



PIETRO ANTONIO LOCATELLI

il virtuoso, il poeta

Violin Concertos | Concerti grossi

ISABELLE FAUST

IL GIARDINO ARMONICO | GIOVANNI ANTONINI

PIETRO ANTONIO LOCATELLI (1695-1764)

il virtuoso, il poeta

Concerto grosso in C minor Op. 1 No. 11

Do mineur / c-Moll

1	I. Largo	2'48
2	II. Allemanda. Allegro	2'48
3	III. Sarabanda. Largo	3'14
4	IV. Giga. Allegro	2'26

Violin Concerto in A major Op. 3 No. 11

La majeur / A-Dur

5	I. Allegro	6'03
6	II. Largo	3'40
7	III. Andante	6'24

Concerto grosso in E-flat major 'Il pianto d'Arianna' Op. 7 No. 6

Mi bémol majeur / Es-Dur

8	I. Andante - Allegro - Adagio - Andante - Allegro	4'14
9	II. Largo	3'02
10	III. Largo andante	3'29
11	IV. Grave	2'45
12	V. Allegro	0'40
13	VI. Largo	3'19

Violin Concerto in C minor Op. 3 No. 2

Do mineur / c-Moll

14	I. Andante	8'56
15	II. Largo	3'16
16	III. Andante	7'19

17	Pastorale	4'00
----	------------------	------

(F major / extr. **Concerto grosso in F minor** Op. 1 No. 8)

Isabelle Faust, *violin*

Il Giardino Armonico

Giovanni Antonini, *conducting*

Violins I Stefano Barneschi*^o *Giacinto Santagiuliana (Vicenza, 1830)*
Fabrizio Haim Cipriani *anonymous, France, 18th century, called 'Il Guidi'*
Ayako Matsunaga *Andrea Castagneri (Paris, 1740)*
Liana Mosca *Pietro Guarneri school (Venice, ca. 1750)*

Violins II Marco Bianchi* *attributed to Giovanni Grancino (Milan, early 18th century)*
Boris Begelman *Eriberto Attili (Rome, 2009)*
Angelo Calvo *Eduardo Angel Gorr*
(Cremona, 2013 - after Guarneri del Gesù Kochanski, 1741)
Francesco Colletti *David Bagué i Soler*
(Barcelona, 2013 - after Guarneri del Gesù, 1743)

Violas Ernest Braucher* *Federico Lowenberger*
(Genoa - after Brothers Amati, Cremona, 1592)
Maria Cristina Vasi *Franz Josef Knitl (Mittenwald, 1795)*

Cellos Paolo Beschi* *Carlo Antonio Testore (Milan, 1754)*
Elena Russo *Leonhard Mauseiell (Nuremberg, early 18th century)*

Double bass Giancarlo De Frenza *Roberto Paol'Emilio*
(Pescara, 2022 - after Raffaele Ronchini, 1846)

Theorbo Michele Pasotti *Francisco Hervas (Granada, 2016)*

Harp Margret Köll *baroque harp by Eric Kleinmann Rangendingen*
(2007 - after the Barberini-Harp of the Museo Nazionale degli Strumenti, Rome)

Harpsichord & Organ Riccardo Doni *German harpsichord by William Horn*
(1999 - after M. Mietke, Berlin, 1700) | Positive organ, 8' 4' 2' by F. Zanin

* section leader

^o solo violin II on Op. 1 No. 11 and Op. 7 No. 6

Virtuosité diabolique et affectueuse tendresse

Violoniste et compositeur de premier plan dans l'Europe du XVIII^e siècle, Pietro Antonio Locatelli naquit à Bergame en 1695. En 1711, il se rendit à Rome pour parfaire sa formation, peut-être auprès d'Arcangelo Corelli (lequel, déjà malade, disparaîtra au début de l'année 1713) ; il est très probable, en revanche, que son maître fut Giuseppe Valentini. Locatelli resta à Rome jusqu'en 1723, évoluant dans la sphère du somptueux mécénat de la cité papale. Ses premiers pas en tant que compositeur – avec les *Concerti grossi op. I* – se placent sous le signe de la monumentalité ainsi que d'une stricte écriture contrapuntique propres au style instrumental romain, représenté par Corelli, avec un effectif orchestral réparti entre *concertino* (les solistes) et *concerto grosso*. La publication du recueil chez l'éditeur Roger à Amsterdam témoigne du niveau de notoriété et des relations sociales de l'auteur. Au cours des années vingt, Locatelli s'impose comme virtuose dans toute l'Europe, grâce à une agilité technique et à une puissance sonore rapidement devenues légendaires, mais aussi à la douceur de son *cantabile* : en 1725, il est affecté au service du prince Philippe de Hesse-Darmstadt, gouverneur impérial de Mantoue ; puis nous le trouvons à Venise, où il interprète avec succès les concertos pour violon publiés plus tard dans *L'Arte del violino op. III* (1733) ; demeurent également des traces de son passage dans les cours de Munich, Berlin et Cassel. C'est justement à Cassel qu'eut lieu, en 1728, un duel violonistique avec le Français Jean-Marie Leclair : selon ce qui fut rapporté par Jacob Wilhelm Lustig, Leclair aurait, à cette occasion, joué "comme un ange", tandis que Locatelli, du fait de son étourdissante virtuosité, aurait joué "comme un démon".

En 1729, le compositeur se rendit à Amsterdam, à l'époque un des centres les plus importants de l'édition musicale "d'avant-garde", qui alliait la qualité technique de l'impression (obtenue par gravure sur plaques de métal) aux stratégies les plus modernes de vente et de distribution. Dans les premiers temps, Locatelli ne semble pas vouloir rester à Amsterdam et pense retourner rapidement à Rome ; toutefois, après une longue maladie, il décide de s'y installer : il y demeurera jusqu'à sa mort, en 1764. On ignore la raison qui poussa cet extraordinaire violoniste à renoncer, à trente-quatre ans, à poursuivre son activité de virtuose, mais il est certain que l'année 1729 marqua une rupture importante dans sa vie : Locatelli prit la décision de se retirer de la sphère publique. En 1741, deux voyageurs anglais écrivirent que le violoniste organisait tous les mercredis des concerts dans lesquels il refusait la participation de musiciens professionnels et jouait seulement avec des gentilshommes amateurs. En 1754, Locatelli lui-même écrivit au *Padre* Martini : "Malgré ma qualité de *professore* [c'est-à-dire musicien de profession], je suis totalement éloigné du public."

À Amsterdam, le musicien se recrée un espace à sa mesure et met à profit célébrité et fortune pour s'intégrer au contexte social et culturel de la ville. Il habite une élégante demeure sur le Prinsengracht et jouit d'un revenu supérieur à celui des autres artistes locaux. Homme aux intérêts multiples, il n'en possède pas moins un réel esprit d'entreprise. Il enseigne aux membres de l'aristocratie, devient l'ami et le collaborateur de l'éditeur Michel-Charles Le Cène, successeur d'Étienne Roger et, en 1731, obtient un privilège de quinze ans (renouvelé en 1746) pour l'édition, la publication et la vente de ses propres compositions, qui comprennent les *Sonates pour flûte traversière op. II* (1732), les *Sonates pour violon op. VI* (1737) et les *Concertos op. VII* (1741). En 1741, il ouvre un commerce de cordes italiennes pour instruments à archet. À sa mort, le catalogue de la vente aux enchères de ses biens inclut, outre des instruments de musique et six cages à oiseaux, une magnifique collection de tableaux et d'estampes, et une bibliothèque contenant un millier de volumes de musique imprimée, de classiques italiens et latins, d'ouvrages de philosophie, de théologie, d'histoire, d'archéologie, de sciences naturelles et de mathématiques.

La musique de Locatelli témoigne d'une qualité d'invention et de facture, à travers laquelle modèles de référence (Corelli et Vivaldi, surtout) et aspects traditionnels sont repensés en fonction de nouvelles potentialités sonores, expressives et formelles, qui se révèlent de plus en plus perméables aux influences du style galant. Musique d'imagination, musique d'humeur, imprévisible, même, dans sa façon de passer d'une éloquence contrôlée aux ciselures gracieuses d'un *cantabile*, jusqu'à paraître, dans certains cas, quelque peu artificielle, comme le firent parfois remarquer d'éminents contemporains – Charles Avison et Charles Burney par exemple. *L'Arte del violino*, avec les *Capricci* correspondants destinés à y être insérés comme cadences *ad libitum*, affiche une virtuosité d'une extrême audace ainsi qu'un goût du défi, qui se traduisent par l'emploi intensif du registre suraigu de l'instrument, par des extensions inédites de la main gauche, des passages polyphoniques prolongés à cordes multiples et des coups d'archet d'une redoutable difficulté. Le *Concerto op. III n°2* est introduit par un *Andante* introspectif et intimiste, auquel répondent les épanchements du *Largo* qui lui succède et l'intonation pathétique, comme un léger et mystérieux pas de danse, de l'*Andante* conclusif. Dans le *Concerto op. III n°11*, à la brillance cristalline, sonore et parfois humoristique de l'*Allegro* initial fait écho la tendresse affectueuse du *Largo* central, tandis que l'*Andante* qui le conclut, sur un rythme de menuet, constitue un épisode d'une élégante légèreté.

Comme alternative et complément aux acrobaties de haute voltige, Locatelli cultive un chant instrumental d'une sensibilité extrême, inspiré de la voix, dont il emprunte la gestualité expressive jusqu'à reproduire les modalités d'intonation d'un texte verbal – démarche qu'il partage avec son rival Giuseppe Tartini. Cette prédilection pour une *cantabilità* instrumentale d'une intense charge affective trouve son parfait aboutissement dans le *Concerto op. VII n°6*, intitulé *Il pianto d'Arianna*. La conception dramaturgique et narrative de l'ouvrage, d'une extrême originalité – le concerto fut probablement composé à partir d'un texte poétique non identifié – se reflète dans sa forme inusuelle en dix mouvements. La version instrumentale, particulièrement suggestive, de l'épisode d'Ariane abandonnée par Thésée, repose sur l'emploi du calque gestuel et, le cas échéant, des formes mêmes de la vocalité opératique, comme le récitatif (troisième mouvement), l'*arioso* (sixième mouvement) et l'*aria* (septième et dixième mouvements). Le violon solo en devient le protagoniste et se fait la voix de l'héroïne abandonnée par Thésée, dans une sorte de mise en scène d'un théâtre de la mémoire, destinée à susciter l'empathie et l'émotion profondes des auditeurs.

C'est une discrète inquiétude qui parcourt le *Concerto op. I n°11*. La troublante sensualité de la mélodie soliste contraste avec l'austérité du cadre formel dans le *Largo* initial, suivi par trois mouvements de danse : l'*Allemande*, animée par une fébrile énergie rythmique, puis la mélancolique *Sarabande*, où les lignes s'entrelacent dans une étroite polyphonie, pour finir par une *Gigue* endiablée.

CESARE FERTONANI
Traduction : Michel Chasteau

1 Le présent enregistrement réunit en page 8 ce que l'auteur décrit comme les cinq premiers mouvements.

Locatelli, “le Paganini du XVIII^e siècle”

De la plus spectaculaire virtuosité à *Il pianto d'Arianna* – sans doute le *concerto grosso* le plus profond de l'époque –, l'anthologie de ce CD dresse le portrait d'un virtuose d'exception et d'un compositeur à l'expressivité et l'imagination extraordinaires.

Pour ses contemporains, Pietro Antonio Locatelli était surtout connu comme le violoniste du diable, ce qui a malheureusement nui à sa réputation de compositeur auprès de l'opinion publique. Car il ne fait aucun doute que son *Arte del violino* op. 3, imprimé à Amsterdam en 1733, fait partie des publications musicales les plus influentes du début du XVIII^e siècle. L'ouvrage a valu au violoniste sa réputation de “Paganini du XVIII^e siècle”, en grande partie grâce aux vingt-quatre caprices virtuoses sans accompagnement qu'il insère généralement après le premier et le dernier mouvements de chaque concerto en guise de cadence (elle-même souvent suivie d'un point d'orgue invitant l'interprète à élaborer sa propre petite cadence ; je joue ici les cadences notées par Godefridus Domenicus Reber dans une édition de 1743).

Ces caprices sont d'une telle difficulté technique que Locatelli indique expressément que leur usage est *ad libitum*. Il était manifestement conscient que tous les violonistes ne pouvaient les maîtriser. Ces difficultés se situent aujourd'hui encore aux limites extrêmes de ce qui est techniquement possible.

L'auditeur sera tout d'abord étonné par le jeu dans les plus hautes positions (Locatelli atteint la seizième position dans l'opus 3, et jusqu'à la vingt-deuxième dans ses ouvrages ultérieurs) – une révolution absolue dans la technique du violon. De plus, il a une prédilection marquée pour les extensions de la main gauche. Les intervalles incroyablement grands, couplés à de fréquents sauts de cordes avec l'archet, font frémir aujourd'hui encore tout violoniste qui cherche, perplexe, les meilleurs doigts et éventuellement des astuces à utiliser. Mais en vain : Locatelli devait avoir une main extrêmement grande ou des doigts très longs – de telles acrobaties ne sont pas concevables autrement. Un contemporain évoque ainsi un concert au cours duquel Locatelli, qui ne faisait sans doute jamais de fausses notes, était à un moment dans une position si haute qu'il se trouva littéralement coincé avec le petit doigt dans les trous du chevalet ! Doubles cordes, jeu polyphonique, trilles dans toutes les variantes possibles et imaginables, triolets combinés aux coups d'archet les plus variés, *staccato* lié en tiré et en poussé, grands sauts pour changer de position : tout cela fait également partie de ses procédés de prédilection, associé bien sûr à un tempo généralement très rapide.

On peut penser en tout cas que Locatelli a été un précurseur en matière d'allongement de la touche. Il fut certainement l'un des premiers à s'enthousiasmer pour cette nouvelle évolution, pendant la période de transition entre la touche courte et une touche de plus en plus longue, évolution qui l'incita vraiment à expérimenter dans des positions extrêmes. Les sources nous apprennent également que le maître ne choisissait pas forcément ses instruments en fonction de leur qualité sonore générale, mais de la facilité de jeu et de la réponse dans les positions hautes.

Pour les sauts d'archet (pour passer par exemple de la corde la plus grave à la plus aiguë, et inversement, avec la plus grande rapidité), Locatelli choisissait surtout des modèles d'archets courts, car un archet plus long et plus lourd est moins facile à manier. On dit cependant qu'il en usait une douzaine par an, car il jouait avec beaucoup de fougue. À Amsterdam, un auditeur contemporain le compara à un *terremoto*, un tremblement de terre. Ses concerts duraient parfois jusqu'à trois heures, et on raconte qu'un jour, il avait tellement étourdi un canari avec sa sonorité que celui-ci tomba de son perchoir !

Ces témoignages, si l'on y prête l'oreille, donnent l'image d'un violoniste excentrique, enivré et enivrant, qui repoussait toutes les limites du violon de la plus spectaculaire manière, impressionnant son public avec sa virtuosité sans précédent et son ardeur suprême, mais peut-être pas toujours avec la sonorité la plus plaisante. Ses caprices, qui n'étaient pas appréciés de tous, étaient parfois jugés ni beaux ni musicaux, mais plutôt absurdes et ridicules. Ces critiques n'avaient manifestement pas entendu la poésie indiciblement belle et touchante d'*Il pianto d'Arianna*. Locatelli a certainement élargi la palette technique du violon de Corelli de manière incommensurable. On ne sait pas avec certitude si Niccolò Paganini connaissait ses caprices, mais le nombre de vingt-quatre le laisse supposer. Un exemplaire de l'opus 3 de son collègue Locatelli lui était sans doute parvenu et lui inspira ses propres *Vingt-quatre Caprices*. À mon avis, les deux violonistes devaient avoir des doigts aussi longs l'un que l'autre...

Sans les innovations violonistiques et l'audace de casse-cou (ou casse-doigts !) d'un Locatelli, la première moitié du XIX^e siècle ne serait certainement pas devenue l'ère du concerto virtuose.

ISABELLE FAUST
Traduction : Dennis Collins

Il pianto d'Arianna

Il n'est guère possible de classer *Il pianto d'Arianna* (*La Plainte d'Ariane*) dans un genre musical unique. Nous y trouvons en effet des éléments descriptifs typiques de la “musique à programme” (comme dans les *Quatre Saisons* de Vivaldi, par exemple), mais on notera l'absence quasi-totale d'éléments onomatopéïques et naturalistes à la faveur d'une exploration en profondeur les états d'âme d'Ariane abandonnée par son bien-aimé Thésée sur l'île de Naxos. Nous pourrions considérer *Il pianto d'Arianna* comme une étape dans l'évolution du genre “descriptif” – jugé inférieur en comparaison de la musique instrumentale “pure” et de la musique vocale – déjà proche, en quelque sorte, du concept beethovenien exprimé par la phrase que le compositeur a placée en tête de sa *Pastorale* : “plus expression des sentiments que peinture.”

Locatelli ne propose aucun “programme”, ni sous la forme d'une composition poétique, ni par le biais de didascalies notées en tête de chaque mouvement. Dans son cas, l'approche compositionnelle paraît semblable à celle de Haydn, lequel – selon son biographe Carpani – “commençait son travail en tissant une sorte de roman ou de programme qui pût servir de support aux idées, aux couleurs musicales [...] et puis il le tenait caché comme un secret.” On ne peut douter que Locatelli, dans son travail de composition, ait suivi un parcours formel et expressif “littéraire”, non révélé par la suite, peut-être pour stimuler l'imagination des exécutants et des auditeurs qui, pour décrypter les états d'âme de l'héroïne, auraient eu besoin de connaître tous les détails de son histoire – par ailleurs objet de plusieurs livrets d'opéra de l'époque.

Le *Lamento d'Arianna* d'Ottavio Rinuccini, mis en musique par Claudio Monteverdi (1608), nous fournit quelques repères qui peuvent nous aider à reconstruire le parcours compositionnel suivi par Locatelli dans son *pianto*. Nous tenterons donc, en suivant son texte, une interprétation des différents “tableaux” musicaux du *pianto d'Arianna* :

ANDANTE : atmosphère onirique, comme en suspens ; Ariane ignore encore l'abandon de Thésée. Mouvement pointé, pulsation presque “cardiaque” des basses qui teintent d'inquiétude les tremolos *affettuosi* des violons.

ALLEGRO : “tempête de sentiments” ; Ariane se désespère à la vue des vaisseaux de Thésée, désormais lointains.

ADAGIO : Récitatif. C'est Ariane elle-même, par le biais de la déclamation du violon solo, qui commence son *lamento*. Nous ne connaissons pas le texte qui a inspiré ce récitatif instrumental, mais le sens du célèbre exorde de Rinuccini¹ s'adapte parfaitement au caractère de la musique, écrite dans la tonalité inhabituelle de *mi* bémol mineur.

ANDANTE/ALLEGRO : répétition à la dominante des deux mouvements initiaux.

LARGO : vaine invocation adressée à Thésée pour qu'il revienne (“*Volgiti Teseo mio*” etc.)²

LARGO ANDANTE : demandes sans réponse d'Ariane qui se plaint des fausses promesses de Thésée. Effets d'écho – topos littéraire et lyrique (à l'instar de celui que nous trouvons dans *L'Orfeo* de Monteverdi) – comme seules réponses aux demandes d'Ariane³.

GRAVE : préparation à l'explosion de fureur consécutive au silence de l'absent⁴.

ALLEGRO : sentiments de vengeance⁵.

LARGO : par l'intermédiaire du violon solo, retour du chant d'Ariane qui, se repentant des malédictions envoyées à Thésée, déclare son amour sans espoir⁶.

Comme on le voit, il existe une correspondance possible entre texte littéraire et musical, de caractère plus “gestuel” et “allusif” que “représentatif”. À la différence de la plupart des musiques à programme, Locatelli parvient à conférer, dans son *pianto*, une forte relation dramatique aux différents mouvements et une tension qui se résout dans le dernier “tableau” traduisant l'acceptation mélancolique, de la part d'Ariane, de son propre destin, exprimée musicalement, entre autres, par une série suggestive de silences et de suspensions.

GIOVANNI ANTONINI
Traduction : Michel Chasteau

1 Laissez-moi mourir, / De qui donc voulez-vous que j'attende un secours / Dans ma triste infortune, / Dans ce cruel martyre ? / Laissez-moi mourir.

2 Thésée, ô mon Thésée, / Je veux te dire mien car tu l'es en effet, / Bien qu'à mes yeux, cruel, tu te dérobes. / Reviens, ô mon Thésée, / Reviens, Thésée, ô Dieu ! / Reviens vers moi, regarde encore celle / Qui délaissa pour toi la Patrie et le trône, / Et qui, bientôt, sur ce rivage, / Livrée en proie à des fauves cruels, / D'elle ne laissera que d'affreux ossements. / Thésée, ô mon Thésée, / Si tu savais, ô Dieu, / Si tu savais, hélas, de quels tourments / Se consume la pauvre Ariane, / Peut-être, repent, / Tournerais-tu encor la proue vers ce rivage. / Mais, poussé par les vents propices, / Toi, tu t'en vas heureux tandis qu'ici je pleure. / Athènes te prépare / Une pompe éclatante, et je demeure, moi, / Proie des fauves cruels sur la rive déserte. / Tes vieux parents, l'un après l'autre, / T'embrasseront, joyeux, mais moi, / Je ne vous verrai plus, ô mon père et ma mère.

3 Ôh donc, où est la foi / Que tu m'as tant jurée ? / Le trône sacré de mes pères, / C'est donc ainsi que tu me l'as rendu ? / Sont-ce là les couronnes / Dont tu pares mon front ? / Et voici donc le sceptre, / Les joyaux et les ors ? / M'abandonner ainsi / Pour être dévorée par les bêtes sauvages ? / Ah, Thésée, mon Thésée, / Laisseras-tu mourir, / Vainement suppliant et pleurant vainement, / La malheureuse Ariane, / Qui te donna sa foi, et sa gloire, et sa vie ?

4 Hélas ! Il ne me réponds pas ! / Hélas ! plus que l'aspic il est sourd à mes plaintes !

5 Ô nues, ô tempêtes, ô vents, / Entraînez-le au plus profond des flots ! / Accourez, orques et baleines, / De ses membres immondes / Emplissez les gouffres profonds !

6 Que dis-je, hélas, et quel trouble m'égare ? / Infortunée, hélas ! Que demandes-tu là ? / Thésée, ô mon Thésée, / Ce n'est pas moi, non, non, / Qui viens de prononcer ces terribles paroles : / C'est ma douleur qui parle, et c'est mon désespoir ; / Oui, ma langue a parlé, mais mon cœur n'a rien dit. / Malheureuse ! faut-il que je conserve encore / Une espérance vaine, et la flamme d'amour / Malgré tant de mépris ne s'éteindra donc point ? / Étouffe maintenant, ô mort, ce feu indigne. / Ô ma mère, ô mon père, ô demeure superbes / De l'antique cité où ma couche était d'or ; / Ô serviteurs, ô mes amis fidèles (ah ! sort cruel !), / Voyez où m'a conduite une injuste fortune, / Voyez quelle douleur m'ont laissée en partage / Et l'amour, et ma foi, et ce perfide cœur. / Je meurs de trop d'amour et de trop d'espérance.

Devilish virtuosity and affectionate tenderness

Pietro Antonio Locatelli, destined to become a prominent violinist and composer in eighteenth-century Europe, was born in Bergamo in 1695. In 1711 he went to Rome to complete his training, perhaps with Arcangelo Corelli (who, however, was already ill, and died at the beginning of 1713), though it is most likely that his teacher was Giuseppe Valentini. Locatelli remained in Rome until 1723, working within the sumptuous patronage system of the papal city. His compositional debut, the *Concerti Grossi* op.1 (1721), reflects the monumentality and counterpoint of the Roman instrumental style exemplified by Corelli, with its division of the ensemble between a solo group (*concertino*) and the full orchestra (*concerto grosso*). The fact that the collection was published by Estienne Roger of Amsterdam suggests the level of fame and social relations its composer had already achieved. In the 1720s Locatelli established himself as a virtuoso throughout Europe thanks to a technical ability and sonic power that soon became legendary, but also to the sweetness of his cantabile playing. In 1725 he was appointed *virtuoso da camera* to Prince Philip of Hesse-Darmstadt, imperial governor of Mantua; then we find him in Venice, where he enjoyed success with the violin concertos later published in *L'Arte del violino* op.3 (1733); and traces also remain of his appearances at the courts of Munich, Berlin and Kassel. It was in the last-named city that he took part in a violin duel with the Frenchman Jean-Marie Leclair in 1728: according to Jacob Wilhelm Lustig, on this occasion Leclair played 'like an angel', while Locatelli's virtuosity led to the observation that he played 'like a devil'.

In 1729, the musician arrived in Amsterdam, at that time one of the leading centres of an avant-garde music publishing industry, which combined printing of high technical quality (achieved by engraving on metal plates) with modern sales and distribution strategies. Locatelli initially had no intention of staying in Amsterdam and expected to return to Rome. After a long illness, however, he decided to settle in the city, and there he remained until his death in 1764. It is not known why this extraordinary violinist gave up his activity as a travelling virtuoso at the age of thirty-four, but it is certain that the year 1729 marked a watershed in his career, when he decided to withdraw from the public sphere. In 1741, two English travellers reported that Locatelli organised concerts every Wednesday, to which he did not admit professional musicians, and played only with gentlemen amateurs; and in 1754 the composer himself wrote to Padre Martini: 'although I am a *professore* [i.e. a professional musician] I am entirely distant from the public.'

In Amsterdam, Locatelli carved out a niche for himself, taking advantage of his fame and fortune to integrate himself into the social and cultural milieu of the city. He lived in an elegant house on the Prinsengracht and declared a higher income than other artists in Amsterdam. Though he was a man of many interests, he nevertheless possessed an entrepreneurial bent. He taught members of the aristocracy, became a friend and collaborator of the publisher Michel-Charles Le Cène, successor to Estienne Roger, and in 1731 obtained a fifteen-year privilege (renewed in 1746) to print, publish and sell his own compositions, which included the *Flute Sonatas* op.2 (1732), the *Violin Sonatas* op.6 (1737) and the *Concertos* op.7 (1741). It was also in 1741 that he started a business selling Italian strings for bowed instruments. At his death, the auction catalogue of his possessions included, in addition to musical instruments and six birdcages, a magnificent collection of paintings and prints, and a library containing a thousand volumes of printed music, Italian and Latin classics, and books on philosophy, theology, history, archaeology, natural sciences and mathematics.

Locatelli's music displays a quality of invention and craftsmanship in which stylistic benchmarks (most notably Corelli and Vivaldi) and traditional aspects are rethought in terms of new sonic, expressive and formal potentialities; in the course of time it becomes increasingly permeable to the influences of the *galant* style. This is ingenious and mercurial, even unpredictable music, in the way it shifts from dignified eloquence to gracefully polished cantabile effusion, so much so that it may sometimes appear a little artificial, as such eminent contemporaries as Charles Avison and Charles Burney observed. *L'Arte del violino*, with its associated *Capricci* to be inserted as cadenzas *ad libitum*, calls for extremely bold virtuosity and a taste for challenges, manifested in the intensive use of the instrument's top register, unprecedented extensions for the left hand, prolonged passages of polyphony and multiple stopping, and particularly difficult bow strokes. The Concerto op.3 no.2 opens with an introspective, intimist Andante, which is answered by the expansive emotion of the ensuing Largo, and then the poignant tone, in an agile and mysterious dance measure, of the concluding Andante. In the Concerto op.3 no.11, the crystalline, resonant and in some ways humorous brilliance of the opening Allegro is followed by the affectionate tenderness of the central Largo, while the final Andante in minuet time forms an epilogue of light elegance.

As an alternative and complement to high-wire acrobatics, Locatelli cultivates sensitive instrumental melody inspired by vocal music, taking its expressive gestures as a model to the point of emulating the actual inflections of the spoken word, an approach he shared with his rival Giuseppe Tartini. This penchant for intensely affective instrumental cantabile produces memorable results in the Concerto op.7 no.6, entitled *Il pianto d'Arianna* (Ariadne's lament). The extremely original dramaturgical and narrative conception of the work – probably composed to the words of an unidentified poetic text – is reflected in its unique ten-movement¹ form. This highly evocative instrumental version of the story of Ariadne abandoned by Theseus uses the gestural template and, where appropriate, the actual forms of operatic music such as recitative (third movement), arioso (sixth movement) and aria (seventh and tenth movements). The dramatic protagonist of the piece is the solo violin, which becomes the voice of the heroine abandoned by Theseus in a 'theatre of memory' scenario aimed at arousing profound empathy and emotion in its listeners.

A subtle anxiety pervades the Concerto Grosso op.1 no.11. The provocative sensuality of the solo melody contrasts with the austerity of the formal framework in the opening Largo, followed by three dance movements: the Allemanda, imbued with feverish rhythmic energy; the melancholic Sarabanda, where the lines interweave in dense polyphony; and finally, the exhilarating Giga.

CESARE FERTONANI
Translation: Charles Johnston

¹ The first five brief movements of the work, as described by the author, are all included on track 8 of this recording.

Locatelli, the 'Paganini of the eighteenth century'

From supremely showy virtuosity to *Il pianto d'Arianna*, perhaps the most profound concerto grosso of its period, the programme of this CD paints the portrait of an exceptional performing artist who was also an extraordinarily expressive and imaginative composer.

Pietro Antonio Locatelli was chiefly known to his contemporaries as 'the Devil's violinist', a fact that has unfortunately diminished the general perception of his worth as a composer. For there can be no doubt that his collection *L'Arte del violino* op.3, printed in Amsterdam in 1733, was one of the most influential musical publications of the early eighteenth century. It has since earned him the reputation of an 'eighteenth-century Paganini', thanks largely to the twenty-four virtuosic unaccompanied *Capricci* which he inserts to perform the function of a cadenza, generally after the first and last movements. These *Capricci* are often followed by a small cadential fermata, at which point the violinist is intended to improvise; here I play written-out cadenzas by Godefridus Domenicus Reber from an edition of 1743.

The *Capricci* are of such great technical difficulty that Locatelli expressly left it up to the performer whether to play them or not. He was obviously aware that not every violinist's hand could master these cadenzas. In fact, even today these difficulties skirt the extreme limits of what is technically possible.

The astonished listener will certainly be struck first and foremost by the playing in the highest positions (Locatelli attains the sixteenth position in op.3, and in later works even the twenty-second!), an absolute revolution in the technique of violin playing. In addition, the composer has a marked predilection for overextension in the left hand. The unprecedentedly wide intervals, coupled with frequent skipping of strings with the bow, still make every violinist shudder today and at first prompt one to look helplessly for fingerings that lie better for the hand, and perhaps dodges to make things easier. But in vain: Locatelli must have had an absolutely enormous hand or very long fingers, otherwise such acrobatics are inconceivable. A contemporary describes attending a concert at which Locatelli, who apparently never played a wrong note, once performed in so high a register that he got his little finger stuck in the holes of the bridge! He also has a liking for double stops, polyphonic playing, every conceivable variant of trill, triplets combined with the most diverse bow strokes, slurred upbow and downbow staccato, and wide changes of position – all of this, naturally, coupled with generally very fast tempo markings.

I assume that, in any case, Locatelli must have been a pioneer in the matter of lengthening the fingerboard. He was certainly one of the first to take up this new development with enthusiasm in the transitional period from a short to an ever longer fingerboard, which was a veritable stimulus for him to experiment with extreme positions. We also learn from the sources that the maestro did not necessarily choose his instruments for their overall sound quality, but for their ease of playing and response in the high positions.

In order to facilitate skipping of strings with the bow (with the aim of getting from the lowest string to the highest and back in the fastest tempo), Locatelli predominantly chose short types of bow, since a longer and heavier one is less easy to handle. Indeed, it was said that he wore out a dozen bows a year, for he played with exceptional temperament. A contemporary listener tells us that he was regarded as a *terremoto* (earthquake). His concerts sometimes went on for three hours, and it is said that he once so stunned a canary with his sound that it fell off its perch!

If we heed these surviving testimonies, the picture that emerges is of an eccentric, intoxicated and intoxicating violinist who pushed back all the boundaries of his instrument in the most spectacular fashion and impressed his audiences with unprecedented virtuosity and extreme temperament, but perhaps not always the most alluring sound. His *Capricci* were by no means universally loved; they were sometimes described as neither beautiful nor musical, but absurd and ridiculous. Quite clearly, though, these critics had not heard the inexpressibly beautiful and touching poetry of *Il pianto d'Arianna*. One thing is sure: Locatelli hugely expanded the technical palette of violin playing in comparison with that of Corelli. We do not know for certain whether Nicolò Paganini was familiar with the *Capricci*, but the number twenty-four alone suggests he was. Surely a copy of his colleague Locatelli's op.3 must have reached him and inspired him to write his Twenty-four Caprices. In my view, both men must have had similarly long fingers.

Without the violinistic innovations and the well-nigh breakneck (or more precisely 'finger-breaking') daring of Locatelli, the first half of the nineteenth century would certainly not have become the era of the virtuoso concerto.

ISABELLE FAUST
Translation: Charles Johnston

Il pianto d'Arianna

It is not possible to classify Pietro Locatelli's *Il pianto d'Arianna* within a single musical genre. It does feature descriptive elements typical of 'programme music' (as, for example, in Vivaldi's *Four Seasons*), but onomatopoeic and naturalistic elements are almost absent, giving way to an in-depth psychological exploration of the states of mind experienced by Ariadne, who has been abandoned by her beloved Theseus on the island of Naxos. We might view *Il pianto d'Arianna* a sort of evolution in the genre of 'descriptive' music, regarded as inferior to 'pure' instrumental and vocal music, and in some ways already close to the concept expressed by Beethoven at the head of his programme note to the *Pastoral* Symphony: 'more an expression of feeling than painting'.

Locatelli provides no 'programme', either in the form of a poetic composition or by means of captions placed before each movement. In this case, the compositional approach seems to be similar to that of Haydn, who according to his biographer Carpani 'began his work by weaving a kind of romance, that is, a programme on which to hang musical ideas, the colours . . . and hid it like a secret'. It seems obvious that Locatelli followed a formal and expressive 'literary' path in the composition, which was then not revealed, perhaps to stimulate the imagination of performers and listeners who, in order to 'decrypt' the moods of the Athenian heroine, would have had to be familiar with the details of the myth – which was in fact the subject of several opera librettos of the period.

Ottavio Rinuccini's 'Lamento d'Arianna', set to music by Claudio Monteverdi in 1608, provides several clues that can help us to reconstruct the compositional trajectory Locatelli followed in his *pianto*. So, with the assistance of that text, we attempt here an interpretation of the various musical tableaux of *Il pianto d'Arianna*:

ANDANTE: a dreamlike, suspended atmosphere; Ariadne is still unaware that Theseus has abandoned her. A dotted, almost 'cardiac' pulsation in the bass that tinges the 'affettuoso' tremolos of the violins with anxiety.

ALLEGRO: a 'tempest of emotions' in which Ariadne despairs at the sight of Theseus' ships, already far off.

ADAGIO: Recitative. It is Ariadne herself, in the declamation of the solo violin, who begins her lament. We do not know the text that inspired this instrumental recitative, but the sense of Rinuccini's famous exordium¹ is perfectly suited to the character of the music, written in the unusual key of E flat minor.

ANDANTE/ALLEGRO: reprise in the dominant of the first two movements.

LARGO: vain entreaties to Theseus to return.²

LARGO ANDANTE: unanswered questions from Ariadne complaining of Theseus' false promises. Echo effects – a literary and operatic topos (famously found in Monteverdi's *L'Orfeo*) – are the only answers to Ariadne's questions.³

GRAVE: the preparation for Ariadne's outburst of wrath at the silence of the absent Theseus.⁴

ALLEGRO: feelings of vengeance.⁵

LARGO: the solo violin returns with the song of Ariadne who, regretting the imprecations she has sent after Theseus, declares her hopeless love.⁶

It will be seen that there is a possible correspondence between literary and musical text, more of a 'gestural' and 'allusive' character than a 'representational' one. Unlike most 'programme music', Locatelli succeeds in his *pianto* in bestowing a strong dramatic relationship on the successive movements, and a tension that is resolved in the final tableau, which expresses Ariadne's melancholic acceptance of her destiny, expressed musically, among other elements, by a series of evocative silences and suspensions.

GIOVANNI ANTONINI
Translation: Charles Johnston

1 Let me die! / Let me die! / For who can comfort me / in this terrible situation, / in this great suffering? / Let me die.

2 O Theseus, O my Theseus, / if you knew, oh God, / if you knew, alas, how afflicted is / poor Ariadne, / perhaps you would repent / and turn your prow back towards the shore. / But, borne by fair breezes, / you blithely sail away, while I weep here; / for you Athens prepares / joyous and splendid celebrations, while I remain here, / a prey to wild beasts on these solitary shores; / both your aged parents in turn / will joyfully embrace you, while I / will never see you again, O mother, O father of mine!

3 Where, where then is the fidelity, / that you so often swore to me? / Is it thus that you set me / upon your ancestors' exalted throne? / Are these the diadems / with which you adorn my brow? / Are these the sceptres, / these the jewels and golden ornaments? / To leave me abandoned / to the wild beasts who will rend and devour me! / Ah! Theseus! Ah, my Theseus, / will you let me die, / vainly weeping, vainly crying out for help, / wretched Ariadne / who trusted you and gave you life and glory?

4 Alas, still he does not answer! / Alas, he is deaf than an adder to my laments!

5 O clouds, O tempests, O winds, / plunge him beneath those waves! / Hasten, sea-monsters and whales, / and with his foul members / fill up the chasms of the deep!

6 Ah, what am I saying? Am I raving? / Wretched as I am, alas, what am I asking? / O Theseus, O my Theseus, / No, it was not I, / it was not I who uttered those savage words; / my anguish spoke, my pain spoke; / my tongue spoke, yes, but not my heart. / Wretch that I am, do I still admit / the hope that has been betrayed? / And is the flame of love, / Amid such contempt, still not extinguished? / Then, Death, extinguish those unworthy flames! / O mother, O father, O proud dwellings / of the ancient realm where once I had my gilded cradle! / O servants, O faithful friends (ah, shameful fate!), / see where cruel Fortune has brought me, / see the grief I have inherited / from my love, my trust and another's betrayal. / Thus end those who love too well and trust too much.

Teuflische Virtuosität und liebevolle Zärtlichkeit

Pietro Antonio Locatelli, herausragender Violinist und Komponist im Europa des 18. Jahrhunderts, wurde 1695 in Bergamo geboren. 1711 begab er sich nach Rom, um seine Ausbildung zu vollenden – möglicherweise bei Arcangelo Corelli (der, damals bereits erkrankt, Anfang 1713 starb), höchstwahrscheinlich jedoch bei Giuseppe Valentini. Bis 1723 wirkte Locatelli in den prächtigen Sphären des Mäzenatentums der Papststadt. Seine ersten Kompositionen, die *Concerti grossi* op. 1 (1721), stehen im Zeichen der Monumentalität und des kontrapunktischen Satzes – Eigenschaften des von Corelli vertretenen römischen Instrumentalstils – und einer Orchesterbesetzung, bei der das solistische Concertino dem Concerto grosso gegenübersteht. Die Veröffentlichung dieser Werke durch den Verlag Roger in Amsterdam zeugt vom hohen Bekanntheitsgrad und dem persönlichen Netzwerk des Komponisten. In den 1720er Jahren festigte Locatelli in ganz Europa seinen Ruf als Meistergeiger. Er verdankte ihn seinem technischen Können und der Wucht seines Klangs, wofür er rasch zum gefeierten Star geworden war, aber auch der Feinheit seines kantablen Spiels. 1725 berief ihn Fürst Philipp von Hessen-Darmstadt, habsburgischer Gouverneur von Mantua, an seinen Hof; darauf folgte ein Aufenthalt in Venedig, wo Locatelli erfolgreich seine Violinkonzerte spielte, die später in dem Band *L'Arte del violino* op. 3 (1733) publiziert wurden; weitere Lebensstationen waren die Höfe von München, Berlin und Kassel. In der letztgenannten Stadt lieferte er sich 1728 einen Wettkampf mit einem anderen Violinisten, dem Franzosen Jean-Marie Leclair: Wie Jacob Wilhelm Lustig berichtet, habe Leclair dabei „wie ein Engel“ gespielt, Locatelli mit seiner schwindelerregenden Virtuosität dagegen „wie ein Teufel“.

1729 ging Locatelli nach Amsterdam, damals eines der bedeutendsten Zentren der avantgardistischen Musikedition, die hohe drucktechnische Qualität (mittels Gravierens auf Metallplatten) mit modernsten Verkaufs- und Vertriebsstrategien verband. Anfänglich wollte Locatelli dort wohl nicht lange bleiben und dachte eher an eine baldige Rückkehr nach Rom; doch nach einer langen Krankheit entschied er schließlich, sich in Amsterdam niederzulassen, wo er bis zu seinem Tod 1764 blieb. Man weiß nicht, warum der außergewöhnliche Violinist bereits mit 34 Jahren darauf verzichtete, seine Aktivität als herumreisender Virtuose weiterzuführen; jedenfalls steht fest, dass es in seinem Leben zu einer Wende kam, als er 1729 die Entscheidung traf, sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen. 1741 berichten zwei englische Reisende von jeweils mittwochs stattfindenden Konzerten, die Locatelli organisierte, ohne dafür Berufsmusiker zuzulassen, weil er es vorzog, nur mit adligen Musikliebhabern zu musizieren. Er selbst schrieb 1754 an Padre Martini: „Obwohl ich *professore* [Berufsmusiker] bin, befinde ich mich weit weg vom Publikum.“

In Amsterdam schaffte sich Locatelli einen Bereich ganz nach seinen Wünschen, und dank seiner Berühmtheit und seiner Finanzkraft konnte er sich in die Gesellschaft und das kulturelle Leben der Stadt integrieren. Seine Einkünfte waren höher als die von anderen Künstlern in Amsterdam, und er bewohnte ein elegantes Haus an der Prinsengracht. Er war vielseitig interessiert, hatte einen ausgeprägten Geschäftssinn, unterrichtete Angehörige der Aristokratie und wurde Freund und Mitarbeiter des Verlegers Michel-Charles Le Cène, des Nachfolgers von Étienne Roger. 1731 bekam er das (1746 erneuerte) Recht, seine Kompositionen zu drucken, zu veröffentlichen und zu verkaufen; dazu gehörten die *Sonaten für Querflöte* op. 2 (1732), die *Sonaten für Violine* op. 6 (1737) und die *Concerti* op. 7 (1741). 1741 begann er mit italienischen Saiten für Bogeninstrumente zu handeln. Als nach seinem Tod sein Besitz versteigert wurde, enthielt der Katalog neben Musikinstrumenten und sechs Vogelkäfigen auch eine wunderschöne Sammlung von Gemälden und Stichen sowie eine etwa tausend Bände umfassende Bibliothek: gedruckte Kompositionen, Klassiker der italienischen und lateinischen Literatur und Fachbücher über Philosophie, Theologie, Geschichte, Archäologie, Naturwissenschaft und Mathematik.

In seinen Werken offenbaren sich Locatellis Qualitäten als erfindungsreicher, geschickter Tonschöpfer, der die Manier seiner Vorbilder (vor allem Corelli und Vivaldi) und traditionelle Kategorien anders denkt und im klanglichen, expressiven und formalen Bereich nach neuen Wegen sucht; und das geht mit einer immer größeren Offenheit gegenüber dem galanten Stil einher. Locatellis Musik ist fantasievoll, launenhaft oder sogar unvorhersehbar, etwa wenn er von zurückhaltender Eloquenz zu feiner Ziselierung wechselt, die so gesanglich ist, dass sie in gewissen Fällen recht künstlich erscheint, wie maßgebliche Zeitgenossen wie Charles Avison und Charles Burney manchmal nicht umhin konnten zu bemerken. In *L'Arte del violino* und den darin enthaltenen *Capricci*, die als ad-libitum-Kadenzen eingeschoben werden sollen, zeigt sich eine ausgesprochen kühne Virtuosität und die Lust auf Herausforderungen wie z.B. der ausgiebige Gebrauch der höchsten Lage des Instruments, noch nie da gewesene Dehnungen der linken Hand, lange, polyfone Passagen auf unterschiedlichen Saiten und außerordentlich schwierige Bogenstriche. Das *Concerto* op. 3 Nr. 2 beginnt mit einem introspektiven, intimen Andante, dem die Gefühlsausbrüche des folgenden Largo und die pathetische Stimmung des wie ein leichtfüßiger, geheimnisvoller Tanz anmutenden, abschließenden Andante entsprechen. Das *Concerto* op. 3 Nr. 11 wird von einem klangvollen, zuweilen humoristischen Allegro von kristalliner Brillanz eröffnet; im zentralen Largo herrscht dagegen liebevolle Zärtlichkeit, während ein Andante im Menuett-Rhythmus als elegante, leichte Episode das Werk beschließt.

Als Alternative und Ergänzung zu der akrobatischen Virtuosität pflegt Locatelli einen höchst feinsinnigen, kantablen Stil, der von der menschlichen Stimme inspiriert ist, deren Ausdrucksmittel er übernimmt; dabei geht er so weit, den Tonfall des Vortrags eines verbalen Textes zu reproduzieren – womit er sich in der Nähe seines Rivalen Giuseppe Tartini befindet. Diese Vorliebe für eine instrumentale, sehr gefühlvolle Kantabilität findet seine Vollendung in dem *Concerto* op. 7 Nr. 6, das den Titel *Il pianto d'Arianna* trägt. Die dramaturgisch und narrativ überaus originelle Konzeption – wahrscheinlich gründet die Komposition auf einem poetischen, bislang unbekanntem Text – spiegelt sich in einer ungewöhnlichen, aus zehn¹ Sätzen bestehenden Form. In eindrucksvoller Weise wird die Geschichte der von Theseus verlassenen Ariadne instrumental umgesetzt, indem für den Operngesang typische Charakteristika sowie gattungsspezifische Formen angewandt werden (Rezitativ im dritten Satz, Arioso im sechsten und Arie im siebten und zehnten Satz). Die solistische Violine wird zur Protagonistin, sie übernimmt die Stimme der Heldin in einer Art inszeniertem Gedächtnistheater, das bei den Zuhörern tiefste Empathie und Mitgefühl hervorruft.

Eine leichte Unruhe zieht sich durch das *Concerto grosso* op. 1 Nr. 11. Die aufwühlende Sinnlichkeit der Solo-Melodie steht im Gegensatz zu dem schnörkellosen formalen Rahmen des ersten Satzes, einem Largo. Darauf folgen drei Tanzsätze: eine von fiebrigem, energischem Rhythmus geprägte Allemanda, eine melancholisch anmutende Sarabanda, in der sich polyfone Linien ineinander verflechten, und schließlich eine wilde Giga.

CESARE FERTONANI
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

¹ Track 8 dieser Aufnahme versammelt die vom Komponisten so bezeichneten fünf ersten Sätze.

Locatelli, der "Paganini des 18. Jahrhunderts"

Von größter schaustellerischer Virtuosität bis hin zu „Il pianto d'Arianna“, dem vielleicht tiefgründigsten Concerto grosso der Epoche zeichnen wir mit der Zusammenstellung dieser CD das Portrait eines Ausnahme-Virtuosens und eines zugleich außergewöhnlich ausdrucksstarken und fantasievollen Komponisten.

Seinen Zeitgenossen war Locatelli vor allem als Teufelsgeiger bekannt, was seinen musikalischen Wert als Komponist in der öffentlichen Meinung leider schmälerte. Denn zweifellos gehört das 1733 in Amsterdam gedruckte Werk „L'Arte del violino“ op. 3 von Pietro Antonio Locatelli zu den einflussreichsten Musikpublikationen des frühen 18. Jahrhunderts. Es verlieh dem Geiger den Ruf eines „Paganini des 18. Jahrhunderts“, größtenteils dank der 24 virtuosen unbegleiteten Capricci, die er in der Funktion einer Kadenz meistens nach dem ersten und letzten Satz einfügt (oft gefolgt von einer individuell zu gestaltenden kleinen Kadenz-Fermate, ich spiele hier notierte Kadenzen von Godefridus Domenicus Reber aus einer Edition von 1743).

Die Capricci sind von einer derart großen technischen Schwierigkeit, dass Locatelli sie eindrücklich zum ad libitum-Gebrauch freistellte. Offensichtlich war ihm bewusst, dass nicht jede Geigerhand diese Kadenzen meistern kann. Tatsächlich bewegen sich diese Schwierigkeiten auch heute noch entlang der äußersten Grenzen des technisch Möglichen.

Dem staunenden Zuhörer fällt hier sicher zuallererst das Spiel in den höchsten Lagen auf (Locatelli erreicht im Opus 3 die sechzehnte Lage, in späteren Werken sogar die zweiundzwanzigste!), eine absolute Revolution innerhalb der Technik des Geigenspiels. Zudem hat Locatelli eine ausgesprochene Vorliebe für Überstreckungen in der linken Hand. Die unerhört großen Intervalle, gekoppelt mit häufigem Überspringen der Saiten mit dem Bogen lassen jeden Geiger auch heute noch erschauern und zunächst ratlos nach besser liegenden Fingersätzen und vielleicht anzuwendenden Tricks suchen. Aber vergeblich, Locatelli muss eine enorm große Hand beziehungsweise sehr lange Finger besessen haben, anders ist eine solche Akrobatik nicht denkbar. Ein Zeitgenosse beschreibt ein Konzerterlebnis, bei dem Locatelli, der wohl niemals eine falsche Note spielte, einmal in so hoher Lage spielte, dass er sage und schreibe mit dem kleinen Finger in den Löchern des Stegs stecken blieb! Auch Doppelgriffe, polyphones Spiel, Triller in allen erdenklichen Varianten, Triolen kombiniert mit unterschiedlichsten Strichvariationen, gebundenes Staccato in Auf- und Abstrich und große Lagenwechsel-Sprünge gehören zu seinen Vorlieben, selbstverständlich gekoppelt an ein generell sehr hohes Tempo.

Ich gehe davon aus, dass Locatelli auf jeden Fall ein Vorreiter in Sachen Verlängerung des Griffbretts gewesen sein muss. Sicherlich gehörte er mit zu den ersten, die in der Übergangszeit von kurzem zu einem immer länger werdenden Griffbrett begeistert die neue Entwicklung aufgegriffen hat, dadurch zum Experimentieren in extremen Lagen regelrecht stimuliert wurde. Aus den Quellen erfahren wir auch, dass der Meister seine Instrumente nicht unbedingt nach der allgemeinen sonoren Qualität, sondern nach der Leichtigkeit des Spiels und der Ansprache in den hohen Lagen auswählte.

Für das Überspringen der Saiten mit dem Bogen (um in schnellstem Tempo von etwa der tiefsten auf die höchste Saite und zurück zu gelangen) wählte Locatelli vor allem kurze Modelle aus, da sich ein längerer Bogen mit mehr Gewicht weniger leichtfüßig handhaben lässt. Angeblich verbrauchte er davon allerdings ein Dutzend pro Jahr, er spielte nämlich mit sehr großem Temperament. In Amsterdam wurde er laut eines zeitgenössischen Zuhörers als „Terremoto“ (Erdbeben) wahrgenommen. Seine Konzerte gingen mitunter drei Stunden lang, und es heißt, er habe einmal einen Kanarienvogel mit seinem Klang so sehr betäubt, dass dieser von seinem Stöckchen gefallen sei!

Wenn man diesen Überlieferungen Gehör schenken möchte, so ergibt sich das Bild eines exzentrischen, berauschend-berauschten Geigers, der alle Grenzen der Violine auf spektakulärste Art und Weise sprengte und sein Publikum mit nie da gewesener Virtuosität und höchstem Temperament, vielleicht aber nicht immer charmantestem Klang, beeindruckte. Seine Capricci wurden mitnichten von allen geliebt, sie wurden teilweise als weder schön noch musikalisch beschrieben, sondern eher als absurd und lächerlich. – Ganz bestimmt war diesen Kritikern allerdings die unsagbar schöne und anrührende Poesie des „pianto d'Arianna“ nicht zu Ohren gekommen. Sicher erweiterte Locatelli die technische Palette des Geigenspiels eines Corelli um Lichtjahre. Wir wissen nicht mit Gewissheit, ob Nicolò Paganini die Capricci kannte, aber schon die Anzahl 24 lässt es vermuten. Sicher war auch bei ihm ein Exemplar des op.3 seines Kollegen Locatelli angekommen und hat ihn zu seinen „24 Capricci“ inspiriert. Meiner Einschätzung nach müssen beide Geiger ähnlich lange Finger gehabt haben...

Ohne die geigerischen Innovationen und den geradezu halsbrecherischen (bzw. fingerbrecherischen) Wagemut eines Locatelli wäre die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts sicherlich nicht zur Epoche des Virtuosenkonzerts geworden.

ISABELLE FAUST

Il pianto d'Arianna

Es ist kaum möglich, *Il pianto d'Arianna* (*Die Klage der Ariadne*) von Pietro Locatelli eindeutig einer bestimmten musikalischen Gattung zuzuordnen. Zwar finden sich darin die typischen deskriptiven Merkmale der Programmmusik (wie z.B. auch in Vivaldis *Vier Jahreszeiten*), doch fehlen fast gänzlich die onomatopoeischen, naturalistischen Elemente, welche die Gefühlszustände der von ihrem geliebten Theseus auf der Insel Naxos zurückgelassenen Ariadne tiefgehend übermitteln würden. Man könnte dieses Werk als eine Etappe in der Entwicklung der „beschreibenden“ Musik betrachten (die im Vergleich mit der „absoluten“ Instrumentalmusik und der Vokalmusik als minderwertig gilt); damit wäre es schon recht nahe am Konzept von Beethoven, das sich in dessen Bemerkung äußert, die er über seine *Pastorale* setzte: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.“

Locatelli sieht kein „Programm“ vor, weder durch poetische Komponenten noch durch erläuternde Texte über den einzelnen Sätzen. Seine Vorgehensweise hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der von Haydn, der laut seinem Biografen Carpani „seine Arbeit damit begann, dass er eine Art Roman oder Programm entwarf als Grundlage für Ideen und musikalische Farben [...], und dann behielt er das wie ein Geheimnis für sich.“ Zweifellos folgte Locatelli bei der Arbeit an dieser Komposition einem formalen und expressiven – „literarischen“ – Ablauf, der jedoch verborgen blieb; vielleicht wollte er damit auch die Fantasie der Ausführenden und der Zuhörer anregen, welche die Einzelheiten der Handlung kennen mussten, um die Gefühle der Athenerin Ariadne zu „entschlüsseln“. Deren Geschichte war damals übrigens in etlichen Opernlibretti festgehalten.

Das *Lamento d'Arianna* von Ottavio Rinuccini – das 1608 von Monteverdi vertont wurde – liefert uns einige Anhaltspunkte für die Rekonstruktion von Locatellis Vorgehensweise bei der Komposition seines *pianto d'Arianna*. In der Folge versuchen wir, die verschiedenen musikalischen „Bilder“ dieses Werk anhand des Textes von Rinuccini zu interpretieren:

ANDANTE: Traumähnliche Stimmung, wie in der Schweben; Ariadne weiß noch nicht, dass sie von Theseus verlassen werden wird. Punktierter Noten und „Herztönen“ ähnelnde Bewegung der Bässe, welche den *affettuosi*-Tremolos der Violinen eine unruhige Tönung geben.

ALLEGRO: „Gefühlsstürme“; Ariadne ist verzweifelt angesichts von Theseus' Schiffen, die mittlerweile weit weg sind.

ADAGIO: Rezitativ. Ariadne setzt zu ihrer Klage an, die durch die Deklamation der Solovioline ausgedrückt wird. Wir kennen den Text nicht, der zu diesem instrumentalen Rezitativ inspirierte, aber der Inhalt der berühmten Einleitung von Rinuccini¹ entspricht genau dem Charakter dieser Musik, die in der ungewöhnlichen Tonart es-Moll steht.

ANDANTE / ALLEGRO: Wiederholung der beiden ersten Sätze in der Dominante.

LARGO: Vergeblich fleht Ariadne Theseus an, zurückzukehren („Volgiti Teseo mio...“).²

LARGO ANDANTE: Ariadnes Fragen bleiben unbeantwortet. Sie beklagt sich über die falschen Versprechungen von Theseus. Echo-Effekte – ein literarischer und melodramatischer Topos (wie man ihn in Monteverdis *Orfeo* findet) – als einzige Reaktion auf ihre Fragen.³

GRAVE: Vorbereitung auf den Wutausbruch von Ariadne infolge des schweigenden, abwesenden Theseus.⁴

ALLEGRO: Rachegefühle.⁵

LARGO: Mit der Solovioline als Vermittlerin kehrt Ariadnes Gesang zurück. Diese bereut, dass sie Theseus verwünscht hat, und bringt ihre hoffnungslose Liebe zum Ausdruck.⁶

Wie man sieht, gibt es hier eine mögliche Übereinstimmung zwischen literarischem und musikalischem Text, die jedoch eher „gestischer“ Art und „andeutungsweise“ als „darstellerisch“ ist. Im Unterschied zum Großteil der Programmmusik sind bei Locatelli die verschiedenen Sätze dramatisch stark aufgeladen, und er stellt auch eine große Spannung her, die sich im letzten Bild löst, in dem Ariadnes Melancholie zum Ausdruck kommt, mit der sie ihr Schicksal annimmt und die musikalisch u.a. mit einer Reihe von stimmungsvollen Pausen und Zäsuren umgesetzt wird.

GIOVANNI ANTONINI

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

1 Lasst mich sterben. / Von wem wollt ihr, dass ich Trost erwarte / Angesichts meines harten Loses / Und meiner großen Qual? / Lasst mich sterben.

2 O Theseus, o mein Theseus, / Ich will „mein“ sagen, denn du bist es wirklich, / Auch wenn du, Grausamer, aus meinen Augen entschwindest. / Drehe dich um, mein Theseus, / Drehe dich um, Theseus, o Gott, / Drehe dich um und schau auf die zurück, / Die für dich Heimat und Thron verließ / Und an diesem Ufer bald / Die Beute grausamer, gemeiner Tiere wird, / Um als blanke Knochen zurückzubleiben. / O Theseus, o mein Theseus, / Wenn du wusstest, o Gott, / Wenn du wusstest, ach, wie sich ängstigt / Die arme Ariadne. / Vielleicht lenkst du reuig / Den Bug wieder ans Ufer, / Doch mit dem günstigen Wind / Gehst du glücklich fort, während ich hier weine. Athen bereitet dir / Glanzvollen, fröhlichen Prunk, und ich bleibe / Beute der wilden Tiere am verlassenen Ufer. / Deine alten Eltern werden dich beide / Freudvoll umarmen, doch ich, / Ich sehe euch, o Mutter, o Vater, nicht mehr.

3 Wo ist denn die Treue, / Die du mir geschworen hast? / Gibst du mir so den würdigen Thron / Meiner Ahnen zurück? / Sind das die Kronen, / Mit denen du mein Haar schmückst? / Sind das die Zepter, / Die Juwelen, das Gold? / Mich so auszusetzen / Den wilden Tieren, die mich zerfetzen und verschlingen? / Ach, Theseus, ach, mein Theseus, / Lässt du sterben, / Die vergeblich weint und nach Hilfe ruft, / Die unglückliche Ariadne, / Die dir vertraute, Ruhm und Leben dir schenkte?

4 Ach, er antwortet nicht! / Ach, tauber als eine Natter ist er gegen meine Klagen.

5 O Wolken, Stürme, Winde, / Versenkt ihn in diese Fluten! / Herbei, Killerwale, Walfische, / Mit seinen schmutzigen Gliedern / Füllt die tiefen Abgründe!

6 Was sage ich, was fantasie ich? / Ich Elende, ach, was frage ich? / O Theseus, o mein Theseus, / Das bin nicht ich, / Die diese bösen Worte sprach. / Mein Kummer sprach, mein Schmerz, / Ja, meine Zunge sprach, aber nicht mein Herz. / Ich Unglückliche, hege ich immer noch / Hoffnung, die verraten wurde, und verlöscht / Das Feuer der Liebe nicht, trotz allem Hohn? / So lösche nun du, Tod, die unwürdigen Flammen. / O Mutter, o Vater, o wunderbare Stätten / Des alten Reichs, wo meine Wiege aus Gold war; / O Diener, o treue Freunde (ach, unwürdiges Los), / Schaut, wohin mich ein böses Schicksal geführt hat, / Schaut, welchen Schmerz mir / Meine Liebe, meine Treue und der Betrüger zufügten. / So geht es dem, der zu sehr liebt und zu sehr vertraut.

Isabelle Faust - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Brandenburg Concertos
Akademie für Alte Musik Berlin
With Antoine Tamestit, viola
2 CD HMM 902686.87

Violin Concertos
Akademie für Alte Musik Berlin
With Xenia Loeffler, oboe
2 CD HMM 902335.36

**Complete Sonatas
& Partitas for Solo Violin**
CD HMC 902124
CD HMC 902059

**Sonatas for Violin
& Harpsichord BWV 1014-1019**
With Kristian Bezuidenhout, harpsichord
2 CD HMM 902256.57



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Complete Violin Concertos
Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
2 CD HMC 902230.31



“Sans vibrato excessif, la sonorité pure et effilée d'Isabelle Faust, sa technique d'une impérieuse précision, alliées à un style mûrement réfléchi nous entraînent sur les cimes de l'expressivité musicale.”
– **Classica**

‘Antonini conducts, but the music seems to be led from everywhere. Meanwhile, Faust’s touch is light, finespun, pristine – often her bow hardly glosses the strings, but there’s proper robustness to balance in the chunky, sparky cadenzas.’
– **The Guardian**



„Eine Beispielhafte Einspielung.“
– **Aller Zeitung**

„Der Violinistin gelingt mit dem Ensemble Il Giardino Armonico eine herrliche Neu aufnahme von Mozarts Violinkonzerten.“
– **Rondo**



FONDAZIONE POLLI STOPPANI

La Fondazione nasce nel 2009 per volontà della signora Anna Maria Stoppani, per realizzare i desideri del compianto marito avv. Vittorio Polli, con la finalità di proseguire nel tempo, in loro memoria, le attività benefiche e assistenziali già attuate dagli stessi e garantendo allo stesso tempo il sostentamento all'amato Museo della Valle di Zogno (Fondazione Polli Stoppani ONLUS). Inaugurato ufficialmente nel marzo del 1979, nell'aprile del 1982 il Museo riceve a Stoccolma una menzione speciale del premio "European Museum of the Year Award" quale miglior Museo Europeo per l'anno 1981. Il museo si compone di 11 sale, allestite con reperti ritrovati sul territorio di Zogno, per far conoscere e rivivere usi, costumi e oggetti che hanno accompagnato la storia di uomini e donne della Val Brembana.

Le finalità della Fondazione, oltre al sostentamento del Museo, sono volte principalmente all'assistenza degli anziani, delle donne, dei bambini e delle persone in difficoltà con particolare riguardo per il territorio bergamasco, finanziando anche iniziative culturali di recupero del patrimonio artistico e storico locale.

I progetti sostenuti si caratterizzano oggi in 4 aree tematiche, sia a livello nazionale che internazionale:

- **CULTURA:** supporto alla salvaguardia del patrimonio artistico e storico locale ed opere di sensibilizzazione

- **MONDO:** supporto ad enti locali in paesi in via di sviluppo che tutelano la salute e l'educazione a livello internazionale

- **SOSTEGNO:** supporto ad enti e associazioni nazionali che prestano assistenza e cura a persone in difficoltà

- **IN HOUSE:** attività e iniziative gestite direttamente ed indirizzate a situazioni particolari di bisogno a livello locale

La Fondazione ha sede nell'omonimo palazzo, vecchia residenza dei Fondatori, a Bergamo in Via San Giacomo 9.

Palazzo Polli Stoppani venne costruito nel 1500 circa, su progetto di Pietro Isabella e ristrutturato nel 1700.

Fu poi acquistato da Vittorio Polli nel 1960 come residenza di famiglia.

Nell'anno 1962, su progetto dell'Architetto Sandro Angelini, venne sottoposto ad un recupero che ne valorizzò le caratteristiche uniche, come l'essere appoggiato direttamente sulla roccia di Città Alta.

Nel 2009 la signora Anna Maria Stoppani stabilì che l'edificio fosse destinato a sede della Fondazione Polli Stoppani.

Il primo piano, presenta saloni con soffitti ricoperti da affreschi settecenteschi ed è dedicato alle mostre temporanee, mentre il secondo ospita una pregevole collezione privata con opere dal 1300 al 1800 e diverse sculture lignee del XVI secolo.

Il terzo piano oggi è sede dei locali istituzionali ed operativi della Fondazione.

La Casa Museo è visitabile su prenotazione o in occasione di particolari eventi.

Fondazione Vittorio Polli ed Anna Maria Stoppani

The Foundation was established in 2009 by Signora Anna Maria Stoppani in fulfilment of the wishes of her late husband, the lawyer Vittorio Polli. Its aim is to pursue in time, in memory of the couple, the charitable and welfare activities they instigated, and at the same time to guarantee support for the much-loved Museo della Valle di Zogno (Fondazione Polli Stoppani ONLUS). Officially inaugurated in March 1979, the Museum received in April 1982 a special mention at the European Museum of the Year Awards in Stockholm as the best European museum for the year 1981. The Museum comprises eleven rooms, furnished with artefacts found on the territory of Zogno, in order to make known and revive the customs, costumes and objects that accompanied the history of the men and women of Val Brembana.

The Foundation's aim, in addition to maintaining the Museum, is chiefly to assist the elderly, women, children and people in difficulty, with a particular focus on the Bergamo area. It also finances cultural initiatives to rehabilitate the local artistic and historical heritage.

The projects supported by the Foundation today concentrate on four thematic areas, at both national and international level:

- **CULTURE:** support for the preservation of the local artistic and historical heritage and outreach programmes

- **WORLD:** aid for local institutions in developing countries that safeguard health and education on an international level

- **SUPPORT:** aid for national organisations and associations that provide assistance and care for people in difficulty

- **IN HOUSE:** activities and initiatives managed directly by the Foundation and focusing on specific situations of need at a local level

The Foundation is based in the Palazzo Polli Stoppani, the former residence of the founders, at Via San Giacomo 9, Bergamo.

The palazzo was built around 1500 to a design by Pietro Isabella and renovated in 1700. It was purchased by Vittorio Polli in 1960 as a family residence.

In 1962 it underwent a renovation, based on a project by the architect Sandro Angelini, that enhanced its unique characteristics, such as the fact that it is built directly on the rock of Città Alta.

In 2009, Signora Stoppani decided that the building should become the headquarters of the Polli Stoppani Foundation.

The first floor contains reception rooms with ceilings covered in eighteenth-century frescoes and is used for temporary exhibitions, while the second houses a valuable private collection of works from 1300 to 1800 and several sixteenth-century wooden sculptures.

The third floor now contains the Foundation's institutional and operational premises.

The 'Casa Museo' may be visited by appointment or at special events.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement : 13-17 décembre 2022, Euregio Kulturzentrum Gustav Mahler, Toblach (Italie)

Direction artistique et montage : Aline Blondiau

Prise de son, mixage et mastering : Hugues Deschaux

Management Il Giardino Armonico : Przemek Loho et Grazia Bilotta

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © Felix Broede

www.harmoniamundi.com

www.ilgiardinoarmonico.com