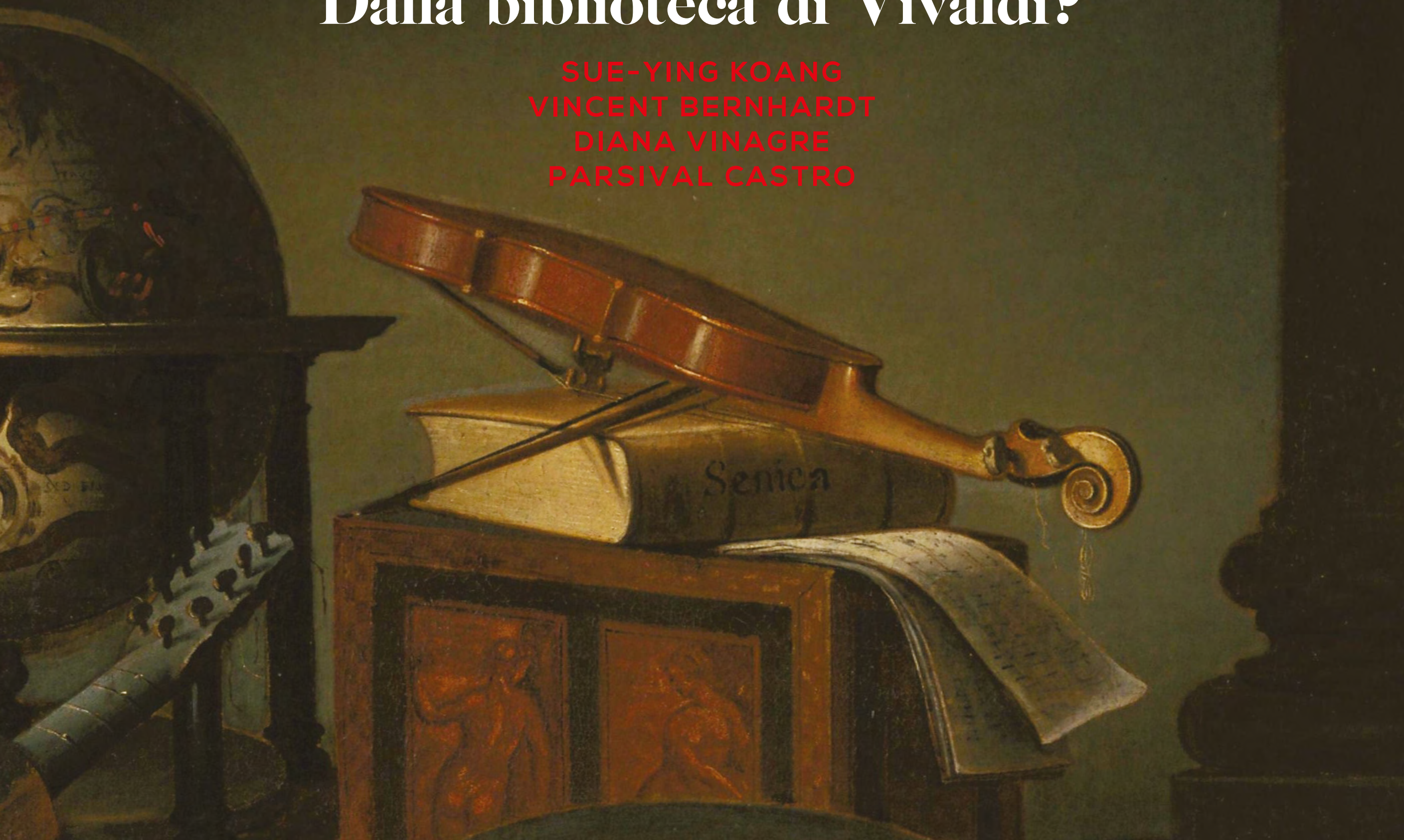




SCHREYVOGEL • HEINICHEN • ANONYMOUS

Dalla biblioteca di Vivaldi?

SUE-YING KOANG
VINCENT BERNHARDT
DIANA VINAGRE
PARSIVAL CASTRO



Five sonatas from the manuscript Mus.1-R-70

from the Sächsische Landesbibliothek - Staats - und Universitätsbibliothek Dresden

Johann Friedrich Schreyvogel (fl.1707-1749)

Sonata for violin and continuo in D minor

1. [Adagio] 1'56
2. Allegro 1'44
3. Adagio 1'45
4. [Corrente] 2'31

Anonymous

Sonata for violin and continuo in D major

5. Improvised interlude for harpsichord* 00'33
6. Adagio 2'39
7. [Allegro] 1'12
8. [Perfidia]° 2'27

Anonymous

Sonata for violin and continuo in F major

9. Improvised prelude for theorbo* 00'56
10. Largo 5'30
11. Allegro 3'15

Johann David Heinichen (1683-1729)

Sonata for violin and continuo in D major HauH 3.2

12. Improvised prelude for cello* 00'41
13. Largo 1'21
14. Allegro 2'45
15. Largo 1'13
16. Affettuoso 1'48

Johann Pachelbel (1653-1706)

17. Prelude in g minor P. 410 for organ* 1'35

Anonymous (Antonio Vivaldi?)

Sonata for violin and continuo in G minor

18. [Preludio] – Largo 3'26
19. Allemanda 2'42
20. Giga 2'08

Anonymous

Sonata for violin and continuo in D major, Manuscript Mus.2-R-8,52

from the Sächsische Landesbibliothek – Staats - und Universitätsbibliothek Dresden

21. Improvised prelude for theorbo* 00'50
22. Adagio 2'23
23. [Fuga] 2'01
24. [Courante] 2'02
25. Sarabande 2'12
26. [Réjouissance] 00'50
27. Menuet 1'17
28. [Gigue] 1'35

Total Time: 55'33

* not part of the Dresden manuscripts

° Imitatione delle campane from the 3rd sonata for violin and continuo by Johann Paul von Westhoff, published in Dresden in 1694

Recorded in the Protestant Church of Belmont-sur-Lausanne (Switzerland) in November 2020

Sound Engineer: Frédéric Briant

Mix Engineer: Jean-Daniel Noir

Cover: Nature morte avec instruments, Bartolomeo Bettera (1639-ca.1699)

Photos: Arnaud Dotézac

Label Manager: Maël Perrigault

Producer: Benoît d'Hau

Artwork: Pauline Pénicaud

Instruments makers:

Violin – Lu-Mi Wang Zhiming/Luc Breton, 2020

Cello – Bastian Muthesius, 2019 after Antonio Stradivari 'Saveuse' (1726)

Theorbo – Jean-Louis Marie, 2006

Baroque guitar – Peter Forrester, 1982

Harpsichord (1, 2, 4-7, 10, 11, 14, 16, 22, 23, 26-28) – Matthias Griewisch, 2017, after Christian Vater (1738)

Organ (3, 8, 15, 17-20, 24, 25) – Quentin Blumenroeder, 2010

Les sonates pour violon du manuscrit Mus.1-R-70 de Dresde : une anthologie tirée de la bibliothèque de Vivaldi ?

par Vincent Bernhardt

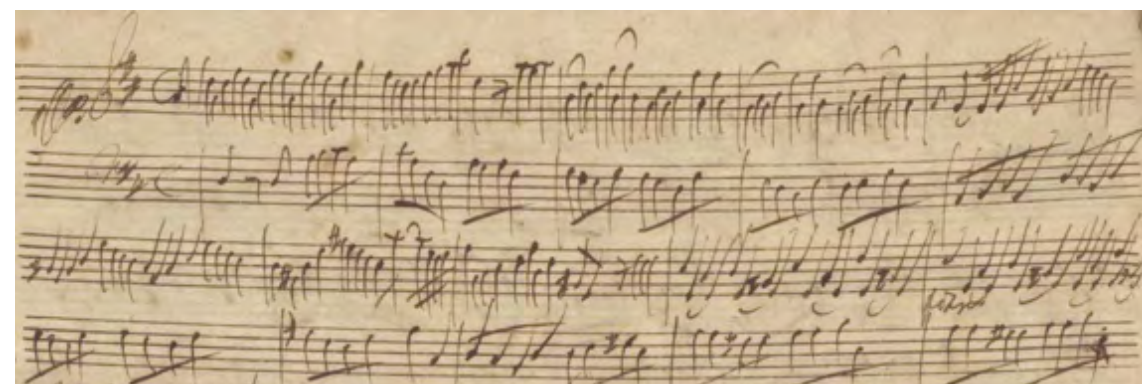
Les cinq sonates pour violon et basse continue du manuscrit Mus.1-R-70 de la *Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek* (plus connue sous l'acronyme « SLUB ») constituent l'essentiel du présent enregistrement. J'ai été amené à m'intéresser à ce recueil dans le cadre de mon exploration des œuvres conservées à la SLUB et mes recherches musicologiques sur le manuscrit Mus.1-R-70 ont fait l'objet d'un article détaillé à paraître en 2022 et dont les lignes suivantes constituent un résumé. Ces œuvres particulièrement intéressantes n'ont donné lieu qu'à un seul enregistrement jusqu'à présent (*Muzyka w Dreźnie za panowania Augusta II Mocnego*, avec Martyna Pastuszka au violon, Album Dux 0968, 2014), caractérisé par certains choix spécifiques en ce qui concerne le texte musical. Nous avons fait le choix d'une démarche radicalement différente pour le présent enregistrement, en espérant proposer ainsi un travail complémentaire à celui de Martyna Pastuszka et ses collègues.

La première de ces sonates comporte le nom de Schreyvogel, violoniste milanais qui a fait l'objet d'un article de Michael Talbot (*Certainly Milanese, possibly Swiss: the violinist and composer Johann Friedrich Schreivogel...*, paru en 2014/2015 dans le *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, vol. 34/35, p. 41-68), et la dernière est identifiée comme une œuvre de Johann David Heinichen, actif à la cour de Dresde de 1717 à sa mort en 1729. Ce recueil n'est à l'évidence pas un manuscrit de composition, mais une copie réalisée d'après d'autres sources, aujourd'hui perdues ou non-identifiées, dont le rédacteur est Johann Georg Pisendel (1687-1755), un musicien prééminent de la cour saxonne de Dresde. A sa mort, ce dernier légua sa bibliothèque musicale personnelle à cette cour où il avait effectué l'essentiel de sa carrière – cette collection d'œuvres instrumentales venant alors s'ajouter à un corpus de partitions particulièrement important qui avait été réuni en grande partie sous sa direction. Le fonds musical ainsi constitué a été en partie conservé dans une armoire connue aujourd'hui sous le nom de « Schrank II », qui rassemble environ 1800 partitions musicales. Le reste – et peut-être l'essentiel – des fonds musicaux de la cour de Dresde a quant à lui été conservé dans les archives musicales, détruites lors d'un bombardement prussien en 1760.

La survie de ce manuscrit est donc en soi une chance. Pour autant, il s'agit d'une source dont l'usage se révèle particulièrement difficile : copié à la hâte, ce recueil rassemble des œuvres pour l'essentiel incomplètes et comprend de nombreuses imperfections et erreurs. Au sujet des nombreuses erreurs du manuscrit, Martyna

Pastuszka a fait le choix de rester le plus proche possible de l'original y compris pour certaines tournures très inhabituelles. La démarche du présent enregistrement est quant à elle de proposer des corrections aux éléments les plus singuliers du texte musical en nous basant sur le langage harmonique et mélodique usuel de cette époque.

Une simple lecture du manuscrit révèle en effet une rédaction effectuée dans une grande hâte, sans corrections ni relecture, et dans un souci d'économie de papier. Étant donné le manque de soin et le caractère confus de leur notation, on peut supposer que ces cinq sonates ne faisaient pas partie du fond de la *Hofkapelle* mais plutôt de la bibliothèque personnelle de Pisendel. Une calligraphie peu lisible et de nombreuses erreurs de copie renforcent l'impression d'un manuscrit qui n'a peut-être même jamais servi à une exécution musicale publique. Plusieurs mouvements parmi ces sonates comprennent en effet d'évidentes erreurs de copie (notes ou rythmes fautifs, altérations manquantes ou écrites pour la mauvaise note), assez nombreuses pour laisser entrevoir une rédaction extrêmement hâtive. La graphie témoigne elle aussi d'un manifeste manque de temps du copiste : ainsi par exemple les doubles-croches des deuxième mouvements de la seconde et de la cinquième sonates, qui n'ont été ligaturées qu'à de rares exceptions. Cela témoigne d'un « tempo » d'écriture particulièrement élevé qui n'est pas sans rappeler les caractéristiques graphiques de la main d'Antonio Vivaldi, dont la graphie souvent hâtive et peu soignée reflète la rapidité de production.



Manuscrit Mus.1-R-70 de la SLUB, fol. 4r

Sonate pour violon et continuo en ré majeur de J. D. Heinichen, deuxième mouvement

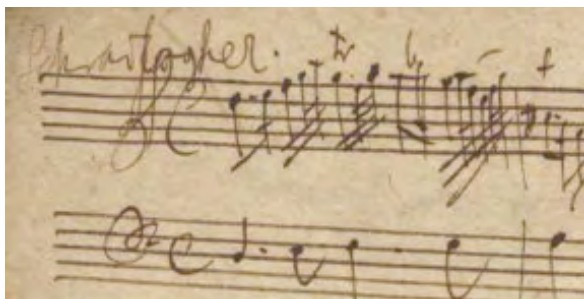
D'autre part, deux sonates au moins apparaissent comme clairement incomplètes. La première sonate du recueil comprend un deuxième mouvement assez bref et particulièrement étrange, puisqu'il commence dans la tonalité de la mineur et se termine dans la tonalité principale, ré mineur. Il s'agit de manière quasiment certaine de la seconde section d'un mouvement bipartite adoptant la forme usuelle des *sonate da camera* de cette époque. L'absence de la première partie relève probablement d'un oubli de la part du copiste. La sonate qui apparaît en troisième position dans cette collection, en fa majeur, est elle aussi

probablement incomplète, car elle n'est constituée que de deux mouvements – fait extrêmement rare à cette époque, et qui laisse penser qu'il s'agit plutôt d'une sonate dont seuls les deux premiers mouvements ont été copiés.

Le fait que cette sonate est rédigée sur deux folios éloignés constitue également un élément intéressant qui montre que la rédaction de cette sonate a été postérieure à celle des quatre autres œuvres du recueil : le copiste n'avait en effet utilisé que les quatre premières portées du recto du troisième folio pour y copier la fin du troisième mouvement de la deuxième sonate, laissant le reste de la page inutilisé, avant de poursuivre sa rédaction au verso de ce même folio. Il n'a décidé qu'ultérieurement de copier une cinquième sonate, en fa majeur et a utilisé pour ce faire, les deux espaces encore libres dans ce recueil : les seize portées laissées libres après la « perfidia » de la deuxième sonate et la demi-page inutilisée à la suite du recueil. La sonate en fa majeur n'était donc pas initialement censée être intégrée à ce manuscrit.

À ce stade de nos réflexions, on peut également se demander si ce recueil comporte une cohésion suffisante pour être réellement considéré comme un corpus à part entière : leur assemblage paraît être le fruit d'un simple hasard, ou du moins d'une démarche entreprise dans l'urgence et sans raisonnement musical abouti. Dans quelles circonstances ont-elles donc pu être copiées par Pisendel ?

Observons tout d'abord le papier utilisé, puisqu'il s'agit manifestement de ce que Pisendel avait « sous la main » au moment de copier ces cinq sonates à l'impromptu : il s'agit d'un papier vénitien caractérisé par son filigrane « W-DI-102 ». Il semble donc très probable que ce manuscrit ait été copié lors du séjour de Pisendel à Venise en 1716 ou 1717. En outre, le fait que le nom de Schreyvogel soit écrit à l'italienne dans la sonate qui ouvre ce manuscrit (« Schraifoghel ») correspond bien aux usages italiens de cette époque, auxquels Pisendel essayait de se conformer lorsqu'il était dans la péninsule. Revenu ensuite en terre germanophone, il utilisera la graphie allemande « Schrey Vogel » pour désigner ce compositeur dans une autre œuvre, le concerto pour violon et cordes en ut mineur dont le manuscrit a été copié sur du papier allemand.



Manuscrit Mus.1-R-70 de la SLUB, fol. 1v
Sonate pour violon et continuo en ré mineur de
J. F. Schreyvogel, premier mouvement

Il ne sera probablement jamais possible d'obtenir une certitude absolue quant à la genèse du manuscrit qui fait l'objet de ce texte. Toutefois, parmi les musiciens italiens dont Pisendel a rassemblé les œuvres (Antonio Montanari et Giuseppe Valentini à Rome, Tanfani (ou Fanfani) à Florence, Albinoni et Vivaldi à Venise), la figure du Prêtre Roux occupe sans aucun doute la toute première place. L'amitié entre Pisendel et Vivaldi, attestée par de nombreux témoignages et par la nette prédominance d'œuvres vivaldiennes dans le corpus du « Schrank II » (plus de 150 manuscrits d'œuvres de Vivaldi ou qui lui sont attribuables), témoigne d'une filiation artistique qui permet de voir en Vivaldi un véritable mentor de son collègue allemand. Il n'est donc pas incongru de supposer que le Vénitien ait pu jouer un rôle dans la transmission des œuvres présentes dans le manuscrit ici commenté, probablement davantage qu'Albinoni. En outre, il est attesté que Pisendel s'est rendu au domicile de Vivaldi de manière probablement régulière, où il a pu copier nombre d'œuvres de Vivaldi afin de les emporter ensuite à Dresde.

Signalons toutefois que Pisendel a également copié des œuvres d'Albinoni lors de son séjour à Venise, en particulier plusieurs concertos pour violon, parmi lesquels un concerto en la majeur (T.Co 5) dont le conducteur est rédigé sur un papier au filigrane similaire à celui du recueil qui nous occupe ici. L'utilisation de ce type de support, au filigrane comportant trois croissants de lune, ne permet cependant pas de supposer que la rédaction du manuscrit faisant l'objet du présent texte ait pu avoir un lien direct avec Albinoni, car il comptait parmi les papiers les plus courants à Venise à cette époque et également été utilisé par Pisendel pour copier plus d'une quinzaine d'œuvres de Vivaldi conservées à Dresde, ce qui en fait le papier le plus utilisé par Pisendel pour copier des œuvres de Vivaldi durant la période de son séjour vénitien.

Enfin, il faut également souligner le rôle de Johann David Heinichen, auteur de l'une des sonates qui nous occupent ici, qui était alors actif au Teatro San Angelo de Venise et entretenait donc forcément des relations avec l'imprésario de ce même théâtre – c'est-à-dire Vivaldi. La bibliothèque personnelle de ce dernier n'est d'ailleurs que partiellement conservée : les collections Foà et Giordano de la Bibliothèque Universitaire de Turin, qui rassemblent une bonne partie des partitions autographes du compositeur, comprennent elles-mêmes des œuvres d'autres compositeurs ayant été en possession de Vivaldi, et ne constituent qu'une partie de ce que devait être la bibliothèque musicale du musicien.

Plusieurs lignes semblent donc converger vers la figure du Prêtre Roux et permettent d'élaborer une hypothèse selon laquelle les cinq sonates rassemblées dans le manuscrit Mus.1-R-70 de la SLUB ont été copiées d'après des partitions en possession de Vivaldi. Bien que conjectural, ce raisonnement nous permet d'entrevoir ce qui pouvait apparaître dans le répertoire d'un violoniste vénitien tel que Vivaldi à cette époque.

Penchons-nous maintenant sur la question délicate de la paternité des cinq sonates de ce recueil. Il est possible d'identifier avec confiance les auteurs de la première et de la dernière de ces sonates, dont les noms sont indiqués – il s'agit respectivement de « Schraifoghel » et de Johann David Heinichen (ce qui se vérifie par la convergence de deux autres sources en ce qui concerne la dernière sonate de ce manuscrit).

Un nom similaire apparaît toute fois sur le recto du premier double-folio : « Scharifogel ». Cette indication énigmatique se situe sur une page où se trouvent respectivement la fin du troisième (et dernier mouvement) de la sonate qui apparaît en deuxième position dans ce recueil, et le début de la sonate en fa majeur (dont la fin se situe à la fin du folio 4v). Il semble peu probable qu'un violoniste soit l'auteur de cette dernière sonate, en raison des difficultés d'exécution particulièrement peu typiques de l'écriture pour violon de son deuxième mouvement (en particulier les grands sauts impliquant de constants déplacements de main gauche). Michael Talbot relève également que le premier mouvement de la sonate en fa majeur utilise la forme binaire à reprises, ce qui n'est le cas d'aucun autre mouvement attribué à Schreyvogel. Il suppose conséquemment que cette indication d'attribution pourrait concerner la sonate qui s'achève sur cette page. Cette œuvre est caractérisée en apparence par deux spécificités : tout d'abord une construction en trois mouvements sous la forme lent-vif-vif, ensuite le fait que les deux premiers mouvements sont en ré majeur alors que le mouvement final est dans la tonalité homonyme de ré mineur.

Observons toutefois qu'une attribution à un compositeur dans un manuscrit ancien ne peut avoir systématiquement valeur de certitude. Dans le cas de Pisendel et malgré la bonne fiabilité évidente de ses manuscrits, on peut observer qu'il lui arrivait parfois de confondre les noms des compositeurs, peut-être du fait de les avoir parfois indiqué *a posteriori* sur certains manuscrits, à un moment où sa mémoire ne lui permettait plus d'en identifier l'auteur avec précision – ce qui peut certainement se comprendre au regard de l'énorme corpus qu'il a copié (près de 400 œuvres!). Cela semble être notamment le cas d'une autre œuvre attribuable à Schreyvogel : le concerto en ut mineur conservé dans le manuscrit Mus.2808-O-3 de la même bibliothèque, qui laisse apparaître le monogramme de Pisendel et deux noms de compositeurs : « Visconti o SchreyVogel ». Il semble donc très probablement que cette copie a elle-même été effectuée par Pisendel à partir d'un autre manuscrit aujourd'hui perdu, probablement moins soigné et de ce fait inutilisable, et qui ne comportait pas de nom de compositeur – tout comme trois des cinq sonates du manuscrit qui nous occupe ici. Au moment d'en effectuer une mise au propre quelque temps plus tard, Pisendel aurait hésité quant à l'auteur de cette œuvre.

Le cas du manuscrit ici commenté est cependant un peu différent, dans la mesure où le nom de « Scharifogel » est écrit en rouge, dans une graphie différente de celle du reste du volume et beaucoup plus grande que l'écriture habituelle de Pisendel lorsqu'il s'agit de noms de compositeurs. On pourrait donc se demander tout simplement si cette indication n'aurait pas pu être ajoutée beaucoup plus tard, peut-être par une autre main. En effet, il s'agit donc de la quatrième page du contenu musical du manuscrit mais aussi de la page qui apparaît en premier à la lecture du recueil (folio 1r) ; cette indication a donc de bonnes chances de servir d'indication générale pour le volume, et a pu être ajoutée *a posteriori* par n'importe quelle personne soucieuse de classer ce volume et donc d'identifier un nom de compositeur, sans qu'il ne s'agisse pour autant du résultat d'une véritable investigation quant à l'auteur de ces sonates.

Un élément semble toutefois certain concernant l'étonnante sonate en ré majeur de ce recueil : son mouvement final, en ré mineur, est une composition de Johann Paul von Westhoff. Il s'agit du troisième mouvement de la troisième sonate des six *Sonate a Violino Solo con Basso Continuo* éditées à Dresde en 1694 où apparaissent les indications « Imitatione delle Campane – Il violone Senza Cembalo » (*imitation des cloches – le violon sans clavecin* [comme indication d'instrumentation de la basse continue]). Cette collection ne comprend toutefois pas les deux premiers mouvements de la sonate en ré majeur du recueil qui nous occupe. Seraient-ils également du même compositeur ? Le premier mouvement évoque un récitatif instrumental tel qu'il s'en trouve chez divers compositeurs allemands et italiens de cette époque mais dans l'état actuel des recherches, il paraît impossible d'avancer une quelconque paternité. Sauf à découvrir que les deux premiers mouvements sont eux aussi issus d'une sonate de Westhoff, il semblerait donc que cette sonate s'apparente aux « sonates-capricci » telles qu'il s'en trouve divers exemples dans la collection « Schrank II », qui réunissent des mouvements isolés de différents compositeurs. Il s'agirait par ailleurs de l'une des sonates des plus originales de ce genre du fait de son achèvement au ton homonyme – à moins qu'elle ne soit incomplète, à l'instar de la sonate en fa majeur du même recueil, et qu'un quatrième mouvement en ré majeur n'ait été composé sans avoir été copié par Pisendel...

Observons à présent la sonate en sol mineur, qui ne porte pas d'indication d'auteur. Le début du second mouvement, « Alleman[da] », présente des similitudes remarquables avec les deuxièmes mouvements des sonates n°2 et 3 extraites des *Sonate da Chiesa* d'Albinoni, éditées par Estienne Roger à Amsterdam probablement en 1708. Mais les *Allemande* d'Albinoni n'ont que très peu de points communs avec ce mouvement, et portent souvent l'indication « Larghetto » (comme dans les sonates conservées à Dresde, qui font appel à des rythmes beaucoup plus variés que cette *Allemanda*).

On peut aussi relever des similitudes entre l'incipit de cette Allemanda et le début du premier mouvement de la sonate en la majeur pour violon et continuo P.A.1.3.11 de Giuseppe Torelli conservée à Dresde ainsi qu'avec les premiers mouvements des sonates RV 18, 21, 72, 806 et 810 de Vivaldi. La structure de la sonate RV 21, tout comme celle de la sonate RV 1, correspond d'ailleurs parfaitement à la forme de cette sonate en sol mineur. Deux autres œuvres, parmi les sonates de jeunesse pour violon et basse continue de Vivaldi éditées en 1709, adoptent également une forme proche de cette sonate : il s'agit des sonates RV 8 et RV 16, ainsi que la sonate pour violon et basse continue en ré mineur RV 15, copiée par Pisendel.

Le premier mouvement de cette sonate compte quant à lui nombre de similitudes avec le mouvement initial de la Sonate pour violon, hautbois, orgue obligé et chalumeau ad libitum RV 779 en ut majeur – également une œuvre de jeunesse –, notamment une mesure relativement rare à 3/2 et l'interruption du discours musical par un cycle de répétitions d'une figure de virtuosité caractéristique – un phénomène usuellement dénommé « perfidia », en référence à une deux fragments en trio de Torelli. On retrouve également cette particularité dans le mouvement central de la sonate en mi mineur pour violon et continuo P.A.1.3.8 de Torelli – mais de façon plus clairement découpée –, où se trouve également une petite transition avec le mouvement final, comparable à la brève transition lente située entre la perfidia et l'Allemanda dans notre sonate en sol mineur. Une telle transition peut se retrouver également dans d'autres œuvres proches du style de Torelli, comme dans le Concerto pour violon et cordes en ré mineur RV 813 (troisième mouvement) jadis attribué à Torelli ou dans la Sonate pour violon, violoncelle et basse continue en sol majeur RV 820 – la plus ancienne œuvre attribuée à Vivaldi –, où deux adagios succèdent eux aussi à des perfidie (la première se développant sur une note-pédale).

Quant à la gigue, elle présente également quelques éléments assez caractéristiques de l'écriture vivaldienne. Outre quelques ressemblances entre le motif initial et le volutes qui introduisent le premier mouvement du concerto

pour violon et cordes en ré mineur RV 249 (édité en 1716 dans *La Stravaganza*), la présence de pédales (de dominante et de tonique) à la fin du mouvement apparaît comme un trait typique des giges du Prêtre Roux – et quasiment absent, par exemple, des giges d'autres compositeurs vénitiens tels qu'Albinoni ou les frères Marcello. On pense notamment aux pédales situées à la fin des giges des sonates RV 14 en ré mineur (Op. 2 n°2), RV 31 en la majeur (Op. 2 n°3), RV 36 en si mineur (Op. 2 n°5), RV 806 en sol majeur (pour flûte), RV 26 en sol mineur et surtout RV 10 en ré majeur (les deux dernières étant copiées par Pisendel et conservées à Dresde).

Sans pouvoir toutefois démontrer complètement une paternité de cette sonate en sol mineur, on peut donc en conclure qu'il s'agit de l'œuvre la plus vivaldienne du recueil, particulièrement proche du style de jeunesse du compositeur – un langage lui-même marqué par l'influence de Torelli.

Malgré une certaine hétérogénéité de styles, ce recueil de sonates pour violon et basse continue apparaît donc comme un témoignage de première importance du répertoire italien du début du XVIII^e siècle. Copié « sur le vif », il constitue une anthologie représentative de la musique pour violon de cette époque et nous donne un aperçu de ce qui pouvait se trouver dans la bibliothèque d'un violoniste tel que Vivaldi.

Quelques éléments au sujet de notre interprétation

Notre interprétation est essentiellement construite sur deux choix : proposer une alternative au texte original lorsque ce dernier comporte des tournures étranges et inadéquates avec le style musical de ces œuvres, et effectuer un travail de recherche et d'expérimentation sur le plan de l'ornementation musicale.

Nos propositions de corrections de ce qui nous paraît être des erreurs de copie sont élaborées à partir du langage harmonique et mélodique des œuvres violonistiques italiennes des années 1710-1720. Dans le cas de la première sonate du recueil, nous avons également consulté les autres œuvres de J. F. Schreyvogel afin d'entrevoir le style de ce compositeur.

Les ornements proposés ici sont en partie improvisés sur le vif (en particulier dans les mouvements lents), et en partie élaborés à l'écrit (dans les reprises des mouvements vifs). Elles résultent d'une véritable immersion dans les ornements du cercle vivaldien, où les ornements étaient monnaie courante, y compris dans les mouvements vifs (comme on peut notamment le constater par les nombreuses esquisses de Pisendel dans les manuscrits vivaldiens conservés à Dresde). Cette pratique est à rapprocher du témoignage de Benedetto Marcello selon lequel Vivaldi « improvisait sur la basse » – ce qui peut se faire certes sur une basse obstinée, mais également dans des motifs répétés et en particulier dans des marches d'harmonie, comme les nombreuses annotations de Pisendel les prouvent. La pratique des « reprises variées » est également attestée dans l'école vivaldienne, y compris à l'écrit (comme dans le mouvement central du Concerto pour violon, orgue et cordes en fa majeur RV 775).

L'idée d'introduire certaines sonates par un prélude est bien documentée au XVIII^e siècle, jusqu'à sa décadence au milieu du siècle suivant, comme l'atteste un témoignage de F. W. Kalkbrenner :

« Combien parmi nos meilleurs Pianistes en est-il, qui puissent faire un prélude, tant soit peu satisfaisant ? Et quant aux élèves on n'en voit pas un sur mille qui, dans ses improvisations, essaie de dépasser la cadence parfaite. »

Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, *Introduction du Traité d'harmonie du pianiste, Principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser...*, Paris, 1849

Nos propositions en ce domaine, outre une toccata pour orgue de Johann Pachelbel, s'inspirent très librement d'œuvres de Sylvius Leopold Weiss, luthiste de la cour de Dresde, et d'un exemple issu de *L'art de préluder* Op. 7, de Jacques Hotteterre le Romain (1719).

Enfin, signalons que notre interprétation de la Sonata da camera anonyme en ré majeur se veut moins typiquement italienne que celle des cinq sonates du manuscrit Mus.1-R-70, dans la mesure où il s'agit d'une œuvre plus variée, témoignant du style cosmopolite régnant à la cour de Dresde où diverses influences se conjuguèrent brillamment : le style « corellisant » (pour emprunter ce néologisme à Telemann), l'influence de l'école de violon germanique et autrichienne de la fin du xvii^e siècle, et le style français (notamment par l'intermédiaire de Jean-Baptiste Volumier, Johann Christoph Schmidt et Pierre-Gabriel Buffardin). C'est donc une œuvre assez panachée – et très aboutie sur le plan musical – qui clôt cet album.

*The violin sonatas
of the Dresden manuscript
Mus.1-R-70: an anthology
taken from Vivaldi's library?*

by Vincent Bernhardt

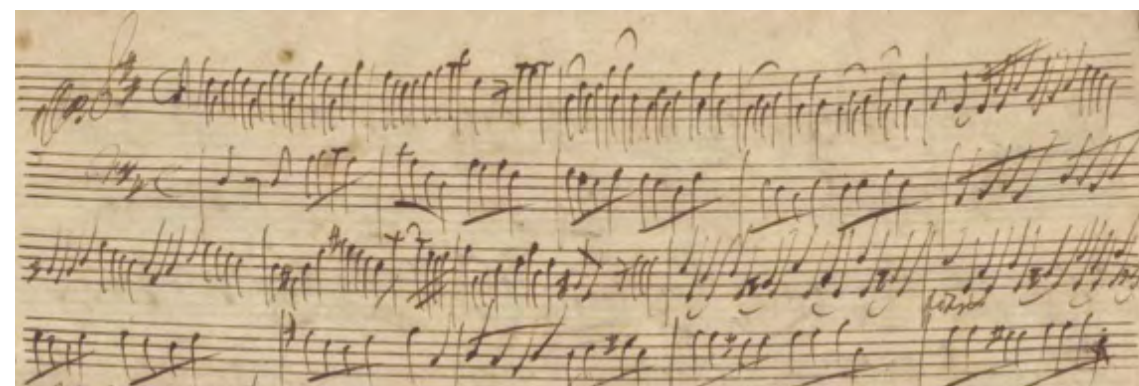
The five sonatas for violin and basso continuo from the manuscript Mus.1-R-70 in the Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek (better known by the acronym 'SLUB') make up the core of the present recording. I became interested in this collection in the context of my exploration of the works held at the SLUB, and my musicological research on Mus.1-R-70 has been the subject of a detailed article to be published in 2022, of which the following is a summary. These particularly interesting works have so far given rise to only one recording (Muzyka w Dreźnie za panowania Augusta II Mocnego (Music in Dresden during the reign of Augustus II the Strong), with Martyna Pastuszka on violin, Album Dux 0968, 2014), which is characterised by certain particular choices concerning the musical text. We have chosen a radically different approach for the present recording, hoping that our work will thereby complement that of Martyna Pastuszka and her colleagues.

The first of these sonatas bears the name of Schreyvogel, a Milanese violinist who has been the subject of an article by Michael Talbot (Certainly Milanese, possibly Swiss: the violinist and composer Johann Friedrich Schreivogel..., published in 2014/2015 in the Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, vol.34/35, pp. 41-68), while the final sonata has been identified as a work by Johann David Heinichen, active at the Dresden court from 1717 until his death in 1729. This collection is evidently not a compositional manuscript, but a copy made from other sources, now lost or unidentified, whose editor was Johann Georg Pisendel (1687-1755), a prominent musician at the Saxon court in Dresden. On his death, Pisendel bequeathed his personal music library to the court, where he had spent most of his career (this collection of instrumental works being added to a particularly large body of scores that had been largely assembled under his direction). Some of the music collected here was preserved in a cupboard known today as "Schränk II", which comprises around 1,800 musical scores. The rest - and perhaps the most important part - of the Dresden court's musical collection was preserved in the music archives, which were destroyed during a Prussian bombardment in 1760.

The survival of this manuscript is therefore fortunate in itself. However, it is a source that is particularly difficult to use: hastily copied, it mostly contains incomplete works with numerous imperfections and errors. With regard to the many errors in the manuscript, Martyna Pastuszka has chosen to stay as close as possible to the original, including some very unusual turns of phrase. The approach in the present recording is to propose corrections to the most singular elements of the musical text, based on the normal harmonic and melodic language of the period.

A simple reading of the manuscript reveals that it was written in great haste, without corrections or re-reading, and with a view to saving paper: thus the third sonata begins on the first folio and continues at the end of the collection. This writing on space left empty and the fragmentation of a work's development are characteristic of copies made on an impromptu basis using paper that the musician simply had "to hand" when beginning to write.

Given the carelessness and confusion of their notation, it is reasonable to assume that these five sonatas were not part of the Hofkapelle collection but rather of Pisendel's personal library. Poorly legible calligraphy and numerous copying errors reinforce the impression of a manuscript that may never have been used for public performance. Several movements in these sonatas contain obvious copying errors (wrong notes or rhythms, accidental missing or written for the wrong note), enough of them to suggest an extremely hasty transcription process. The handwriting also bears witness to an obvious lack of time on the part of the copyist: for example, the semi-quavers of the second movements of the second and fifth sonatas have only been grouped together in rare cases. This shows a particularly fast "tempo" of writing which is reminiscent of the graphic characteristics of the hand of Antonio Vivaldi, whose often hasty and careless writing reflects the speed of his production.



SLUB Manuscript Mus.1-R-70, f. 4r

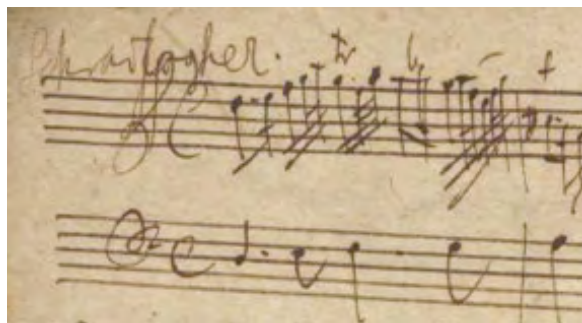
Sonata for violin and continuo in D major by J. D. Heinichen, second movement

In addition, at least two sonatas clearly seem to be incomplete. The first sonata in the collection contains a movement that is rather short and particularly odd, given that it begins in the key of A minor and ends in the main key, D minor. This is almost certainly the second section of a bipartite movement in the usual da camera sonata form of the period. The absence of the first part is probably an oversight on the part of the copyist. The sonata placed third in this collection, in F major, is also probably incomplete, as it consists of only two movements - an extremely rare occurrence at the time, suggesting that it is a sonata of which only the first two movements were copied.

The fact that the sonata in F major (which appears in the manuscript in third place) is written on two separate folios is also an interesting indication that this sonata was written after the other four works in the collection: the copyist used only the first four staves of the recto side of the third folio to write out the end of the third movement of the second sonata, leaving the rest of the page unused, before continuing to write on the verso of the same folio. Only later did he decide to copy a fifth sonata, in F major, and to do so he used the two remaining spaces in this collection - the sixteen staves left free after the 'perfidia' of the second sonata and the unused half-page at the end of the collection. The sonata in F major was therefore not originally intended to be included in this manuscript, which does not constitute a corpus marked by internal musical coherence.

At this stage in our reflections, we may also wonder whether this collection has sufficient cohesion for it truly to be considered as a corpus in its own right: its assembly seems to be the result of simple chance, or at least of a decision taken in a hurry and without any accomplished musical reasoning. Under what circumstances could these works then have been copied by Pisendel?

Let us firstly look at the paper used, since it is clearly what Pisendel had "to hand" when he copied these five sonatas. This is Venetian paper characterised by its "W-DI-102" watermark. It therefore seems highly likely that this manuscript was copied during Pisendel's stay in Venice in 1716 or 1717. Moreover, the fact that the name Schreyvogel is written in Italian fashion in the sonata opening this manuscript ("Schraifoghel") corresponds well to the Italian customs of the time, which Pisendel tried to follow when he was in the peninsula. On returning to German-speaking territory, he used the German spelling 'Schrey Vogel' to refer to this composer in another work, the concerto for violin and strings in C minor, the manuscript of which was copied on German paper.



SLUB Manuscript Mus.1-R-70, f. 1v
Sonata for violin and continuo in d minor
by J. F. Schreyvogel, first movement

It will probably never be possible to attain absolute certainty as to the genesis of the manuscript which is the subject of this text. However, among the Italian musicians whose works Pisendel collected (Antonio Montanari and Giuseppe Valentini in Rome, Tanfani (or Fanfani) in Florence, Albinoni and Vivaldi in Venice),

the figure of the Red Priest undoubtedly takes pride of place. The friendship between Pisendel and Vivaldi, attested by numerous testimonies and by the clear predominance of Vivaldian works in the corpus of the "Schrank II" (more than 150 manuscripts of works by Vivaldi or attributable to him), testifies to an artistic filiation that allows Vivaldi to be viewed as a true mentor to his German colleague. It is therefore not incongruous to assume that the Venetian composer may have played a role in the transmission of the works present in the manuscript commented on here, probably more so than Albinoni. Moreover, it is attested that Pisendel visited Vivaldi's home, probably on a regular basis, where he was able to copy a number of Vivaldi's works in order then to take them to Dresden.

It should however be noted that Pisendel also copied works by Albinoni during his stay in Venice, in particular several violin concertos, including a concerto in A major (T.Co 5), whose full score is written on paper bearing a watermark similar to that of the present collection. The use of this type of material, with its watermark of three crescent moons, does not however allow us to assume that the writing of the manuscript which is the subject of this text could have had a direct link with Albinoni, as it was one of the most common papers in Venice at the time and was also used by Pisendel to copy more than fifteen of Vivaldi's works held in Dresden, making it the paper most used by Pisendel to copy Vivaldi's works during his stay in Venice.

Finally, the role of Johann David Heinichen, the author of one of the sonatas here, who was active at the Teatro San Angelo in Venice and thus inevitably had a relationship with the impresario of that theatre, i.e. Vivaldi - should also be noted. Vivaldi's personal library has only been partially preserved: the Foà and Giordano collections of the Turin University Library, which contain a large part of the composer's autograph scores, also include works by other composers that were in Vivaldi's possession, and these collections only make up a part of what must have been his musical library.

Several lines therefore seem to converge in the direction of the figure of the Red Priest and allow us to develop a hypothesis that the five sonatas collected in SLUB manuscript Mus.1-R-70 were copied from scores in Vivaldi's possession. Although this line of reasoning is conjectural, it allows us a glimpse of what might have figured at the time in the repertoire of a Venetian violinist such as Vivaldi.

Let us now consider the delicate question of the authorship of the five sonatas in this collection. It is possible to identify with confidence the authors of the first and last of these sonatas, whose names are given - "Schraifoghel" and Johann David Heinichen respectively (this is confirmed by the convergence of two other sources regarding the final sonata in this manuscript).

A similar name appears on the front of the first double folio: "Scharifogel". This enigmatic indication is found on a page that respectively contains the end of the third (and last) movement of the sonata in second place in this collection and the beginning of the sonata in F major (whose ending is at the end of folio 4v). It seems unlikely that a violinist was the author of the latter sonata, because of the particularly atypical performance difficulties of the violin writing in its second movement (especially the large leaps involving constant movements of the left hand). Michael Talbot also notes that the first movement of the F major sonata uses binary form with repeats, which is not the case with any other movement attributed to Schreyvogel. He therefore assumes that this attribution could refer to the sonata that ends on this page. The appearance of this work is characterised by two specific features: firstly, a three-movement construction in slow-fast-fast form, and secondly, by the fact that the first two movements are in D major, whereas the final movement is in the parallel key of D minor.

It should however be noted that an attribution to a composer in an early manuscript cannot always be taken with certainty. In the case of Pisendel, and despite the obvious reliability of his manuscripts, it can be observed that he sometimes confused composers' names, perhaps because he sometimes indicated them a posteriori on certain manuscripts at a time when his memory no longer allowed him to identify the author with precision - which is certainly understandable in view of the enormous corpus he copied (nearly 400 works!). This notably seems to be the case for another work attributable to Schreyvogel: the concerto in C minor preserved in manuscript Mus.2808-O-3 of the same library, where Pisendel's monogram and two names of composers appear: "Visconti o SchreyVogel". It seems most likely that this copy was made by Pisendel from another manuscript, now lost, probably less carefully written out and therefore unusable, and which did not include a composer's name - just like three of the five sonatas in the present manuscript. Pisendel could have hesitated as to the authorship of this work when tidying it up some time later.

The case of the manuscript commented upon here is however somewhat different, in that the name 'Scharifogel' is written in red, in a script different from that of the rest of the volume and much larger than Pisendel's usual handwriting as far as composers' names are concerned. One might therefore wonder whether this indication could have simply been added much later, perhaps by another hand. Indeed, this is the fourth page of the musical content of the manuscript, but also the page that appears first on reading the collection (folio 1r). This indication therefore has a good chance of serving as a general indication for the volume, and could have been added a posteriori by anyone concerned with classifying this volume and thus with identifying a composer's name, without this necessarily being the result of a real investigation as to the authorship of these sonatas.

One thing seems certain, however, concerning the astounding sonata in D major in this collection: its final movement in D minor is a composition by Johann Paul von Westhoff. It is the third movement of the third sonata of the six *Sonate a Violino Solo con Basso Continuo* published in Dresden in 1694, where we find the indications 'Imitatione delle Campane - Il violone Senza Cembalo' ("Imitation of Bells – Violin without harpsichord" [as an indication of the instrumentation of the basso continuo]). This set does not however include the first two movements of the sonata in D major in the collection presently under consideration. Could they also be by the same composer? The first movement evokes an instrumental recitative as found in various German and Italian composers of the period, but at the present state of research it seems impossible to suggest any authorship. Unless we discover that the first two movements also come from a sonata by Westhoff, it would seem that this sonata is similar to the "capricci-sonatas" as found in the "Schränk II" collection, which brings together isolated movements by various composers. It would also be one of the most original sonatas of this genre because of its completion in the homonymous key - unless it is incomplete, like the F major sonata in the same collection, with a fourth movement in D major being composed but not copied by Pisendel...

Let us now examine the sonata in G minor, which bears no indication as to its author. The beginning of the second movement, 'Alleman[da]', bears remarkable similarities to the second movements of sonatas no. 2 and 3 from Albinoni's *Sonate da Chiesa*, published by Estienne Roger in Amsterdam, probably in 1708. Albinoni's Allemandes have very little in common with this movement, however, often bearing the indication 'Larghetto' (as in the sonatas preserved in Dresden, which makes use of much more varied rhythms than this Allemanda).

There are also similarities between the incipit of this Allemanda and the beginning of the first movement of Giuseppe Torelli's sonata in A major for violin and continuo P.A. 1.3.11, preserved in Dresden, as well as with the first movements of Vivaldi's sonatas RV 18, 21, 72, 806 and 810. The structure of the sonata RV 21, like that of the sonata RV 1, corresponds perfectly to the form of this sonata in G minor. Two other works found among Vivaldi's early sonatas for violin and basso continuo published in 1709, also adopt a form close to this sonata: these are the sonatas RV 8 and RV 16, as well as the sonata for violin and continuo in D minor RV 15, copied by Pisendel.

The first movement of this sonata bears many similarities to the opening movement of the Sonata for violin, oboe, obbligato organ and ad libitum chalumeau RV 779 in C major - also an early work - including a relatively rare 3/2 bar and the interruption of the musical discourse by a cycle of repetitions of a characteristic virtuoso figure - a phenomenon usually referred to as 'perfidia', in

reference to two trio fragments by Torelli. This feature can also be found in the central movement of Torelli's sonata in E minor for violin and continuo P.A.1.3.8 - albeit in more clearly demarcated fashion - where there is also a small transition to the final movement, comparable to the brief slow transition between the perfidia and the Allemanda in our G minor sonata. Such a transition can also be found in other works close to Torelli's style, such as the Concerto for violin and strings in D minor RV 813 (third movement) formerly attributed to Torelli, or the Sonata for violin, cello and continuo in G major RV 820 - the earliest work attributed to Vivaldi - where two adagios also follow perfidia (the first evolving over a pedal note).

As for the jig, this also has some elements that are fairly characteristic of Vivaldian writing. Apart from some similarities between the initial motif and the volutes that introduce the first movement of the concerto for violin and strings in D minor RV 249 (published in 1716 in *La Stravaganza*), the presence of pedal-notes (dominant and tonic) at the end of the movement appears as a typical feature of the Red Priest's jigs – one virtually absent, for example, from the jigs of other Venetian composers such as Albinoni or the Marcello brothers. We are especially reminded of the pedal-notes placed at the end of the jigs of the sonatas RV 14 in D minor (Op. 2 no. 2), RV 31 in A major (Op. 2 no. 3), RV 36 in B minor (Op. 2 no. 5), RV 806 in G major (for flute), RV 26 in G minor and above all RV 10 in D major (the last two copied by Pisendel and preserved in Dresden).

Without being able to prove the authorship of this sonata in G minor, we can conclude that it is the most Vivaldian work of the collection, particularly close to the composer's youthful style - a language itself marked by the influence of Torelli.

Despite a certain heterogeneity of style, this collection of sonatas for violin and basso continuo thus seems to be a first-rate testimony to the Italian repertoire of the early eighteenth century. Copied "on the spot", it constitutes a representative anthology of violin music of this period and gives us a glimpse of what might have been found in the library of a violinist such as Vivaldi.

Remarks concerning our interpretation

Our interpretation is essentially based on two choices: to offer an alternative to the original text when the latter contains strange turns of phrase out of keeping with the musical style of these works, and to carry out research and experimentation regarding musical ornamentation.

Our proposals for the correction of what we consider to be copying errors are based on the harmonic and melodic language of Italian works for violin from the years 1710-1720. In the case of the first sonata of the collection, we have also consulted other works by J. F. Schreyvogel for a glimpse of this composer's style.

The ornaments proposed here are partly improvised on the spot (especially in the slow movements), and partly written-out (in the repeats of the fast movements). They are the result of a genuine immersion in the ornamentation of the Vivaldian circle, where ornamentation was commonplace, including in the fast movements (as can be seen from the numerous sketches by Pisendel in the Vivaldian manuscripts preserved in Dresden). This practice is to be compared with Benedetto Marcello's testimony that Vivaldi 'improvised on the bass' - which can be done with a basso ostinato, but also with repeated motifs and in particular harmonic progressions, as Pisendel's numerous annotations prove. The practice of 'varied repetitions' is also attested in the Vivaldian school, including written-out passages (such as the central movement of the Concerto for violin, organ and strings in F major RV 775).

The idea of introducing certain sonatas with an improvised prelude is well documented in the eighteenth century until its decline in the middle of the nineteenth, as attested by an account by F. W. Kalkbrenner:

"How many of our best pianists can make a prelude that is even remotely satisfactory? And as for the students, not one in a thousand of them tries to go beyond a perfect cadence in their improvisations."

Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, Introduction to the Pianist's Treatise on Harmony: Rational Principles of Modulation for Learning to make Preludes and to Improvise..., Paris, 1849

Our suggestions in this field, in addition to a toccata for organ by Johann Pachelbel, are very freely inspired by works by Sylvius Leopold Weiss, a lutenist at the Dresden court, and by an example from *L'art de préluder* Op. 7, by Jacques Hotteterre le Romain (1719).

Finally, it should be noted that our interpretation of the anonymous Sonata da camera in D major is less typically Italian than that of the five sonatas in manuscript Mus.1- R-70, insofar as it is a more varied work, testifying to the cosmopolitan style predominant at the court of Dresden, where various influences combined brilliantly: the "Corellising" style (to borrow Telemann's neologism), the influence of the German and Austrian violin school of the late seventeenth century, and the French style (notably via Jean-Baptiste Volumier, Johann Christoph Schmidt and Pierre-Gabriel Buffardin). It is thus a somewhat eclectic - but musically very accomplished - work that closes this album.



Les artistes souhaitent remercier Anne-Claude Burnand-Mauri, Anne-Marie Cordoba, Armand Bättig, Jean-Christophe Leclère, la Commune de Belmont-sur-Lausanne ainsi que la Paroisse de Belmont-Lutry pour leur soutien.

SUE-YING KOANG, violon / violin

Formée au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin et à la Longy School of Music de Cambridge (Etats-Unis), Sue-Ying Koang est lauréate des bourses Fulbright, Lavoisier et Mécénat Société Générale.

Après sept années comme soliste à l'Orchestre Philharmonique de Liège et enseignante au Conservatoire Royal de Liège, Sue-Ying Koang rencontre Alessandro Moccia et Leonardo García Alarcón en 2010 et s'oriente vers la musique ancienne.

Elle reprend des études et obtient deux Masters à la Haute École de Musique de Genève en violon baroque et en pédagogie musicale (2014 et 2016).

Elle collabore notamment avec les ensembles la Fenice, Cappella Mediterranea, les Arts Florissants, Pygmalion et la Simphonie du Marais. Elle a travaillé sous la direction de chefs tels que Jean Tubéry, Leonardo García Alarcón, William Christie, Jordi Savall ou Louis Langrée.

Sue-Ying Koang graduated from the National Conservatory in Lyon, at the Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin and at the Longy School of Music in Cambridge (MA, United States), Sue-Ying Koang is a recipient of the Fulbright, Lavoisier and Mécénat Société Générale scholarships. In 2010, after serving for seven years as a principal at the Liège Philharmonic Orchestra and as a teacher at the Liège Royal Conservatory, Sue-Ying Koang met Alessandro Moccia and Leonardo García Alarcón. She resumed her studies and obtained two Masters at the Haute Ecole de Musique in Geneva in baroque violin and musical pedagogy (2014 and 2016). She collaborates with ensembles such as La Fenice, Cappella Mediterranea, Les Arts Florissants, Pygmalion and La Simphonie du Marais. She has worked with conductors such as Jean Tubéry, Leonardo García Alarcón, William Christie, Jordi Savall or Louis Langrée.

VINCENT BERNHARDT,

clavecin & orgue / harpsichord & organ

Alliant une pratique instrumentale assidue à un travail musicologique approfondi, Vincent Bernhardt est un musicien complet : claveciniste et organiste reconnu sur la scène internationale, chef d'ensembles, il est également pédagogue et chercheur.

Formé au CNSMD de Lyon, à la Hochschule de Stuttgart et à la Schola Cantorum de Bâle, il est titulaire de quatre Masters et est lauréat de concours internationaux dont le Grand Prix Bach de Lausanne (2015). Il s'est produit dans une quinzaine de pays européens ainsi qu'à Cuba et en Bolivie.

Actif comme soliste, il a également collaboré avec des formations symphoniques (orchestres de Cologne, Essen, Metz, Luxembourg, etc.) et de musique ancienne (l'ensemble Gilles Binchois, Freiburger Barockorchester, La Cetra Barockorchester, RIAS Kammerchor). Il enseigne l'orgue au Conservatoire à Rayonnement Régional de Metz et le clavecin à la Hochschule für Musik de Sarrebruck et a une activité de conférencier. Il prépare une thèse de doctorat sur l'interprétation de la musique de Vivaldi à l'Université de Lyon.

Ses enregistrements dédiés à Vivaldi et son album du Clavier bien tempéré ont obtenu des critiques enthousiastes de la part de la presse spécialisée : Choc de Classica, 5 diapasons.

Vincent Bernhardt is a versatile musician: organist and harpsichordist, pedagogue, baroque ensemble conductor and musicologist. Trained at the CNSMD in Lyon, at the Hochschule in Stuttgart and at the Schola Cantorum in Basel, he holds four Master's degrees and is the winner of international competitions including the Grand Prix Bach in Lausanne (2015). He has performed in most European countries as well as in Cuba and Bolivia.

Active as a soloist, he has also collaborated with several symphony orchestras (Cologne, Essen, Metz, Luxemburg etc.) as well as with Early Music ensembles (Gilles Binchois ensemble, Freiburger Barockorchester, La Cetra Barockorchester, RIAS Kammerchor). Active as a lecturer, he teaches the organ at the Metz Conservatoire and the harpsichord at the Hochschule für Musik in Saarbrücken. He is also writing a doctoral thesis on the interpretation of Vivaldi's music at the University of Lyon.

His recordings devoted to Vivaldi and his Well-Tempered Clavier album won enthusiastic reviews from the specialized press: Choc by Classica, 5 diapasons by Diapason Magazine.

DIANA VINAGRE, violoncelle / cello

Après des études de violoncelle à l'Académie Nationale Supérieure d'Orchestre de Lisbonne, Diana Vinagre suit l'enseignement de Jaap Ter Linden au Conservatoire Royal de la Haye où elle obtient un Bachelor et un Master en musique ancienne.

Elle a collaboré avec des ensembles tels que l'Orchestra of the Age of Enlightenment, Cappella Mediterranea, Amsterdam Baroque Orchestra, Le Cercle de l'Harmonie, Al Ayre Español ou B'Rock. Elle a notamment travaillé sous la direction de Frans Brüggen, Enrico Onofri, Barthold Kuijken, Rinaldo Alessandrini, René Jacobs ou Christophe Coin.

En 2010, elle fonde l'ensemble Bonne Corde spécialisé dans le répertoire pour violoncelle du XVIII^e siècle et la redécouverte de la musique portugaise avec violoncelle obligé des XVIII^e et XIX^e siècles. Elle a achevé une thèse de doctorat sur le violoncelle dans le répertoire sacré portugais entre 1750 et 1834 à l'Universidade Nova de Lisbonne.

After studying cello at the Academia Nacional Superior de Orquestra in Lisbon, Diana Vinagre followed the teaching of Jaap Ter Linden at the Royal Conservatory in The Hague where she obtained a Bachelor's and a Master 's degrees in Early Music. She has collaborated with ensembles such as the Orchestra of the Age of Enlightenment, Cappella Mediterranea, Amsterdam Baroque Orchestra, Le Cercle de l'Harmonie, Al Ayre Español or B'Rock. She has worked under the direction of Frans Bruggen, Enrico Onofri, Bathold Kuijken, Rinaldo Alessandrini, René Jacobs and Christophe Coin. In 2010, she founded the Bonne Corde ensemble specializing in the repertoire for 18th century cello and the rediscovery of Portuguese music with obbligato cello from the 18th and 19th centuries. She has finished writing a doctoral thesis on the cello in the Portuguese sacred repertoire between 1750 and 1834 at the Universidade Nova in Lisbon.

PARSIVAL CASTRO,

théorbe & guitare / theorbo & guitar

Parsival Castro étudie la guitare classique au Conservatoire National de Musique Antonio Neumane, à Guayaquil en Équateur. Après des études de lettres et une pratique assidue du théâtre, il décide de se consacrer entièrement à la musique. Il se rend en France où il entame des études de culture musicale, de composition, de luth et de théorbe au Conservatoire à Rayonnement Régional de Strasbourg.

Il poursuit ses études dans la classe de Hopkinson Smith à la Schola Cantorum de Bâle où il obtient un Master de luth et obtient en parallèle un diplôme de spécialisation en Musique de Chambre au CRR de Strasbourg auprès de Martin Gester.

Il a bénéficié de l'enseignement de personnalités telles qu'Eugène Ferré, Marianne Muller, Gabriel Garrido, Eduardo Egüez. Il se produit également en Europe et en Amérique latine et collabore avec les ensembles Concerto Soave, le Parlement de Musique, Plurium, Capilla Panamericana, les Alizés, la Boz Galana, Le Masque.

Professeur de luth et théorbe au Conservatoire à Rayonnement Régional du Grand Besançon, il prépare une thèse de doctorat sur Kapsperger à l'Université de Strasbourg.

Parsival Castro studied classical guitar at the Antonio Neumane National Conservatory of Music, in Guayaquil, Ecuador. After studying literature and consistently practicing theater, he decided to devote himself entirely to music. He relocated to France where he began studying musical culture and composition, lute and theorbo at the Conservatoire à Rayonnement Régional in Strasbourg. He continued his studies in Hopkinson Smith's studio at the Schola Cantorum in Basel, where he obtained a Master's degree in lute and at the same time he obtained a specialization diploma in Chamber Music at the CRR Strasbourg with Martin Gester. He has received the teaching of personalities such as Eugène Ferré, Marianne Muller, Gabriel Garrido, Eduardo Egüez. He also performs in Europe and Latin America and collaborates with the Concerto Soave, Parliament of Music, Plurium, Capilla Panamericana, Les Alizés, La Boz Galana, Le Masque ensembles. He teaches Lute and theorbo at the Conservatoire à Rayonnement Régional du Grand Besançon, and he is writing a doctoral thesis on Kapsperger at the University of Strasbourg.

