



ANTONIO  
**VIVALDI**  
1678-1741

**Opus 1**  
*12 Sonate per  
2 Violini e Continuo*  
(1705)

TRIO SONATAS OP. 1

ENSEMBLE MENSA SONORA

JEAN MAILLET

disques  
**PIERRE VERANY**  


## ENSEMBLE MENSA SONORA

Jean Maillet

1<sup>er</sup> violon & direction / 1<sup>st</sup> violin & conductor  
(Violon Jakobus Stainer, Absam, 1669)

Isabelle Pointel

2<sup>e</sup> violon / 2<sup>nd</sup> violin

(Violon David Tecchler, Rome, 1703)

Sylvette Gaillard

Violoncelle / Cello

(Violoncelle Gaffino, Cte de Castagnery, Paris, 1746)

Yannick Varlet

Orgue positif & clavecin / Positive organ & harpsichord

(Clavecin italien Emile Jobin - Orgue positif Bernard Aubertin)

Claire Antonini

Théorbe / Theorbo

(Théorbe Joël Dugot, 1985, copie de Sellars, 1620)

## ANTONIO VIVALDI

1678 - 1741

**Opus 1**  
*12 Sonate per 2 Violini e Continuo*  
(1705)

### TRIO SONATAS OP. 1

12 SUONATE DA CAMERA A TRE, 2 VIOLINI E VIOLONE  
O CEMBALO DI D. ANTONIO VIVALDI, PROFESSORE VENETO, OPERA PRIMA.

### CD 1

[1] Sonate N° 1 en sol mineur / G minor [F.XIII N° 17/RV 73]

[1] Preludio [Grave] 1'48

[2] Allemanda [Allegro] 2'08

[3] Adagio 1'47

[4] Capriccio [Allegro] 0'59

[5] Gavotta [Allegro] 0'34

[6] Sonate N° 2 en mi mineur / E minor [F.XIII N° 18/RV 67]

[6] Grave 2'36

[7] Corrente [Allegro] 1'27

[8] Giga [Allegro] 2'23

[9] Gavotta [Allegro] 0'36

**[10] Sonate N° 3 en do majeur/C major [F.XIII N° 19/RV 61]**

- [10] Adagio** 1'49
- [11] Allemanda [Allegro]** 2'22
- [12] Adagio** 0'35
- [13] Sarabanda [Allegro]** 1'34

**[14] Sonate N° 4 en mi majeur/E major [F.XIII N° 20/RV 66]**

- [14] Largo** 1'07
- [15] Allegro** 0'43
- [16] Adagio** 0'39
- [17] Allemanda [Allegro]** 1'52
- [18] Sarabanda [Largo]** 2'33
- [19] Giga [Allegro]** 1'56

**[20] Sonate N° 5 en fa majeur/F major [F.XIII N° 21/RV 69]**

- [20] Preludio [Largo]** 1'46
- [21] Allemanda [Presto]** 1'18
- [22] Corrente [Allegro]** 2'05
- [23] Gavotta [Presto]** 0'40

**[24] Sonate N° 6 en ré majeur/D major [F.XIII N° 22/RV 62]**

- [24] Preludio [Grave]** 1'22
- [25] Corrente [Allegro]** 1'53
- [26] Adagio** 1'57
- [27] Allemanda [Allegro]** 1'48

**[28] Sonate N° 7 en mi bémol majeur/E flat major [F.XIII N° 23/RV 65]**

- [28] Preludio [Largo]** 3'37
- [29] Allemanda [Allegro]** 2'01
- [30] Sarabanda [Andante]** 1'54
- [31] Giga [Presto]** 1'18

## CD 2

**[1] Sonate N° 8 en ré mineur/D minor [F.XIII N° 24 / RV 64]**

- [1] Preludio [Largo]** 4'19
- [2] Corrente [Allegro]** 2'17
- [3] Grave** 1'30
- [4] Giga [Allegro]** 2'15

**[5] Sonate N° 9 en la majeur/A major [F.XIII N° 25 / RV 75]**

- [5] Preludio [Allegro]** 1'41
- [6] Adagio** 1'12
- [7] Allemanda [Allegro]** 1'40
- [8] Corrente [Presto]** 1'46

**[9] Sonate N° 10 en si bémol majeur/B flat major [F.XIII N° 26 / RV 78]**

- [9] Preludio [Adagio]** 2'03
- [10] Allemanda [Allegro]** 2'28
- [11] Gavotta [Presto]** 2'01

**[12] Sonate N° 11 en si mineur/B minor [F.XIII N° 27 / RV 79]**

- [12] Preludio [Andante]** 5'19
- [13] Corrente [Allegro]** 1'47
- [14] Giga [Allegro]** 1'51
- [15] Gavotta [Presto]** 1'12

**[16] Sonate N° 12 en ré mineur/D minor "La Follia" [F.XIII N° 28 / RV 63] 11'19**

**L**e premier œuvre qu'un compositeur confie à l'édition représente pour lui un moment important et une étape capitale dans sa carrière. En général il s'est essayé dans un nombre plus ou moins élevé d'essais, d'exercices de style, parmi lesquels peuvent se cacher de réelles beautés. Mais le jour où, poussé par une foi suffisante en ses capacités et en la valeur de son talent, il décide de publier un premier œuvre, qui dès le dix-septième siècle consiste toujours en un recueil d'œuvres, il prend barre sur l'avenir et, avec l'appui d'un puissant dédicataire, il affronte le jugement de ses pairs et bientôt celui du public.

La parution à Venise, chez Giuseppe Sala, des douze "Suonate da Camera, A Tre, due Violini, e Violone o cembalo, da D. Antonio Vivaldi, Musico di Violino, Professore Veneto, Opera Prima" ne dut pas passer inaperçue, et pourtant elle pose un problème de datation aux historiens. La plus ancienne édition connue, dont il ne reste qu'une partie de violon à Venise, porte la date de 1705. Mais deux détails de la page de frontispice semblent indiquer qu'il s'agirait d'une réédition. D'abord, si l'état clérical du prêtre roux, ordonné en mars 1703, est évoqué par le "D. Antonio" (i.e. Don Antonio), sa qualité d'enseignant à la Pietà, où il avait été engagé en septembre 1703, à laquelle il tenait tant et que l'on retrouvera dans toutes les œuvres suivantes, n'y figure pas. D'autre part, il est surprenant que les armoiries du dédicataire, habituellement en tête du frontispice dans toutes les premières éditions, soient remplacées par le propre emblème typographique de l'éditeur, marque qui désignait les rééditions à ses frais. Ces éléments ont donné à penser à Michael Talbot qu'il aurait pu y avoir une première édition, entre mars et septembre 1703, n'ayant pas laissé de traces.

Toujours est-il que vers 1703-1705, Vivaldi s'était très vraisemblablement déjà essayé dans le genre du concerto qu'il pouvait expérimenter avec les jeunes musiciennes dont il avait la charge. Il connaissait sûrement les recueils similaires de *six sinfonie e six concerti* que Torelli (Opus VI) et Albinoni (Opus II) venaient d'éditer. Si Vivaldi n'a pas inauguré ses "œuvres" par des concerti - comme se le permettra, trois ans plus tard, le riche Benedetto Marcello - c'est très probablement parce que ce genre nouveau, que Vivaldi entendait traiter d'une manière très personnelle, n'était pas celui qui se trouvait le mieux venu pour établir la renommée et les qualités "académiques" du nouveau "Maestro di violino" de la Pietà et "Professore Veneto". Avec un bon sens dont il donnera souvent la preuve, le Révérend Vivaldi préféra garder ses expériences concertantes pour les initiés

et ses élèves, et asseoir son renom par un premier recueil de sonates à trois, le genre le plus réputé et le mieux apprécié, en ces premières années du settecento.

En effet, à cette époque précise, le genre musical qui devait servir de test à tout nouveau créateur - comme le madrigal un siècle plus tôt, et le quatuor soixante ans plus tard - était la *Sonata a Tre*, inaugurée avec les progrès saisissants de la lutherie au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Ces sonates étaient écrites à trois "voix": deux violons et une basse jouée d'une manière "continue" par la basse d'archet (violone ou violoncelle) et un instrument réalisateur des harmonies (orgue, clavecin, théorbe ou archiluth). Giovanni Legrenzi, Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti, Giuseppe Torelli et Arcangelo Corelli les avaient parées du prestige qui rayonnait avec éclat sur toute l'Europe en 1700. Le jeune vénitien Albinoni, élève de Legrenzi et bien placé par sa situation aisée de "dilettante" pour se faire publier dès ses 23 ans, avait écrit, comme Opus 1, en 1694, 12 *Suonate a tre*; Venise n'en finissait pas d'éditer ce genre de sonates sous la plume de Lotti, Caldara, Gentili, et d'autres. La jeunesse d'Antonio Lucio Vivaldi avait donc été bercée par tant de sonates à trois, qui se trouvaient alors représentées par deux genres théoriquement assez bien différenciés : la "Sonata da Chiesa" et la "Sonata da Camera".

La première dérivait de la musique sacrée, et plus particulièrement des "*canzoni e suonate*" de Giovanni Gabrielli. Les trois instruments y sont traités avec une certaine grandeur, dans un style sévère et polyphonique. La seconde, la "sonata da camera", emprunte son modèle à l'ancienne suite de danses, où une série de morceaux de caractères et de tempi différents se succèdent, dans la même tonalité. Cette sonate de chambre ou de cour sera parfois introduite par un "prélude", souvent majestueux, qui sert comme de préparation à tous les autres mouvements (Dictionnaire de Brossard, 1703). Ceux-ci seront titrés *allemande, courante, gavotte, sarabande, gigue, etc.* Corelli est certainement celui qui a tenté d'illustrer le plus clairement ces genres. Ses Opus 1 et 3 comptent 24 sonate a tre, "con basso per l'organo", c.-à-d. "da chiesa", ses Opus 2 et 4, 24 "sonate a tre, da camera". Et malgré cette distinction on trouve déjà plusieurs caractéristiques de chacun des genres illustrées dans l'autre.

La sonate d'église, malgré sa réelle magnificence en fin de XVII<sup>e</sup> siècle, n'avait pas un grand avenir pour elle. Les œuvres chorales ou pour orgue allaient emporter la préférence dans les lieux saints, tandis que les salons princiers devaient accroître le prestige des œuvres "da camera": trios et bientôt quatuors et divertissements, inaugurant

la prodigieuse carrière de la musique de chambre qui habiterait les salons des deux siècles à venir.

Il était donc normal et même attendu que sitôt entré à la Pietà, où dans les mois qui annonçaient cette entrée, notre jeune abbé songeât à se faire apprécier dans la "forme-test" de l'époque ; il réussira d'ailleurs par la fougue de son tempérament et ses dons d'invention exceptionnels, à émerger superbement dans ce genre pourtant si dignement représenté par ses ainés. De plus, on pouvait attendre de ce jeune ecclésiastique, engagé dans un séminaire religieux, qu'il adoptât la forme de la sonate d'église, comme les Opus 1 et 3 de Corelli ou l'Opus I d'Albinoni. Or, il choisit délibérément la "*Suonata da Camera*", dont la modernité promettait évidemment une plus grande diffusion. Il aura donc assez de clairvoyance pour prophétiser de cet avenir de la musique de chambre et le génie synthétique capable de valoriser la sonate de chambre en y incorporant les principales qualités de la musique d'église (gravité, majesté, lyrisme).

La dédicace "*all' Illustrissimo et Eccellenissimo Signor Conte Annibale Gambara, nobile veneto...*" d'origine bresciane, comme le père d'Antonio, prend peut-être la valeur d'un remerciement pour l'aide apportée à propos, ou en vue, de sa nomination à la Pietà. C'est une page obséquieuse conforme aux règles de l'époque. L'auteur y explique qu'il a depuis longtemps freiné ses ardeurs d'édition, persuadé de n'être pas digne de cette audace, mais que, devant l'encouragement et la grandeur de son mécène, il s'enhardit à présenter les prémisses de ses pauvres essais, car il ne peut plus "retenir enchaînée l'œuvre dédiée à un si noble mécène". Il réplique aussi à des critiques qu'il ne nomme pas mais qui, selon lui, "prennent depuis quelque temps l'habitude de faire étalage de leur insolence". Il semble bien que Vivaldi, dès le début de sa carrière ait été particulièrement, et peut-être maladivement, sensible aux critiques. Sa biographie en donnera bien d'autres exemples.

Deux autres éditions consacreront la valeur de ce recueil. D'abord à Amsterdam, en 1715, chez Estienne Roger, qui venait d'éditer l' Opus III, et avait déjà repris l'Opus II. Plus tard, chez Leclerc, à Paris, en 1739. Il est amusant de constater que sur le frontispice vénitien, le nom de Vivaldi est très petit, alors que le dédicataire remplit le centre de la page, tandis que l'édition hollandaise omet simplement le dédicataire et met en évidence, au centre de la page : D. Antonio Vivaldi.

Les sonates de l'Opus I de Vivaldi se distinguent d'emblée des œuvres similaires de l'époque par plusieurs caractéristiques. La première apparaît déjà dans le titre : au lieu d'être prévues pour deux violons et basse continue, elles sont destinées à deux violons et "*violone o cembalo*" - entendons : violoncelle ou clavecin. Ce ou, que l'on retrouve, il est vrai, dans les titres des Opus IV et V de Corelli semble avoir été saisi par Vivaldi pour présenter une conception nouvelle de la sonate à trois, par laquelle celle-ci acquiert vraiment la perfection formelle à laquelle son titre la promettait : une œuvre à trois voix égales, l'ancêtre du trio à cordes. Dans ce premier recueil, Vivaldi couronne en quelque sorte la tradition et, la transfigurant en même temps, il inaugure une veine nouvelle, riche de promesses : le trio à cordes annonçant par exemple les œuvres homologues Opus 1 de Luigi Boccherini. Cette indication, qui se trouve dès la première édition vénitienne, est originale ; Estienne Roger d'Amsterdam la reprendra telle quelle sur la page de titre (même si la partie imprimée de basse porte la mention "*organo e violoncello*" qui figurait à l'avance sur toutes les planches destinées à l'impression des parties de basse, comme le montrent presque tous les recueils de Roger), représente certainement le vœu exprès de Vivaldi, puisque dès l'Opus II, où les sonates seront accompagnées par un continuo traditionnel, l'indication est : "*con basso per il cembalo*", et dans l'Opus V, les sonates à deux violons sont titrées : "*con basso continuo*", ce qui les distingue nettement, comme leur style d'ailleurs, de celles de l'Opus I.

L'exécution peut donc, suivant l'indication du titre, accuser soit le caractère traditionnel en employant le clavecin, ou tout autre forme de continuo, soit sa nouveauté en ne gardant que le violoncelle (qui remplace avantageusement le violone, basse de viole, un peu plus petit que notre actuelle contrebasse, et dont la forte sonorité convenait particulièrement aux exécutions en plein air). L'idéal serait de se référer à l'une ou l'autre formule suivant le caractère de la sonate, sans exclure la possibilité d'étendre cette basse au théorbe, voir à l'orgue si le caractère le sollicite. La version présentée ici a opté pour le caractère traditionnel, qui fut sûrement la formule la plus utilisée à l'époque, mais a laissé entrevoir, avec l'exécution de la onzième sonate aux seuls instruments à archets, l'extraordinaire modernité de ce recueil et probablement le souhait profond du compositeur.

On doit ensuite considérer la variété du nombre de mouvements qui oscille de trois à six. La forme de base dérive, à la fois, de la sonate d'église : *prélude - allegro - adagio*

(ou *andante*) - *allegro* ou *presto*, illustrée parfaitement par les sonates N° 3, 6, 7 et 8 et de la sonate de chambre, où tous les mouvements de danse sont traités dans la même tonalité. Vivaldi respecte cette règle en y ajoutant, comme un trait de génie, quelques *adagios* où la tonalité est différente et de riches chromatismes engendrent de belles surprises mélodiques. (N° 1,3,4,6,9). Remarquons que huit sonates commencent par un *préludio* et que chaque prélude est qualifié par un tempo bien précis.

Enfin, il faut noter la manière nouvelle dont Vivaldi construit le dialogue des trois instruments. Souvent il prend le premier violon comme protagoniste dont le second violon et la basse seront les accompagnateurs, évoquant de véritables moments concertants. L'écriture du violoncelle acquiert aussi une individualité comparable à celle des voix hautes, bien plus émancipée que dans une basse continue traditionnelle, conduisant souvent à une réelle écriture à trois voix égales (cf. 1<sup>er</sup> et 3<sup>ème</sup> mouvements des sonates N° 1 et 9, ainsi que toute la 10<sup>ème</sup> et la 11<sup>ème</sup>, par exemples). Plusieurs mouvements gardent pourtant une basse de type "continuo".

Quant au style, s'il rend plusieurs fois un vibrant hommage à Corelli dont il reprend certains thèmes, certains rythmes, la manière de conduire les voix et même une *Follia* avec variations, tantôt il devance ses propres futurs concertos, tantôt il préfigure même déjà Haydn et Boccherini, tantôt aussi il évoque Bach, qui a dû fort apprécier ces sonates à Weimar (cf. les préludes des sonates 8 et 11), au point que le thème de son concerto pour deux violons en ré mineur rappelle de façon frappante le prélude de cette onzième sonate.

Survolons maintenant rapidement l'ensemble du recueil pour épingle quelques caractéristiques intéressantes, non sans constater que toutes les tonalités sont différentes et que la seconde partie du recueil semble encore plus riche en invention.

#### N° 1. En sol mineur

*Preludio-Grave ; Allemanda-Allegro ; Adagio ; Capriccio-Allegro ; Gavotta-Allegro.*

La première sonate illustre fort bien les principales caractéristiques du recueil : synthèse des styles *da chiesa* (1<sup>er</sup> et 3<sup>ème</sup> mouvements), et *da camera*, d'une part, et écriture à trois voix réelles, d'autre part. La suite d'harmonies recherchées de l'*adagio* échappe à la tonalité commune et annonce le grand Vivaldi de la *Sinfonia Al Santo Sepolcro* ou d'autres *adagios* tel celui du huitième concerto de l'Opus 4.

#### N° 2. En mi mineur

*Grave ; Corrente-Allegro ; Giga-Allegro ; Gavotta-Allegro.*

Un seul mouvement lent sur les quatre. Il ouvre l'œuvre dans un style annonçant le meilleur Haendel. Trois danses rapides y succèdent dont la gigue est entonnée en canon, à trois voix égales. L'écriture des deux violons est particulièrement bien équilibrée dans toute la sonate et, sauf dans la gigue, la basse est traitée comme un vrai "continuo".

#### N° 3. En ut majeur

*Adagio ; Allemanda-Allegro ; Adagio ; Sarabanda-Allegro.*

Forme typique de la sonate quadripartite, dont les mouvements lents trahissent une inspiration religieuse. L'*allemande*, en canon, et le finale sont de beaux exemples de virtuosité et d'une merveilleuse écriture à trois voix égales.

#### N° 4. En mi majeur

*Largo ; Allegro ; Adagio ; Allemanda-Allegro ; Sarabanda-Largo ; Giga-Allegro.*

Ici le prélude semble remplacé par une ouverture en trois mouvements : un *largo* paisible et lyrique et un *adagio* recueilli encadrant un volubile trio à cordes (*allegro*). Ensuite la sonate déroule ses trois mouvements habituels, dont le second *largo* est rythmé en douce sarabande pour violon accompagné, orné dans les reprises.

#### N° 5. En fa majeur

*Preludio-Largo ; Allemanda-presto ; Corrente-Allegro ; Gavotta-Presto.*

Première des œuvres vivaldiennes écrites en fa majeur, elle inaugure l'habitude - de jeunesse - du Prêtre roux d'évoquer la thématique et les harmonies de la célèbre gavotte de la sonate Opus V, N° 10 de Corelli. Ce thème, d'abord clairement énoncé dans le prélude est évoqué tout au long des démarches harmoniques de chaque mouvement rapide, dont l'écriture en trio est exemplaire ; il a dû frapper notre compositeur car on le retrouve dans toutes les œuvres en *fa majeur* de ses trois premiers recueils, comme d'ailleurs aussi chez Albinoni, Locatelli et Tartini ! La gavotte finale accorde une place prépondérante au violoncelle (violone).

#### N° 6. En ré majeur

*Preludio-Grave ; Corrente-Allegro ; Adagio ; Allemanda-Allegro.*

Après un prélude qui donne habilement l'impression d'une certaine instabilité tonale, l'œuvre se déroule en forme quadripartite, avec un bel équilibre entre les trois voix. Le

second *adagio* égrène une merveilleuse cantilène aux harmonies savoureuses, chantée par les deux violons, sur l'accompagnement d'un véritable *continuo*.

N° 7. En mi b majeur

*Preludio-Largo ; Allemanda-Allegro ; Sarabanda-Andante ; Giga-Presto.*

La seconde moitié du recueil débute sur un thème éminemment attachant, mettant en œuvre, au premier violon, un dessin merveilleux, encore une fois fondé sur les harmonies de la gavotte en fa de Corelli. Mais quelle métamorphose !... On devine déjà l'entrée de Licori dans "La Fida Ninfà" (1732). Toute la sonate est dominée par le premier violon... "concertant", avec une belle partie de basse dans la *Sarabande*.

N° 8. En ré mineur

*Preludio-Largo ; Corrente-Allegro ; Grave ; Giga-Allegro.*

Voici un prélude pour violon solo qui "prélude" au style de J.S. Bach. Quelle maîtrise dans le développement de cette longue mélodie égrenée sur les degrés de l'arpège, et qui nous tient sans cesse en haleine ! Le deuxième mouvement, reprend en allegro et à deux violons, le même mouvement thématique que dans le prélude. Les deux derniers mouvements, le grave avec sa basse obstinée et la gigue à trois voix merveilleusement voluble, complètent dignement ce petit monument d'écriture vivaldienne qui a dû émerveiller la Cour de Weimar, et son Maître de chapelle Jean-Sébastien.

N° 9. En la majeur

*Preludio-Allegro ; Adagio ; Allemanda-Allegro ; Corrente-Presto.*

Ce prélude attaque - en allegro ! - un motif vivaldien, pour la toute première fois, qui fera fortune dans son œuvre et dans celle de Marcello, pour aboutir au thème combien célèbre du troisième *Concerto brandebourgeois*. L'écriture du prélude est un des plus beaux exemples de trio à cordes, évoquant déjà un moment analogue du premier concerto de *l'Estro Armonico*, tandis que l'adagio invente le typique mouvement lent vivaldien de la première période, avec arabesques d'un violon solo entrecoupés de larges accords d'un *tutti* (cfr. Opus III, 3 ; Opus IV, 9 ; Opus VI 3 et 5). Les deux derniers mouvements de cette sonate nous montrent, une fois de plus, une parfaite écriture à trois voix.

N° 10. En si b majeur

*Preludio-Adagio ; Allemanda-Allegro ; Gavotta-Presto.*

Voici la première sonate de Vivaldi - et la seule de cet Opus I - en trois mouvements ; les trois instruments y ont un rôle égal. On remarquera, dans l'attaque de l'*allemande*, la reprise en valeurs brèves du motif du prélude. L'écriture de cette sonate, comme celle des deux qui l'encadrent, est plus avancée et annonce encore une fois des passages de *l'Estro Armonico* (Opus 3). L'*allemande* trouvera un écho dans celle de la cinquième sonate - à deux violons - de l'Opus V, elle aussi en trois mouvements.

N° 11. En si mineur

*Preludio-Andante ; Corrente-Allegro ; Giga-Allegro ; Gavotta-Presto.*

Dans un tempo demandé "allant", ce prélude fait immédiatement résonner aux oreilles le thème familier du concerto pour deux violons en ré mineur de Bach. La concordance est trop frappante pour être fortuite. Les trois mouvements suivants où ne figure plus de tempo modéré, laissent une place constante au premier violon qui, encore une fois, annonce les recueils suivants (III, IV). L'écriture à trois parties est bien mise en évidence par les interprètes de cet enregistrement qui le rendent en trio à cordes.

N° 12. En ré mineur

*"La Follia", Tema con 19 variazioni.*

Les vingt mouvements de cette *Follia* offrent un catalogue idéal de toutes les ressources vivaldiennes. La variété de tempi, de rythmes et d'instrumentation y est surprenante. La mélodie si simple de l'exposition passe ainsi par tant de mises en œuvre qu'on reste confondu. En s'inspirant de la dernière sonate de l'Opus V de Corelli, Vivaldi a superbement rivalisé avec son modèle. Peut-être n'y rencontre-t-on pas la science de haute maturité d'un Corelli à l'apogée de son art, mais les inventions rythmiques et mélodiques, avec des passages contrastés et souvent concertants rendent ces variations encore plus attrayantes. Vivaldi nous donne sa première sicilienne (variation N° 15), une douce cantilène (variation N° 12) et une tempête qui annonce déjà le mouvement final de l'Eté. (variation N° 17).

Jean-Pierre Demoulin

The first work a composer decides to have published marks not only an important event in his life but also a milestone in his career. Before taking that important step, he has generally made various early attempts, tried his hand at different styles, and sometimes those youthful works contain some very beautiful pieces. But when he has finally gained enough confidence in his capacities and in the value of his talent to make the decision to publish his first work (from the seventeenth century onwards, it was always a set of works), he then turns resolutely to the future and, with the support of an influential dedicatee, prepares to face the judgment of his peers and the public.

The publication in Venice, by Giuseppe Sala, of the twelve '*Suonate da Camera, A Tre, due Violini, e Violone o cembalo, da D. Antonio Vivaldi, Musico di Violino, Professore Veneto, Opera Prima*' cannot have gone unnoticed, yet for historians it poses a problem of dating. The earliest known edition—of which only a violin part remains, in Venice—bears the date 1705. But two details in the frontispiece seem to indicate that it is in fact a new edition. Firstly, if the clerical state of *il prete rosso* (he was ordained in March 1703) is indicated by the 'D. Antonio' (i.e. Don Antonio), the fact that he taught at the Pietà (he took up his appointment in September 1703), which was so important to him and is mentioned on all his following works, is not stated here. Secondly, it is surprising that, in place of the dedicatee's coat of arms, which usually appears at the top of the frontispiece in first editions, we find the publisher's typographical emblem, which was used to indicate new editions published at his own expense. These elements led Michael Talbot to deduce that there may have been a first edition, sometime between March and September 1703, which has since disappeared without trace.

Be that as it may, in about 1703-1705 Vivaldi had probably already tried his hand at the concerto genre, which he could test out with the young girl musicians of the Pietà. He must have known the similar sets of *six sinfonie e six concerti* recently published by Torelli (Opus VI) and Albinoni (Opus II). If Vivaldi did not begin his output with concerti—unlike the rich Benedetto Marcello, three years later—it was most likely because this new genre, which Vivaldi intended to treat in a very personal manner, was not the most suitable one for establishing the reputation and 'academic' qualities of the new *Maestro di violino* of the Pietà and '*Professore Veneto*'. With his customary good sense, the reverend Vivaldi preferred to keep his experiments with the concerto genre for

the initiated and for his pupils and to establish his reputation with a first set of trio sonatas, the most reputed and highly-rated genre in the early years of the *settecento*.

Indeed, at that particular time, the musical genre that was the test of any new creator (as the madrigal had been a century earlier and the quartet was to be sixty years later) was the *Sonata a Tre*, the first of which emerged with the striking progress that was made in instrument making during the 17th century. Such sonatas were written for three 'voices': two violins and a bass played in a 'continuo' manner by the bass bowed instrument (violone or cello) and an instrument providing the harmonies (organ, harpsichord, theorbo or archlute). Giovanni Legrenzi, Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti, Giuseppe Torelli and Arcangelo Corelli had given them a prestigious reputation that had a brilliant influence on the whole of Europe in 1700. The young Venetian Albinoni, who studied with Legrenzi and was in a position, as a well-to-do 'dilettante', to have his works published at the early age of twenty-three, had presented his Opus I, 12 *Suonate a tre*, in 1694, and Venice then produced an endless number of sonatas of that type, by composers such as Lotti, Caldara and Gentili. Antonio Lucio Vivaldi thus grew up with the trio sonata and its two—theoretically very different—genres, the *Sonata da chiesa* and the *Sonata da camera*.

The *Sonata da chiesa* stemmed from sacred music and in particular from the '*canzoni e suonate*' of Giovanni Gabrieli. The three instruments are treated with a certain grandeur, in a serious, polyphonic style. The *Sonata da camera* was based on the old dance suites, with a series of pieces of different character and in different tempi but in the same key. This 'chamber sonata' or 'court sonata' was sometimes introduced by a 'prelude', which was often majestic and served as a preparation for all the other movements (see Brossard's *Dictionnaire* of 1703). The latter bore the titles *Allemanda*, *Corrente*, *Gavotta*, *Sarabanda*, *Giga*, and so on. Corelli was no doubt the composer who provided the clearest illustration of those genres. His Opuses I and III comprise twenty-four trio sonatas '*con basso per l'organo*', i.e. '*da chiesa*', and his Opuses II and IV contain twenty-four '*sonate a tre, da camera*'. Despite this distinction, there is nevertheless a certain amount of overlapping.

At the end of the 17th century the church sonata was at the height of its magnificence, but it did not have a great future ahead of it. In churches there was a preference for choral or organ works, while in the princely salons '*da camera*' works were becoming

more and more popular, in the form of trios, followed shortly afterwards by quartets and divertimentos, thus inaugurating the prodigious career chamber music was to enjoy in the salons for the next two centuries.

It was therefore quite natural and even to be expected that Vivaldi should try his hand at the trio sonata as soon as he entered the Pietà or in the months just before that. Moreover, his fiery temperament and exceptional inventiveness led him to shine in a genre that was already so worthily represented by his elders. One would have expected the young ecclesiastic to adopt the *da chiesa* form, as in Corelli's Opuses I and III or Albinoni's Opus I, but he deliberately chose the '*Suonata da Camera*', whose modernity obviously meant a wider appeal. His clear-sightedness enabled him to foresee the future of chamber music and his genius for synthesis enabled him to develop the chamber sonata by incorporating into it the major qualities of church music (seriousness, majesty and lyricism).

The dedication '*all Illustrissimo et Ecceletissimo Signor Annibale Gambara, nobile veneto...*' is perhaps an acknowledgment of the help he received from the latter (who, like Vivaldi's father, came from Brescia) in obtaining the post at the Pietà. Its obsequiousness is quite in keeping with the rules of the time. The author explains that has long resisted his keen desire to see his works published, considering himself unworthy of such an enterprise. Encouraged by his great patron, however, he now makes so bold as to present his first humble attempts, for he can no longer 'restrain a work dedicated to so noble a patron'. He also replies to critics, whose names he does not mention, but who, he says, 'have recently got into the habit of making a show of their insolence'. Indeed, right from the very beginning of his career, Vivaldi appears to have been very sensitive to criticism—perhaps even pathologically so. His biography shows many other examples of this.

Vivaldi's Opus I appeared in two further editions: first of all in Amsterdam in 1715, by Estienne Roger, who had just brought out his Opus III and had already republished his Opus II; later by Leclerc in Paris in 1739. It is amusing to note that on the frontispiece of the Venetian edition Vivaldi's name appears in very small print, with the dedicatee's name occupying the centre of the page, while, in the Dutch edition, the latter is completely omitted and D. Antonio Vivaldi is prominently displayed in the middle of the page.

Several features make the sonatas of Vivaldi's Opus I immediately stand out from other such works of the time. The first one appears in the title: instead of being written for two violins and continuo, they are intended for two violins and '*violone o cembalo*'—'*cello or harpsichord*'. The 'or', which is also to be found in the titles of Corelli's Opuses IV and V, seems to have been seized upon by Vivaldi as a means of presenting a new conception of the trio sonata, by which the latter truly acquires the formal perfection promised by its title: a work for three voices of equal status, the ancestor of the string trio. In this first set Vivaldi crowns the tradition, so to speak, at the same time transfiguring it and thus inaugurating a new and very promising form: the string trio (other similar works were later to be found in Boccherini's Opus I for example). The indication '*violone o cembalo*', which appears on the first Venetian edition, is original: Estienne Roger repeated it on the title page of the Amsterdam edition (even though the printed bass part bears the words '*organo e violoncello*', an indication that appeared on all the plates for the printing of bass parts, as may be seen from almost all the collections published by Roger), no doubt at Vivaldi's express request, since, from Opus II onwards, in which the sonatas are accompanied by a continuo, the indication is '*con basso per il cembalo*', and in Opus V the sonatas for two violins are entitled '*con basso continuo*', which (in addition to their style) clearly distinguishes them from those of Opus I.

Following the indication in the title, the performance may therefore bring out either the traditional nature of the work, by using the harpsichord (or indeed any other form of continuo), or its novelty, by retaining only the cello (which favourably replaces the violone, a bass viol slightly smaller than our modern double bass, whose loud sonority was particularly suited to open air performance). The ideal solution would be to use both formulas, according to the character of each sonata, without excluding the possibility of extending the bass to the theorbo, or even the organ, if the character calls for it. In the version presented here, we have opted for the traditional character, which was no doubt the most commonly used formula at that time, whilst providing a glimpse—with the performance of the eleventh sonata by the bowed instruments alone—of the extraordinary modernity of this set of works and probably of the composer's profound wish.

We must then consider the differences in the number of movements, which vary between three and six. The basic form is derived both from the *sonata da chiesa*—*prelude - allegro - adagio* (or *andante*) - *allegro* (or *presto*), perfectly illustrated by Sonatas 3, 6, 7

and 8—and *the sonata da camera*, in which all the dance movements are in the same key. Vivaldi respects the latter rule, whilst adding—a brilliant stroke of genius!—a few adagios in which the key is different, and rich chromaticisms create some fine surprises in the melody (Sonatas 1, 3, 4, 6 and 9). We notice that eight sonatas begin with a preludio and that each prelude is qualified by a very precise tempo.

Finally, we must note the new manner in which Vivaldi builds up the dialogue between the three instruments. Often he takes the first violin as the protagonist, with the second violin and bass as accompanists, thus creating some truly concerted moments. The writing for the cello also acquires an individuality comparable to that of the upper voices; it is much more emancipated than in a traditional continuo. This often results in writing for three voices with equal status (see, for example, the first and third movements of Sonatas 1 and 9, and the whole of Sonatas 10 and 11). However, several movements still retain a continuo-type bass.

As for style, although he pays a vibrant tribute to Corelli in several instances (borrowing certain themes and rhythms, his manner of conducting the voices, and even a *Follia* with variations), he sometimes provides a foretaste of his own future concertos, sometimes he even prefigures Haydn and Boccherini, and on occasions he also foreshadows Bach, who must have rated these sonatas most highly when he was in Weimar (cf. the preludes to Sonatas 8 and 11), so much so that the theme of his Concerto in D minor for two violins is strikingly reminiscent of the prelude to Sonata no. 11.

Let us now take a brief look at each of the sonatas in turn and point out some of their most interesting features. Note that all the keys are different and that the second part of the set (from no. 7 onwards) seems to be even more inventive than the first.

No. 1. In G minor:

*Preludio-Grave; Allemanda-Allegro; Adagio; Capriccio-Allegro; Gavotta-Allegro.*

The first sonata is a fine illustration of the main features of the collection as a whole. Firstly, we find a synthesis of the *da chiesa* (first and third movements) and *da camera* styles, and secondly, the writing gives equal standing to the three voices. The series of elaborate harmonies that appear in the adagio escapes from the common key and heralds the great Vivaldi of the *Sinfonia al Santo Sepolcro* and of other adagios, such as that of the eighth concerto of Opus IV.

No. 2. In E minor:

*Grave; Corrente-Allegro; Giga-Allegro; Gavotta-Allegro.*

Only one of the four movements is slow. It opens the work in a style foreshadowing the greatest works of Handel. Three swift dances then follow; the *giga* is played in canon, with the three voices on an equal footing. The writing for the two violins is particularly well balanced throughout the sonata and (with the exception of the *giga*) the bass is treated as a genuine continuo.

No. 3. In C major:

*Adagio; Allemanda-Allegro; Adagio; Sarabanda-Allegro.*

The form is typical of the quadripartite sonata, with the slow movements betraying religious inspiration. The *allemanda*, in canon, and the *finale* provide fine examples of virtuosity and the writing for three equal voices is splendid.

No. 4. In E major:

*Largo; Allegro; Adagio; Allemanda-Allagro; Sarabanda-Largo; Giga-Allegro.*

Here the prelude has apparently been replaced by an overture in three movements: a peacefully lyrical *largo*, followed by a voluble string trio (*allegro*) and a meditative *adagio*. The sonata then presents its three regular movements. The second *largo* is rhythmical, forming a gentle *sarabanda* for accompanied violin, ornamented in the repeats.

No. 5. In F major:

*Preludio-Largo; Allemanda-Presto; Corrente-Allegro; Gavotta-Presto.*

This is the first piece Vivaldi wrote in F major and the first of his many youthful evocations of the themes and harmonies from the famous gavotte from Corelli's Sonata no. 10 of Opus V. The theme, clearly stated first of all in the prelude, is evoked throughout the harmonic progression of each of the fast movements, where the writing for the three voices is exemplary. This theme must have greatly impressed Vivaldi, for it recurs in every piece in F major in his first three sets of works, and it is also to be found in Albinoni, Locatelli and Tartini! The cello (violone) plays a preponderant role in the final *gavotta*.

No. 6. In D major:

*Preludio-Grave; Corrente-Allegro; Adagio; Allemanda-Allegro.*

After a prelude which skilfully gives the impression of a certain tonal instability, the work unfolds in four movements, with a fine balance between the three voices. The second

adagio presents a wonderful cantilena with delightful harmonies, played by the two violins to the accompaniment of a genuine continuo.

No. 7. In E flat major:

*Preludio-Largo; Allemanda-Allegro; Sarabanda-Andante; Giga-Presto.*

The second half of Opus I begins with an eminently captivating theme with the first violin playing a wonderful melodic line, once again based on the harmonies of Corelli's gavotte in F. But what a difference!... We are reminded of Licori's entrance in *La Fida Ninfa* (1732). The whole sonata is dominated by the first violin, which is 'concerted', and there is a fine bass part in the *sarabanda*.

No. 8. In D minor:

*Preludio-Largo; Corrente-Allegro; Grave; Giga-Allegro.*

The prelude for solo violin gives us a foretaste of the style of J.S. Bach. What mastery in the development of this long melody played on the degrees of the arpeggio, keeping us constantly in suspense! The second movement takes up the same thematic progression as the prelude, this time *allegro* and for two violins. The last two movements, the *grave* with its ostinato bass and the wonderfully voluble three-part *giga*, bring this small masterpiece of Vivaldian writing to a fine end. The Weimar court and its Kappelmaister J.S. Bach must have been filled with wonder at this work.

No. 9. In A major:

*Preludio-Allegro; Adagio; Allemanda-Allegro; Corrente-Presto.*

This prelude attacks (*allegro*) a Vivaldian motif that was to become popular both in his own works and in those of Marcello, before ending up as the famous theme of Bach's third Brandenburg Concerto. The prelude is one of the finest examples of a string trio, evoking a similar moment in the first concerto of *L'Estro Armonico* (Opus III), while the *adagio* inauguates the typically Vivaldian slow movement of the first period, with arabesques from the solo violin interspersed with generous chords from the *tutti* (cf. Opus III, no. 3; Opus IV, no. 9; Opus VI nos. 3 and 5). The last two movements of this sonata are again perfect examples of writing for three voices of equal importance.

No. 10. In B flat major:

*Preludio-Adagio; Allemanda-Allegro; Gavotta-Presto.*

This is the first sonata by Vivaldi (and the only one in Opus I) in three movements; the

three instruments have equal roles. In the attack of the *allemanda*, we notice the repeat in short note values of the motif from the prelude. The writing of this sonata, like that of the previous one and the next, is more advanced, heralding once again certain passages from *L'Estro Armonico* (Opus III). The allemanda is echoed later on in that of the fifth sonata (for two violins) of Opus V, which is also in three movements.

No. 11. In B minor:

*Preludio-Andante; Corrente-Allegro; Giga-Allegro; Gavotta-Presto.*

In a slowish tempo (*andante*), this prelude immediately calls to mind the familiar theme from Bach's Concerto in D minor for two violins. The similarity is too striking to be a mere coincidence. In the next three movements (no longer moderate in pace) the first violin is constantly to the fore, giving us yet another foretaste of the following sets of works (Opuses III and IV). The writing for three voices is brought out very effectively by the musicians in this performance, who play it as a string trio.

No. 12. In D minor:

*'La Follia', Tema con 19 variazioni.*

The twenty movements of this *Follia* provide an ideal catalogue of Vivaldi's resources. The variety we find in the tempi, rhythms and instrumentation is quite astonishing. The very simple melody of the exposition passes through so many variations that we are left quite stunned. In taking his inspiration from the last sonata of Corelli's Opus V, Vivaldi vies superbly with his model. Maybe we do not find the skill of Corelli's mature years, when he was at the very peak of his art, but the rhythmic and melodic invention, with contrasting (often concerted) passages, makes these variations even more appealing. Vivaldi presents his first *siciliano* (Variation no. 15), a sweet song (Variation no. 12), and a storm heralding the final movement of *Summer* from *The Four Seasons* (Variation no. 17).

Jean-Pierre Demoulin

## LA QUESTION DU CONTINUO DANS L'OPUS I DE VIVALDI

Comme pour la plupart des recueils de sonates des *seicento* et *settcento*, le choix des instruments du continuo pose, pour l'Opus I d'Antonio Vivaldi, des problèmes délicats mais passionnants.

Les compositeurs baroques italiens nous ont habitués à des pages de titre imprécises, équivoques, arbitraires, voire contradictoires quant aux combinaisons "préconisées" pour les instruments de la basse continue. Parfois même, en l'état actuel des connaissances musicologiques, il nous est difficile d'affirmer l'acception exacte des termes instrumentaux utilisés par le compositeur pour certains protagonistes du continuo.

Dans sa toute première œuvre, Vivaldi ne fait pas exception en gratifiant les interprètes actuels d'une véritable énigme. La page de titre de l'édition E. Roger d'Amsterdam est ainsi libellée :

*"Suonate da camera a 3  
Due Violini e Violone o Cembalo  
Opera Prima".*

Cependant, la partie séparée de basse de l'édition originale porte la mention "*organo e violoncello*".

### CLAVECIN OU ORGUE ?

Si l'on s'en tient à l'édition d'Amsterdam, les douze sonates de cet Opus I appartiennent au genre *da camera* (de chambre) et non *da chiesa* (d'église). Tous les mouvements vifs (allemande, gavotte, courante, gigue) ainsi que 3 mouvements de tempi variables (sarabande, précisée selon les cas *allegro*, *largo* ou *andante*) semblent bien apparentés à des danses et justifier pleinement l'utilisation du clavecin. Mais l'on sait aussi que la distinction *da camera/da chiesa* avait cessé d'être vraiment pertinente dès la fin du dix-septième siècle. Déjà chez Corelli, l'illustre modèle, l'opus 4 N°10 (qualifiée de *da camera*) ne présente qu'un seul mouvement de danse (*tempo di gavotta*), alors que l'opus 3 N° 10 (*da chiesa*) contient une véritable *allemande* et une non moins véritable gigue qui taisent chacune leur nom.

La distinction serait-elle donc plus pertinente pour Vivaldi lorsqu'il nomme ses sonates *da camera*? Tous ses mouvements rapides ont-ils vraiment les caractères précis des danses dont ils portent le nom? Comment qualifier alors la plupart des mouvements majestueux d'ouverture (bien "proportionnés à la dignité et sainteté" d'une église, pour reprendre l'expression de Brossard dans sa définition des sonates *da chiesa*): *grave*, *adagio* ou *largo* préfèrent ces pièces avec une solennité toute religieuse. Il en est de même de certains mouvements centraux (*adagio*). En outre, même si le mot *organo* était souvent compris par les italiens comme terme générique pour désigner tout instrument à clavier, il serait tout de même bien étrange que Vivaldi l'ait employé dans l'édition originale en ayant le projet d'exclure justement toute utilisation de l'orgue.

Dans le présent enregistrement, nous avons donc opté, selon le caractère et la tonalité de chaque pièce, pour l'alternance entre l'orgue et le clavecin, à l'exception de deux sonates (N° 7 en Mi b M et N° 11 en si m) où ni l'un ni l'autre n'interviennent.

Dans la N° 7, il nous a semblé que la seule réalisation du théorbe pouvait mieux rendre le caractère intime et onirique des mouvements lents (rappel quasi nostalgique d'un thème cher au maître Corelli) tout en faisant mieux ressortir les passages en parties égales de l'allemande ou l'aspect nettement concertant du premier violon dans la gigue finale.

Dans la N° 11, l'écriture est encore plus ostensiblement à 3 parties égales (preludio) ou nettement concertante (1er violon dans les 3 derniers mouvements) et peut ainsi justifier une interprétation en trio à cordes, sans réalisation de la basse harmonique. Dans cette avant-dernière pièce (la dernière étant l'ultime hommage à Corelli avec les 19 variations sur la célèbre *follia*), Vivaldi s'émancipe franchement du modèle corellien et laisse entrevoir ce que deviendra son langage quinze ans plus tard avec des sonates pour 2 violons où la basse continue est devenue facultative ("*per 2 violini e basso continuo oppure per 2 violini senza basso continuo*")

### VOLONE OU VOLONCELLO ?

Il ne fait guère de doute que Vivaldi ait pensé au violoncelle comme basse d'archet de son opus I. La partie séparée de basse de l'édition originale semble en être une confirmation.

Le mot de *violone* était souvent utilisé en Italie comme terme générique désignant toutes sortes de basses à cordes.

Pour les sonates en trio (qu'elles soient de Corelli, de Vivaldi ou d'autres), il ne peut s'agir en aucun cas de la contrebasse de viole (également appelée *violone*) totalement inadaptée à

l'écriture de la partie de basse, tant du point de vue de la tessiture que de la vélocité (partie très souvent concertante).

Que le terme *violone* doive être considéré comme synonyme de *violoncello* nous est, semble-t-il, définitivement prouvé dans l'exemple du compositeur bolognais Giovanni-Battista Vitali qui se présente, dans son opus 1 de 1666 comme "sonatore di violone da brazzo" alors que les registres de San Petronio le mentionnent comme joueur de *violonlino* ou *violoncino*. D'ailleurs, à son départ de Bologne pour Modène, le chapitre déclara que le poste de *violoncello* se trouvait vacant, suite au départ de Vitali<sup>(1)</sup>. L'équivalence *violone = violoncello* semble donc indubitable.

### CLAVECIN/ORGUE ET/OÙ VIOLOGNE/VIOLONCELLE ?

La même équivoque caractérise l'opus 1 de Vivaldi (*Violone o cembalo* dans l'édition d'Estienne Roger, *organo e violoncello* dans l'édition originale) et les sonates Op. 4 et 5 de Corelli (*violone o cembalo*).

Ce "o" (= "oppure"), ce "e", doivent-il être pris dans un sens exclusif ou inclusif ? L'interprète doit-il choisir entre l'instrument à clavier et le violoncelle ou doit-il utiliser l'un et l'autre ? L'explication proposée par Christopher Hogwood<sup>(2)</sup> semble convaincante. Selon lui, l'emploi de ce "e" ou de ce "o" n'était surtout qu'une commodité de langage répondant à la question : "Qui doit jouer cette partition ?". La partie unique de basse était le plus souvent jouée conjointement par les 2 instrumentistes comme le montre l'iconographie. Hogwood rajoute que dans certains cas, le "o" figurait sur la page de titre et le "e" dans les parties séparées et il cite justement l'opus I de Vivaldi et l'opus IV de Valentini à titre d'exemples.

La conjonction "o" ne pouvait donc signifier "ou bien" que dans un contexte éditorial, la même partition de basse étant destinée indifféremment à l'un ou l'autre instrument ou, conjointement, à l'un et l'autre instrument.

Nous avons donc opté pour le sens inclusif, clavier et basse d'archet jouant ensemble dans presque tout l'opus I à l'exception de certains mouvements, voire de sonates entières (7 et 11, cf. supra), pour des raisons de caractère, d'écriture ou de tonalité.

### ET LE THÉORBE ?

La présence ou non du théorbe comme protagoniste du continuo est illustrée de bien multiples façons tout au long des dix-septième et dix-huitième siècles.

Instrument favori du continuo pour accompagner les œuvres vocales du baroque naissant en Italie (Caccini), il est plus tard inclus dans les publications de nombreux compositeurs bolognais et semble avoir été régulièrement en usage à Rome tout au long du *seicento*. Il n'est donc pas étonnant que Corelli ait suivi cette tradition romaine en incluant un théorbe (ou un archiluth) au continuo de la plupart de ses sonates (cf. op. I et 3 "*violone e arcileuto, col basso per l'organo*").

Si l'archiluth est présenté par Corelli comme une alternative au violoncelle (cf. supra), c'est sans doute pour les passages où l'instrument peut et doit jouer *tasto solo*, c'est-à-dire, sans réaliser l'harmonie de la basse chiffrée. Dans tous les autres cas, il nous semble que la réalisation de l'archiluth devait, selon les passages, alterner avec celle du clavier ou se rajouter à elle, les deux protagonistes devant alors veiller à enrichir mutuellement leurs harmonies sans jamais se nuire.

Ce sont ces principes que nous avons voulu suivre dans notre interprétation de l'opus 1 de Vivaldi. Il nous a semblé évident en effet que, dans son empressement à rendre un profond et respectueux hommage à Corelli, Vivaldi ne pouvait pas ne pas employer le théorbe ou l'archiluth dans son tout premier recueil.

Jean Maillet

(1) Peter Allsop, The Italian 'Trio' Sonata, from its origins until Corelli, Clarendon Press Oxford, 1992). pp 38, 39

(2) Christopher Hogwood, La Sonate en Trio (Trad. Dennis Collins), Actes Sud, 1987. pp 16, 17.

## THE QUESTION OF CONTINUO IN VIVALDI'S OPUS I

As is the case with most sets of sonatas dating from the *seicento* and *settecento*, the choice of continuo instruments for Antonio Vivaldi's Opus I poses a number of delicate but fascinating questions.

Where the 'recommended' combinations of instruments for the continuo are concerned, Italian baroque composers have accustomed us to title pages that are inaccurate, equivocal, arbitrary and even contradictory. Sometimes it is even difficult for us, at the present stage in musicological research, to give the exact meaning of the instrumental terms the composer uses for certain members of the continuo.

Vivaldi's Opus I is no exception, presenting modern interpreters with a veritable enigma. The title page of the edition published by Estienne Roger in Amsterdam reads as follows:

‘Suonate da camera a 3  
Due Violini e Violone o Cembalo  
Opera Prima’.

but the separate bass part in the original edition bears the words:  
‘*organo e violoncello*’.

### HARPSICHORD OR ORGAN?

If we stick to the Amsterdam edition, the twelve sonatas of Opus I belong to the chamber (*da camera*) rather than the church (*da chiesa*) genre. All the fast movements (*allemanda*, *gavotta*, *corrente*, *giga*) and three movements of variable tempo (*sarabanda*, which may be *allegro*, *largo* or *andante*) seem indeed to be related to dances, thus fully justifying the use of the harpsichord. However, we also know that the distinction between *da camera* and *da chiesa* had ceased to be truly relevant from the end of the seventeenth century onwards. For example, Corelli's Opus IV no. 10 (described as *da camera*) contains only one dance movement (*tempo di gavotta*), while his Opus III no. 10 contains a genuine *allemanda* and a none the less veritable *giga* (both incognito).

So should the distinction be more relevant in Vivaldi's case when he refers to his sonatas as being *da camera*? Do all the fast movements really have the exact features of

the dances whose names they bear? How then should the majestic opening movements be qualified? The preludes to these pieces—*grave*, *adagio* or *largo*—are certainly befitting of religious works in their solemnity. The same is also true of some of the middle movements (*adagio*). Furthermore, even though the word *organo* was often used by Italians as a generic term for any keyboard instrument, it would nevertheless be rather strange for Vivaldi to use this word in the original edition if he had intended to exclude completely the use of the organ.

In this recording we have therefore chosen to use both the organ and the harpsichord in turn, according to the character and key of each piece—with two exceptions, Sonatas no. 7 in E flat major and no. 11 in B minor, where we have used neither.

In Sonata no. 7, we decided that the theorbo alone was better for rendering the intimacy and dreamy quality of the slow movements (an almost nostalgic reminder of a theme that was dear to maestro Corelli) and for bringing out the passages in equal parts in the *allemanda* or the clearly concerted aspect of the first violin in the final *giga*.

In Sonata no. 11, the writing is even more ostensibly in equal parts (*preludio*) or clearly concerted (first violin in the last three movements) and may therefore justify an interpretation as a string trio, without harmonic bass. In the last but one piece (the last one, with its nineteen variations on the famous *Follia*, being his ultimate tribute to Corelli), Vivaldi breaks away completely from the Corellian model, giving us a glimpse of the language he was to use fifteen years later in his sonatas for two violins, in which the continuo had become optional (*per due violini e basso continuo oppure per 2 violini senza basso continuo*).

### VIOLONE OR VIOLONCELLO?

There is little doubt that Vivaldi thought of the cello as the bass bowed instrument in his Opus I. The separate bass part from the original edition appears to bear this out.

The word *violone* was often used in Italy as a generic term for all sorts of bass string instruments.

Where the trio sonatas are concerned (whether by Corelli, Vivaldi or other composers), the instrument in question cannot possibly be the double bass viol (also known as *violone*), which was totally unsuitable for such writing, either in range or in agility (the part is very often concerted).

The fact that the term *violone* should be considered as synonymous with *violoncello* has, we believe, been definitively proved by the example of the Bolognese composer Giovanni Battista Vitali, who presents himself in his Opus I of 1666 as ‘sonatore di violone da brazzo’, while the registers of San Petronio mention him as playing the *violonlino* or *violoncino*. Furthermore, when Vitali left Bologna for Modena, the chapter declared the post of *violoncello* vacant<sup>2</sup>. It therefore seems certain that the term *violone* refers to the *violoncello*.

#### HARPSICHORD/ORGAN AND/OR VIOLONE/CELLO?

The same ambiguity exists not only in Vivaldi's Opus I (*violone o cembalo* in Estienne Roger's edition, *organo e violoncello* in the original edition) but also in Corelli's Sonatas Opus IV and V (*violone o cembalo*).

Should the ‘o’ (–‘oppure’) and the ‘e’ be taken in an exclusive or inclusive sense? Should the musician choose between the keyboard instrument and the cello or should he use both? The explanation put forward by Christopher Hogwood is quite convincing: the use of ‘o’ and ‘e’ was merely a convenient way of answering the question ‘Who is to play this score?’ The single bass part was usually read by the two instrumentalists together, as contemporary iconography shows. Christopher Hogwood notes that, in some cases, the ‘o’ was to be found on the title page while the ‘e’ was used on the separate parts, and he gives Vivaldi's Opus I and Valentini's Opus IV as examples.

Therefore, the conjunction ‘o’ could only mean ‘or else’ in an editorial context, the same score being intended either for one instrument or the other, indiscriminately, or for both instruments together.

We have thus opted for the inclusive sense, with the harpsichord (or the organ) and the cello playing together almost throughout the opus, except for certain movements and even whole sonatas (nos. 7 and 11, see above), for reasons of character, writing and key.

#### AND THE THEORBO?

The presence or non-presence of the theorbo as a member of the continuo is illustrated in many ways throughout the seventeenth and eighteenth centuries.

It was a favourite continuo instrument for the accompaniment of vocal works during the early baroque period in Italy (Caccini) and was later included in the publications of many Bolognese composers and seems to have been in regular use in Rome throughout the *seicento*. It is not surprising, therefore, that Corelli should have followed the Roman tradition by including a theorbo (or archlute) in the continuo of most of his sonatas (cf. Opus I and Opus III: ‘*violone e arcileuto, col basso per l'organo*’).

If the archlute was presented by Corelli as an alternative to the cello (see above), it was no doubt for the passages in which the instrument can and must play *tasto solo*, i.e. without realising the harmony of the figured bass. In every other case we believe that the archlute's realisations must have been alternated (according to the passages) with that of the keyboard, or else have been used in conjunction with the latter, in which case the two protagonists would have to be careful not to detract from one another but, on the contrary, provide mutual enrichment.

Those are the principles we have followed in our performance of Vivaldi's Opus I. Indeed, it seemed obvious that, eager as he was to pay a profound and respectful tribute to Corelli, Vivaldi could but use the theorbo or the archlute in his very first set of works.

Jean Maillet



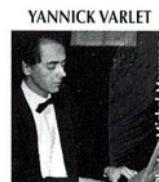
ISABELLE POINTEL



CLAIRE ANTONINI



SYLVETTE GAILLARD



YANNICK VARLET

L'ENSEMBLE MENSA SONORA emprunte son nom à un recueil de suites publié en 1680 par Heinrich Biber, compositeur bohémien et violoniste virtuose entré à la cour archiépiscopale de Salzbourg un siècle avant Mozart. Constitué pour l'essentiel de musiciens niortais, et dirigé par son premier violon selon la tradition d'époque, l'ensemble compte une douzaine d'instrumentistes permanents. L'ensemble modifie toutefois son effectif selon le programme choisi, s'adjointant ponctuellement le concours d'autres solistes et instrumentistes spécialisés ou se produisant en formation de musique de chambre. Tout en se consacrant aux chefs-d'œuvres des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, l'ensemble s'est aussi donné pour mission de redécouvrir des compositeurs et des œuvres injustement oubliés, comme en témoigne sa discographie publiée chez ARION (Collection Pierre Verany).

Invité des scènes nationales et de nombreux festivals, l'ensemble a pour principaux partenaires la Ville de Niort et le Conseil Général des Deux-Sèvres. Il reçoit aussi le soutien du Conseil Régional de Poitou-Charentes, de France-Télécom et du Crédit Mutuel Océan.

*THE ENSEMBLE MENSA SONORA took its name from a set of suites published in 1680 by Heinrich Biber, a Bohemian composer and virtuoso violinist who entered the archiepiscopal court at Salzburg a century before Mozart. Its basic nucleus consists of about a dozen regular instrumentalists, most of whom come from Niort, led by first violinist Jean Maillet. Other soloists and specialised instrumentalists are called in as the need arises, and sometimes they form a small chamber ensemble.*

*Whilst devoting itself to the great masterpieces of the 17th and 18th centuries, the ensemble also aims to obtain recognition for unjustly neglected composers and works, as may be seen from its discography on the ARION label (Pierre Verany Series).*

*The Ensemble has appeared in many different countries and at numerous festivals. Its main subsidies come from the City of Niort and the Deux-Sèvres General Council. It is also supported by Poitou-Charentes Regional Council, France-Télécom and Crédit Mutuel Océan.*



## JEAN MAILLET

Titulaire d'une maîtrise universitaire et du diplôme d'Etat de musique ancienne, Jean Maillet a enseigné l'anglais pendant vingt ans avant de se consacrer, en tant que violoniste, au répertoire baroque. Il a suivi des cours d'interprétation auprès de Lucy Van Dael, Janine Rubinlicht et Monica Hugget. Il a été membre de l'Ensemble Instrumental de la Chapelle Royale (Dir. Philippe Herreweghe) et de celui des "Arts Florissants" (Dir. William Christie), de "Stradivaria" (Dir. Daniel Cuiller) et premier violon solo de l'Ensemble Baroque de Limoges (Dir. Jean-Michel Hasler). Depuis 1982, il est violoniste permanent de "La Grande Ecurie et la Chambre du Roy" (Dir. Jean-Claude Malgoire). Il est responsable pédagogique du Département de Musique

Ancienne à l'Ecole Nationale de Musique et de Danse de Niort où il crée, en 1989, avec l'appui d'Yves Testu, l'Ensemble MENSA SONORA qu'il dirige en tant que premier violon solo. Avec ces divers ensembles, Jean Maillet s'est produit dans les plus grands festivals internationaux et a enregistré une quarantaine de disques.

*After obtaining a Master's degree and a State diploma in ancient music, Jean Maillet taught English for twenty years before devoting himself to the baroque repertoire as a violinist. He has followed classes in interpretation with Lucy Van Dael, Janine Rubinlicht and Monica Hugget. He was successively a member of the La Chapelle Royale (conducted by Philippe Herreweghe) and Les Arts Florissants (William Christie), Stradivaria (Daniel Cuiller), and first violin solo with the Limoges Baroque Ensemble (Jean-Michel Hasler). In 1982, he took up a permanent position as violinist with La Grande Ecurie et la Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire). He is in head of the Department of Ancient Music at the National School of Music and Dance in Niort, where, in 1989, with the support of Yves Testu, he created the MENSA SONORA ensemble, which he conducts as first violin. Jean Maillet has appeared at many important international festivals and has made about forty discs.*