

GCD 922514

ANTONIO CALDARA TRIO SONATAS

from op. 1 & op. 2

Amandine Beyer
Leila Schayegh

Jonathan Pešek
Jörg-Andreas Bötticher
Matthias Spaeter



Amandine Beyer, *violin*

Leila Schayegh, *violin*

Jonathan Pešek, *violoncello*

Jörg-Andreas Bötticher, *harpsichord & organ*

Matthias Spaeter, *liuto attiorbato*

A production of the Schola Cantorum Basiliensis - Hochschule für Alte Musik

Recorded in St. Gerold (Vorarlberg, Austria), on 5-7 May 2014

Engineered and produced by Markus Heiland (Tritonus, Stuttgart)

Photographs: Susanna Drescher | Design: Rosa Tendero

Executive producer & editorial director (scb): Thomas Drescher

All texts and translations © 2015 Schola Cantorum Basiliensis

Executive producer & editorial director (Glossa / note 1 music): Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Michel Uhlmann, Pierre-Élie Mamou

© 2015 note 1 music gmbh

We would like to thank the Maja Sacher-Stiftung and the Verein zur Förderung der Musik-Akademie Basel for their generous financial support.

MAJA SACHER STIFTUNG

M. Sacher



Musik Akademie Basel
Förderverein

Schola Cantorum Basiliensis – Hochschule für Alte Musik
University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland (FH NW)
www.scb-basel.ch

Antonio Caldara (c1670-1736)

Trio Sonatas



Sonata quarta in B flat major (op. 1/4)

1	Grave	2:29
2	Allegro	2:15
3	Adagio	2:41
4	Allegro	1:25

Sonata quarta in G minor (op. 2/4)

5	Allemanda. Largo	3:28
6	Corrente. Allegro	1:48
7	Giga. Allegro	1:33
8	Gavotta. Allegro	0:52

Sonata duodecima in D minor (op. 1/12)

9	Adagio - Presto - Adagio	2:27
10	Allegro assai	3:16
11	Adagio	2:03
12	Allegro	1:28

Sonata undecima in E major (op. 2/11)

13	Preludio. Adagio	3:14
14	Allemanda. Allegro	1:39
15	Sarabanda. Largo	2:47
16	Giga. Allegro	1:31

Sonata quinta in E minor (op. 1/5)

17	Grave	2:45
18	Vivace	1:44
19	Adagio	2:27
20	Vivace	1:08

Sonata ottava in F major (op. 2/8)

21	Preludio. Presto	1:35
22	Allemanda. Allegro	1:54
23	Corrente. Allegro	1:46
24	Tempo di sarabanda. Largo	3:30

Sonata sesta in C minor (op. 1/6)

25	Grave	2:44
26	Presto	2:08
27	Adagio	2:06
28	Allegro	1:56

Sonata seconda in B flat major (op. 2/2)

29	Preludio. Largo	1:54
30	Allemanda. Allegro	1:12
31	Corrente. Allegro spiritoso	2:13
32	Gavotta. Allegro	0:54

33 Chiaccona in B flat major (op. 2/12) 4:46

SOURCES:

Sonate a tre due violini e violoncello, e parte per l'organo, opera prima. Venice 1693, 2. ed. Venice 1700
Sonate da camera, a due violini, con il basso continuo, opera seconda. Venice 1699



Antonio Caldara

Trio Sonatas

With his trio-sonata publication Opus 1, which was issued in 1693 by the Venetian publisher Giuseppe Sala, the ca. twenty-three-year-old Antonio Caldara entered the international stage and presented a remarkable token of his talent as a composer. Clearly to be recognised is the hand of a "master", a promise that he was to keep in an impressive manner during his long career. In 1699 he followed up with Opus 2, a collection of *Suonate da camera* for trio formation, but that same year also saw the appearance of the twelve chamber cantatas Opus 3, marking Caldara's turn towards his future focus on vocal music.

THE CELLIST

The young man stemmed from a Venetian family of musicians, and the specific sound of his hometown deeply informed the style of his music. It is not known with whom he studied, however Giovanni Legrenzi was probably a great influence. In 1685

Caldara was already found on a list of important Venetian composers, and four years later, in 1689, the first musical-theatre work from his quill, *L'Argene*, was performed. A commentary about this event refers to the "harmonic wonders" of Signor Caldara, who "lets sweetness exude from the loveliest depths of his viola in order to elicit applause".

Taking into account the fact that Caldara calls himself "Musico di Violoncello Veneto" on the title page of Opus 1, the flowery report can certainly be seen as evidence for his considerable skills on the bass instrument of the violin family. In this form, the violoncello was a novel instrument that in the closing years of the seventeenth century found employment in various manifestations, be it played on the shoulder as "viola da spalla" or as one of the new, somewhat smaller "violoncelli" produced with increasing frequency in the Northern Italian workshops starting in the 1680s and still in use today. The teacher from whom Caldara learned violoncello has unfortunately not been recorded. The leading masters of the instrument came from Bologna, and the most prominent among them was Domenico Gabrielli (1659-1690), who time and again had his operas performed in Venice. A direct meeting with the young Caldara is however not documented.

With regard to the execution of the bass parts, the allocation and designation of the parts in the two publications are revealing. Each print consists of four partbooks: besides the two violins in Opus 1, there is a partbook without figures for the "Violon-

cello", and a figured partbook for the "Organo"; in Opus 2, one partbook for the bass line is provided for "Tiorba o Violone", and another for the "Basso continuo". Both are figured. Even if it is assumed that in Italy at that time "violoncello" and "violone" indicated one and the same instrument, the divergent designations by the same composer are conspicuous. The difference possibly points to different functions of the instrument. In particular, the violoncello part of Opus 1 departs time and again from the bass line for concertante passages, especially in the fast movements, and in this way makes the trio into a "quadro". In Opus 2, on the other hand, the two bass lines are always congruent, and the technical demands on the bowed bass instrument are less. In the earlier print, the violoncello is thus treated idiomatically in a special manner, while the role of the "violone" (or the theorbo) in Opus 2 is rather that of timbral support for the bass line. On the present recording, these differences have been taken into account by means of alternating continuo instrumentalizations with organ or harpsichord and violoncello and/or *liuto attiorbato*.

THE AVANT-GARDE OF INSTRUMENTAL COMPOSITION

In his early publications, Caldara not only proved himself to be a compositional master, but a virtuoso instrumentalist as well. Elsewhere it is mentioned that he also played violin and, for good measure, key-

board instruments. Thus he was certainly an expert for string instruments, which explains why he, who is known to posterity primarily as a brilliant composer of vocal music, placed an instrumental form at the head of his printed publications. It should be added that trio sonatas had become a common form of modern instrumental composition during the last two decades of the seventeenth century. In 1693 alone, nine of twelve instrumental prints that appeared in Italy were collections of trio sonatas. The catalyst for this flood was provided by the trio sonata prints of Caldara's seventeen-year-older compatriot Arcangelo Corelli (Opus 1, 1681; Opus 2, 1685; Opus 3, 1689; Opus 4, 1694), a total of forty-eight sonatas that delighted musical Europe in numerous editions.

Thus, with Opus 1, Caldara consciously jumped into an arena in which just then the future of instrumental ensemble music was being developed, since from out of the trio formation evolved the Italian, and with that the subsequent classical orchestral texture. It is obvious that Caldara, too, occupied himself with Corelli's works, of which three collections had appeared by 1693. But he attempted not only to imitate, but rather very clearly aspired to his own sound, and perhaps even to surpass the model.

STYLISTIC PROFILE

Caldara's sonatas conform to the established patterns: four movements, usually in the succession slow-fast-slow-fast, for the sonatas of Opus 1, a

form occasionally designated *da chiesa* in other prints, and a series of four dance movements, usually preceded by a *Preludio*, for the sonatas of Opus 2, which are characterised already in the title as *suonate da camera*.

In comparison with Corelli, Caldara expanded in Opus 1 the dimensions of the individual movements, which he effortlessly achieved with the help of extensive harmonic developments and through figurative inventiveness. The fast movements are often imitatively fashioned (for example, the second and fourth movements of Sonata 12 [tracks 10 and 12]), but are interspersed with concertante elements between the three string instruments. A prime example of this technique is offered by the first fast movement of Sonata 5 [track 18]. The works are at times peppered with technical difficulties, as, for example, in Sonata 11, which turns out to be a solo concerto *en miniature*. Concerto-grosso elements are found in Sonata 8 of Opus 2, in which quasi “tutti” and concertante “solo” passages alternate in quick succession [tracks 21-24].

In the slow movements, it is above all the broad melodic breath with which the later opera and oratorio composer foreshadows the future. Here, too, the performers on our recording are provided an opportunity for diverse embellishments, whereby the dialogue gains a new, spontaneous dimension.

Among the characteristic resources of Caldara's compositional style is also wit, as can be perceived, for example, in the first movement of Sonata 12 from

Opus 1 [track 9], which develops like a fandango after the manner of Domenico Scarlatti. But also extreme reduction as a means of heightening the intensity can be observed, as in the *Sarabande* of Sonata 8 from Opus 2 [track 24].

A masterpiece is the last movement, the *Chiaccona* from Opus 2 [track 33]. It is undoubtedly a reference to Corelli's *Ciaccona* in the last sonata of his Opus 2. Whereas the model, however, is based on a simple, step-wise descending progression over a fourth, which undergoes considerable changes during the course of the movement, Caldara oriented himself on the two intervals of a fourth of the *Romanesca* bass, an established pattern that was frequently employed and modified, as, for example, in the popular *Canon per 3 Violini e Basso* by Johann Pachelbel (1653-1706). The rhythmic structure of this bass pattern remains stable, but is led through long modulatory sections. The harmonic peregrination is so intensive that the return to B flat major at the end acts like a further intermediate stage, and the wonderful piece seems to end prematurely.

THE EUROPEAN GRAND MASTER

Caldara's career developed quickly and successfully after the first publications – they obviously had the desired effect. In 1699 he was engaged at the Gonzaga court in Mantua. In 1707 he went for a longer time to Rome, where he certainly met Corelli and wrote numerous works for the music-loving

Cardinals Ruspoli and Ottoboni. He undertook several journeys, possibly even to Barcelona, and ultimately received an appointment in 1717 as vice-Kapellmeister at the imperial court of Charles VI in Vienna, alongside Johann Joseph Fux, who had been promoted to Kapellmeister. Ceaselessly composing and performed throughout Europe, Caldara was to remain in this position until his death in 1736.

In the context of his some 3400 vocal compositions, the trio sonatas seem to be of rather marginal importance, yet they have to be regarded as early and mature evidence of one of the most prolific and influential composers of the Baroque. They were to remain the only published instrumental compositions from his quill; however, in the manuscript solo sonatas for violoncello and violin, in several keyboard works and in demanding obbligato instrumental parts within the numerous vocal works, the familiarity with the instrumental idiom always remains perceptible.

The news of Caldara's death was received with dismay at the Viennese court, since it was believed that no other composer after him could ever give so much pleasure (“cosa che ha fatto stordir tutti poiché nessuno poteva mai credere che dopo Caldara altro compositore potesse piacere”). In recent years, Caldara's central importance has also been recognised in today's musical life, and his works have increasingly attracted greater attention. An important impetus for this was certainly provided by the 1995 recording of the early oratorio *Maddalena ai piedi*

di Cristo with musicians of the Schola Cantorum Basiliensis under the direction of René Jacobs. With the sonorous trio sonatas, an important facet is now added to this picture.

Thomas Drescher

Translation: Howard Weiner

Although not a standing ensemble, the musicians on the present recording have long been associated with each other through joint training and work at the Schola Cantorum Basiliensis (SCB). This artistic imprint distinguishes their ensemble playing and creates an ideal mutual basis. At the same time, in their individual careers they are ambassadors on many international concert platforms for early music as it has been researched, taught and performed for over eighty years at the Swiss college.

Amandine Beyer and **Leila Schayegh** number among the outstanding Baroque violinists of their generation. Both initially completed studies on the modern violin before turning to the historical instrument in the class of Chiara Banchini at the Schola Cantorum Basiliensis. Since 2010, both have taught their own classes at their former place of learning as Chiara Banchini's successors.

Jörg-Andreas Bötticher likewise studied at the SCB in the classes of Jean-Claude Zehnder (organ) and Andreas Staier (harpsichord). In 1997 he took over a class for harpsichord

ENGLISH

and organ. He is additionally organist of the Predigerkirche and co-initiator of a complete performance of Bach's cantatas (2004-13) and of the current "Abendmusiken in der Predigerkirche". Moreover, he is a sought-after soloist, chamber music partner, juror and researcher.

Jonathan Pešek belongs to a more recent generation of SCB graduates. He studied in the violoncello class of Christophe Coin, and is a highly regarded member of various early music ensembles and orchestras. He teaches Baroque violoncello at the Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart.

Matthias Spaeter received his training as guitarist in Geneva and Fribourg (Switzerland), then turned to historical plucked-string instruments, and is a sought-after partner for various early music formations. He has taught for over thirty years at the Fribourg Conservatoire.

Since its creation in 1933, the **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) and its working philosophy have lost nothing of their topicality. Founded by Paul Sacher and close colleagues in Basel, Switzerland, this University of Early Music (since 2008 part of the University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland) remains to this day unique in numerous respects. From the very beginning, musicians gathered here who decisively influenced the course of historical performance practice. The scope of activities at the SCB ranges from the early Middle Ages to the 19th century. And as a result of the close co-operation between performers and scholars, a dynamic interaction exists between research, professional

training, concerts, and publications. In all of this, the SCB operates with a broad definition of music. This arises from a particular approach which explores the historical context of past musical production to create musical interpretations that inspire the listener today – often combined with a fascination for the previously unknown. The CD productions play their part in bringing important projects and performers at the SCB to a wider audience. Around 80 such recordings have been produced on different labels since 1980. From 2010 the CD productions of the SCB have appeared on Glossa. [www.scb-basel.ch]



Antonio Caldara Sonates en trio

La publication des sonates en trio opus 1 chez l'éditeur vénitien Giuseppe Sala en 1693 lance le compositeur vingtennaire Antonio Caldara sur la scène internationale. Ces œuvres reflètent déjà un talent remarquable et annoncent la maîtrise éblouissante que Caldara allait confirmer tout au long de sa carrière. En 1699, il publie son opus 2, un second recueil *Suonate da camera*, et l'opus 3, 12 cantates de chambre, qui marquent le début d'une carrière dédiée à la musique vocale.

LE VIOLONCELLISTE

Le jeune homme est issu d'une famille de musiciens de Venise, ville dont le son spécifique imprènera profondément le style de sa musique. Aucun document ne nous indique le nom de ses maîtres, la grande influence de Giovanni Legrenzi semble évidente. En 1685, Caldara fait déjà partie de l'élite musicale vénitienne et quatre ans plus tard sa pre-

mière œuvre de théâtre musical, *L'Argene*, est représentée à Venise. Un commentaire tiré des annales loue les « merveilleuses harmonies du Signor Caldara » qui « permet à la douceur de jaillir des plus délicieuses profondeurs de sa viole, en suscitant les applaudissements ».

Sachant que Caldara signe la page de titre de son opus 1 comme « Musico di Violoncello Veneto », ces louanges se réfèrent certainement au talent remarquable de Caldara jouant de l'instrument grave de la famille des violons. À la fin du xvii^e siècle, cet instrument nouveau se trouve sous différentes formes, joué sur l'épaule comme « viola da spalla », où à la façon des nouveaux « violoncelli » de facture un peu plus réduite, fabriqués de plus en plus fréquemment dès les années 1680 dans les lutheries du nord de l'Italie, et jusqu'à ce jour. Malheureusement, aucune source n'indique le nom de celui qui enseigna à Caldara à en jouer. Les plus grands violoncellistes venaient de Bologne, et le plus éminent était Domenico Gabrielli (1659-1690), dont les opéras étaient régulièrement joués à Venise mais aucune rencontre entre le Bolognais et le Vénitien n'a été établie.

La répartition et la désignation des voix dans les deux éditions, nous donnent de précieuses indications pour l'exécution des parties de basse. Chaque édition présente quatre parties séparées : en plus des deux parties de violon, l'opus 1 contient une partie non chiffrée de « Violoncello » et une partie chiffrée pour « Organo ». Dans l'opus 2, une partie de la basse

est écrite pour « Tiorba o Violone », une autre pour le « Basso continuo » et toutes deux sont chiffrées. Le « violoncello » et le « violone » étant interchangeable à cette époque en Italie, la différence de dénomination faite par l'auteur est surprenante et souligne probablement les diverses fonctions de l'instrument. En effet, la partie du violoncelle dans l'opus 1 s'émancipe de la basse durant les passages concertants, surtout dans les mouvements rapides, et convertit ainsi le trio en un « quadro ». Tandis que dans l'opus 2, les deux lignes de basse sont toujours équivalentes et les difficultés techniques pour l'instrument à archet grave sont moindres. Dans l'opus 1, le violoncelle est traité de manière idiomatique, tandis que dans l'opus 2, le « Violone » (ou le théorbe) sont surtout sollicités pour colorer la ligne de basse. L'enregistrement tient compte de ces différences en alternant l'instrumentation du continuo : orgue ou clavecin et violoncelle et/ou *liuto attiorbato*.

L'AVANT-GARDE DE LA COMPOSITION INSTRUMENTALE

Dans ses premières publications, Caldara ne s'avère pas seulement être un compositeur en pleine possession de ses moyens mais encore un violoncelliste virtuose. D'autres sources indiquent qu'il jouait aussi du violon en plus d'instruments à clavier. Il était donc certainement un expert en instruments à cordes, ce qui explique pourquoi le brillant compositeur de musique vocale qui passa à la postérité a commencé

par publier des œuvres instrumentales. Signalons que la sonate en trio était devenue une forme de composition instrumentale moderne durant les deux dernières décades du xvii^e siècle : pour la seule année 1693, parmi les douze éditions de musique instrumentale parues en Italie, neuf étaient des recueils de sonates en trio. Ce torrent fut déclenché par la parution des sonates en trio de Arcangelo Corelli (de 17 ans l'aîné de Caldara) : l'opus 1 de 1681, l'opus 2 de 1685, l'opus 3 de 1689 et l'opus 4 de 1694, c'est-à-dire 48 sonates dont les nombreuses éditions éblouirent l'Europe musicale. Avec son opus 1 de 1693, Caldara pénétra consciemment dans une arène où l'on testait l'avenir de la musique instrumentale : c'est en effet la structure de cette forme musicale italienne qui allait générer la texture de l'orchestre classique. Il est évident que Caldara s'inspira lui aussi des œuvres de Corelli, dont trois recueils avaient déjà paru en 1693. Il essaya non seulement de ne pas l'imiter, mais encore de rechercher ostensiblement son propre son et, qui sait, de dépasser son modèle.

PROFIL STYLISTIQUE

Les sonates de Caldara suivent le schéma établi en quatre mouvements, généralement dans l'ordre lent-rapide-lent-rapide pour les sonates de l'opus 1, une forme parfois nommée *da chiesa* dans d'autres éditions. Les sonates de l'opus 2 déjà intitulées *Suonate da camera* comprennent quatre mouvements de danse souvent précédés d'un *Preludio*.

En comparaison de Corelli, Caldara amplifie dans l'opus 1 les dimensions de chaque mouvement grâce à de vastes développements harmoniques et une riche inventivité figurative. Les mouvements rapides sont souvent en imitation (par exemple les 2^e et 4^e mouvements de la sonate 12 [pistes 10 et 12]), mais sont entrecoupés par des moments concertants entre les trois instruments à cordes. Le premier mouvement rapide de la sonate 5 offre un bel exemple de cette technique [piste 18]. Les œuvres sont parfois parsemées de difficultés techniques, par exemple, dans la sonate 11 qui se métamorphose en un concerto solo en miniature. On trouve des éléments du *concerto grosso* dans certains passages de la sonate 8 de l'opus 2, lorsque les parties « tutti » et les parties concertantes « solo » s'alternent rapidement [pistes 21-24].

Les mouvements lents impressionnent avant tout par l'ampleur de la respiration mélodique qui annonce le futur compositeur d'opéras et d'oratorios. Ici aussi, les interprètes de notre enregistrement ont l'occasion d'orner leurs mélodies avec variété, permettant ainsi à leur dialogue d'atteindre une spontanéité inattendue.

L'humour est l'une des caractéristiques du style de Caldara, ce que nous pouvons constater dans le premier mouvement de la sonate 12 de l'opus 1 [piste 9] qui se développe comme un fandango à la manière de Domenico Scarlatti. Il faut aussi noter une réduction extrême des moyens permettant d'augmenter l'intensité, comme dans la Sarabande de la sonate 8 de l'opus 2 [piste 24].

La *Chiacona*, dernière pièce de l'opus 2, est un chef-d'œuvre [piste 33]. Elle se réfère bien évidemment à la *Ciaccona* de la dernière sonate de l'opus 2 de Corelli. Alors que le modèle se base sur une simple progression de quarts descendantes en mouvement conjoint qui présentera de fortes variations au cours de la pièce, Caldara choisit les deux intervalles de quarte de la basse de la *Romanesca*, un modèle établi qui fut souvent utilisé et varié, par exemple dans le célèbre *Canon per 3 Violini e Basso* de Johann Pachelbel (1653-1706). La structure rythmique de ce modèle de basse reste stable tout en traversant de longs passages modulants. La pérégrination harmonique est si intense que le retour à la tonalité de Si bémol majeur donne l'impression d'une étape intermédiaire et le magnifique morceau semble s'arrêter trop tôt.

LE GRAND MAÎTRE EUROPÉEN

La carrière de Caldara prospère rapidement après la parution de ses premières éditions qui semblent donc avoir eu l'effet escompté. En 1699, il est engagé à la cour des Gonzague à Mantoue. En 1707, il se rend à Rome pour une durée plus longue, où il rencontre certainement Corelli et crée de nombreuses œuvres pour les cardinaux Ruspoli et Ottoboni, grands amateurs de musique. Il entreprend de nombreux voyages, probablement jusqu'à Barcelone ; il est finalement engagé en 1717 comme « Vizekapellmeister » à la cour de Charles VI à Vienne, aux côtés de Johann Joseph Fux promu « Kapellmeister ». Caldara

reste à ce poste jusqu'à sa mort en 1736, tout en composant d'arrache-pied ; sa musique est jouée dans toute l'Europe.

Les sonates en trio semblent marginales si on les compare aux quelques 3400 compositions vocales mais elles sont la preuve irréfutable du talent précoce et déjà mature de l'un des compositeurs les plus féconds et influents du Baroque. Elles resteront ses seules œuvres instrumentales éditées, mais sa maîtrise du langage instrumental se perçoit toujours dans les sonates manuscrites pour violoncelle et violon solo, dans plusieurs pièces pour clavier ainsi que dans les parties exigeantes pour instruments obligés dans de nombreuses œuvres vocales.

La mort de Caldara stupéfia la cour de Vienne : on pensait en effet que nul compositeur ne pourrait plaire autant (« cosa che ha fatto stordir tutti poiché nessuno poteva mai credere che dopo Caldara altro compositore potesse piacere »). Depuis quelques années le monde musical reconnaît l'importance fondamentale de Caldara et ses œuvres sont de plus en plus appréciées. Ce renouveau d'intérêt fut impulsé entre autres par l'enregistrement d'un oratorio de jeunesse, *Maddalena ai piedi di Cristo*, interprété par des musiciens de la Schola Cantorum Basiliensis sous la direction de René Jacobs en 1995. La beauté de ces sonates en trio est une facette importante qui s'ajoute au portrait du compositeur.

Thomas Drescher
Traduction : Camille Hongler

Les musiciens de ce présent enregistrement ne font pas partie d'un ensemble fixe. Mais ils sont liés par un travail collectif et une formation commune à la Schola Cantorum Basiliensis. Cette influence artistique caractérise leur jeu et leur permet de construire ce dernier à partir d'une même base. En outre, ils sont, à travers leur carrière individuelle de portée internationale, les messagers de la musique ancienne telle qu'elle est explorée, enseignée et jouée à la Haute école suisse depuis plus de 80 ans.

Amandine Beyer et **Leila Schayegh** comptent parmi les meilleures violonistes de musique baroque de leur génération : toutes deux ont d'abord suivi une formation en violon moderne avant de se consacrer à l'instrument historique dans la classe de Chiara Banchini à la Schola Cantorum Basiliensis (SCB). Depuis 2010, elles dirigent chacune leur classe dans leur institution de formation, succédant ainsi à Chiara Banchini.

Jörg-Andreas Bötticher accomplit ses études également à la SCB dans les classes de Jean-Claude Zehnder (orgue) et Andreas Staier (clavecin). En 1997, il assumait lui-même l'enseignement de l'orgue et du clavecin. Il est également organiste à la Predigerkirche de Bâle et l'un des initiateurs de la représentation complète des cantates de Bach (2004-2013), ainsi que des actuelles « soirées musicales à la Predigerkirche ». En plus d'être également un soliste sollicité, il est partenaire de musique de chambre, juré et chercheur.

Jonathan Pešek appartient à une plus jeune génération des diplômés de la SCB. Il suivit la classe de violoncelle de Christophe Coin. Il est un membre apprécié par différents ensembles et orchestres de musique ancienne et enseigne à la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Stuttgart.

Matthias Spaeter fit ses études de guitare à Genève et à Fribourg (Suisse) avant de se consacrer aux instruments à cordes pincées historiques. Il est un membre estimé et honoré dans différentes formations musicales de musique ancienne. Il a enseigné durant plus de trente ans au conservatoire de Fribourg.

Depuis sa création en 1933, la **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) et son concept de son travail n'ont jamais perdu de leur actualité. Fondée à Bâle par Paul Sacher et quelques autres collègues, cette Haute École de Musique Ancienne, qui fait partie depuis 2008 de la Haute École Spécialisée de la Suisse du Nord-Ouest, demeure jusqu'à nos jours singulière à bien des égards. Dès ses débuts, elle attire des musiciens qui influencent de manière décisive l'histoire de la pratique d'exécution historique. Ses domaines de compétence s'étendent du début du Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle. Grâce à l'étroite collaboration entre musiciens et musicologues, la recherche, la formation pratique, les concerts et les publications y sont toujours intimement liés. La SCB s'attache à une définition large de la musique. La façon d'appréhender la musique du passé dans son contexte historique et de l'interpréter en lien avec l'époque actuelle y est décisive, tout comme la curiosité pour ce qui

reste encore à découvrir. Les CDs contribuent à faire connaître au grand public les projets ou les membres de la SCB. Depuis 1980, environ 80 enregistrements ont été réalisés sous différents labels. Ces productions paraissent depuis 2010 sous le label Glossa. [www.scb-basel.ch]



Antonio Caldara Triosonaten

Mit seinem Triosonaten-Druck Opus 1, der 1693 beim venezianischen Verleger Giuseppe Sala erscheint, betritt der etwa 23-jährige Antonio Caldara die überregionale Bühne des Komponierens und legt damit ein bemerkenswertes Zeichen seines Talents vor. Deutlich ist bereits die Handschrift eines »Großen« zu erkennen, ein Versprechen, das er in seiner langen Karriere auf eindrucksvolle Weise einlösen wird. 1699 lässt er mit einer Sammlung von *Suonate da camera* in Triobesetzung das Opus 2 folgen, doch noch im selben Jahr erscheinen als Opus 3 auch 12 Kammerkantaten, womit die künftige Hinwendung Caldaras zur Vokalmusik vollzogen ist.

DER CELLIST

Der junge Mann stammt aus einer venezianischen Musiker-Familie und der spezifische Ton der Heimatstadt prägt den Stil seiner Musik nachhaltig. Bei wem er sein Handwerk gelernt hat, ist nicht

bekannt, jedoch dürfte Giovanni Legrenzi von großem Einfluss gewesen sein. 1685 wird Caldara bereits in einer Aufzählung wichtiger Venezianer Musiker genannt und vier Jahre später, 1689, kommt das erste musiktheatralische Werk aus seiner Feder zur Aufführung: *L'Argene*. In einem Kommentar zu diesem Ereignis ist von den »harmonischen Wundern« des Signor Caldara die Rede, der »aus dem höchst liebreizenden Inneren seiner beredten Viola Süßigkeit verströmen ließ, um den Applaus an sich zu binden«.

In Anbetracht der Tatsache, dass Caldara sich auf dem Titelblatt des Opus 1 »Musico di Violoncello Veneto« nennt, darf in dem blumigen Bericht sicher ein Beweis für seine beachtlichen Fähigkeiten auf dem Bassinstrument der Violinfamilie gesehen werden. Das Violoncello ist ein in dieser Form neuartiges Instrument, das in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in unterschiedlicher Erscheinungsform verwendet wurde, sei es an der Schulter gespielt als »Viola da spalla«, oder als eines der neuen, etwas kleiner gebauten »Violoncelli«, wie sie in den oberitalienischen Werkstätten seit den 1680er-Jahren immer häufiger hergestellt wurden und bis heute in Gebrauch sind. Bei wem Caldara das Violoncello-Spiel erlernte, ist leider unbekannt. Die führenden Meister des Instruments kamen aus Bologna, und der bedeutendste unter ihnen war Domenico Gabrielli (1659-1690), der immer wieder eigene Opern in Venedig aufführen ließ. Eine direkte Begegnung mit dem jungen Caldara ist jedoch nicht überliefert.

Aufschlussreich im Hinblick auf die Ausführung der Basspartien ist die Aufteilung und Bezeichnung der Stimmen in beiden Drucken. Es sind jeweils vier Stimmbücher vorhanden, neben den beiden Violinen in Opus 1 ein unbeziffertes für das »Violoncello« und ein beziffertes für den »Organo«-Part; in Opus 2 ist für die Basslinie ein Stimmbuch für »Tiorba o Violone« vorgesehen und ein anderes für den »Basso continuo«, beide sind beziffert. Wenn auch angenommen wird, dass »Violoncello« und »Violone« in Italien zu jener Zeit ein- und dasselbe Instrument bezeichnen, so sticht die unterschiedliche Benennung beim gleichen Autor doch ins Auge. Möglicherweise weist die Differenz auf unterschiedliche Funktionen des Instruments hin. Die Violoncello-Partie des Opus 1 löst sich nämlich für konzertierende Passagen vor allem in den raschen Sätzen immer wieder von der Basslinie und macht somit aus dem Trio ein »Quadro«, während in Opus 2 die beiden Basslinien stets deckungsgleich und die technischen Schwierigkeiten für das Bass-Streichinstrument geringer sind. Im früheren Druck wird das Violoncello also auf besondere Weise idiomatisch behandelt, während der »Violone« (bzw. die Theorbe) in Opus 2 eher der klanglichen Unterstützung der Basslinie dient. Im Rahmen der vorliegenden Aufnahme wurden diese Unterschiede durch wechselnde Continuo-Besetzungen mit Orgel oder Cembalo, Violoncello oder/und Liuto attiorbato berücksichtigt.

DIE AVANTGARDE DES INSTRUMENTALEN KOMPONIERENS

Caldara erweist sich damit in seinen frühen Drucken nicht nur als kompositorischer Meister sondern auch als virtuoser Instrumentalist. An anderer Stelle wird erwähnt, er würde auch die Violine spielen, dazu noch Tasteninstrumente. Sicher war er also ein Experte für die Streichinstrumente, was erklärt, dass er, den die Nachwelt vor allem als genialen Schöpfer von Vokalmusik kennt, eine instrumentale Form an den Anfang seiner gedruckten Veröffentlichungen stellt. Hinzu kommt, dass Triosonaten in den letzten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts eine viel benutzte Form des modernen instrumentalen Komponierens geworden waren. Allein im Jahr 1693 sind von zwölf in Italien erschienenen Instrumentaldrucken, neun reine Triosonaten-Sammlungen. Den Auslöser für diese Flut lieferten die Triosonaten-Drucke des 17 Jahre älteren Arcangelo Corelli (op. 1, 1681; op. 2, 1685; op. 3, 1689; op. 4, 1694), insgesamt 48 Sonaten, die in zahlreichen Auflagen das musikalische Europa begeisterten.

Caldara sprang mit seinem Opus 1 von 1693 also bewusst in eine Arena, in der gerade die Zukunft der instrumentalen Ensemblesmusik erprobt wurde, denn aus der Triobesetzung heraus entwickelte sich der italienische und damit der nachmals klassische Orchestersatz. Es ist unübersehbar, dass auch Caldara sich an Corellis Werken reibt, von denen bis 1693 drei Sammlungen erschienen waren, aber er versucht

nicht nur zu imitieren, sondern strebt ganz deutlich einen eigenen Ton, vielleicht sogar eine Überbietung des Vorbilds an.

STILISTISCHES PROFIL

Caldaras Sonaten folgen den etablierten Abläufen: vier Sätze, meist in der Abfolge langsam-schnell-langsam-schnell für die Sonatenform des Opus 1, die erst gelegentlich in anderen Drucken mit *da chiesa* benannt wird, sowie eine Folge von vier Tanzsätzen, meist mit einem vorangestellten *Preludio*, für die Sonaten des Opus 2, die bereits im Titel als *Suonate da camera* gekennzeichnet sind.

Im Opus 1 dehnt Caldara die Dimensionen der Einzelsätze gegenüber Corelli aus, was ihm mit Hilfe weit gespannter harmonischer Entwicklungen und durch figurativen Einfallreichtum mühelos gelingt. Die raschen Sätze sind häufig imitatorisch gearbeitet (Beispiele bieten der 2. und 4. Satz der Sonate 12 [tracks 10 und 12]), jedoch aufgelockert durch konzertierende Elemente zwischen den drei Streichinstrumenten. Ein schönes Beispiel für die Eleganz dieser Technik bietet der erste rasche Satz der Sonate 5 [track 18]. Teilweise sind die Werke gespickt mit technischen Schwierigkeiten, wie zum Beispiel in der 11. Sonate, die sich als Solo-concerto en miniature entpuppt. Concerto-grosso-Elemente finden sich in der 8. Sonate des Opus 2, in der gleichsam »Tutti«- und konzertierende »Solo«-Passagen in rascher Folge wechseln [tracks 21-24].

In den langsamen Sätzen beeindruckt vor allem der weit gespannte melodische Atem, in dem der künftige Opern- und Oratorienkomponist große Schatten vorauswirft. Hier bietet sich auch Gelegenheit für vielfältige Verzerrungen der Spielerinnen in unserer Aufnahme, wodurch dem Dialogisieren eine neue, spontane Dimension hinzugewonnen wird.

Zu den charakteristischen Mitteln von Caldaras Kompositionsweise gehört auch Witz, wie beispielsweise am ersten Satz der Sonate 12 aus Opus 1 [track 9] zu bemerken ist, der sich wie ein Fandango nach der Art Domenico Scarlattis entwickelt. Aber auch die höchste Reduktion der Mittel zur Steigerung der Intensität ist zu beobachten, wie in der Sarabande der Sonate 8 von Opus 2 [track 24].

Ein Meisterwerk ist die *Chiacona* als letzte Nummer in Opus 2 [track 33]. Sie bezieht sich zweifellos auf Corellis *Ciaccona* in der letzten Nummer von dessen Opus 2. Während das Vorbild jedoch einen einfachen, stufenweise fallenden Quartgang im Bass wählt, der im Verlauf des Satzes starke Veränderungen erfährt, orientiert sich Caldara an den beiden Quartintervallen des Romanesca-Basses, einem etablierten Modell, das vielfach verwendet und abgewandelt wurde, wie zum Beispiel im populären *Canon per 3 Violini e Basso* von Johann Pachelbel (1653-1706). Die rhythmische Struktur dieses Bassmodells bleibt stabil, aber es wird durch lange modulierende Abschnitte geführt. Die harmonische Wanderschaft ist so intensiv, dass die Rückkehr nach

B-Dur am Ende wie eine weitere Zwischenstufe wirkt und das wunderbare Stück vorzeitig zu enden scheint.

DER EUROPÄISCHE GROSSMEISTER

Caldaras Karriere entwickelte sich nach den frühen Drucken rasch und erfolgreich – offenbar hatten sie den gewünschten Effekt. 1699 wurde er an den Gonzaga-Hof nach Mantua engagiert, ab 1707 ging er für längere Zeit nach Rom, wo er sicher Corelli begegnet ist, und schuf dort für die musikliebenden Kardinäle Ruspoli und Ottoboni zahlreiche Werke. Er unternahm etliche Reisen, möglicherweise sogar bis nach Barcelona, und findet schließlich 1717 eine Anstellung als Vizekapellmeister am kaiserlichen Hof von Karl VI. in Wien, neben dem zum Kapellmeister aufgerückten Johann Joseph Fux. In dieser Position wird Caldara bis zu seinem Tod 1736 bleiben, unablässig komponierend und in ganz Europa aufgeführt.

Die Triosonaten wirken im Kontext seiner rund 3400 Vokal-Kompositionen eher marginal, jedoch sind sie als das frühe und reife Zeugnis eines der fruchtbarsten und einflussreichsten Komponisten des Barock zu werten. Es werden die einzigen gedruckten Instrumentalwerke aus seiner Feder bleiben, aber in handschriftlichen Solosonaten für Violoncello und Violine, in einigen Tastenwerken sowie in anspruchsvollen obligaten Instrumental-Partien innerhalb der zahlreichen Vokalwerke bleibt die Vertrautheit mit dem instrumentalen Idiom immer spürbar.

Caldaras Tod wurde am Wiener Hof mit Bestürzung aufgenommen, denn man glaubte, kein anderer Komponist nach ihm könne jemals so gefallen («cosa che ha fatto stordir tutti poichè nessuno poteva mai credere che dopo Caldara altro compositore potesse piacere»). Auch im heutigen Musikleben wird die zentrale Bedeutung Caldaras seit einigen Jahren wieder erkannt, und seine Werke erfahren zunehmend größere Aufmerksamkeit. Einen wichtigen Anstoß hierfür dürfte die 1995 erfolgte Einspielung des frühen Oratoriums *Maddalena ai piedi di Cristo* mit Musikern der Schola Cantorum Basiliensis unter René Jacobs geliefert haben. Mit den klangvollen Triosonaten wird diesem Bild nun eine wichtige Facette hinzugefügt.

Thomas Drescher

Die Musiker der vorliegenden Aufnahme sind, obwohl kein fixes Ensemble, so doch durch gemeinsame Arbeit und durch eine gemeinsame Ausbildung an der Schola Cantorum Basiliensis (SCB) seit langem miteinander verbunden. Diese künstlerische Prägung kennzeichnet ihr Zusammenspiel und schafft eine ideale gemeinsame Basis. Zugleich sind sie in ihren individuellen Karrieren auf vielen internationalen Podien Botschafter für die Alte Musik, wie sie an der Schweizer Hochschule seit über 80 Jahren erforscht, gelehrt und aufgeführt wird.

Amandine Beyer und **Leila Schayegh** gehören zu den herausragenden Spielerinnen der Barockvioline ihrer Generation, beide haben zunächst eine Ausbildung mit der modernen Violine durchlaufen, bevor sie sich dem historischen Instrument in der Klasse von Chiara Banchini an der Schola Cantorum Basiliensis zugewandt haben. Seit 2010 führen beide eigene Klassen an ihrer ehemaligen Ausbildungsstätte in der Nachfolge von Chiara Banchini.

Jörg-Andreas Böttcher absolvierte sein Studium ebenfalls an der SCB in den Klassen von Jean-Claude Zehnder (Orgel) und Andreas Staier (Cembalo). 1997 übernahm er selbst eine Klasse für Cembalo und Orgel. Er ist außerdem Organist der Predigerkirche und Mitinitiator der Gesamtauführung aller Bach-Kantaten (2004–2013) sowie der aktuellen »Abendmusiken in der Predigerkirche« und überdies ein gefragter Solist und Kammermusikpartner, Juror und Forscher.

Jonathan Pešek gehört einer jüngeren Generation der SCB-Absolventen an. Er durchlief die Violoncello-Klasse von Christophe Coin, ist ein geschätztes Mitglied unterschiedlicher Ensembles und Orchester der Alten Musik. Er lehrt Barockvioloncello an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart.

Matthias Spaeter erhielt seine Ausbildung als Gitarrist in Genf und Fribourg (Schweiz), wandte sich danach den historischen Zupfinstrumenten zu und ist ein begehrter Partner bei verschiedenen musikalischen Formationen in der Alten Musik. Er hat über dreißig Jahre am Conservatoire von Fribourg unterrichtet.

Seit ihren Anfängen im Jahr 1933 haben die **Scschola Cantorum Basiliensis** (SCB) und ihr Arbeitskonzept nichts an Aktualität eingebüßt. Gegründet von Paul Sacher und einigen Mitspielern, ist diese Basler Hochschule für Alte Musik (seit 2008 Teil der Fachhochschule Nordwestschweiz) bis heute in vielfacher Hinsicht singular geblieben. Seit den Anfängen finden sich an ihr Musiker zusammen, die in der Geschichte der historischen Musikpraxis starke Akzente setzen. Das Arbeitsgebiet reicht vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Aufgrund der engen Zusammenarbeit von Musikern und Wissenschaftlern sind Forschung, praktische Ausbildung, Konzert und Publikationen stets eng aufeinander bezogen. Die SCB hält an einem weit definierten Musikbegriff fest. Entscheidend ist dafür die Art des Zugangs, Musik in ihrem historischen Kontext zu begreifen und sie gegenwartsbezogen zu interpretieren, verbunden mit der Neugier auf bisher Unentdecktes. Die CD-Produktionen sollen dazu beitragen, wesentliche SCB-Projekte oder Mitglieder der Hochschule einem größeren Publikum bekannt zu machen. Seit 1980 sind ca. 80 Einspielungen bei verschiedenen Labels entstanden. Ab 2010 erscheinen die Produktionen beim Label Glossa. (www.scb-basel.ch)





The Schola Cantorum Basiliensis series on Glossa (a selection)

FRANZ BENDA
 VIOLIN SONATAS
 Leila Schayegh, Václav Luks, Felix Knecht
 Glossa GCD 922507 (rec. 2011)

MARTIN BERTEAU
 SONATAS & AIRS FOR VIOLONCELLO
 Christophe Coin, Markus Hünninger et al.
 Glossa GCD 922512 (rec. 2013)

JOHANN ADOLPH HASSE
 LA CONTADINA
 Ensemble Arcadia / Attilio Cremonesi
 Glossa GCD 922511 (rec. 1998)

WILLIAM HAYES
 SIX CANTATAS - ORPHEUS & EURIDICE
 The scB Hayes Players / A. Rooley
 Glossa GCD 922510. 2 CDS (rec. 2012)

CAVALLI: VESPRO DELLA BEATA VERGINE
 Musiche sacre (Venice, 1656)
 Concerto Palatino / Bruce Dickey, Charles Toet
 Glossa GCD 922509. 2 CDS (rec. 1994)

PIANO E FORTE
 Music at the Medici Court (c. 1730)
 M. C. Kiehr. E. Torbianelli, C. Banchini et al.
 Glossa GCD 922504 (rec. 2009)

GIUSEPPE ANTONIO BRESCIANELLO
 Concerti, Sinfonie, Ouverture
 La Cetra Barockorchester Basel / D. Plantier, V. Luks
 Glossa GCD 922506 (rec. 2002)

ODI EUTERPE
 Italian monody from the early 17th century
 R. Domínguez, M. Pustilnik, D. Costoyas
 Glossa GCD 922502 (rec. 2008)

INDIAN RAGAS & MEDIEVAL SONG
 Modal melodies from East to West
 Dominique Vellard, Ken Zuckerman et al.
 Glossa GCD 922508 (rec. 2007)

CRUX
 Parisian Easter music from the 13th & 14th centuries
 Ensemble Peregrina / A. Budzińska-Bennett
 Glossa GCD 922505 (rec. 2010)