

VIVALDI

COMPLETE SONATAS FOR 2 VIOLINS AND B.C.

L'Archicembalo



Antonio Vivaldi 1678-1741
Complete Sonatas for 2 Violins and B.C.

Sonatas Op.1

Sonata No.1 in G minor RV73

1. I. Preludio. Grave	1'48
2. II. Allemanda. Allegro	2'19
3. III. Adagio	1'44
4. IV. Capriccio. Allegro	1'08
5. V. Gavotta. Allegro	0'48

Sonata No.2 in E minor RV67

6. I. Grave	2'10
7. II. Corrente. Allegro	2'20
8. III. Giga. Allegro	2'20
9. IV. Gavotta. Allegro	0'56

Sonata No.3 in C RV61

10. I. Adagio	1'44
11. II. Allemanda. Allegro	2'40
12. III. Adagio	0'32
13. IV. Sarabanda. Allegro	1'38

Sonata No.4 in E RV66

14. I. Largo	0'55
15. II. Allegro – Adagio	1'09
16. III. Allemanda. Allegro	2'01
17. IV. Sarabanda. Largo	2'13
18. V. Giga. Allegro	2'08

Sonata No.5 in F RV69

19. I. Preludio. Largo	1'40
20. II. Allemanda. Presto	1'26
21. III. Corrente. Allegro	2'08
22. IV. Gavotta. Presto	0'48

Sonata No.6 in D RV62

23. I. Preludio. Grave	1'21
24. II. Corrente. Allegro	2'05
25. III. Adagio	1'35
26. IV. Allemanda. Allegro	1'57

Sonata No.7 in E flat RV65

27. I. Preludio. Largo	3'21
28. II. Allemanda. Allegro	2'55
29. III. Sarabanda. Andante	3'34
30. IV. Giga. Presto	1'07

Sonata No.8 in D minor RV64

31. I. Preludio. Largo	4'11
32. II. Corrente. Allegro	2'25
33. III. Grave	1'36
34. IV. Giga. Allegro	2'34

Sonata No.9 in A RV75

35. I. Preludio. Allegro	0'44
36. II. Adagio	0'58
37. III. Allemanda. Allegro	2'43
38. IV. Corrente. Presto	2'29

Sonata No.10 in B flat RV78

39. I. Preludio. Adagio	2'06
40. II. Allemanda. Allegro	2'57
41. III. Gavotta. Presto	2'42

Sonata No.11 in B minor RV79

42. I. Preludio. Andante	5'07
43. II. Corrente. Allegro	2'25
44. III. Giga. Allegro	1'52
45. IV. Gavotta. Presto	1'20

46. Sonata No.12 in D minor RV63

“La Follia”	11'30
-------------	-------

Sonatas Op.5

Sonata No.5 in B flat RV76

47. I. Preludio. Andante	4'36
48. II. Allemanda. Allegro	3'03
49. III. Corrente. Allegro	2'46

Sonata No.6 in G minor RV72

50. I. Preludio. Largo	4'31
51. II. Allemanda. Allegro	2'39
52. III. Air Menuet. Allegro	1'20

Sonatas without Opus Numbers

Sonata in F RV70

53. I. Allegro	4'35
54. II. Larghetto	4'50
55. III. Allegro molto	3'32

Sonata in G RV71

56. I. Allegro	4'23
57. II. Larghetto	4'16
58. III. Allegro	4'02

Sonata in F RV68

59. I. Allegro	4'03
60. II. Andante	2'44
61. III. Allegro	3'28

Sonata in B flat RV77

62. I. Allegro	5'04
63. II. Andante	2'55
64. III. Allegro	3'42

Sonata in G minor RV74

65. I. Andante	5'26
66. II. Allegro	3'35
67. III. Andante	3'37
68. IV. Allegro assai	2'06

Sonata in C RV60

69. I. Allegro	1'26
70. II. Adagio	1'00
71. III. Allegro	2'13
72. IV. Adagio	2'39
73. V. Allegro	2'51

L'Archicembalo on historical instruments

Marcello Bianchi, Paola Nervi *violin*

Claudio Merlo *cello*

Matteo Cicchitti *violone and G violone*

Daniela Demicheli *harpsichord*

Antonio Vivaldi – Sonatas for Two Violins and Basso Continuo

The Ryom-Verzeichnis catalogue (RV) features 27 compositions by Vivaldi for two instruments and basso continuo. Twenty of them (RV from 60 – of uncertain attribution – to 79) feature melodic parts played by two violins, one sonata (RV81) by two oboes, and the remaining five by two different instruments.

It may well be that the 12 *Sonate da camera a tre, due violini e violone o cembalo* Op.1 (1705) are Vivaldi's earliest extant compositions, because the 1705 edition could be a reprint of the first edition published in 1703, which has not come down to us. At all events, the trio sonatas of Op.1 certainly mark the outset of Vivaldi's activity as a composer. As with many youthful works, they oscillate between respect for established models and formulas and efforts to break away from them in order to give voice to an original creative vein. In particular they reveal the influence of Corelli, possibly via the first generation of his Venetian emulators (Gentili, Ruggieri and Albinoni). The sequence and stylization of the movements are distinctly reminiscent of Corelli: a movement in free form, for the most part slow and described as a "*Preludio*", followed by a group of dance movements all in the same key and unfailingly in binary form, selected from the common models of the *allemanda*, the *corrente*, the *sarabanda*, the *giga* and the *gavotta*. Some of the sonatas are also interspersed with one or two (in the first sonata) slow movements in free form. These largely act as brief transition passages with heightened modulation used to introduce a dual element of variety in the sequence of stylized dances. The unitary structure acts as an alternative to the binary form, while the dynamic and harmonically open configuration enlivens the succession of movements all in the same key.

All the sonatas in the collection consist of four movements, with the exception of No.1 (RV73), No.4 (RV66) and No.10 (RV78), which comprise five, six and three respectively. They thus bear witness to how church and chamber genres intermingled and never entirely distinguished themselves one from the other. Like many other composers influenced by Corelli, Vivaldi paid homage to the older musician by ending the series with a composition in a single movement consisting of variations on

the well-known theme of *La Follia*, a dance similar to the Sarabanda that had been extremely popular in the lute and harpsichord repertoires since the 16th century, culminating in a creative revival in the early 1700s. While on the one hand Vivaldi's stylistic borrowings are evident in various passages of these sonatas (for example in certain predictable uses of counterpoint, such as when the violins alternate and overlap in a manner distinctly reminiscent of Corelli at the start of the first sonata), they nevertheless also contain plenty of evidence of notable personality: in the lyrical triplets of the *Allemanda* of the third sonata, for instance, or the unaccompanied basso at the start of the *Gavotta* of the tenth sonata, as well as the highly effective and original refrains with the variations written out in full in the *Gavotta* of the eleventh sonata.

It is with *La Follia* that Vivaldi proves himself to be a composer whose musical imagination is fruitfully stimulated by progress in instrumental technique. In the Op.1 sonatas the handling of the violin parts includes imitation in canon, heralding certain solutions later used in the concertos. The concerto as a form also accounts for particular stylistic features, such as the tendency towards virtuosic brilliance that can also involve the basso (for instance in the *Giga* of Sonata No.8 (RV64), or indeed invest the violin I with a solo role. In the *Sarabanda* of Sonata No.4 (RV66), in the *Preludio* and the *Giga* of No.7 (RV65), in the *Preludio* of No.8 (RV64), in the *Giga* and *Gavotta* of No.10 (RV79), and likewise in certain variations in the *Follia* (RV63), violin II associates with the basso in accompanying the solo line of violin I. Apart from revealing similarities with the aesthetic postulates and compositional forms typical of the concerto, Op.1 heralds Vivaldi's fondness for melody derived from song: the *Sarabanda* of Sonata No.4, (RV66) and to an even greater extent variations 12 and 15 of the *Follia* (RV63) reveal how the human voice acted as a model for how the composer forged the style of his slow movements and paved the way for his future ventures in opera.

Two other trio sonatas were included among the last works in Vivaldi's Op.5, published in 1716. Although the title page does not refer to them as "chamber

sonatas”, they can be considered much closer to the chamber genre than many other sonatas in Op.1, since they do not contain movements in free form other than the *Preludio*. That said, the titles featuring names of dances here seem little more than a formality. Indeed, extending the binary form to movements in free form, which was increasingly common after 1700, and the stylization of dances that allowed for greater variety of tempo and rhythm, meant that practically any binary section other than a slow movement in 4/4 could adopt the name of a dance in relation to the circumstances. The last movement of RV72 (Op.5 No.6), which is an “*aria – minuetto*”, is a case in point. Around 1716 the trio sonata began to lose ground with respect to the solo sonata, which was better suited to tendency towards virtuoso playing. These two sonatas were appropriate for a collection that largely consisted in compositions for solo instrument, and the subordinate role of the second violin simply corroborates this tendency.

The only other extant sonatas for two violins and basso continuo by Vivaldi (apart from RV60, which may not be by Vivaldi, and RV74) are the four sonatas RV68, RV70, RV71 and RV77, possibly the remains of a larger collection, now kept in the National Library in Turin. The composer indicates that the “*basso seguente*” bass part is optional, which suggests that the works could be considered violin duets, along the lines of Leclair’s Op.3 (1730) and the *Sonates sans basse* by Telemann (1727). These sonatas may well have been commissioned, perhaps by a visitor from northern Europe. While they all embody the concerto form and three sections (fast – slow – fast) rather than the usual four or five movements typical of the church or church/chamber sonata, all the movements are in the binary form found in the sonatas of the late baroque period. The virtuoso handling and the constant interaction of the violins are reminiscent of Vivaldi’s double concertos. These are indeed remarkable compositions that certainly deserve to be better known.

© Daniela Demicheli

Translation by Kate Singleton

Antonio Vivaldi – Sonate per Due Violini e Basso Continuo

Nel catalogo Ryom, sono registrate 27 composizioni di Vivaldi per due strumenti e basso continuo. In venti di queste composizioni (RV da 60 – di dubbia attribuzione – a 79) le parti propriamente melodiche sono affidate a due violini, in una sonata, RV81, a due oboi, mentre negli altri cinque lavori sono protagoniste coppie di strumenti dissimili.

Non è escluso che le 12 *Sonate da camera a tre, due violini e violone o cembalo* Op.1 (1705), siano le più antiche fra le composizioni di Vivaldi che ci sono pervenute. E’ possibile che l’edizione del 1705 sia in realtà una ristampa della prima edizione, oggi perduta, pubblicata nel 1703; è in ogni caso dalle sonate a tre dell’Op.1, che prende avvio l’esperienza creativa del Prete Rosso. Come molte composizioni giovanili, esse oscillano fra l’ossequio a modelli e formule di riporto ed i tentativi di liberarsene definendo un’originale cifra espressiva. Soprattutto esse rivelano l’influsso di Corelli, forse passato attraverso la prima generazione dei suoi imitatori veneziani (Gentili, Ruggieri e Albinoni). La successione e la stilizzazione dei movimenti sono molto corelliane: un movimento in forma libera, per lo più in tempo lento e intitolato “*Preludio*”, introduce un gruppo di movimenti di danza tutti nella stessa tonalità e invariabilmente in forma binaria scelti fra i modelli consueti dell’allemanda, della corrente, della sarabanda, della giga e della gavotta. In alcune delle sonate sono intercalati uno o anche due (nella prima sonata) movimenti lenti in forma libera. Si tratta per lo più di brevi momenti di transizione e di accentuata tensione modulante che hanno lo scopo di introdurre un duplice elemento di varietà nella sequenza di danze stilizzate: la struttura unitaria rappresenta un’alternativa alla forma binaria, mentre la configurazione dinamica e per così dire aperta dal punto di vista armonico interviene a spezzare o, quantomeno, a vivacizzare la successione dei movimenti tutti nella stessa tonalità. Le sonate della raccolta allineano quattro movimenti, tranne la n.1, RV73, la n.4, RV66 e la n.10, RV78, che ne contano rispettivamente cinque, sei e tre. Sono questi indizi della compenetrazione dei generi da chiesa e da camera che, in realtà, non furono mai distinti totalmente l’uno dall’altro. Come molti altri neocorelliani, Vivaldi rende omaggio al più anziano Maestro concludendo la serie con una composizione in

un solo movimento consistente in variazioni sul tema popolare de *La Follia*, una danza simile alla Sarabanda, che già fin dal secolo XVI godeva di grande favore nei repertori liutistici e clavicembalistici e intorno al 1700 era stata rinnovata e ripresa da diversi compositori. Se da un lato il debito stilistico di Vivaldi è evidente in diversi passaggi di queste sonate (ad esempio nella presenza di certi luoghi comuni contrappuntistici, fra cui i violini che si avvicinano accavallandosi in modo tipicamente corelliano all'inizio della prima sonata), vi sono tuttavia in esse molti indizi dell'emergere di una poderosa personalità, che si possono leggere nelle liriche terzine dell'Allemanda della terza sonata, nel basso non accompagnato all'inizio della Gavotta della decima sonata, nelle riprese variate scritte per esteso nella Gavotta dell'undicesima sonata, tanto ricche di inventiva quanto efficaci. *La Follia* dimostra poi che Vivaldi fu compositore la cui immaginazione musicale venne efficacemente stimolata dal progredire della tecnica strumentale. Nelle sonate Op.1 il trattamento delle parti di violino già prefigura, con l'imitazione canonica che si alterna alla condotta parallela, alcune delle soluzioni impiegate nei concerti. E dall'ambito del concerto provengono certe caratteristiche della scrittura, come la tendenza alla brillantezza virtuosistica che all'occasione riguarda anche il basso, (per esempio nella Giga della sonata n.8, RV64), oppure come l'assegnazione di un ruolo solistico al violino I: nella Sarabanda della sonata n.4, RV66, nel Preludio e nella Giga della n.7, RV65, nel Preludio della n.8, RV64, nella Giga e nella Gavotta della n.10, RV79 e in alcune variazioni della *Follia*, RV63, il violino II si associa al basso nell'accompagnamento della linea solistica del violino I. Oltre a mostrare la contiguità con presupposti estetici e modalità di scrittura propri del concerto, l'op.1 preannuncia la particolare sensibilità vivaldiana per un'espressione cantabile di ispirazione vocale: la Sarabanda della sonata n.4 RV66 e ancor più le variazioni 12 e 15 della *Follia*, RV63, lasciano intravedere sia il compositore incline ad improntare la scrittura dei tempi lenti al modello della vocalità, sia il futuro autore di melodrammi.

Due altre sonate a tre di Vivaldi vennero pubblicate come ultime composizioni della sua Op.5 (1716). Sebbene sul frontespizio non vengano indicate come "sonate da camera", esse appaiono assai più cameristiche di molte sonate dell'Op.1, poichè

non contengono movimenti in forma libera all'infuori del Preludio. Tuttavia i titoli con nomi di danze sembrano qui una pura formalità; infatti l'estendersi della forma binaria ai movimenti in forma libera, che prese piede dopo il 1700, e la stilizzazione delle danze, che permetteva maggiore varietà di tempo e di ritmo, fecero sì che praticamente qualsiasi movimento binario, che non fosse un movimento lento in 4/4, potesse assumere o no il nome di danza a seconda di quanto suggerivano le circostanze. L'ultimo movimento dell'RV72 (Op.5 n.6), un' "aria – minuetto", dimostra col suo titolo questa ambiguità. Intorno al 1716 la sonata a tre stava perdendo terreno di fronte a quella solistica, che più agevolmente serviva ai fini del virtuosismo; il ruolo subordinato del secondo violino in queste due sonate (particolarmente appropriate in una raccolta consistente in gran parte di composizioni per strumento solista) è conforme a questa tendenza.

Le uniche altre sonate esistenti per due violini e basso continuo di Vivaldi (a parte due composizioni, RV60 – che potrebbe non essere autentica – e RV74) sono quattro sonate (RV68, RV70, RV71, RV77), resto forse di una raccolta più ampia, conservate alla Biblioteca Nazionale di Torino. La parte di basso, un "basso seguente" che raddoppia quella fra le due parti di violino che di volta in volta è più bassa, è indicata come facoltativa dal compositore. Si possono pertanto considerare legittimamente queste sonate come duetti per violino nello stile dell'Op.3 di Leclair (1730) e delle *Sonate sans basse* di Telemann (1727). Queste sonate vennero probabilmente composte su ordinazione, forse per un visitatore proveniente dall'Europa settentrionale. Esse si conformano tutte al concerto, ricorrendo ad un'architettura tripartita veloce – lento – veloce (anzichè i quattro o cinque movimenti, più consueti nella sonata da chiesa o in quella composita da chiesa – camera), in cui però tutti i movimenti sono nella forma binaria tipica della sonata negli ultimi decenni del periodo barocco. Il trattamento virtuosistico e la costante interazione dei violini richiamano i doppi concerti di Vivaldi. Queste composizioni pregevoli e inconsuete meritano certamente di essere meglio conosciute.

© Daniela Demicheli

L'Archicembalo is an Italian ensemble specialized in the performance of Baroque and early Classical music using original period instruments. Its members have all worked with the great interpreters of baroque music. L'Archicembalo takes part in important concerts seasons, festivals and master classes worldwide, as well as recording for various European television and radio broadcasts. With its focus on the Italian repertoire of the 1600s and 1700s, the Ensemble devotes particular attention to the works of Antonio Vivaldi. This has led to a major recording project, including the *Complete Concertos and Sinfonias for strings and basso continuo* edited in 2019 by Brilliant Classics, which has met with enormous acclaim among audiences and reviewers. Thanks to this success L'Archicembalo has reached the top of the charts for music downloads and streaming.

“That one can emerge fresh from the listening experience and crave more says much for L'Archicembalo's compelling performances and Vivaldi's indefatigable imagination...” Robin Stowell, The Strad

“L'Archicembalo is an Italian Baroque ensemble with a nimble and vivacious style. Performances are energetic, quickly responsive and well recorded”. Richard Fairman, Financial Times

“...a broad description of their sound would be that it's as energetic, exuberant and rhythmic as you'd expect from Vivaldi performances, with a polish and attack that places it somewhere in the middle of the Vivaldi timbral punch-o-meter”. Charlotte Gardner, Gramophone

“The group, who play on period instruments, offer performances which would be hard to beat...” Brian Wilson, MusicWeb international

“...As soon as I heard them I was electrified. A new interpretation that is lively and harmonious, a blessing and an absolute stimulus for my ears”. Bettina Winkler, SWR

