

Cecilia & Sol

DOLCE DUELLO



CAPPELLA GABETTA • ANDRÉS GABETTA



Dolce

Duello



CECILIA BARTOLI

voice

SOL GABETTA

cello

CAPPELLA GABETTA

ANDRÉS GABETTA

violin & director

ANTONIO CALDARA c.1671–1736

NITOCRI (Vienna 1722)

Libretto: Apostolo Zeno

- 1 “Fortuna e speranza” (*Emirena*) 10.05
World premiere recording

TOMASO ALBINONI 1671–1750/51

IL NASCIMENTO DELL’AURORA (Venice c.1710)

Libretto: Anon.

- 2 “Aure, andate e baciate” (*Zefiro*) 3.23

DOMENICO GABRIELLI 1659–1690

SAN SIGISMONDO, RE DI BORGOGNA (Bologna 1687)

Libretto: Domenico Bernardoni

- 3 “Aure voi, de’ miei sospiri” (*Inomenia*) 6.44

ANTONIO VIVALDI 1678–1741

TITO MANLIO, RV 738 (Mantua 1719)

Libretto: Matteo Noris

- 4 “Di verde ulivo” (*Vitellia*) 5.22

GEORGE FRIDERIC HANDEL 1685–1759

ODE FOR ST CECILIA’S DAY, HWV 76 (London 1739)

Libretto: John Dryden

- 5 “What passion cannot Music raise and quell!” 7.35

ANTONIO CALDARA c.1671–1736

GIANGUIR, IMPERATORE DEL MOGOL (Vienna 1724)

Libretto: Apostolo Zeno

- 6 “Tanto, e con sì gran piena” (*Asaf*) 6.28
World premiere recording

GEORGE FRIDERIC HANDEL 1685–1759

ARIANNA IN CRETA, HWV 32 (London 1734)

Libretto: Pietro Pariati, adapt. Anon.

- 7 “Son qual stanco pellegrino” (*Alceste*) 9.23

NICOLA ANTONIO PORPORA 1686–1768

GLI ORTI ESPERIDI (Naples 1721)

Libretto: Pietro Metastasio

- 8 “Giusto Amor, tu che m’accendi” (*Adone*) 5.30
World premiere recording

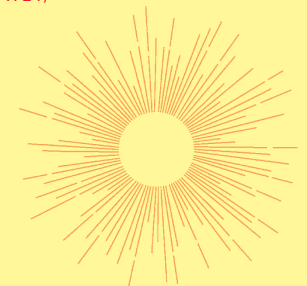
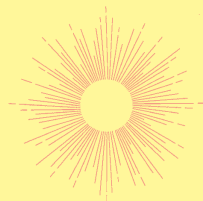
LUIGI BOCCHERINI 1743–1805

CELLO CONCERTO NO.10 IN D MAJOR, G483 (op.34, Vienna c.1782)

en ré majeur · D-Dur

Cadenzas: Sergio Ciomei

- 9 I. Allegro maestoso 8.15
10 II. Andante lentarello 7.04
11 III. Allegro e con moto 6.58





Dolce Duello

“There was a struggle every night between Farinelli and a famous player on the trumpet, in a song accompanied by that instrument: this, at first, seemed amicable and merely sportive, till the audience began to interest themselves in the contest, and to take different sides...”

The eighteenth century was the age of the duel. Men may have settled their differences with fists, knives and brawling, but gentlemen resolved them with swords in highly ritualised skirmishes of skill and honour. These were symbolic battles only — combat intended to wound pride more than person.

It was a philosophy that extended to the opera house where, as Charles Burney vividly describes, contests between soloists transformed not just how music was performed, but how it was written. What had once been a duet was now a duel — a musical bout of one-upmanship, pushing singers and instrumentalists to new heights of virtuosity, battling one another not with blows, but with beauty.

Musical duels may have flourished in the intricate, highly embellished music of the Baroque, but their origins extend much further back. Greek mythology tells the story of the very first such contest — a battle between no less than Apollo, the god of music himself, performing on his lyre, and Pan the god of nature, playing the flute. The competition continued for many rounds as each in turn conjured sounds every one more beautiful than the last. Eventually however, Apollo was named the winner, adding his voice to his skilful playing — something Pan was unable to do.

It's an idea that has returned again and again throughout musical history. The singing competitions of Wagner's meistersingers are based on those of Germany's medieval minnesingers; celebrated castrato Farinelli's crowd-pleasing duels with a trumpet player were just one of several musical battles during the singer's career, and even Bach came close to competing for his reputation in a near-duel with French keyboard virtuoso Louis Marchand,

who famously disappeared the night before the contest. (Legend has it that he heard Bach practising and fled to avoid the humiliation of certain defeat.) This was the start of a sequence of high-profile clashes between keyboard players, including Mozart's notorious musical battle with fellow composer-pianist Muzio Clementi and Liszt's tussle with Sigismund Thalberg in 1837.

When we talk of music it is of harmony — of consonance, agreement, concord. But harmony is only half the story. There can be no resolution in music without tension; every drama requires conflict, and many musical forms themselves celebrate and promote rivalry between musical ideas or individuals.

Think of the virtuosic exchanges of Corelli's concerti grossi — elaborate solos passing between two competing violinists, each striving to outdo the other in swifter and more complex semiquaver arabesques —, of the many rival soloists of Bach's characterful Brandenburg Concertos, or even the Classical sonata, with its two contrasting musical themes which push and pull for dominance. Above all, think of the concerto, a battle of wits that pits soloist against orchestra in a musical form that sits somewhere between a conversation and an argument, the prize a dazzling solo cadenza in

which the rival is reduced to silence.

But if the concerto is the most elaborate and extended of musical duels, the eighteenth century's obbligato aria, with its pugnacious instrumental solo part, is easily the most spectacular. For the first time, competition crossed the musical divide, pitting singer against instrumentalist — a human throat against an oboe's reed, a trumpet's metal torso or a cello's huge wooden belly. These astonishing arias by Scarlatti, Handel, Bach and their contemporaries invite both singer and player to borrow from the other's technique, demanding greater speed and precision from the singer, greater expressive delicacy and emotional breadth from the instrumentalist.

The results are shaped by the instruments chosen by the composer: martial, war-like brilliance from arias with trumpet, plangent laments for the oboe. Those with cello, though, stand apart — there's a uniquely human dimension to them, a sensual, conversational intimacy between voice and cello that no other instrument can match.

“When I started learning the cello I fell in love with the instrument because it seemed like a voice — my voice.” Mstislav Rostropovich is not alone in his reaction to the cello's curiously vocal, near-human quality. It's a connection



many have drawn, prompted by the instrument's uniquely sonorous, mellow tone, and by a range that embraces that of a soprano, alto, tenor and bass in a single androgynous sweep of sound. But it wasn't always so.

For classical philosophers, wind instruments were the most highly prized, seen as organic, natural in a way man-made strings were not, closer to the God-given music of the voice. But times changed and thinking evolved, and gradually how a sound was made became less important than the sound itself. Suddenly the cello, with its wordless rhetoric, its richly characterful tone, eclipsed its rivals, capable as it was of achieving an altogether

more profound musical union with the human voice, "singing" alongside it in song all the more potent for emerging from no human throat.

With its vast range, the cello challenges the human voice, pushes it to its physical limits. Leaping easily over large intervals, the instrument demands unthinkable agility from any singer if they can even hope to match this superhuman musical force — the length of a bow-stroke, a cello's horse-hair breath, its only restriction. What the singer offers is subtler but no less potent: a challenge to wood and strings and craftsmanship to match nature's own music, to discover the emotions and thoughts that ripple through a body that is its own instrument.

So who wins in this charged musical conflict? The answer is always the listener, the silent onlooker and witness to a battle of beauty that is music at its purest and most extreme — music that is at once both a duet and the sweetest of duels.

Alexandra Coghlan, 2017

Voice and Cello A DUEL BETWEEN FRIENDS

The origins of the cello: Gabrielli and the Bologna School

Today's stringed instruments — violins, violas, cellos and double basses — are made to a standard design, always with the same number of strings and capable of playing the same range of notes. Things were a little more complex in the seventeenth century, when a number of instruments of similar shape coexisted within the violin family and were known by different names in different places.

The first documented use of the word *violoncello* is to be found in a work by Bolognese composer Giulio Cesare Arredi — his *Dodici sonate a due e a tre* (Venice 1665). The cello enjoyed notable popularity in Bologna: in the *cappella musicale* of the San Petronio Basilica, for example, it played a leading role within the continuo (emerging at times from the ensemble with ambitions

verging on the soloistic in an independent *violoncello spezzato* line). And it was a member of the *cappella musicale* of San Petronio, Giuseppe Maria Jacchini, who wrote the earliest concertos for solo cello.

The orchestra boasted another virtuoso cellist, Domenico Gabrielli (1659–1690). A prolific composer of operas, he also wrote instrumental music in which he experimented with new forms. He raised his instrument to the rank of soloist in the *Ricercari* of 1689 for unaccompanied cello — forerunners of the Bach solo suites. These innovative compositions were commissioned by Francesco II d'Este, Duke of Modena (at whose court Giuseppe Colombi and Johann Paul von Westhoff wrote equally challenging works for solo violin).

"Aure voi, de' miei sospiri", from Gabrielli's oratorio *San Sigismondo, re di Borgogna* (Bologna 1687), also comes from the d'Este



Collections. This is one of the earliest examples of an aria with concertante instruments: three soloists (theorbo, violin and cello) engage in a dialogue with both the vocal line and a five-part orchestra (whose interventions recall the opposition between concertino and ripieno in a concerto grosso). The ways in which the music is used to illustrate the text are highly sophisticated: theorbo arpeggios and repeated violin and cello figurations represent the movements of the breeze to which the lover entrusts her “sighs”; violin and cello arpeggios create an echo effect (bars 11–12); and in the aria’s B section (Adagio) the cello writing in the higher register has a plangent sound that sets off the words “e piangon l’errore i lumi dolenti”. The aria’s innovative ideas are made more evident by a comparison with its original version (“Venticelli che tacete”, from the opera *Il Maurizio*; Venice 1687). In this first draft there is no sign of the B section, the string writing is more restrained, and the relationship between words and music less evocative.

Chamber or stage music? Vivaldi and Porpora

Recycling existing pieces of music had been a widespread practice since the sixteenth century. However, not every work had the potential to be slotted into a different context, as illustrated by a

fascinating account left by Count Francesco Maria Zambecari. In a letter of 1709, he explained the failure of Alessandro Scarlatti’s *Teodosio* (staged in Naples that same year): “He is a great man, and because he is so good, he fails to succeed, for his compositions are extremely difficult and designed for the chamber, but do not work in the theatre.” Inappropriate stylistic choices could result in failure even for a famous composer. For this reason composers (including Gabrielli) preferred to use a more refined idiom when it came to music aimed at a smaller audience.

In some cases composers actively sought to blur the line between genres: “Di verde ulivo”, from Vivaldi’s *Tito Manlio* (Mantua 1719), is more like a chamber cantata than an operatic aria. It uses minimal instrumental resources — the voice is supported by solo cello and continuo alone (the latter reduced to just the *violone* in the ritornelli). For this recording, a cut made by the composer himself (bars 34–35) has been reinstated. There was nothing wrong with these two bars, they were simply cut to reduce the performing time. It would have been the ideal place to introduce an improvised cadenza (depending on the significance of a work and the fame of the artist involved, a cadenza might last over a minute). The cut would suggest that the

performance was to continue straight on, without interruption. The musicians here have chosen to play the work as originally written.

Nicola Antonio Porpora (1686–1768) also gave the cello preferential treatment, featuring it in his continuo writing: he makes notable use of a *violoncello spezzato* line (comparable to the Bolognese practice) in his first operas, *L’Agrippina* (Naples 1708) and *Flavio Anicio Olibrio* (Naples 1711). He wrote numerous vocal works with obbligato cello parts and at least one concerto for cello and strings.

“Giusto Amor, tu che m’accendi” again has the feel of a work written for chamber performance rather than for the opera house. It comes from the serenata *Gli orti esperidi* (Naples 1721), the second collaboration between Porpora and the young librettist Pietro Metastasio, who was to be his friend and confidant for many years. As

Rosalind Halton has noted, this is one of the most sophisticated pieces in the early eighteenth-century voice and cello repertoire: an entreaty in minuet tempo to the god of love. The elegance of the vocal line reflected the fame of its original performer, the Bolognese castrato Antonio Pasi (neither the printed libretto nor any other contemporary source backs the idea that Carlo Broschi — Farinelli — took part in this serenata).

Vienna and Habsburg taste: Caldara and Albinoni

In Italy the use of obbligato instruments in opera arias became increasingly rare from 1720 onwards. At the imperial court in Vienna, by contrast, where tastes were more conservative and less influenced by changing trends, their inclusion continued to be encouraged. Eloquent proof of this is provided by the manuscript Mus. Hs. 17051, housed at the Austrian National



Library, which contains a selection of fifty-four arias from a number of operas performed at the Habsburg court between 1716 and 1728. The variety of these pieces is impressive: bassoon, trumpet (including *clarino*), violin and cello, among others, all take their turn as soloists (one volume, presumably devoted to plucked instruments, has been lost). The two arias by Antonio Caldara (1670–1736) featured on this album come from this manuscript. Their cello parts were probably originally played by Giovanni Perroni (1688–1748), a member of the imperial court chapel from 1721 (and himself the composer of at least six cello concertos, today part of the Schönborn Collection in Wiesentheid).

The presence of two contradictory elements in the text was one of the commonest reasons for including an obbligato instrument. This is



true of the aria “Fortuna e speranza” from Caldara’s opera *Nitocri* (Vienna 1722), in which the protagonist’s conflicting emotions are reflected in the alternation between the vocal and solo cello parts. Caldara deftly portrays the pain afflicting the character in the chromatic cello arpeggios (*ad lib.*; bars 5–8) and in the new thematic ideas that surface briefly in the concluding ritornello (the echo effect with which the orchestra replies to the cello arpeggios; bars 47–49).

A new soloist — a violin — joins the cello in “Tanto, e con sì gran piena”, from *Gianguir* (Vienna 1724). Their dialogue with the singer comprises regular interventions and unexpected responses: this imitative play mirrors the nervous excitement of a lover contending with an unforeseen joy. Particularly noteworthy here is the rhythmic variety: the opening ritornello is made up of a

cantabile motif, which is followed by one of increasingly frenetic virtuosity, like a stream of consciousness (after the descending semiquaver scales, the soloists create a dialogue of demisemiquaver arpeggios). This aria reveals the way in which Caldara’s style matured when he began working at the imperial court — as well as an increased use of counterpoint, his orchestral writing also became more intricate (avoiding doubling in the strings, either in unison or in octaves). The vocal line contains a wealth of trills and requires considerable agility: its original singer, Domenico Genovesi, would have been a formidable rival to his colleagues, had he trodden the boards of Italy’s opera houses more often.

Tomaso Albinoni’s serenata *Il nascimento dell’Aurora* was not written in Vienna, but is nonetheless closely linked to the Habsburgs. Francesco Lora has suggested that the only known copy of the score (Vienna, Austrian National Library, Mus. Hs. 17738) suggests a link with Prince Filippo Herculani, patron of the arts and one of Charles VI’s closest advisers. The serenata was dedicated to the Empress, Elisabeth Christine of Brunswick-Wolfenbüttel, and was performed on her birthday (28 August). After its initial performance in Venice, at Herculani’s residence, the work was probably

given again in the presence of the imperial couple, either in Barcelona or in Vienna (the score shows evidence of reuse: see, for example, the marking *un tuono alto* on folio 154r). An analysis of the musical content and an awareness of the political circumstances surrounding the text indicate that the work was written before 1711.

“Aure, andate e bacciate” is an excellent example of an *aria di bravura* that conjures the sounds of the natural elements. Here the breeze is evoked in passages of great agility. The vocal cadenza, which briefly interrupts the rushing flow of semiquavers (bars 6 and 7), makes a dramatic impact.

London: Handel

In “Son qual stanco pellegrino”, the cello returns to its original, expressive role. This aria, from *Arianna in Creta* (London 1734), employs the conventional theme of the traveller lost at night (a common metaphor for the state of uncertainty in which a character may find him- or herself). Handel portrays the nocturnal atmosphere in simple fashion: in a gently rocking *sciliana*, the vocal line is accompanied by the orchestra and the mournful voice of the cello.

We know it was Carlo Scalzi who originally sang the vocal part, but the cellist’s name remains



a mystery. Many virtuosos were resident in London in Handel's day: Giovanni Bononcini, Filippo Amadei, Nicola Francesco Haym, Salvatore Lanzetti. Handel may have been inspired by the presence of a soloist of similar talent at the King's Theatre Haymarket.

With "What passion cannot Music raise and quell!" from the *Ode for St Cecilia's Day* (London 1739), we return to occasional music. Even in an aria celebrating the conciliatory power of music, we find the voice-cello combination — confirmation of a pairing whose value was

recognised in a range of musical genres, whether it was called on for virtuosic display or elegiac expressiveness.

Boccherini and instrumental virtuosity

Towards the end of the eighteenth century, with the appearance of the first concert halls, musicians began to devote themselves more assiduously to writing instrumental music. Composers no longer needed to cultivate *opera seria* to make a name for themselves, and were more likely to be involved in the publication of their own works. This was true of Luigi Boccherini (1743–1805).

Included here is his Cello Concerto, G483 (op.34, Vienna 1782). A richer palette of instrumental colour is used here than had been usual in the early eighteenth century: the concerto includes pairs of horns and oboes, which play a part in the thematic development and the ensemble work (at this point in time, wind instruments were no longer just used to fill out the orchestration). Cello technique is at its height here: the performer requires mastery of the highest register (up to A_4), and must be capable of using every finger of his left hand on the fingerboard.

From 1682 to 1782

The works on this album cover almost a century of music. As we have seen, they make a variety of requirements on their soloists, all demanding equal commitment from both performers — to the point that in some arias they seem to be engaged in a (friendly) duel.

We should not speak in terms of rivalry, therefore, but of imitation and symbiosis. From the dawn of the Baroque the voice and cello were inseparable companions, whether they appeared together for practical reasons (the cello being part of the continuo), or for expressive purposes. The pairing can be explained by quoting Pierre Baillot: "[The cello] sings without losing any of its majesty, and when it is used to regulate the accompaniment one senses, amid its austere influence, which keeps all in order, that it will eventually yield to

expression by participating in the dialogue." The cello could not be simply an instrument of accompaniment: its tonal idiosyncrasies elevated it to the same rank as the voice, with the same expressive potential: "If one asks the cello to sing, it has a touching and majestic voice, not of the kind that depicts and stirs the passions, but of the kind that tempers them by elevating the soul to a higher realm." Baillot wrote these words after the works on this album were composed, but they confirm the existence of an age-old pairing that had survived changes in musical style and performance techniques — a pairing that inspired composers to experiment with more meaningful text settings, seeking out more finely honed expressions of emotion, as can be heard in the works included here.

© 2017 Giovanni Andrea Sechi





Dolce Duello

“Chaque soir, il y avait un affrontement entre Farinelli et un célèbre trompettiste, dans un air accompagné par cet instrument : au début, tout cela paraissait amical et ne relever que du pur amusement, mais le public a commencé à s’intéresser à la dispute et à prendre parti pour l’un ou l’autre...”

Le XVIII^e siècle fut l’ère des duels. Les hommes réglaient leurs différends à coups de poings, à coups de couteau ou dans des bagarres à mains nues, mais les gentilshommes se départageaient à l’épée dans des escarmouches extrêmement ritualisées où comptaient surtout l’honneur et l’habileté. Toutefois, il s’agissait uniquement de combats symboliques, destinés à blesser non pas la personne, mais la fierté.

Cette philosophie s’est élargie aux théâtres lyriques, où comme le décrit Charles Burney avec brio, les rivalités entre solistes transformèrent non seulement la manière d’interpréter la musique, mais même la manière de l’écrire. Ce qui autrefois avait été un duo était désormais un duel — un conflit musical de surenchère pyrotechnique qui propulsait les chanteurs et les instrumentistes vers de nouveaux sommets de

virtuosité, où ils faisaient assaut non pas de coups, mais de beauté.

Si les duels musicaux ont fait florès dans les pages sophistiquées et très ornementées de l’ère baroque, leurs origines sont bien plus anciennes. La mythologie grecque nous raconte l’histoire du tout premier affrontement de ce type — qui opposa rien moins qu’Apollon, le dieu de la musique en personne, jouant de sa lyre, à Pan, le dieu de la nature, armé de sa flûte. La lutte se poursuivit pendant de nombreuses manches à mesure que, chacun à son tour, les deux dieux faisaient retentir des sons toujours plus beaux les uns que les autres. En fin de compte, Apollon fut quand même couronné vainqueur, car en plus de jouer merveilleusement de sa lyre, il s’était mis à chanter, chose que Pan ne savait pas faire.

Cette idée a été maintes fois reprise au fil de l’histoire de la musique. Les concours de chant des maîtres-chanteurs wagnériens sont fondés sur ceux des *minnesänger* allemands du Moyen-Âge; les duels du fameux Farinelli avec un trompettiste, événements qui séduisaient les foules, n’étaient qu’un exemple de ceux, fort nombreux, que le chanteur livra au cours de sa

carrière. Même Bach faillit concourir pour sa réputation : il devait disputer un duel avec Louis Marchand, un virtuose français du clavier, mais on sait que celui-ci disparut la nuit précédant l’affrontement. (Selon la légende, ayant entendu Bach répéter, Marchand prit la fuite pour éviter l’humiliation d’une défaite certaine.) Ainsi débuta une série de joutes de haute volée entre virtuoses du clavier, comme notamment la bataille musicale de Mozart avec son confrère compositeur et pianiste Muzio Clementi, ou encore le bras de fer de Liszt contre Sigismond Thalberg en 1837.

Quand on parle de musique, on parle d’harmonie, de consonance, d’accord et de concorde. Pourtant, l’harmonie ne raconte que la moitié de l’histoire. En effet, en musique, il ne peut y avoir de résolution sans tension; chaque drame a besoin d’un conflit, et de nombreuses formes musicales célèbres et promeuvent elles-mêmes la rivalité entre idées musicales ou entre individus.

Que l’on songe aux échanges virtuoses des concerti grossi de Corelli — des solos recherchés échangés entre deux violonistes rivaux, chacun s’efforçant de surpasser l’autre dans des arabesques de doubles croches plus vives et plus complexes —, aux nombreux solistes qui se font concurrence dans les Concertos brandebourgeois

plein de caractère de Bach, où même à la sonate classique, avec ses deux thèmes musicaux contrastés qui se disputent la préséance à qui mieux mieux. Et surtout, que l’on pense au concerto, une joute intellectuelle qui oppose le soliste à l’orchestre dans une forme musicale qui tient à la fois de la conversation et de la dispute, le prix étant une éblouissante cadence soliste pendant laquelle le rival est réduit au silence.

Mais si le concerto est le plus raffiné et le plus prolongé des duels musicaux, l’air obligato du XVIII^e siècle, avec son ardente partie instrumentale soliste, est indéniablement le plus spectaculaire. Pour la première fois, la concurrence transcendait les frontières musicales, opposant le chanteur à l’instrumentiste — un gosier humain contre une anche de hautbois, un torse métallique de trompette ou l’énorme ventre de bois d’un violoncelle. Les stupéfiantes arias de Scarlatti, Haendel, Bach et de leurs contemporains invitent aussi bien le chanteur que l’instrumentiste à faire des emprunts à la technique de son rival, demandant plus de vitesse et de précision à la voix et une plus grande délicatesse expressive et une plus large palette émotionnelle à l’instrument.

Ce qui en résulte est fonction des instruments choisis par le compositeur : une verve martiale et guerrière dans les airs avec trompette, des lamentos explorés pour le hautbois. Toutefois, les

airs avec violoncelle se distinguent des autres : il y a en eux une dimension exceptionnellement humaine, une intimité de l'ordre de la conversation entre voix et instrument, qu'aucun autre duo ne peut égaler.

“Quand j'ai commencé à apprendre le violoncelle, je suis tombé amoureux de cet instrument parce qu'il ressemblait à une voix — la mienne.” Mstislav Rostropovich n'est pas le seul à relever la qualité étonnamment vocale, presque humaine, du violoncelle; ce lien, beaucoup d'autres l'ont fait, en raison du timbre exceptionnellement sonore et velouté de cet instrument, et de sa tessiture qui englobe celles d'un soprano, d'un alto, d'un ténor et d'une basse en un seul flux sonore androgyne. Pourtant, il n'en a pas toujours été ainsi.

Pour les philosophes classiques, les instruments à vent étaient le nec plus ultra; on les considérait comme organiques, dotés d'un naturel que les cordes fabriquées par les hommes ne possédaient pas et qui rapprochait davantage la musique de la voix, ce don de Dieu. Mais les temps changent, les opinions évoluent, et petit à petit, la manière d'émettre le son devient moins importante que le son lui-même. Tout d'un coup, le violoncelle, avec sa rhétorique sans paroles et son timbre richement caractéristique,

éclipsait ses rivaux, étant en mesure de consommer une union musicale résolument plus profonde avec la voix, l'accompagnant d'un “chant” d'autant plus éloquent qu'il n'émergeait pas d'une gorge humaine.

Avec son ample tessiture, le violoncelle lance un défi à la voix et la pousse jusqu'aux limites de ses capacités physiques. Les chanteurs doivent faire preuve d'une agilité inimaginable pour pouvoir espérer égaler cette force musicale surhumaine, qui saute allègrement les plus larges intervalles — de fait, la longueur de l'archet, ce souffle humain incarné en crin de cheval, est sa seule limite. Ce qu'offre le chanteur est plus subtil mais tout aussi probant, et le bois, les cordes et l'habileté technique se retrouvent au défi d'égaliser la musique même de la nature, de mettre au jour les émotions et les pensées vibrant dans un corps qui est son propre instrument.

Alors, qui est le gagnant de ce conflit musical très disputé? Le réponse est toujours la même : c'est l'auditeur, témoin silencieux d'une bataille de beauté qui distille la musique sous sa forme la plus pure et la plus extrême — une musique qui est à la fois un duo et le plus doux des duels.

Alexandra Coghlan

Traduction David Ylla-Somers

La Voix et le Violoncelle

UN DUEL ENTRE AMIS

Les origines du violoncelle : Gabrielli et l'école bolonaise

De nos jours, la forme et le nombre de cordes et d'extensions des instruments avec archet comme le violon, l'alto, le violoncelle et la contrebasse sont normalisés; au XVII^e siècle, la situation était plus complexe, car on trouvait dans la famille des violons divers instruments de taille similaire désignés par des noms différents en fonction de leur usage local.

La première utilisation officielle du terme *violoncello* apparaît dans les *Dodici sonate a due e a tre* (Venise, 1665), ouvrage du compositeur bolonais Giulio Cesare Arredi. À Bologne, cet instrument jouissait d'une considération particulière : dans la *cappella musicale* de la Basilique de San Petronio, par exemple, le violoncelle jouait un rôle de premier plan dans la partie de basse continue (le *violoncello spezzato* émergeait parfois de l'ensemble avec ce qui ressemblait à des

vellités de soliste), et c'est justement dans ce contexte que naquirent les premiers concertos pour violoncelle seul, composés par un membre de la *cappella musicale* de San Petronio, Giuseppe Maria Jacchini.

Un autre virtuose du violoncelle, Domenico Gabrielli (1659–1690), figurait dans le même orchestre. Compositeur d'opéras prolifique, il écrivit également de la musique instrumentale et s'ingénia à créer de nouvelles formes musicales. Avec les *Ricercari* (1689) Gabrielli fit accéder le violoncelle au statut de soliste : dans ces ouvrages — précurseurs des Suites pour violoncelle seul de Bach — l'instrument s'exprime sans aucun accompagnement. Ces audacieuses compositions étaient une commande de Francesco II d'Este, duc de Modène (à la cour de qui Giuseppe Colombi et Johann Paul von Westhoff écrivirent des pièces tout aussi innovantes pour le violon seul).

L'air “*Aure voi, de' miei sospiri*”, extrait de



l'oratorio *San Sigismondo, re di Borgogna*, (Bologne, 1687), provient lui aussi des collections du duc d'Este. Il s'agit de l'un des premiers exemples d'air avec instruments concertants : trois solistes (théorbe, violon, violoncelle) dialoguent avec le chant et avec un orchestre à cinq voix (dont les interventions rappellent le contraste entre *concertino* et *ripieno* dans un *concerto grosso*). Les idées musicales qui servent le texte poétique sont extrêmement raffinées; les arpèges du théorbe et les traits répétés du violon et du violoncelle représentent le souffle du vent auquel l'amoureuse confie ses "sopirs"; quant aux arpèges du violon et du violoncelle, ils imitent l'écho qui se propage dans l'espace (mesures 11–12). Dans la partie B de l'air (*Adagio*), le violoncelle se maintient dans son registre aigu, faisant ainsi penser à quelqu'un qui verse des larmes ("*e piangon l'errore i lumi dolenti*"). On apprécie d'autant plus les idées novatrices de cet air quand on le compare à sa version d'origine ("*Venticelli che tacete*", extrait de l'opéra *Il Maurizio*; Venise, 1687), qui ne comportait pas de section B, et dont les traits de cordes étaient plus sobres; en outre, le rapport entre texte et musique y était moins évocateur.

Musique de chambre ou de théâtre? Vivaldi et Porpora

Au XVI^e siècle, la réutilisation de pages préexistantes était déjà une pratique courante. Néanmoins, il n'était pas possible d'adapter n'importe toutes les musiques à tous les contextes; à cet égard, on peut évoquer le témoignage du comte Francesco Maria Zambecari. Voici comment, dans une lettre écrite en 1709, celui-ci expliquait le fiasco de l'opéra *Teodosio* d'Alessandro Scarlatti (représenté à Naples cette même année) : "C'est un grand homme, et c'est parce qu'il est si doué qu'il se fourvoie, car ses compositions sont extrêmement difficiles et conçues pour un contexte de musique de chambre, si bien qu'au théâtre, elles sont vouées à l'échec." Et en effet, le choix d'un style inadapté pouvait être contreproductif, y compris pour un compositeur célèbre. C'est pourquoi les compositeurs préféraient utiliser un langage plus raffiné dans les pages qu'ils destinaient à un public plus réduit (comme dans le cas de Gabrielli).

Parfois, il leur arrivait de pratiquer sciemment la confusion des genres : l'air "*Di verde ulivo*", extrait de *Tito Manlio* (Mantoue 1719) d'Antonio Vivaldi, tient plus de la cantate de chambre que de l'air d'opéra. Les ressources instrumentales sont réduites au minimum indispensable; la

voix est soutenue par le violoncelle et la basse continue (et cette dernière se résume au seul *violone* dans les ritournelles). Dans le présent enregistrement, on a choisi de réinstaurer une coupure opérée par le compositeur aux mesures 34–35. Si ce passage a été omis, ce n'est pas parce qu'il n'était pas valable, mais parce qu'il fallait réduire le temps d'exécution du morceau. C'est justement là qu'il aurait été idéal d'insérer une cadence improvisée (en fonction de l'importance d'un morceau et de la notoriété de son interprète, une cadence pouvait durer jusqu'à plus d'une minute), mais la coupure donnait à penser que l'exécution devait se poursuivre sans aucune interruption. Ici, les interprètes ont décidé de présenter le morceau tel qu'il fut écrit au départ.

Nicola Antonio Porpora (1686–1768) manifesta lui aussi une prédilection pour le violoncelle, lui réservant une place au sein de sa basse continue. Dans ses premiers opéras, *L'Agrippina* (Naples, 1708) et *Flavio Anicio Olibrio* (Naples, 1711), on remarque l'utilisation d'une ligne de *violoncello spezzato* (à la manière de ce qui se faisait à Bologne). Porpora composa de nombreuses pièces vocales avec violoncelle obligé et au moins un concerto pour violoncelle et cordes.

L'air "*Giusto Amor, tu che m'accendi*" dégage

lui aussi une atmosphère qui rappelle davantage la musique de chambre que le théâtre. Il est extrait de la sérénade *Gli orti esperidi* (Naples, 1721), deuxième collaboration entre le compositeur et le jeune librettiste Pietro Metastasio, qui allait être son confident et ami de longues années durant. Comme l'a déjà fait observer Rosalind Halton, nous avons ici affaire à l'une des pages les plus raffinées du répertoire pour violoncelle et voix du début du XVIII^e siècle, une prière adressée au dieu de l'amour et écrite sur un tempo de menuet. L'élégance de la ligne vocale reflétait la célébrité de son premier interprète, le castrat bolonais Antonio Pasi (on ne trouve aucune référence, ni dans le livret imprimé, ni dans aucune source contemporaine, à la participation de Carlo Broschi — alias Farinelli — à cette *serenata*).

Vienne et le goût des Habsbourg : Caldara et Albinoni

En Italie, l'adoption d'instruments obligés dans les airs d'opéra s'était faite de plus en plus rare après 1720. En revanche, à la cour impériale de Vienne, où les goûts étaient plus conservateurs et moins influencés par les modes, cette pratique était encouragée. Le manuscrit Mus. Hs. 17051 de la Bibliothèque nationale autrichienne en fournit une preuve éclatante.

Il s'agit d'une sélection de cinquante-quatre airs extraits de divers opéras représentés à la cour des Habsbourg entre 1716 et 1728. La variété de ces morceaux est impressionnante : le basson, la trompette (y compris le *clarino*), le violon, le violoncelle et d'autres encore, tous ont droit à leur intervention soliste; en outre, un volume dont on pense qu'il était entièrement consacré aux instruments à cordes pincées n'a pas été retrouvé. Les deux airs d'Antonio Caldara (1670–1736) inclus ici proviennent de ce manuscrit. La partie de violoncelle fut sans doute assurée par Giovanni Perroni (1688–1748), qui était membre de la *Hofkapelle* depuis 1721 (et lui-même compositeur d'au moins six concertos pour violoncelle dont les partitions sont conservées aujourd'hui au sein de la collection Schönborn à Wiesentheid).

La présence de deux éléments opposés dans le texte chanté était l'une des raisons les plus

courantes de la présence d'un instrument obligé. C'est le cas de l'air "*Fortuna e speranza*", extrait de l'opéra *Nitocri* (Vienne, 1722), où les émotions contradictoires de la protagoniste sont reflétées par l'alternance du chant et du violoncelle. Caldara décrit avec habileté la douleur qui afflige le personnage avec les arpèges chromatiques du violoncelle (*ad libitum*; mesures 5–8) et avec les nouvelles idées thématiques que nous entrevoyons dans la ritournelle conclusive (l'effet d'écho avec lequel l'orchestre répond aux arpèges du violoncelle; mesures 47–49).

Dans l'air "*Tanto, e con sì gran piena*", extrait de l'opéra *Gianguir* (Vienne, 1724), les solistes se font plus nombreux, avec l'ajout d'une partie de violon. Leur dialogue avec le chant est constitué d'interventions régulières et de réponses imprévues : ce jeu imitatif exprime bien l'impatience de l'amoureuse surprise par une joie inattendue. La variété rythmique de



cette page est remarquable : le *ritornello* initial est fait d'un motif *cantabile*, lui-même suivi par un autre motif à la virtuosité de plus en plus frénétique, rapide comme la pensée (après les gammes de doubles croches descendantes, les solistes dialoguent avec des arpèges de triples croches). Cet air nous donne à voir comment Caldara a su faire mûrir son propre style au contact de la cour impériale; en plus d'avoir davantage recours au contrepoint, il a adopté une écriture orchestrale plus dense en évitant de doubler les cordes à l'unisson ou à l'octave. La partie vocale regorge de trilles et de traits d'agilité; son destinataire, Domenico Genovesi, aurait été un rival redoutable pour ses confrères s'il avait fréquenté plus souvent les planches des théâtres italiens.

La sérénade *Il nascimento dell'Aurora* de Tomaso Albinoni ne fut pas conçue à Vienne, mais elle aussi était en lien avec le cercle des Habsbourg. Comme l'avance Francesco Lora, la seule partition que l'on ait conservée (Vienne, Bibliothèque nationale autrichienne, Mus. Hs. 17738) peut être associée aux activités de mécène du prince Filippo Herculani, proche collaborateur de Charles VI. La *serenata* fut dédiée à l'impératrice Elisabeth Christine de Brunswick-Wolfenbüttel et donnée le jour de son anniversaire (le 28 août). Après une première

exécution à Venise, dans la résidence d'Herculani, on présume que l'ouvrage fut repris en présence du couple impérial, soit à Barcelone, soit à Vienne (la partition semble avoir été utilisée plus d'une fois, avec par exemple l'indication *un tuono alto* sur la page 154r). L'analyse du contenu musical — et les circonstances politiques liées au texte — indiquent que cette *serenata* fut écrite avant 1711.

L'air "*Aure, andate e bacciate*" est un excellent exemple d'*aria di bravura* qui évoque les éléments. Le vent est dépeint dans des passages de grande agilité. La cadence chantée qui interrompt — l'espace d'un instant — l'impétueux torrent de doubles croches aux mesures 6–7 est particulièrement saisissante.

Londres : Haendel

Avec "*Son qual stanco pellegrino*", le violoncelle retrouve sa vocation originale, à savoir l'expressivité. Dans ce morceau extrait de l'opéra *Arianna in Creta* (Londres, 1734), on retrouve le *topos* du voyageur égaré dans les ténèbres nocturnes (figure récurrente utilisée pour décrire l'incertitude dans laquelle peut se trouver un personnage). Haendel a su recréer l'atmosphère de la nuit avec simplicité : dans une sicilienne au rythme berceur, le chant est accompagné par l'orchestre et le timbre plaintif du violoncelle.



On connaît l'interprète de la partie vocale — le soprano Carlo Scali —, mais pas celui de la partie de violoncelle. De nombreux virtuoses de cet instrument demeuraient à Londres quand

Haendel y était en activité : Giovanni Bononcini, Filippo Amadei, Nicola Francesco Haym, ou encore Salvatore Lanzetti. Peut-être Haendel fut-il stimulé par la présence d'un soliste de haut vol au Théâtre royal du Haymarket.

Avec l'air "*What Passion cannot Music raise and quell!*", extrait de *l'Ode for St Cecilia's Day* (Londres, 1739),

nous retrouvons la musique de circonstance. Dans ce morceau qui célèbre le pouvoir lénifiant de la musique il est étonnant de retrouver le couplage voix-violoncelle, réaffirmant une association dont l'affinité a été reconnue dans une multitude de genres musicaux, que ce soit dans des œuvres virtuoses ou dans des pages élégiaques.



Boccherini et la virtuosité instrumentale

Vers la fin du XVIII^e siècle, avec l'apparition des premières salles de concert, les musiciens commencèrent à se consacrer plus assidûment au genre instrumental. Un compositeur en quête de gloire n'avait plus besoin de composer des *opere serie* pour se faire un nom et pouvait se contenter de faire publier ses compositions; tel fut le cas de Luigi Boccherini (1743–1805).

Le présent disque inclut le Concerto pour violoncelle G. 483 (op. 34, Vienne, 1782). Ici, la palette de coloris est plus large par rapport à ce qui se pratiquait habituellement au début du XVIII^e siècle, et comprend même deux paires de cors et de hautbois qui participent au développement thématique et au discours d'ensemble (à cette époque, les vents ne servaient plus uniquement à assurer un simple remplissage orchestral). Dans ce concerto, on peut observer la technique du violoncelle dans sa phase la plus aboutie : l'exécutant doit maîtriser la tessiture aiguë (jusqu'au *la*) et être capable d'utiliser tous les doigts de sa main gauche sur la touche.

De 1682 à 1782

La présente sélection englobe pratiquement un siècle de musique, avec des morceaux qui, comme on l'a vu, présentent tout un éventail de défis à leurs interprètes, et dans lesquels les deux solistes doivent s'investir dans une même mesure — à tel point que dans certains airs, ils semblent se livrer un duel en bonne et due forme.

Toutefois, on ne peut pas parler ici de rivalité, mais plutôt d'imitation et de symbiose. Dès les débuts de l'ère baroque, la voix et le violoncelle étaient déjà des compagnons inséparables, et on les retrouvait ensemble autant pour des raisons pratiques (le violoncelle était inclus dans la basse continue) que pour des raisons expressives. On peut citer les paroles de Pierre Baillot pour expliquer ce couplage : "[Le violoncelle] chante sans rien perdre de sa majesté, et lorsqu'il sert de régulateur dans l'accompagnement, on sent au milieu de son austère influence, qui retient tout dans l'ordre, qu'il finira par céder à l'expression

en prenant part au dialogue." Le violoncelle ne pouvait pas se contenter d'être un simple accompagnateur; les particularités de son timbre l'élèvent au niveau du chant, et avec exactement les mêmes possibilités expressives : "Cherche-t-on à faire chanter le violoncelle, c'est une voix touchante et majestueuse, non de celles qui peignent les passions et qui les allument, mais de celles qui les modèrent en élevant l'âme à une région supérieure." Le témoignage de Baillot est postérieur aux pages qui nous concernent ici, mais il confirme l'existence d'une association séculaire qui a survécu à l'évolution des styles musicaux et des techniques interprétatives, une association qui a poussé les compositeurs à expérimenter en illustrant le texte avec plus d'éloquence et en exprimant des *affetti* plus raffinés, ainsi qu'en témoigne le présent programme.

Giovanni Andrea Sechi
Traduction David Ylla-Somers

Dolce Duello

“Hier war, solange die damalige Oper im Gange war, alle Abend ein Wettstreit zwischen ihm [Farinelli] und einem berühmten Trompeter, der ihm eine Arie mit seinem Instrumente begleitete. Dieser Streit schien anfangs freundschaftlich und bloß scherzhaft, bis die Zuschauer anfangen, teil daran zu nehmen und sich auf die eine oder andere Seite zu schlagen.”

Das 18. Jahrhundert war das Zeitalter des Duells. Männer mögen ihre Differenzen mit Fäusten, Messern und Schlägereien ausgetragen haben, doch Gentlemen lösten sie mit Degen in höchst ritualisierten Scharmützeln um Geschicklichkeit und Ehre. Es ging dabei nur um symbolische Gefechte, die eher den Stolz als die Person verletzen sollten.

Diese Auffassung erstreckte sich auch auf das Opernhaus, in dem, wie Charles Burney es anschaulich beschreibt, Wettbewerbe zwischen Solisten nicht nur beeinflussten, wie Musik aufgeführt, sondern auch, wie sie geschrieben wurde. Was einmal ein Duett gewesen war, wurde nun ein Duell — ein musikalischer Wettbewerb, in dem Sänger und Instrumentalisten einander

überboten und auf neue Höhen der Virtuosität gelangten, wobei sie sich nicht mit Hieben, sondern mit Schönheit bekämpften.

Musikalische Duelle mögen in der komplizierten, hochverzierten Musik der Barockzeit floriert haben, doch ihr Ursprung reicht viel weiter zurück. In der griechischen Mythologie gibt es die Geschichte des ersten derartigen Wettbewerbs — ein Kampf zwischen keinem geringeren als Apollo, dem Gott der Musik, der auf seiner Leier spielt, und Pan, dem Gott der Natur, der die Flöte spielt. Der Wettbewerb zog sich über mehrere Runden hin, da jeder abwechselnd immer schönere Töne hervorzauberte. Endlich wurde jedoch Apollo zum Sieger ernannt, da er sein geschicktes Spiel noch um seine Stimme bereicherte, wozu Pan nicht imstande war.

Dieser Gedanke ist immer wieder in der Musikgeschichte aufgekommen. Das Wettsingen in Wagners Oper *Die Meistersinger* basiert auf jenem der deutschen Minnesänger im Mittelalter; die allseits beliebten Duelle des gefeierten Kastraten Farinelli mit einem Trompetenspieler waren nur einige der verschiedenen musikalischen Kämpfe in der Karriere des

Sängers, und sogar Bach sollte sich in einem Wettstreit um sein Ansehen in einem Beinahe-Duell mit dem französischen Cembalo-Virtuosen Louis Marchand messen, der jedoch bekanntlich in der Nacht vor dem Wettstreit verschwand (eine Legende besagt, dass er Bach beim Üben gehört und darauf das Weite gesucht habe, um der Demütigung durch eine sichere Niederlage zu entgehen). Darauf folgten einige hochrangige Kämpfe von Tasteninstrumentenspielern, wie Mozarts berühmter musikalischer Wettstreit mit dem Komponisten-Pianisten Muzio Clementi und Liszts Konfrontation mit Sigismund Thalberg im Jahre 1837.

Spricht man über Musik, so geht es um Harmonie — um Konsonanz, Übereinkunft, Eintracht. Aber Harmonie ist noch nicht alles. Es gibt keine Auflösung in der Musik ohne Spannung; jedes Drama benötigt einen Konflikt, und viele Musikformen zelebrieren und fördern Rivalität zwischen musikalischen Gedanken oder einzelnen Personen.

Man denke an die virtuoson Wechsel in Corellis Concerti grossi — kunstvolle Soli zwischen zwei konkurrierenden Geigern, die sich beide bemühen, den anderen mit schnelleren und komplizierteren Sechzehntelarabesken zu übertreffen; an die zahlreichen rivalisierenden Solisten in Bachs charaktervollen *Brandenburgischen*

Konzerten; oder selbst die klassische Sonate mit den beiden kontrastierenden Themen, die um die Dominanz kämpfen. Vor allem denke man an das Konzert, ein geistiger Wettstreit, in dem der Solist gegen das Orchester in einer musikalischen Form irgendwo zwischen Konversation und Auseinandersetzung antritt und der Gewinner eine glänzende Solokadenz spielen darf, die den Rivalen zum Schweigen verurteilt.

Ist das Konzert aber die kunstvollste und umfangreichste Form eines musikalischen Duells, so ist die Obligato-Arie des 18. Jahrhunderts mit ihrem kämpferischen instrumentalen Solopart sicher die spektakulärste. Zum ersten Mal wurde die musikalische Trennlinie zwischen Sänger und Instrumentalist überschritten — eine menschliche Kehle gegen das Rohrblatt einer Oboe, den Metalltorso einer Trompete oder den großen Holzkorpus eines Cellos. Diese erstaunlichen Arien von Scarlatti, Händel, Bach und ihren Zeitgenossen laden Sänger und Instrumentalisten dazu ein, sich bei der Technik des jeweils anderen zu bedienen, wobei vom Sänger höhere Geschwindigkeit und Präzision und vom Instrumentalisten mehr Zartheit des Ausdrucks und Gefühlstiefe verlangt werden.

Die Ergebnisse werden durch die vom Komponisten gewählten Instrumente bestimmt: martialische Brillanz in den Arien mit Trompete,



getragene Lamenti für die Oboe. Die Arien mit Cello setzen sich davon jedoch ab — sie haben eine einzigartige menschliche Dimension, eine sinnliche dialogisierende Intimität zwischen Stimme und Cello, wie sie kein anderes Instrument erreichen kann.

“Als ich mit dem Cellounterricht anfang, verliebte ich mich in das Instrument, weil es mir wie eine Stimme vorkam — meine Stimme.“ Mstislav Rostropovitch ist nicht der einzige, der so auf die eigentümlich vokale, nahezu menschliche Eigenart des Cellos reagiert. Viele haben diesen Zusammenhang hergestellt, aufgelöst durch den besonders klangvollen weichen Ton des Instruments und einen Umfang, der in einem einzigen androgynen Bogen Sopran-, Alt-, Tenor- und Basslage umspannt. Aber so war es nicht immer.

Klassische Philosophen schätzten vor allem Blasinstrumente, die als organisch, natürlich in einer Weise galten, wie es von Menschen gemachte Streichinstrumente nicht waren; sie kamen der gottgegebenen Musik der Stimme näher. Aber die Zeiten änderten sich und damit das Denken, und allmählich wurde der Klang selbst wichtiger als die Klangerzeugung. Auf einmal stellte das Cello mit seiner wortlosen Rhetorik und seinem vollen charakteristischen Ton seine Rivalen in den Schatten; es konnte sich

inniger mit der menschlichen Stimme vereinen und neben dieser umso wirkungsvoller sein, da sein Gesang nicht aus einer menschlichen Kehle hervorging.

Mit seinem großen Umfang fordert das Cello die menschliche Stimme heraus und treibt diese an ihre physischen Grenzen. Das Instrument springt mühelos über weite Intervalle und verlangt jedem Sänger eine unglaubliche Gewandtheit ab, falls diese überhaupt hoffen können, dieser übermenschlichen musikalischen Kraft gleichzukommen, deren einzige Beschränkung die Länge des Bogens darstellt, menschlicher Atem gemacht aus Rosshaar. Was der Sänger bietet, ist subtiler, aber nicht weniger wirksam: eine Herausforderung an Holz und Saiten und Kunstfertigkeit, um der naturgegebenen Musik zu entsprechen, die Gefühle und Gedanken zu entdecken, die einen Körper durchströmen, der sein eigenes Instrument ist.

Wer gewinnt also in diesen aufgeladenen musikalischen Konflikten? Die Antwort gibt immer der Hörer, der schweigende Zuschauer und Zeuge eines Kampfes um Schönheit, welcher die reinste und höchste Musik darstellt — Musik, die gleichzeitig ein Duett und das süßeste Duell ist.

Alexandra Coghlan
Übersetzung Christiane Frobenius

Stimme und Cello

EIN DUELL ZWISCHEN FREUNDEN

Die Ursprünge des Cellos: Gabrielli und die Bolognaschule

Die heutigen Streichinstrumente — Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabässe — werden nach einem standardisierten Plan gebaut, immer mit derselben Anzahl von Saiten und mit demselben Tonumfang. Das war im 17. Jahrhundert ein wenig komplizierter, als es innerhalb der Geigenfamilie eine Reihe von Instrumenten in ähnlicher Form gab, die je nach Ort unter verschiedenen Namen bekannt waren.

Die erste belegte Verwendung des Wortes *Violoncello* findet sich in den *Dodici sonate a due e a tre* (Venedig 1665) des Bologneser Komponisten Giulio Cesare Arresi. Das Cello war in Bologna sehr beliebt: so spielte es in der *cappella musicale* der Basilica San Petronio eine führende Rolle innerhalb des Continuo (wobei es gelegentlich beinahe solistisch aus dem Ensemble in einer unabhängigen *violoncello spezzato*-Linie hervortrat). Und ein Mitglied der

cappella musicale von San Petronio, Giuseppe Maria Jacchini, schrieb die frühesten Konzerte für Solocello.

Das Orchester rühmte sich eines weiteren Cellovirtuosen, Domenico Gabrielli (1659–1690). Der fruchtbare Opernkomponist schrieb auch Instrumentalmusik und experimentierte mit neuen Formen. Er verlieh dem Instrument solistischen Rang in den *Ricerari* von 1689 für unbegleitetes Cello — Vorläufer der Solosuiten Bachs. Diese innovativen Kompositionen waren Auftragswerke von Francesco II. d’Este, Herzog von Modena (an dessen Hof Giuseppe Colombi und Johann Paul von Westhoff ebenso anspruchsvolle Werke für Solovioline schrieben).

“Aure voi, de’ miei sospiri“ aus Gabriellis Oratorium *San Sigismondo, re di Borgogna* (Bologna 1687) kommt ebenfalls aus der Sammlung der Estensischen Musikalien. Dies ist eines der frühesten Beispiele für eine Arie

mit konzertierenden Instrumenten: drei Solisten (Theorbe, Violine und Cello) dialogisieren mit der Gesangslinie sowie mit einem fünfstimmigen Orchester (dessen Interventionen an die Gegenüberstellung von Concertino und Ripieno in einem Concerto grosso erinnern). Die Musik illustriert den Text in äußerst raffinierter Weise: Arpeggien der Theorbe und wiederholte Geigen- und Cello-Figurationen stellen die Bewegung des Windes dar, dem die Geliebte ihre Seufzer anvertraut; Violin- und Cello-Arpeggien erzeugen einen Echo-Effekt (Takte 11–12); und im B-Teil (Adagio) der Arie nimmt das Cello in der höheren Lage einen klagenden Ton an, der die Worte “e piangon l’errore i lumi dolenti” hervorhebt. Die innovativen Gedanken der Arie treten deutlicher bei einem Vergleich mit der Originalversion (“Venticelli che tacete”, aus der Oper *Il Maurizio*; Venedig 1687) hervor. In diesem ersten Entwurf gibt es noch keinen B-Teil, die Verzierungen für die Streicher waren einfacher, und das Verhältnis von Text und Musik weniger eindringlich.

Kammer- oder Bühnenmusik? Vivaldi und Porpora

Die Wiederverwertung vorhandener Musikstücke war bereits im 16. Jahrhundert eine weitverbreitete Praxis. Allerdings ließ sich nicht jedes

Werk in einen anderen Kontext einfügen, wie ein faszinierender Bericht des Grafen Francesco Maria Zambecari darlegt. In einem Brief von 1709 erklärte er den Misserfolg von Alessandro Scarlattis Oper *Teodosio* (die im selben Jahr in Neapel aufgeführt wurde): “Er ist ein großer Mann, und weil er so gut ist, hat er keinen Erfolg, denn seine Kompositionen sind außerordentlich schwierig und für die Kammer geeignet, wirken aber nicht auf der Bühne.” Eine stilistische Fehlentscheidung konnte zu Misserfolg führen, selbst bei einem berühmten Komponisten. Aus diesem Grund zogen die Komponisten (darunter Gabrielli) die Verwendung eines raffinierteren Idioms vor, wenn die Musik für ein kleineres Publikum gedacht war.

In einigen Fällen wurden die Grenzen zwischen den Gattungen von den Komponisten bewusst verwischt: Die Arie “Di verde ulivo” aus Vivaldis Oper *Tito Manlio* (Mantua 1719) ist eher eine Kammerkantate als eine Opernarie. Es werden nur wenige Instrumente verwendet – die Stimme wird nur von einem Solocello und dem Continuo (das in den Ritornellen nur auf ein *violone* reduziert ist) unterstützt. In dieser Einspielung wurde eine vom Komponisten vorgenommene Kürzung (Takt 34–35) rückgängig gemacht. Diese Takte wurden nicht gestrichen, weil sie fehlerhaft waren, sondern um die

Aufführungsdauer zu verringern. Das wäre der ideale Ort für eine improvisierte Kadenz gewesen (abhängig von der Bedeutung eines Werkes und dem Ruhm des Künstlers konnte eine Kadenz länger als eine Minute dauern). Die Kürzung lässt darauf schließen, dass die Aufführung ohne Unterbrechung direkt weitergehen sollte. Die Musiker in dieser Aufnahme haben entschieden, das Werk in der Originalgestalt zu spielen.

Auch Nicola Antonio Porpora (1686–1768) zeigte eine Vorliebe für das Cello in seiner Continuo-Musik, so bereits in der bemerkenswerten Verwendung einer *violoncello spezzato*-Linie (vergleichbar mit der Bologneser Praxis) in seinen ersten Opern *L’Agrippina* (Neapel 1708) und *Flavio Anicio Olibrio* (Neapel 1711). Er schrieb zahlreiche Gesangswerke mit obligaten Cellostimmen und wenigstens ein Konzert für Cello und Streicher.

“Giusto Amor, tu che m’accendi” mutet

wieder wie ein Werk an, das eher für die Kammer als für das Opernhaus geschrieben wurde. Es stammt aus der Serenata *Gli orti esperidi* (Neapel 1721), dem zweiten gemeinsamen Werk von Porpora und

dem jungen Librettisten Pietro Metastasio, seinem langjährigen Freund und Vertrauten. Wie

Rosalind Halton bemerkt hat, ist dies eines der anspruchsvollsten Stücke im Repertoire für Gesang und Cello im frühen 18. Jahrhundert: ein Gebet an den Gott der Liebe im Tempo eines Menuetts. Die Eleganz der Gesangslinie spiegelte den

Ruhm des ersten Interpreten,

des Bologneser Kastraten Antonio Pasi (weder der Librettodruck noch irgendeine andere Quelle aus der Zeit stützt die Vorstellung, dass Carlo Broschi – Farinelli – an dieser Serenata beteiligt war).





**Wien und der habsburgische Geschmack:
Caldara und Albinoni**

Nach 1720 wurden in Italien obligate Instrumente in Opernarien immer seltener verwendet. Am Kaiserhof in Wien, wo der Geschmack eher konservativ und weniger von wechselnden Moden beeinflusst war, wurde ihre Einbeziehung jedoch weiterhin ermutigt. Ein bezeichnender Beweis dafür findet sich im Manuskript Mus. Hs. 17051 in der Österreichischen Nationalbibliothek, das eine Auswahl von 54 Arien aus einigen Opern enthält, die zwischen 1716 und 1728 am habsburgischen Hof aufgeführt wurden. Die Vielfalt dieser Stücke ist beeindruckend: Fagott, Trompete (darunter das *clarino*), Violine und Cello u. a. wechseln sich als Solisten ab (ein vermutlich Zupfinstrumenten gewidmeter Band ist verlorengegangen). Die beiden Arien von Antonio Caldara



(1670–1736) in diesem Album stammen aus diesem Manuskript. Die Cellostimmen wurden ursprünglich wohl von Giovanni Perroni (1688–1748) gespielt, einem Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle seit 1721 (und selbst Komponist von mindestens sechs Cellokonzerten, die heute Teil der Musikalien-sammlung Schönborn-Wiesentheid sind).

Das Auftreten von zwei gegensätzlichen Elementen im Text veranlasste üblicherweise die Hinzufügung eines obligaten Instrumentes. Dies trifft für die Arie „Fortuna e speranza“ aus Caldaras Oper *Nitocri* (Wien 1722) zu, in der sich die widersprüchlichen Gefühle der Protagonistin im Alternieren von Gesangs- und Solocellostimme spiegeln. Caldara schildert den Schmerz der Protagonistin geschickt mit den chromatischen Cello-Arpeggien (*ad lib.*; Takt 5–8) und den neuen thematischen Gedanken, die kurz im

abschließenden Ritornell auftreten (der Echo-Effekt, mit dem das Orchester auf die Cello-Arpeggien antwortet; Takt 47–49).

Ein neues solistisches Instrument — eine Geige — gesellt sich in „Tanto, e con sì gran piena“ aus *Gianguir* (Wien 1724) zum Cello. Ihr Dialog mit dem Sänger enthält regelmäßige Interventionen und unerwartete Antworten: Dieses Spiel mit Imitationen spiegelt die nervöse Ungeduld eines Liebenden, der mit unvorhergesehener Freude konfrontiert wird. Besonders beachtlich ist hier die rhythmische Vielfalt: Das Anfangsritornell besteht aus einem *cantabile*-Motiv, auf das ein Motiv von immer stürmischerer Virtuosität wie ein Bewusstseinsstrom folgt (nach den absteigenden Sechzehntelskalen dialogisieren die Solisten in Zwei- und dreißigstel-Arpeggien). Diese Arie zeigt das Reifen von Caldaras Stil, als er am kaiserlichen Hof zu arbeiten begann; er setzt zunehmend Kontrapunktik ein, und auch sein Orchesterstil wird komplizierter (er vermeidet Streicherverdopplungen im *unisono* oder in Oktaven). Die Gesangslinie enthält zahlreiche Triller und verlangt eine erhebliche Beweglichkeit: Der erste Sänger Domenico Genovesi hätte ein beeindruckender Rivale für seine Kollegen sein können, wäre er häufiger auf den Bühnen der italienischen Opernhäuser aufgetreten.

Tomaso Albinonis *Serenata Il nascimento dell'Aurora* wurde nicht in Wien geschrieben, ist aber gleichwohl eng mit dem habsburgischen Umfeld verbunden. Francesco Lora geht davon aus, dass die einzige bekannte Abschrift der Partitur (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17738) auf eine Verbindung zu Fürst Filippo Herculani verweist, einen Kunstförderer und einen der engsten Berater von Kaiser Karl VI. Die *Serenata* war der Kaiserin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel gewidmet, und wurde an ihrem Geburtstag aufgeführt (28. August). Nach der Erstaufführung in Venedig in Herculanis Residenz wurde das Werk wahrscheinlich erneut in der Gegenwart des kaiserlichen Paares entweder in Barcelona oder in Wien aufgeführt (die Partitur weist Zeichen der Wiederverwendung auf, z. B. die Bezeichnung *un tuono alto* auf Blatt 154r). Eine Analyse des musikalischen Gehalts und die Kenntnis der mit dem Text verbundenen politischen Umstände lassen darauf schließen, dass das Werk vor 1711 geschrieben wurde.

„Aure, andate e baciate“ ist ein ausgezeichnetes Beispiel einer *aria di bravura*, in der die Klänge von Naturelementen beschworen werden. Hier wird der Wind in sehr beweglichen Passagen evoziert. Von dramatischer Wirkung ist die Gesangskadenz, die kurz den

schnellen Fluss der Sechzehntel unterbricht (Takt 6 und 7).

London: Händel

In "Son qual stanco pellegrino" erhält das Cello wieder seine ursprüngliche, ausdrucksvolle Rolle. Dieses Stück aus *Arianna in Creta* (London 1734) greift den gängigen Topos des Reisenden auf, der sich im nächtlichen Dunkel verirrt (eine verbreitete Metapher für die ungewisse Lage einer Person). Händel stellt die nächtliche Atmosphäre in einfacher Weise dar: In einer sanft wiegenden Siciliana wird die Gesangslinie von einem Orchester und dem klagenden Ton des Cellos begleitet.

Bekanntlich hat der Soprankastrat Carlo Scalzi die Gesangsstimme erstmals gesungen, doch der Name des Cellisten ist unbekannt. Zu Händels Zeit waren viele Virtuosen in London ansässig: Giovanni Bononcini, Filippo Amadei, Nicola Francesco Haym, Salvatore Lanzetti. Händel könnte von der Anwesenheit eines ähnlich talentierten Solisten am King's Theatre Haymarket angeregt worden sein.

Mit der Arie "What passion cannot Music raise and quell!" aus der *Ode for St Cecilia's Day* (London 1739) kehren wir zur Gelegenheitsmusik zurück. Sogar in einer Arie, die die versöhnliche Macht der Musik feiert, werden

Stimme und Cello kombiniert. Damit wird erneut eine Verbindung bestätigt, die in verschiedenen musikalischen Gattungen geschätzt wurde, sei es zur Darbietung von Virtuosität oder elegischer Ausdruckskraft.

Boccherini und instrumentale Virtuosität

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts begannen die Musiker mit dem Aufkommen der ersten Konzertsäle vermehrt Instrumentalmusik zu schreiben. Die Komponisten mussten nun nicht mehr die *opera seria* kultivieren, um sich einen Namen zu machen, und waren eher mit der Veröffentlichung ihrer eigenen Werke befasst. Dies galt für Luigi Boccherini (1743–1805).

Hier ist sein Cellokonzert G. 483 (op. 34, Wien 1782) enthalten. Die instrumentale Klangfarbpalette ist reichhaltiger als es im frühen 18. Jahrhundert üblich war: das Konzert enthält je zwei Hörner und Oboen, die eine Rolle bei der thematischen Entwicklung und der Ensemblearbeit spielen (zu diesem Zeitpunkt waren Blasinstrumente nicht mehr bloße Orchesterfüllsel). Die Spieltechnik des Cellos befindet sich in diesem Konzert in ihrer reifsten Phase: der Ausführende muss das höchste Register (bis zu A4) beherrschen und jeden Finger der linken Hand auf dem Griffbrett einsetzen können.

Von 1682 bis 1782

Die Werke dieses Albums umfassen nahezu ein Jahrhundert an Musik. Wie wir gesehen haben, stellen sie vielfältige Anforderungen an die Solisten und erfordern alle das gleiche Engagement von beiden Solisten – bis zu dem Punkt, dass sie sich in einigen Arien ein (freundliches) Duell liefern.

Man sollte jedoch nicht von Rivalität, sondern von Imitation und Symbiose sprechen. Seit dem Beginn der Barockzeit waren Stimme und Cello unzertrennliche Gefährten, die gemeinsam auftraten, sei es aus praktischen Gründen (das Cello war Teil des Continuos) oder zugunsten der Ausdruckskraft. Die Koppelung lässt sich mit einem Zitat von Pierre Baillot erklären: "[Das Cello] singt, ohne etwas von seiner Majestät einzubüßen, und wenn es als Regulator für die Begleitung verwendet wird, spürt man mitten in seinem strengen, alles ordnenden Einfluss, dass es schließlich der Expressivität erliegen und am Dialog teil-

nehmen wird." Das Cello konnte nicht bloß ein Begleitinstrument sein: sein besonderes Timbre machte es der Stimme ebenbürtig, mit den gleichen Ausdrucksmöglichkeiten: "Wenn man das Cello singen lassen will, hat es eine berührende und majestätische Stimme, keine, die Leidenschaften schildert oder weckt, sondern diese vielmehr mildert, indem sie die Seele erhebt." Baillot hat diese Worte nach der Komposition der Werke in diesem Album geschrieben, doch sie bestätigen die Existenz einer jahrhundertealten Koppelung, die stilistische Veränderungen der Musik und der Aufführungspraxis überdauert hat – eine Verbindung, die Komponisten angeregt hat, mit prägnanteren Textvertonungen und einer eindringlicheren Erkundung der *affetti* zu experimentieren, wie es aus der hier gebotenen Musikauswahl hervorgeht.

Giovanni Andrea Sechi
Übersetzung Christiane Frobenius



ANTONIO CALDARA

Nitokris

EMIRENA

Glück und Hoffnung
wollten mir schaden,
ihr Spott und Hohn
war mir gewiss.

Dreist und unverfroren konnten sie
mich trügen, denn ihrem Schmeicheln
vertraute ich stets,
und niemals ließ ich Vorsicht walten,
trotz aller ihrer Täuschungen.

TOMASO ALBINONI

Die Geburt der Aurora

ZEPHYRUS

O Winde, fliegt davon und küsst
Auroras königlichen Fuß.

Ist eure große Tat vollbracht,
erwarte ich euch hier zurück,
ihr meine Winde!

DOMENICO GABRIELLI

Sankt Sigismund, König von Burgund

INOMENIA

Ihr Winde, lasst meine Seufzer
als Nachklang
meiner matten Klagen widerhallen!

Zwischen Hoffen und Bangen
schwankt mein Herz,
und voller Schmerz beweinen
meine Augen meinen Fehler.

ANTONIO CALDARA

Nitocri

EMIRENA

1 Fortuna e speranza,
a nuocer mi intente,
schernite sovente
si sono di me.

Die' loro baldanza
veder che a lusinga
fui credula ognora,
né mai più guardinga
l'inganno mi fe'.

TOMASO ALBINONI

Il nascimento dell'Aurora

ZEFIRO

2 Aure, andate e baciare
dell'Aurora il regio piè.

Colme poi del grande oggetto
io v'aspetto,
aure mie, tornate a me.

DOMENICO GABRIELLI

San Sigismondo, re di Borgogna

INOMENIA

3 Aure voi, de' miei sospiri
fate l'eco
a' miei flebili lamenti.

Fra speme e timore
ondeggia il mio core,
e piangono l'errore
i lumi dolenti.



ANTONIO CALDARA

Nitocris

EMIRENA

Fortune and hope,
intent on harming me,
have often
mocked me,

made bold enough to do so
by seeing that I always
trusted their deceitfulness,
and that their betrayals
never made me any more wary.

TOMASO ALBINONI

The Birth of Aurora

ZEPHYR

Go, breezes, and kiss
Aurora's royal feet.

Filled then with dawn's light,
return to me, my breezes,
as I await you here.

DOMENICO GABRIELLI

St Sigismund, King of Burgundy

INOMENIA

Breezes, take my sighs
and with them echo
my mournful laments.

My heart wavers
between hope and fear,
and my grieving eyes
weep for the sin committed.

ANTONIO CALDARA

Nitocris

EMIRENA

La fortune et l'espérance,
occupées à me nuire,
se sont souvent
moquées de moi.

Cela leur donnait de l'audace
de voir que je croyais
toujours à leurs tours
et ne tirais jamais aucune leçon
de leurs tromperies.

TOMASO ALBINONI

La Naissance de l'Aurore

ZÉPHYR

Souffles, allez et embrassez
le pied royal de l'aurore.

Puis, comblés par la grandeur,
revenez à moi,
souffles, je vous attends.

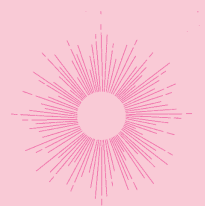
DOMENICO GABRIELLI

Saint Sigismond, roi des Burgondes

INOMENIA

Ô vous, souffles de mes soupirs,
faites-vous l'écho
de mes faibles lamentations.

Entre espoir et crainte
balance mon cœur
et mes yeux douloureux
pleurent mon erreur.



ANTONIO VIVALDI

Titus Manlius

VITELLIA

Das Haar geschmückt
mit grünem Olivenlaub,
werde ich meinem Vater und Rom
eine liebe, teure Tochter sein.

Und zeit meines Lebens
werde ich meinem Liebsten erzählen,
welches Leid ich für ihn
auf mich genommen habe.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Cäcilien-Ode

Wie hebt und senkt Musik der Seele Flug!
Als Jubal die erste Laute schlug,
wie lauscht' die Schar da ihrem Sang,
die staunend hin zur Erde sank,
anbetend vor dem Wunderklang.
Sie wähnt', ein lebend gottgleich Wesen trug
die Laute bergend in ihrem Hohl,
die sprach so lieblich und so wohl.
Wie hebt und senkt Musik der Seele Flug!

ANTONIO VIVALDI

Tito Manlio

VITELLIA

4 Di verde ulivo
cinta la chioma,
al padre, a Roma
figlia diletta, cara sarò.

E finché vivo
dirò al mio bene
quante gran pene
ei mi costò.

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Ode for St Cecilia's Day

5 What passion cannot Music raise and quell!
When Jubal struck the chorded shell,
his listening brethren stood around,
and wondering on their faces fell,
to worship that celestial sound!
Less than a god they thought there could not dwell
within the hollow of that shell
that spoke so sweetly and so well.
What passion cannot Music raise and quell!

ANTONIO VIVALDI

Titus Manlius

VITELLIA

With my hair wreathed
in green olive leaves,
I shall be a dear, beloved
daughter to my father and to Rome.

And as long as I live
I shall tell my beloved
what great affliction
he has cost me.

ANTONIO VIVALDI

Titus Manlius

VITELLIA

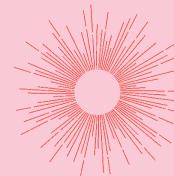
Ceinte de la couronne
du vert olivier,
pour mon père, pour Rome,
je serai une fille délicieuse et chère.

Mais tant que je vivrai,
je dirai à mon époux
quelles terribles peines
il m'a causées.

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

Ode pour la Sainte-Cécile

Quelle passion la musique ne peut-elle susciter et apaiser?
Lorsque Jubal pinça les cordes de sa coque,
ses frères attentifs l'entouraient ;
l'étonnement s'abattit sur leur visage
et ils louangèrent les accents célestes.
Ce ne pouvait être moins qu'un dieu, pensaient-ils,
qui résidait dans le creux de cette coque
et parlait avec tant de douceur et si bien.
Quelles passions la musique ne peut-elle susciter et apaiser?



ANTONIO CALDARA

Jahangir, Herrscher des Mogulreiches

ASAF

Allzu gewaltig ist die Flut
der Freuden; eilt nicht herbei,
um mir das Glück zu bringen!

Ihr seid mir eine Last,
und Pein bereitet mir
der Wonnen Fülle.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Ariadne auf Kreta

ALCESTE

Ich bin wie ein müder Pilgrim,
der zweifelnd und irrend
seines Weges geht.

Doch erscheint ihm zum Geleit
eine Fackel oder ein Stern,
fasst er Mut und kennt seinen Weg.

NICOLA ANTONIO PORPORA

Die Gärten der Hesperiden

ADONIS

Gerechte Liebe, du meine Flamme,
mein Rat und Schutz
in Angst und Not:

Auf dir allein beruht
mein Glück, mein Leid,
du führst
die treue Seele
durch Wut und Raserei.

ANTONIO CALDARA

Gianguir, imperatore del Mogol

ASAF

6 Tanto, e con sì gran piena,
non vi affrettate, o gioie,
a rendermi contento.

Voi mi opprimete; e parmi
un genere di pena
il troppo godimento.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Arianna in Crete

ALCESTE

7 Son qual stanco pellegrino
che nel dubbio suo cammino
muove incerto, errando, il piè.

Ma se poi si fa sua scorta
face o stella, si conforta,
e smarrito più non è.

NICOLA ANTONIO PORPORA

Gli orti esperidi

ADONE

8 Giusto Amor, tu che m'accendi,
mi consiglia e mi difendi
nel periglio e nel timor.

La cagion solo tu sei
del mio ben, de' mali miei,
tu sei guida
all'alma fida
contro il barbaro furor.



ANTONIO CALDARA

Jahangir, Mughal Emperor

ASAF

Come not, o joys,
in such haste and abundance
to bring me contentment.

You overwhelm me; and
excessive elation
becomes a form of suffering.

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Ariadne in Crete

ALCESTE

I am like the weary pilgrim
who, unsure of the path ahead,
moves with hesitant, faltering step.

Yet if he is then guided by the light
of a torch, or a star, he takes comfort,
and is no longer lost.

NICOLA ANTONIO PORPORA

The Gardens of the Hesperides

ADONIS

Noble Love, you who inflame me,
counsel me now and protect me
as I face peril and fear.

You alone are responsible
for my happiness or my despair,
you guide
the faithful soul
confronted with barbarous fury.

ANTONIO CALDARA

Jahângîr, empereur moghol

ASAF

Ne vous hâtez pas
avec une telle abondance, ô joies!
de me rendre heureux,

vous m'opprimez:
un plaisir excessif est pour moi
comme une peine.

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

Ariane en Crète

ALCESTE

Je suis ce pèlerin fatigué
qui, n'étant pas sûr de son chemin,
avance le pied incertain.

Mais si apparaît bientôt
une torche ou un astre, il est réconforté
et ne se sent plus égaré.

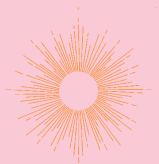
NICOLA ANTONIO PORPORA

Le Jardin des Hespérides

ADONIS

Juste amour, toi qui m'enflames,
conseille-moi et défends-moi
dans le péril et la peur,

toi seul es la raison
de mon bonheur, de mon malheur,
tu es le guide
de l'âme fidèle,
son rempart contre la fureur barbare.





Capella Gabetta

Director: Andrés Gabetta

Violins I

Andrés Gabetta
(solo tracks 3 & 6)
Boris Begelman
Roberto Rutkauskas

Violins II

Francesco Colletti
Juliana Georgieva
Anaïs Soucaille

Violas

Marco Massera
Alice Bisanti

Cellos

Balázs Maté
Mara Miribung

Double bass

Ján Krigovský

Oboes

Diego Nadra
Pedro Castro

Horns

Konstantin Timokhine
Antonio Lagares Abeal

Bassoon

Alessandro Nasello

Theorbo

Eduardo Egüez
(solo track 3)

Harpichord

Giorgio Paronuzzi



Sol Gabetta appears courtesy of Sony Classical

Sol Gabetta plays a cello by G.B. Guadagnini dating from 1759 with gut strings and a Baroque bow. An alternative cello was used for the photoshoot.

Cappella Gabetta
Management: Christoph Müller, Thomas Märki,
Helene Seider & Britta Krüger-Barvels
www.cappellagabetta.com
www.andresgabetta.com

Recording Producer & Editor: Arend Prohmann
Recording Engineer: Philip Siney
Assistant Engineer: Ian Watson
Production Co-ordinator: Joanne Baines
Musicological Research (Albinoni, Caldara, Gabrielli) &
Edition Scores (Albinoni, Caldara, Gabrielli, Porpora, Vivaldi): Giovanni Andrea Sechi
Vocal Advisor: Silvana Bazzoni
Recording Location: Evangelisch-reformierte
Kirchgemeinde, Zürich-Oberstrass,
Switzerland, 8–14 March 2017

Translations of the Aria Texts: Susannah Howe (English);
Felix Schoen (German, except Ode for St Cecilia's Day);
Daniel Fesquet (French)

© 2017 Decca Music Group Limited
© 2017 Decca Music Group Limited
www.deccaclassics.com

Photos: © Esther Haase @ Schierke Artists
Stylist: Hendrik Schaulin @ Liganord
Hair for Cecilia Bartoli: Billi Currie
Make-up for Cecilia Bartoli: Bettina Salerno
Hair & Make-up for Sol Gabetta:
Rachel Bredy @ Style Council
Sol Gabetta wears a red dress by Vivienne Westwood
Clothing made by NUSUM
Art Direction & Design: Fred Münzmaier
Product Management: Sam Le Roux & Emma Bharj

www.ceciliabartolionline.com

Bibliography:

P. Baillot, C. Baudiot, C. Catel, J. Levasseur,
*Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement
adopté par le Conservatoire Impérial de Musique pour
servir à l'Étude dans cet Etablissement*, Paris, 1804.

G. Barnett, *Bolognese Instrumental Music, 1660–1710*,
Aldershot, Ashgate, 2008.

L. Frati, "Un impresario teatrale del Settecento e la sua
biblioteca", *Rivista Musicale Italiana*, XVIII, 1911, pp.64–84.

R. Halton, "Nicola Porpora and the Cantabile Cello",
in *Nicola Porpora musicista europeo*, ed. Nicolò
Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2011, pp.303–336.

U. Kirkendale, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman
Oratorios*, Florence, Olschki, 2007.

S. La Via, "'Violone' e 'Violoncello' a Roma al tempo di
Corelli", in *Studi corelliani*, 4, ed. Pierluigi Petrobelli and
Gloria Staffieri, Florence, Olschki, 1990, pp.165–191.

F. Lazzari, G. Perroni, F.M. Veracini, *Austriaco laureato
Apollini: mottetti e concerti eseguiti nella funzione di
Te Deum e Messa solenne per l'incoronazione imperiale
di Carlo VI d'Asburgo*, critical edition by Francesco Lora,
Padua, Centro Studi Antoniani, 2016.

A. Schnoebelen, "Performance Practices at San Petronio
in the Baroque", *Acta Musicologica*, XLI, 1969, pp.37–55.

