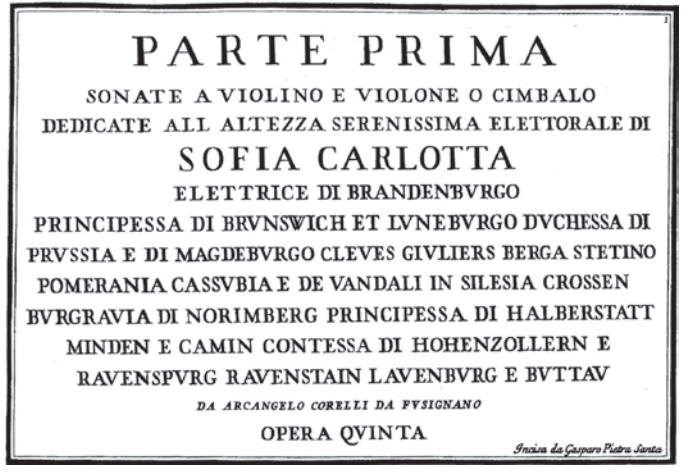
Corelli

Sonate per Viola da Gamba & basso continuo op. 5

Guido Balestracci

Eunice Brandão
Paolo Pandolfo
Eduardo Egüez
Luciano Còntini
Gaetano Nasillo
Massimiliano Raschietti



PARTE PRIMA

SONATE A VIOLINO E VIOLONE O CIMBALO
DEDICATE ALL ALTEZZA SERENISSIMA ELETTORALE DI
SOFIA CARLOTTA
ELETTRICE DI BRANDENBVRGO
PRINCIPESSA DI BRVNSWICH ET LVNEBVRGO DVCHESSA DI
PRVSSIA E DI MAGDEBVRGO CLEVES GIVLIERS BERGA STETINO
POMERANIA CASSVBIA E DE VANDALI IN SILESIA CROSSEN
BVRGRAVIA DI NORIMBERG PRINCIPESSA DI HALBERSTATT
MINDEN E CAMIN CONTESSA DI HOHENZOLLERN E
RAVENSPVRG RAVENSTAIN LAVENBVRG E BVTTAV
DA ARCANGELO CORELLI DA FVSIGNANO
OPERA QVINTA
Incisa da Gaspare Pietra Santa

Recording: November 1998, Pieve di S. Giulia, Caprona (Italy); October 2001, Pieve di Tre Colli, Pisa (Italy)
Recording producer & digital editing: Sigrid Lee & Roberto Meo
Booklet editor: Susanne Lowien
Layout: Joachim Berenbold
Translations: Susanne Lowien (deutsch) / Sigrid Lee (English) / Nina Bernfeld (français)
Cover photo: Michael Baumgartner (www.michaelbaumgartner.de)
℗ 1998/2002 © 2011 MusiContact GmbH, Heidelberg, Germany
CD manufactured by Sony DADC – Made in Austria

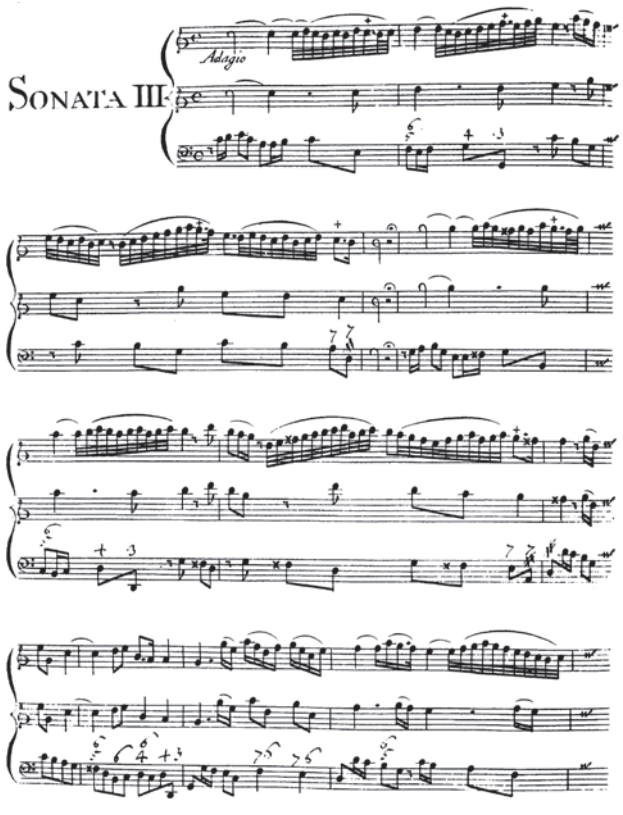
Arcangelo Corelli

(1653-1713)

Sonate per Viola da Gamba & basso continuo op. 5

Guido Balestracci · viola da gamba

Eunice Brandão · viola da gamba (CD 1)
Paolo Pandolfo · viola da gamba (CD 2)
Gaetano Nasillo · violoncello
Eduardo Egüez · theorbo (CD 1)
Luciano Còntini · archlute (CD 2)
Massimiliano Raschietti · harpischord, organ



Version for violin with written embellishments, Amsterdam 1710

CD 1

	Sonata nº 3	12'42
1	Adagio	3'27
2	Allegro	2'00
3	Adagio	3'47
4	Allegro	0'55
5	Allegro	2'27
	Sonata nº 10	11'16
6	Preludio · Adagio	2'38
7	Allemanda	2'11
8	Sarabanda	3'30
9	Gavotta	0'37
10	Giga	2'12
	Sonata nº 11	9'23
11	Preludio · Adagio	2'31
12	Allegro	2'45
13	Adagio	0'46
14	Vivace	2'16
15	Gavotta	1'01
	Sonata nº 5	11'23
16	Adagio	3'19
17	Allegro	2'05
18	Adagio	2'40
19	Allegro	1'42
20	Allegro	1'33
	Sonata nº 7	9'06
21	Preludio · Vivace	2'06
22	Allegro	2'46
23	Sarabanda	1'56
24	Giga	2'13
		Total Time 54'32

CD 2

	Sonata nº 4	11'38
1	Adagio	2'47
2	Allegro	2'29
3	Vivace	1'15
4	Adagio	2'46
5	Allegro	2'19
	Sonata nº 8	11'36
6	Preludio · Largo	4'42
7	Allemanda	1'47
8	Sarabanda	3'06
9	Giga	1'59
	Sonata nº 6	11'36
10	Adagio	3'45
11	Allegro	2'17
12	Allegro	1'02
13	Adagio	2'22
14	Adagio	2'08
	Sonata nº 1	12'00
15	Grave · Allegro · Adagio · Grave · Allegro · Adagio	3'51
16	Allegro	2'32
17	Allegro	0'59
18	Adagio	2'54
19	Allegro	1'42
	Sonata nº 9	11'17
20	Preludio · Largo	5'10
21	Giga	2'45
22	Adagio	0'42
23	Tempo di Gavotta	2'40
	Sonata nº 12	
24	Follia	12'10
		Total Time 70'18

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Sonate per Viola da Gamba & basso continuo op. 5

Die Musik Arcangelo Corellis (geb. in Fusignano 1653, gest. in Rom 1713) hatte eine durchschlagende Wirkung in den Musikkreisen Europas. Sowohl als Komponist als auch als Violinvirtuose erwarb Corelli sich einen bemerkenswerten Ruf. Aussagekräftige zeitgenössische Zeugnisse belegen den Enthusiasmus, den die Musik Corellis auslöste, eine Musik, die wie eine Offenbarung, eine Erleuchtung, ein reines und raffiniertes Destillat der typischen Musiksprache der barocken Sonate und des italienischen Stils aufgenommen wurde. Angelo Berardi, ein Musiker und Theoretiker aus der Toskana, berichtet in seiner *Miscellanea Musicale* (erschienen in Bologna im Jahre 1689), dass „die Konzerte für Violine und andere Instrumente *sinfonie* genannt werden, und heute sind diejenigen des Signor Arcangelo Corelli, des berühmten Violinisten, (…) des neuen Orpheus unserer Tage, angesehen und geschätzt." In Frankreich schreibt Jean-Benjamin De La Borde in seinem *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne* (Paris 1780) in Bezug auf Corelli: „Seine Kompositionen sind in aller Hände. Sein Ruhm kennt keine Grenzen." Robert North aus London berichtet überschwänglich: „Es ist phantastisch zu beobachten, wie die Handschrift Corellis überall durchscheint" und „das erste Konzert Corellis kam aus Italien und schlug alle andere Musik aus dem Felde."

In diesem Zusammenhang ist es nicht schwer sich vorzustellen, wie die Kompositionen Corellis in ganz Europa zirkulierten, aufgeführt, gehört, kopiert und auch für andere Instrumente umgeschrieben wurden. Unter den Musikern gibt es eine ganze Legion von Komponisten, die von Corellis Vorbild beeinflusst wurden. Bach verarbeitet in seiner Orgelfuge BWV 579 das Thema des zweiten Satzes der Sonate op. 3 Nr. 4; Veracini schreibt die *Dissertazioni sopra l'opera quinta di Corelli*; Tomaso Antonio Vitali, Albicastro und Vivaldi widmen Corelli ihre Variationen über *La Follia*, während Telemann die *Corellisierenden Sonaten* und Couperin *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli* komponieren. Diese Beispiele vereint mit der Reihe berühmter Schüler Corellis, darunter Gasparini, Geminiani, Somis und höchstwahrscheinlich auch Bonporti und Locatelli, zeigen deutlich das Ausmaß der europaweiten Bewunderung für diesen Komponisten aus Fusignano. Dieses Phänomen ist einer der Gründe, warum es eine Transkription des ursprünglich für Violine und Generalbass geschriebenen Opus 5 für Viola da gamba und Generalbass gibt.

Das Manuskript, das wir benutzten und das in der Bibliothèque nationale von Paris aufbewahrt wird, enthält alle zwölf Sonaten. Es ist anonym und wurde höchstwahrscheinlich im deutschsprachigen Raum redigiert. Es stellt nicht die einzige existierende Transkription dar; es gibt noch eine weitere unvollständige Fassung, die als Anhang zu Christopher Simpsons *The Division Viol* gehört und daher wahrscheinlich aus England stammt. Die für die vorliegende Aufnahme verwendete Transkription ist aller Wahrscheinlichkeit nach auf der Grundlage einer Kopie der Originalausgabe für Violine angefertigt worden, die 1700 in Rom gedruckt wurde und als einzige von Corelli selbst signiert wurde.

In der Gambenhandschrift gibt es einige Unterschiede im Vergleich zum Original. Neben von einigen Verschiebungen der Basslinie nach unten wurden die Tonarten teilweise verändert (Sonate Nr. 1 von D-Dur nach C-Dur, Nr. 5 von g-Moll nach d-Moll, Nr. 6 von A-Dur nach G-Dur und Nr. 11 von E-Dur nach D-Dur). Auch die Tempobezeichnungen unterscheiden sich in einzelnen Sonaten bei manchen Sätzen. Darüber hinaus fehlen die ausgeschriebenen Verzierungen in den langsamen Sätzen. Abgesehen von einer Bearbeitung Geminianis der Sonate Nr. 9 und den Variationen Tartinis über die *Gavotte* aus der Sonate Nr. 10 (enthalten in der berühmten Sammlung *L'Arte dell'Arco*), betreffen die bekanntesten ausgeschriebenen Verzierungen für Opus 5 die langsamen Sätze der ersten sechs Sonaten; sie sind in der aus Amsterdam stammenden Ausgabe aus dem Jahr 1710 enthalten. Es ist nicht sicher, ob diese Verzierungen Corellis eigene Arbeit sind oder aus der Hand eines anonymen Zeitgenossen stammen.

Bei der Vorbereitung dieser Aufnahme sind wir daher auf Grundlage bereits existierenden Materials an das Thema der Verzierungen herangegangen. Bei den Sonaten Nr. 1 und Nr. 3-6 haben wir die Verzierungen der Amsterdamer Ausgabe verwendet, die einzufügen uns angebracht erschien, nicht nur wegen ihres musikalischen Wertes, sondern auch weil sie ein wichtiges Zeugnis aus der Epoche Corellis darstellen. In den restlichen Sonaten haben wir dagegen Verzierungen ausgeführt, die aus Improvisationen während der Proben für die Aufnahme hervorgegangen sind. Durch das Spielen dieser Musik und die Beschäftigung mit ihrem Stil haben wir ihre Sprache nach und nach völlig durchdrungen, wir haben uns ihren Kanon zu Eigen gemacht und konnten also unserer Kreativität innerhalb der geltenden Grundregeln freien Lauf lassen, ohne dabei unseren persönlichen Geschmack aufzugeben.

Die Existenz dieser Transkription aus der Zeit Corellis unterstreicht die bedeutende Verbindung zwischen der Viola da gamba und dem Repertoire der italienischen Barockmusik. Zu diesem Erbe gehört nicht nur Corellis Opus 5, sondern es umfasst auch die Kompositionen Schencks und Höfflers, ebenso wie weite Teile des englischen Repertoires, das eindeutig italienisch geprägt ist.
Aus diesen Beobachtungen können wir wesentliche Schlüsse über die wahre Identität der *„Madame basse de viole"* ziehen, wie Hubert de Blanc dieses Instrument nennt, über seine Ästhetik, seine musikalische Sprache und seine

technischen Möglichkeiten. Hier ist sicher nicht der richtige Ort, um eine so umfassendes Thema erschöpfend zu behandeln, aber es ist dennoch interessant, die Bedeutung einiger Aspekte dieser komplexen Thematik herauszuheben. Die Viola da gamba hat eine glorreiche Geschichte von fast 350 Jahren vorzuweisen, in der sie ihre Vielseitigkeit dadurch unter Beweis stellen konnte, dass sie sich stilistisch und von ihrer musikalischen Sprache her sowohl an die Instrumente der Violinfamilie als auch an gezupfte Instrumente annähern konnte. In diesem Zusammenhang ist auch offensichtlich, dass einer der hauptsächlichen „Gesprächspartner" der Gambe die Violine war, mit der dieses Instrument in weiten Teilen des englischen und deutschen Repertoires im italienischen Stil dialogisierte, zum Beispiel in Werken von Buxtehude, Reincken, Krieger, Jenkins u. a. Das hat natürlich unausweichlich Auswirkungen auf die Technik und die Ästhetik dieses Instruments, auf die Herausbildung einer extremen Virtuosität und eine sehr weit entwickelte Technik durch den Dialog mit der Violine, die im Dienst eines Stils stehen, in dem die Affekte mit einer Extrovertiertheit dargestellt werden, wie sie für die mediterrane Musikkultur typisch ist.

Wir haben es also mit einer Schule zu tun, die sowohl auf dem Gebiet der Bogen- als auch der Grifftechnik außerordentliche Raffinessen aufzuweisen hat. Durch den Einsatz eines kleinen oder mittelgroßen Instruments ist die größtmögliche Beweglichkeit gewährleistet, ebenso wie ein brillanter Klang, der wenn nötig sehr direkt ist und unmittelbar anspricht. Dies unterscheidet sich deutlich von der siebensaitigen französischen Gambe und ihrer Art der Klangerzeugung, die zweifellos weniger aggressiv ist. Es wird offensichtlich, wie zu einem bestimmten Zeitpunkt ihrer jahrhundertelangen Geschichte die künstlerische Dimension der Gambe eine führende Rolle übernehmen konnte, mit einem Repertoire von unermesslicher Schönheit, in dem seltene Intensität und Tiefgang aufeinandertreffen.

Guido Balestracci

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Sonate per Viola da Gamba & basso continuo op. 5

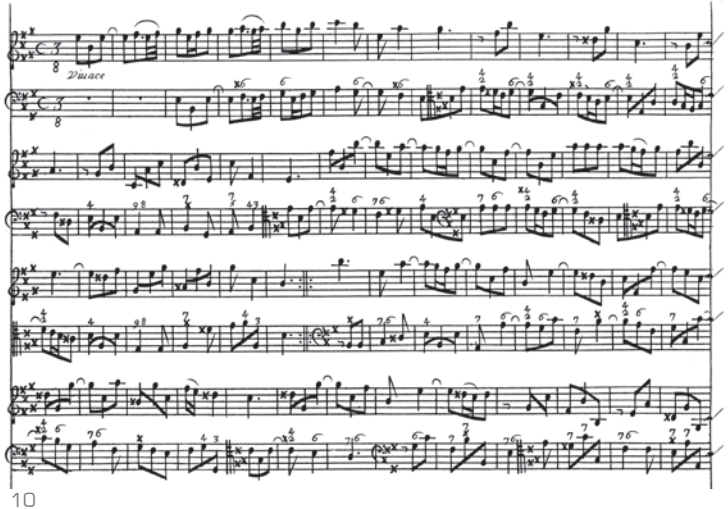
The music of Arcangelo Corelli (b. in Fusignano 1653, d. in Rome 1713) had an explosive impact on all European musical circles. As both composer and violin virtuoso, Corelli's reputation and fame was immense. In this regard, there is no lack of important sources bearing witness to a genuine enthusiasm for his music, which was welcomed as a revelation, an illumination, a pure and refined distillation of the traditional language of the Baroque sonata and Italian style. Angelo Berardo, a Tuscan musician and theorist, in his *Miscellanea Musicale*, published in Bologna in 1689, affirms that the "concerti for violins and other instruments are called *sinfonie*, and today those of Signor Arcangelo Corelli, the famous violinist…, the new Orpheus of our day, are appreciated and esteemed". In France, Jean-Benjamin De La Borde in his *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne* (Paris 1780) thus comments on Corelli: "His music is in the hands of everyone. His fame has no limits", while Roger North of London writes enthusiastically: "It is fantastic to observe how Corelli's mark has been left everywhere" and "Corelli's first Concerto came from Italy, freeing the field of all other music".

In this context it is not difficult to imagine how the compositions of Corelli would have circulated all over Europe, being performed, listened to, copied, and also transcribed. Among musicians, there was a veritable legion of composers influenced by Corelli's models. Bach elaborates the theme from the second movement of Sonata n° 4, op. 3 in his fugue for organ, BWV 579; Veracini writes the *Dissertazioni sopra l'opera quinta di Corelli*; Tomaso Antonio Vitali, Albicastro and Vivaldi dedicate their variations on *La Follia* to Corelli, while Telemann composes the *Corellisierende Sonaten* and Couperin composes *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli*. These examples, together with the array of illustrious students of Corelli, among whom, Gasparini, Geminiani, Somis and most probably, Bonporti and Locatelli, can be counted as an effective demonstration of how widespread admiration for this composer was all over Europe. This phenomenon is one of the reasons for the existence of a transcription for bass viola da gamba and continuo of Corelli's opus 5, originally composed for violin and continuo.

The manuscript we used contains all 12 sonatas and can be found in the Bibliothèque Nationale in Paris. It is of anonymous authorship, most likely originating in the German-speaking world. But it is not the only extant transcription as another, albeit incomplete one has been found, bound into the appendix of an edition of *The Division Viol* by Christopher Simpson and therefore most likely

of English provenance. The transcription we have used for the present recording was probably made on the basis of a copy of the original edition for violin printed in Rome in 1700, the only autograph edition.

There are several differences between the original for violin and this transcription. Other than some lowering of the tessitura in the bass line, there are some changes in key for Sonatas 1, 5, 6, and 11 (respectively from D major to C major, from G minor to D minor, from A major to G major, and from E major to D major) and the indications of tempo are slightly different for some movements of certain sonatas. Furthermore there are no written embellishments for the slow movements. As is well known, except for an elaboration of Sonata n° 9 by Geminiani and the variations by Tartini on the *Gavotte* of Sonata n° 10 contained in the famous *L'Arte dell'Arco*, the best known extant written embellishments for opus 5 regard the slow movements of the first six sonatas and are contained in the Amsterdam edition of 1710. It is not certain whether these ornaments were the work of Corelli himself or one of his (anonymous) contemporaries.



Sonata n° 11
Original version
for violin
Rome, 1710

In the preparation of the recording the issue of ornamentation was treated employing already existing material as a reference, in certain cases performing the embellishments as they stand and in other cases using them as stylistic basis for improvisation. In the cases of Sonatas n° 1 and 3-6 we have used the embellishments from the Amsterdam edition; they seemed appropriate to include, not only for their musical worth but also because they represent an important authentic source from Corelli's epoch. The other sonatas include embellishments improvised and developed in rehearsal. Performing this music and studying its style has lead us gradually to penetrate its language, assimilating its canons and letting our creativity be conveyed within its fundamental rules without giving up our personal taste.

The very existence of this transcription from Corelli's time, underlines the important connection, in the entire history of the viol, between this instrument and the Italianate Baroque repertory. Not only these works of Corelli, but also the analogous works of Schenck and Höffler and much of the English repertory with a clearly Italian matrix contribute to enrich this patrimony.

From these observations we can conclude that there are some crucial considerations to be made on the true identity of *"Madame basse de viole"*, as Hubert Le Blanc calls it, on its aesthetics and on its language and technical store. This is certainly not the place for a thorough discussion of such a wide ranging topic, but it may be useful to emphasize the importance of certain aspects of this complex theme. The viol had at least 350 years of glorious history during which its versatility and many sides were amply displayed by its ability to come close to the style and language of both plucked instruments and those of the violin family. It is also evident how one of the primary interlocutors would have been the violin, with which, in fact, the viol carried on dialogues in much of the English and German repertory in Italian style, as in for example the works of Buxtehude, Reincken, Krieger, Jenkins, etc. This inevitably reflects on both technique and aesthetics of an instrument revealing an extreme level of virtuosity along with a highly developed technique for dialogue with the violin, implementing a style in which "affetti" are represented in an extroverted, "Mediterranean" manner.

So we are talking about a very refined school of bowing, a left hand technique that is very advanced and the employment of a relatively small instrument that permits a maximum of agility and when necessary, a bright, direct sound with an immediate impact, so different from the 7-string French viol and with undoubtedly less aggressive sound production. It becomes clear then, how, in a particular moment of its journey through the centuries, the artistic dimension of an instrument such as the viol could take on a leading role together with its immeasurably beautiful repertory in an encounter of rare intensity and depth.

Guido Balestracci

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Sonate per Viola da Gamba & basso continuo op. 5

La musique d'Arcangelo Corelli (né à Fusignano 1653, mort à Rome 1713) eut un impact explosif dans tous les milieux musicaux européens. Si bien en tant que compositeur qu'en tant que virtuose du violon, Corelli put jouir d'une renommée et d'une réputation démesurés. Pour illustrer cela, nous ne manquons pas de témoignages importants du profond enthousiasme suscité par sa musique, accueillie comme une révélation, une illumination, un concentré de raffinement et de pureté du langage typique de la sonate baroque et du style italien. Dans *Miscellanea Musicale*, publié à Bologne en 1689, Angelo Berardi, musicien et théoricien toscan, affirme que l'« on appelle symphonies les concertos pour violons et autres instruments, et aujourd'hui, celles de Monsieur Arcangelo Corelli, le fameux violoniste … le nouvel Orphée de notre époque, sont appréciées et estimées. »

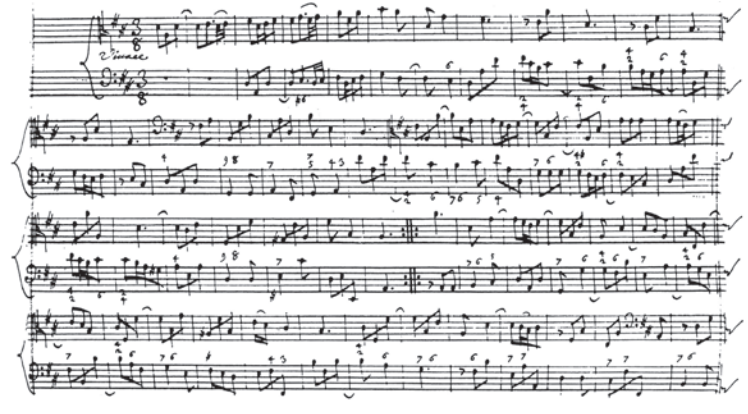
En France, Jean-Benjamin De La Borde dans *l'Essai sur la Musique Ancienne et Moderne* (Paris 1780), commente en parlant de Corelli : « Ses musiques sont entre les mains de tous. Sa célébrité est sans limites » tandis que Roger North de Londres écrit avec grand enthousiasme : « Il est fantastique d'observer que l'on trouve l'empreinte de Corelli partout … » et « … le premier Concerto de Corelli arriva d'Italie, libérant le champ de toute autre musique. »

Dans un tel contexte il n'est pas difficile d'imaginer comment les compositions auraient circulé dans toute l'Europe, exécutées, écoutées, copiées, et même transcrites. Parmi les musiciens s'est formé une véritable légion de compositeurs influencés par le modèle de Corelli. Bach élabore pour la fugue pour orgue BWV 579 le thème du second mouvement de la Sonate n° 4, op. 3 ; Veracini écrit les *Dissertazioni sopra l'opera quinta del Corelli* ; Tomaso Antonio Vitali, Albicastro et Vivaldi dédient leurs variations sur *La Follia* à Corelli, tandis que Telemann compose les *Corellisierende Sonaten*, et Couperin *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli*. Ces exemples, ainsi que le groupe d'élèves illustres de Corelli, parmi lesquels on trouve Gasparini, Geminiani, Somis, et très probablement Bonporti et Locatelli, mettent en évidence la portée de l'admiration vouée à ce compositeur à travers toute l'Europe. Ce phénomène est une des raisons de l'existence d'une transcription pour basse de viole de gambe et basse continue de l'opus 5, à l'origine pour violon et basse continue.

Le manuscrit que nous avons utilisé, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (contenant toutes les sonates) est anonyme mais est très probablement d'origine allemande. Elle ne représente pas la seule transcription existante, en effet on en compte une autre, incomplète, reliée en appendice à une édition de *The Division Viol* de Christopher Simpson, donc très certainement d'origine anglaise. La transcription utilisée pour cet enregistrement a vraisemblablement été faite à partir d'une copie de l'édition originale pour violon imprimée à Rome en 1700, la seule autographe par Corelli.

Dans le manuscrit pour viole de gambe, on rencontre quelques différences par rapport à l'original. Outre quelques baisses de la tessiture sur la ligne de la basse continue vers le grave, on relève les changements de tonalité dans les Sonates n° 1, 5, 6 et 11 (respectivement de Ré Majeur à Do Majeur, de Sol mineur à Ré mineur, de La Majeur à Sol Majeur et de Mi Majeur à Ré Majeur) et des indications de tempo légèrement différentes dans certains mouvements de quelques sonates. De plus, les ornements des mouvements lents n'y figurent pas. Exception faite pour l'élaboration de la Sonata n° 9 par Geminiani et pour les variations de Tartini sur la *Gavotte* de la Sonate n° 10 contenues dans le célèbre *L'Arte dell'Arco*, les ornements les plus connus existants pour tout l'opus 5 concernent les mouvements lents des six premières sonates et figurent dans l'édition d'Amsterdam de 1710. L'hypothèse a été émise que ces ornements auraient pu être écrits par un anonyme contemporain de Corelli.

En préparant cet enregistrement, nous avons donc traité la question de l'ornementation en nous basant sur le matériel déjà existant. Pour les Sonates n° 1 et 3-6 nous avons utilisé les agréments de l'édition d'Amsterdam, qui nous



Sonata n° 11
Transcription
for viol
c. 1720

semblaient convenir, non seulement pour leur efficacité sur le plan musical, mais aussi parce qu'ils constituent un témoignage important de l'époque de Corelli. Dans les autres Sonates par contre nous avons joué des ornements issus d'improvisations au cours de nos répétitions. En jouant et en étudiant cette musique et son style, nous nous sommes imprégnés de son langage, jusqu'à en avoir assimilé les canons et donc pouvoir laisser libre cours à notre créativité, tout en en respectant les règles et sans pour autant devoir négliger notre goût personnel.

De plus l'existence de cette transcription contemporaine de Corelli, révèle le lien important, dans l'histoire de la viole de gambe, entre cet instrument et un répertoire baroque de style italien. L'opus V de Corelli, mais aussi les compositions de Schenck et Höffler ainsi qu'une grande partie du répertoire anglais avec une matrice italienne apparente contribuent principalement à enrichir ce patrimoine.

De ces constatations, naissent à notre avis de nombreuses considérations cruciales sur la véritable identité de *« Madame Basse de Viole »* comme l'appelle Hubert Le Blanc, sur son esthétique, son langage et son bagage technique. Ce n'est certes pas le lieu de disserter en profondeur sur un sujet si vaste, mais il est tout de même intéressant de souligner l'importance de certains aspects de ce thème si complexe. La viole a connu au moins trois cent cinquante ans d'histoire glorieuse, au cours desquels elle a montré sa polyvalence, sa multitude de facettes, par sa capacité à s'apparenter tant aux instruments à cordes pincées qu'aux violons, à tous les styles et à tous les langages. Dans ce cadre il est donc évident pourquoi l'un des interlocuteurs principaux de la viole a été le violon, avec lequel elle jouait en duo dans une grande partie du répertoire tant allemand qu'anglais d'influence italienne évidente (voir à ce propos les œuvres de Buxtehude, Reincken, Krieger, Jenkins, etc.). Tout cela se reflète inévitablement sur l'esthétique et la conception technique de l'instrument, dans lesquels se révèlent une extrême virtuosité, une technique extrêmement évoluée pour dialoguer avec le violon, au service d'un style dans lequel les « affetti » sont représentés avec l'extraversion typique de la culture musicale méditerranéenne.

Nous sommes donc face à une école d'archet et de main gauche très raffinée, et à l'utilisation d'un instrument de petite ou moyenne dimension qui permet l'agilité la plus totale et la production, là où il est nécessaire d'un son brillant, très direct et d' impact immédiat, se différenciant certainement de la viole à sept cordes française et son système de production du son sans aucun doute moins « agressif ». En définitive il apparait clairement, comment à un moment donné de son parcours esthétique au travers des siècles, la dimension artistique de la viole avec l'appui d'un répertoire d'une beauté incommensurable, a su créer un mélange d'intensité et de profondeur rares.

Guido Balestracci

Guido Balestracci
Bass Division Viol
Copy after Barak Norman, London 1695
by Pierre Bohr, Gagliano di Mugello 1998

Eunice Brandão
Seven string bass viol
Copy after Nicolas Bertrand, Paris c 1690
by L. Becker, Paris 1982

Paolo Pandolfo
Viola da gamba by Nicolas Bertrand,
Paris end of 17th century

Gaetano Nasillo
Violoncello by Barak Norman, London c 1710

Eduardo Egüez
Theorbo by J. van de Gest, Vevey 1972

Luciano Còntini
Archlute by Günter Mark, Elsa 2001

Massimiliano Raschietti
Harpsichord by F. Facchini, Lugo 1996
Organ by Cacioli, 1732 (CD 1)
Organ by Francesco Zanin, Udine 2000 (CD 2)

Booklet PC 10250
(Klebeseite)