdem auf „*con alter curiose & moderne inventioni*“ hin ...

Weit mehr als in den *Affetti musicali* von 1617 stimmt alles überein, um von seiner eigenen Entwicklung bei der Beherrschung der Violintechnik, der neuen, modernen Konzeption der Formen, u.zw. besonders der der Sonate, zu zeugen. Er ist zwar nicht der Erfinder der *Sonata a violino solo* – diese Mission teilt er mit verschiedenen Kollegen, darunter Carlo Farina aus Mantua, der wie er nach Deutschland auswanderte –, doch ist die Rolle eindrucksvoll, die er ihr seit dieser *Opera ottava* zuordnet. Davon zeugt hier die *Sonata quarta per il Violino*. Auf den ersten Blick fällt auf, dass Tempohinweise fast vollkommen fehlen. Haben einige Passagen anscheinend eine Taktangabe, wie z.B. ein Abschnitt im 3/2-Takt, der dem Geist einer Gaillarde verwandt ist, oder eine Stelle mit Doppelgriffen, von der später noch die Rede sein wird, sind die meisten Abschnitte der Sonate ziemlich freie, fast improvisierte Passagen, für die Marini die geeignetsten Mittel findet, um zu notieren, was mit „*Affetti*“ zu spielen ist. Lässt er nicht in der langen Passage, die wie eine einfache Melodie in halben Noten notiert ist, aber ohne hinzugefügte Verzierungen keinen Sinn hätte, Raum für die Improvisation? Sollte der an dieser Stelle angeführte Begriff „*Affetti*“ ein Vorschlag sein? Und was ist über den letzten Abschnitt im 3/2-Takt zu sagen, der dieser Sonate einen meditativen, geheimnisvollen Abschluss verleiht, während sie an mehreren anderen Stellen brillante, virtuose Passagen enthält, die sich dem vehementen Geist der Toccaten annähern? Im Titel der Sonate gibt Marini auch „*per sonar con due corde*“ an. Das polyphone Spiel auf der Violine scheint eines seiner Anliegen zu sein. Hier benutzt er es in einer langen Passage, die für die Violine ganz zweistimmig geschrieben ist.

Im *Capriccio per sonare il Violino con tre corde a modo di lira* wird die gleiche Idee eines polyphonen Spiels entwickelt. Liegt die Grundidee Marinis darin, an das Spiel der *Lira da*

braccio zu erinnern, die zu Beginn des 15. Jh. das Erbe der mit Bordunsaiten ausgestatteten Fidel antrat, so geht er noch weiter, indem er ein echtes Spiel in Akkorden mit drei Tönen vorschlägt. Dafür legt er übrigens nahe, die Position der Saiten auf dem Steg anzupassen: „*Bisogna che le due grosse corde sino vicine*“ (die beiden dicken Saiten müssen nahe beieinander sein.)

Diese *Opera ottava* enthält Sonaten für Violine (oder Zink!) und verschiedene Kompositionen (*Sinfonie, Balletti...*) für 2 oder 3 Instrumente und Basso continuo, doch finden sich darin auch Kompositionen für seltenere Besetzungen. Das ist der Fall der *Canzona per quattro violini*. Selbst wenn die imitative Kompositionsweise vorherrschend bleibt, nähert die dreiteilige Struktur das Stück der Sonate an. Zu bemerken ist, dass der erste Abschnitt gänzlich im Tonumfang der vier Violinen bleibt und der Basso continuo, der erst im zweiten Abschnitt aktiver zum Zug kommt, über keine unabhängige Stimme verfügt. Auf ein kurzes Zwischenspiel im ternären Rhythmus (fast dem einer Gaillarde), das wieder ohne Bass abläuft, folgt schließlich ein dritter, brillanterer Abschnitt, der von den virtuosen Antworten der vier Solisten gekennzeichnet ist.

Unter den Kompositionen, die Marini auf dem Vorsatzblatt nennt, befindet sich die *Sonata in Ecco con tre Violini*. Das Prinzip dieser Echoeffekte kennt man aus berühmten Beispielen, so etwa aus dem fünften Akt von *L'Orfeo* und den *Vespro della beata Vergine* von Monteverdi. Hier handelt es sich nicht um ein Echo, sondern um zwei. Die Sonate ist eigentlich ein Werk für Violine und Basso continuo, bei dem in drei Teilen zwei weitere Violinen aus der Ferne Echos spielen. In der Partitur achtet Marini darauf, für die erste Violine anzugeben, dass „*Questa è la parte che propone forte*“ (das ist die Stimme, die wirklich stark sein muss), und für die zwei anderen, dass „*Chi sona questa parte non deve esser visto*“ (wer diese Stimme spielt, darf nicht gesehen werden). Und um sicher zu gehen, dass diese Anweisungen gut verstanden werden, teilt er in der Basso-Continuo-Stimme mit: „*Il primo Violino deve essere visto, & gli altri due no*“ (die erste Violine muss zu sehen sein, die beiden anderen nicht).

Wie dem auch sei, die Sonaten von Biagio Marini erscheinen uns als das vollkommene Sonatenmodell des Frühbarocks: Sie haben noch keine festgesetzte Struktur, kein systematisches Abwechseln zwischen langsamen und schnellen Passagen, man kann „*allegro*“ oder „*adagio*“ beginnen oder enden, die Teile sind von einander getrennt oder direkt aneinandergereiht. Die Fülle der Ideen, die manchmal heftigen Kontraste, die Verräumlichung, die Überraschungen, all das zusammen bildet das für die Barockzeit typische Bild der Freiheit und Ausdruckskraft.

Giovanni Battista Fontana (ca. 1589-1630) stammte ebenfalls aus Brescia und war in Rom und Padua tätig. Man weiß sehr wenig über ihn, da das einzige Zeugnis seines Schaffens die Sammlung ist, die elf Jahre nach seinem Tod veröffentlicht wurde. Der Autor des Vorworts zu dieser Ausgabe versäumt es nicht darauf hinzuweisen, dass Fontana einer der einzigartigsten Virtuosen in der Kunst, die Violine zu „berühren“ („*nel toccare del violino*“) war, den er je gehört hatte. Da er in Brescia praktisch im selben Jahr geboren wurde wie Marini, darf man sich natürlich vorstellen, dass die beiden Musiker die gleiche Ausbildung genossen und zwischen ihnen wenigstens das gleiche schöpferische Einverständnis herrschte. Fontanas Sammlung enthält 18 Sonaten, 6 für Violine und Basso continuo, eine Mehrzahl von Triosonaten, von denen einige konzertante Stimmen für das Fagott aufweisen, sowie eine einzige Sonate für 3 Violinen. Wie die Sonaten von Marini besteht letztere aus mehreren Teilen von verschiedenem Charakter, die manchmal ziemlich kurz sind und zwischen imitativen und tänzerischen Passagen abwechseln. Einige Abschnitte sind den Violinen I und II vorbehalten, während der Violine III ein langes Solo in freier Art zugute kommt, das dem quasi improvisierten Geist von Marinis Sonate sehr ähnlich ist.

Wie Marini gehört auch der Venezianer Dario Castello (1602-?) zu den Musikern von San Marco. Er wird als Geiger, aber auch als „*Capo di compagnia de musichi d'instrumenti da fiato*“ (Chef der Compagnie der Blasinstrumente) genannt. Wir verdanken ihm zwei Sammlungen von Instrumentalmusik, die unter demselben Titel *Sonate concertante in stil*

moderno herauskamen: Die erste erschien 1621, die zweite 1628, im selben Jahr wie *Opera ottava* von Marini. Die Praktik einer demonstrativeren Virtuosität als bei Marini ist in den Kompositionen Castellos offensichtlich, egal ob es sich um die Komposition der Violinstimmen oder die der Zinken, Posaunen und Fagotte handelt, die den gleichen Anforderungen entsprechen müssen. Die *Sonata decima settima in Ecco* ist für zwei Hauptinstrumente komponiert, von denen jedes sein eigenes Echo hat. Allerdings teilt Castello in der Publikation die Stimmen zwischen der Violine und dem Zink auf. Doch in Anbetracht der häufigen Fälle, in denen die beiden Instrumente damals als Alternativen behandelt wurden, konnten wir in dieser Aufnahme den Zink und sein Echo mit Violinen ersetzen, was auch der bei beiden Instrumenten vollkommen entsprechende Tonumfang problemlos ermöglichte. Der erste Teil ist eine Triosonate, die aus mehreren aneinandergereihten Teilen besteht, *allegro – adasio – adasio – allegro*. Darauf folgt eine „*Violino solo*“-Passage in freiem Stil, an deren Ende das Echo antwortet. Nach einem kurzen Zwischenspiel [*adasio*] – *allegro* im Trio kommt das Solo des Zinks (hier von einer Violine ersetzt), auf das ebenfalls die Antwort seines Echos folgt. Die Sonate endet mit einem Dialog zwischen den beiden wichtigsten Protagonisten und ihren Echos.

Giovanni Battista Buonamente (ca. 1595-1642) stammte aus Mantua. Bevor ihn seine Karriere bis in den Dienst des Kaisers nach Wien und danach nach Assisi führte, wo er ab 1633 Kapellmeister war, blieb er bis 1622 im Dienst der Gonzagas in Mantua und war dort wahrscheinlich erst Schüler und dann Kollege Salomone Rossis. Wir verdanken ihm drei Sammlungen von Triosonaten für zwei Violinen, die die Besonderheit haben, obligate Bassstimmen für Gambe zu enthalten (1626, 1629, 1637). Dagegen bietet uns die Sammlung der *Sonate et Canzoni* aus dem Jahr 1636 Kompositionen sehr verschiedener Art mit Besetzungen zwischen zwei und sechs Instrumenten. Aus dieser Sammlung stammt die *Sonata a quattro violini*. Sie baut zwar noch auf dem Prinzip einer ziemlich freien Kompositionsweise mit Antwortspielen auf, bei denen es an manchen Stellen vorkommt, dass die vier Violinen

sich paarweise aufteilen, doch kann man eine dreiteilige Grundstruktur feststellen, die in ihrer Mitte von einer ziemlich ausgearbeiteten, sehr langsamen Passage beherrscht wird, auf die ein sehr kurzes tänzerisches Finale in ternärem Rhythmus folgt.

1656 gab Francesco Cavalli (1602-1676), der brillante Nachfolger Monteverdis in San Marco, eine sehr bedeutende Sammlung geistlicher Musik heraus: *Musiche sacre concernenti messa et salmi concertante con istromenti*. Abgesehen von der Pracht dieser Musik, in der die Instrumente eine wichtige Rolle spielen, enthält diese Publikation auch sieben Sonaten für 3, 4, 5, 6, 8, 10 und 12 Instrumente, was die bedeutende Rolle bestätigt, die die Instrumentalmusik in dieser Zeit bei den Gottesdiensten spielte. Bei der Auflistung der Instrumente werden nur die Violinen für die Oberstimmen genannt; nicht die geringste Erwähnung eines Zinks. Für die tiefen Stimmen werden die *Violetta*, *Viola* und das *Violoncino* sowie als einzige Vertreter der Blasinstrumente die Posaunen erwähnt. Bedeutet das, dass die Zinken verschwunden sind oder wenigstens, dass in Venedig Musiker selten waren, die das Instrument spielen konnten? Manchmal wird der Umstand genannt, dass viele davon möglicherweise während der großen Pest 1630-1631 starben. Doch wir sind hier gute zwanzig Jahre nach diesem dramatischen Ereignis. In dieser Anthologie konnten wir auf die Erwähnung dieser Sammlung – besonders mit ihrer überwältigenden *Canzona a tre* – nicht verzichten.

Mit Marco Uccellini (1603-1680) verlassen wir einen Augenblick lang, was uns als eine „Schule“ erscheinen konnte, zu der Virtuosen aus Brescia, Mantua und Venedig gehören. Uccellini wurde in Forlì in der Emilia Romagna geboren und arbeitete in Modena und Parma, wo er die Funktionen des Kapellmeisters sowohl in der Kirche als auch bei Hof ausübte. Seine Rolle bei der Entwicklung der Violintechnik ist erheblich und verdient schon allein besondere Aufmerksamkeit. Ihm sind sieben Sammlungen von Instrumentalmusik zu verdanken, die in der Mehrzahl Solo- und Triosonaten für Violine gewidmet sind. Im Zusammenhang mit dieser Aufnahme, die hauptsächlich Werke für drei oder vier Violinen enthält, erregten die beiden letzten Bände aus den Jahren 1660 und 1667 unsere

Aufmerksamkeit. Die *Sinfonie boscarecie* weisen eine erstaunliche Bauart auf; es handelt sich um kleine Kompositionen für Violine und Basso continuo, bei denen der Komponist die Möglichkeit ins Auge fasst, dass eine zweite oder dritte Violine *ad libitum* hinzugefügt werden kann.

Dieser Band hatte einen gewissen Erfolg, da er 1669 in Antwerpen neu aufgelegt wurde. Es ist anzunehmen, dass Uccellini selbst Vergnügen an diesen Stücken für drei Violinen fand, da sein letztes Werk, *Sinfonici concerti* (1667), neben Solo- und Triosonaten in manchen Fällen mit obligaten „Violone“-Stimmen mehrere Stücke enthält, die dieser Besetzung aus drei Violinen und Basso continuo entsprachen. Die *Sinfonia decima nona* baut auf einem klar definierten Schema in vier Sätzen auf (Grave – Allegro – Grave – Allegro und presto). Aus derselben Sammlung stammt seine einzige Komposition, die vier Geigen gewidmet ist: die *Sinfonia decima settima*, deren formales Schema ebenso streng ist (Allegro – Grave – Allegro mit einem Schluss *Adagio* und *piano*).

Ein Programm mit dem Titel *Quattro Violini* konnte das Werk des Venezianers Giovanni Legrenzi (1626-1690) nicht unbeachtet lassen. Clematis widmete ihm bereits eine CD (RIC 356). Die Bedeutung der Kompositionen für vier Violinen erregte übrigens die Aufmerksamkeit des Ensembles im Rahmen dieser Aufnahme. Die drei Sonaten für diese Besetzung gehören zu dieser Anthologie seines instrumentalen Schaffens. Wir schlagen daher unseren treuen Hörern vor, zu dieser CD zurückzukehren, um die drei Kompositionen zu entdecken, mit denen unser venezianischer Rundgang endet

JÉRÔME LEJEUNE

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

RIC 393

