

SONATA
XII
VIOLINO SOLO

CUTHORE
IGNATIO ALBERTINO
S.C.M. CLEONORÆ
Imperatricis Viduæ Musico
compositæ, et in lucem editæ

Vienne
Sumpt. Philippi Fieveti.
Typogr. & Bibliop. Francofurt.
ad Mönium

Anno MDC LXXX XII



Illustration :
Guido Cagnacci, *La Mort de Cléopâtre*
Vienne, Kunsthistorisches Museum

Le commentaire de cette œuvre par Denis Grenier se trouve en page 6 du livret

IGNAZIO ALBERTINI
sonates pour violon & basse continue

- | | |
|---|------|
| 1. Sonata I, ré mineur
<i>violon, orgue, théorbe</i> | 8'00 |
| 2. Sonata II, Fa majeur
<i>violon, clavecin</i> | 5'43 |
| 3. Sonata III, si mineur
<i>violon, orgue, théorbe</i> | 5'51 |
| 4. Prélude pour théorbe (Angelo Michele Bartolotti) | 3'56 |
| 5. Sonata IV, do mineur
<i>violon, clavecin, théorbe</i> | 6'30 |
| 6. Sonata V, La majeur
<i>violon, clavecin, violone</i> | 6'45 |
| 7. Sonata VII, la mineur
<i>violon, orgue, théorbe</i> | 6'45 |
| 8. Toccata pour clavecin (Ferdinand Tobias Richter) | 4'29 |
| 9. Sonata VIII, ré mineur
<i>violon, clavecin, théorbe</i> | 6'57 |
| 10. Prélude pour théorbe (Bartolotti) | 0'54 |
| 11. Sonata X, mi mineur
<i>violon, violone, théorbe, orgue</i> | 8'10 |
| 12. Toccata V pour clavecin (Johann Kaspar Kerll) | 2'47 |
| 13. Sonata XI, sol mineur
<i>violon, clavecin</i> | 5'15 |
| 14. Sonata XII, la mineur
<i>violon, violone, orgue</i> | 4'39 |

HÉLÈNE SCHMITT, *violon*
JÖRG-ANDREAS BÖTTICHER, *clavecin & orgue*
KARL-ERNST SCHRÖDER, *théorbe*
DAVID SINCLAIR, *violone*

violon italien, attribué à Camillus Camilli
clavecin italien d'Emile Jobin (1986)
orgue positif de Bernhard Fleig (1997)
violone de Mathias Khlutz, Mittenwald (1715)
théorbe de Richard C. Earl

Enregistré à Paris, chapelle de l'hôpital Notre-Dame de Bon Secours, en juillet 2001

Enregistrement & montage numérique : Hugues Deschaux

Photographies : Robin Davies

*Avec nos remerciements les plus amicaux
à Freddy Eichelberger & Bernhard Fleig
pour la mise à disposition des instruments à clavier*



Guido Cagnacci [Canlassi]
Santarcangelo di Romagna, 1601 - Vienne, 1663
La Mort de Cléopâtre, 1658
Huile sur toile, 140 x 159,5 cm
Vienne, Kunsthistorisches Museum

Disciple de Guido Reni et du Guerchin, Cagnacci retient la leçon classique des Carraches. Il se montre tout aussi sensible au réalisme du Caravage, qui le touche profondément, abordé au contact d'Orazio Gentileschi. Toute sa vie, il cherche à réaliser la synthèse entre les deux esthétiques. Après s'être consacré à la commande religieuse post-tridentine, il donne bientôt dans la peinture profane, genre qu'il en vient à privilégier. Il représente la femme, motif d'élection, sur fond de tonalité érotique. La clientèle abonde. Obligations professionnelles et affaires de cœur l'amenant à sillonner l'Italie, il se fixe un temps à Venise, où sa palette gagne en couleur et en sensualité. Autour des années 1660, à l'invitation de l'empereur Léopold I^{er}, il s'installe à Vienne à titre de peintre de la cour. Il s'éteint quelques années après son arrivée dans la capitale de l'Empire. Un parcours qui n'est pas sans rappeler celui d'Albertini. D'une génération plus jeune, le musicien est lui aussi italien de naissance, viennois d'adoption, et, par ses compositions, émerge aux entreprises artistiques des Habsbourg. Œuvre de la maturité, le tableau met en scène la fin pathétique d'une lignée.

De 51 à 30 avant Jésus-Christ, Cléopâtre VII règne sur le royaume du Nil. À l'époque hellénistique, Alexandrie en est la capitale. La souveraine est l'ultime descendante de la dynastie ptolémaïque, venue de Macédoine trois siècles plus tôt. Le fondateur, Ptolémée I^{er}, général d'Alexandre, a reçu l'Égypte en partage à la mort du conquérant. « Dernier pharaon », la reine est, à tous égards, un être d'exception. Maîtresse de César, après l'assassinat du dictateur, elle se lie à Marc-Antoine pour lequel elle entretient une passion ardente. La bataille d'Actium, gagnée par Octave, futur Auguste, et rival de ce dernier, réduit à néant les ambitions du couple. Devant l'impasse, Marc-Antoine se donne la mort sur l'annonce du faux suicide de la reine. Cléopâtre est d'autant plus résolue de l'y accompagner, que le vainqueur est sans pitié, et prétend, non seulement en faire sa captive, mais la traîner à Rome en esclave, et la faire parader comme trophée de ses conquêtes. Désespoir et fierté du monarque qui



voit son royaume réduit au rang de province romaine.

À sa demande, des serviteurs apportent un plat de figes, au fond duquel est dissimulé un aspic. Le venin a produit son effet. La souveraine vient de rendre l'âme, et a rejoint le monde de l'éternité, pour y jouir, selon la légende, de l'immortalité. Elle sera ensevelie avec les honneurs dus à son rang, dans le mausolée royal, à côté de son partenaire. À demi nue, la tête inclinée, la morte a conservé les couleurs de la vie. Elle semble dormir. Sa peau soyeuse est une invite à la caresse charnelle. Sur sa chevelure lisse et bien coiffée, on a posé le diadème royal, symbole de sa dignité. Telle une larme qui coule, le diamant oblong qui pend à son oreille semble participer à l'affliction ressentie par sa suite. Inconsolables, ses suivantes, au premier rang desquelles Iras et Charmion, qui l'accompagneront dans la mort, ne peuvent contenir leur peine. Leurs visages éplorés, masqués à demi occultés par des ombres tragiques, scandent le mouvement andante d'un ballet final, en contrepoint avec la pose idéalisée de la reine. Le fauteuil aux lignes droites ponctuées d'or contraste avec les courbes sinueuses de son corps. Harmonies de rouge, et de marron, enveloppantes, avivées par les accents de blanc, de bleu, et de vert, carnations rosées et dorées structurent la composition qu'une douce et chaude lumière inonde. Le spectateur est ému par le drame, qu'une présentation en frise, sur fond de nuit profonde, et l'éclairage théâtral d'un *chiaroscuro* dramatique caravagesque exacerbent en le rendant immédiat. Prestidigitation solidaire en vue d'attirer l'attention du serpent pour partager son sort, le jeu de mains central, d'un naturel émouvant, n'est pas sans suggérer d'ultimes marques d'affection envers une reine aimée. La sensualité est une donnée récurrente de la poésie de Cagnacci, que la mort, plus qu'elle ne la nie, exalte. La tradition picturale érotico-mythologique, poésie visuelle chère aux ancêtres de l'empereur, est, comme au temps de Charles Quint et du Titien, une métaphore toujours vivante.

Denis Grenier

Département d'histoire
Université Laval, Québec

ut pictura musica

La musique est peinture, la peinture est musique.

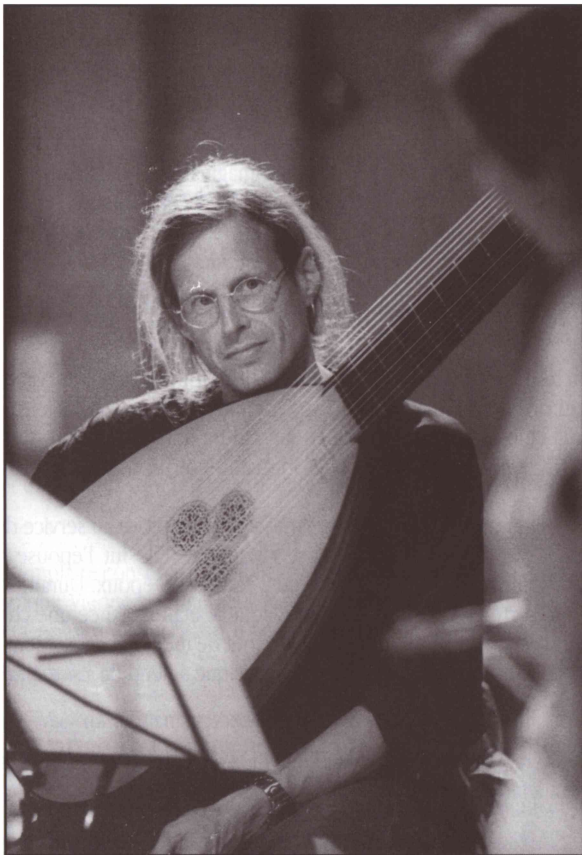


C'est d'une lettre de la main de Johann Heinrich Schmelzer que parvient tout d'abord à notre connaissance le nom d'Ignazio Albertini. Schmelzer, l'un des plus importants violonistes du XVII^e siècle, figure marquante de la Hofkapelle de la cour de Vienne, était le conseiller musical du Prince Evêque d'Olomouc Karl von Liechtenstein Castelnor, lui-même grand amateur de musique virtuose pour violon. Dans cette missive qu'il écrivit en 1671, Schmelzer confie au Prince Evêque qu'il aurait « *néanmoins tenu le dit Ignatium de par son apparence pour un gentilhomme* ».

Il semble ainsi qu'Albertini, que Schmelzer avait recommandé à Liechtenstein, s'était probablement douteusement comporté vis-à-vis du Prince Evêque. Son tempérament fougueux pourrait sans doute être aussi invoqué dans sa mort dramatique ; il fut en effet poignardé à Vienne le 22 septembre 1685 dans des circonstances inconnues.

La lettre nous révèle en outre qu'Albertini figurait dans un entrelacs de personnalités musicales dont Schmelzer lui-même. Celui-ci entretenait à l'étranger de fructueux contacts avec entre autres les violonistes Nikolaus Adam Strungk et Heinrich Ignaz Franz Biber aussi bien qu'avec Johann Teile ; ses élèves rayonnaient dans les cours de Stuttgart et Ansbach et ses œuvres étaient diffusées jusq'en Angleterre et en Suède.

Strungk et Biber, de leur côté, se produisaient régulièrement à Vienne à la cour de l'Empereur tandis que Johann Jakob Walther, autre violoniste réputé et actif à Dresde et Mayence entretenait quant à lui d'étroites relations avec les membres de la Hofkapelle de l'Empereur, dont un fils de Schmelzer.



Albertini fut sans doute en contact avec tous ces musiciens et leurs œuvres, sans parler naturellement des autres illustres collègues viennois tels que Johann Kaspar Kerll et son successeur Tobias Richter dans les années 1670/1680.

Ces conjectures attestent au-delà de notre imagination de l'extrême mobilité et par là-même du foisonnant échange d'idées entre musiciens à cette époque. Et d'une façon marquante en la personne du très réputé guitariste et théorbiste Angelo Michele Bartolotti originaire de Florence qui servit la Reine Christine en Suède puis l'Archiduc Ferdinand Karl à Innsbruck, de nouveau la reine Christine à Rome et enfin exerça à Paris de 1662 jusqu'en 1682. Les copies de ses rares œuvres transmises se trouvent à Vienne.

Albertini né en 1644 vraisemblablement à Milan, tout comme son contemporain Carlo Ambrogio Lonati, arriva à Vienne âgé de 27 ans comme nous l'apprend la lettre de Schmelzer. Où avait-il étudié et auprès de qui, l'on n'en sait pas davantage, pas plus que l'on ne sait au service de qui il fut employé et s'il vécut dès lors sans interruption à Vienne.

L'on sait néanmoins qu'il était peu avant sa mort employé au service de l'Impératrice veuve Eleonora II, de la famille Gonzague de Mantoue. Elle fut l'épouse de l'Empereur Ferdinand III et mourut en 1686, ayant survécu 27 ans à son époux. Durant son long veuvage, elle fonda une sorte de cour personnelle à laquelle était attachée une chapelle qui bien que plus petite que celle de l'Empereur comptait tout de même agréablement 24 musiciens ; la musique qui se faisait là est décrite comme « musique splendide » *stupendissima musica* en 1666.

Ainsi Eleonora, qui goûtait particulièrement la musique, chantait et composait, portait un jugement tout à fait éclairé quant à la qualité de ses musiciens.

Albertini fut également membre avant 1685 d'un cercle de musiciens d'élite attaché à la cour impériale. Ceci, ajouté à ses contacts avec Schmelzer, l'épisode de ses tribulations avec Liechtenstein et sa place chez Leonora laisse supposer qu'il dut être sans aucun doute un instrumentiste hors pair.

Ses sonates pour violon en sont la preuve, unique œuvre qui ait traversé les siècles.

Elles s'articulent dans un contexte foisonnant d'œuvres imprimées pour le violon qui s'ouvre avec les sonates de l'opus V de Marco Uccellini éditées en 1649. Suivent les publications des opus 3 et 4 de Giovanni Antonio Pandolfi à Innsbruck tandis qu'en 1664 paraissent six sonates de Schmelzer et que Johann Jakob Walther fait imprimer ses Scherzi en 1676. En 1678 Bonaventura Viviani édite son opus IV à Innsbruck, et enfin Biber ses célèbres sonates de 1681.

Les œuvres d'Albertini, tout comme celles de ses collègues de langue allemande Schmelzer, Biber et Walther, sont imprimées selon un coûteux procédé d'impression de gravure sur cuivre.

Le seul exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de Paris (collection Sébastien de Brossard) indique Vienne comme lieu de provenance mais Philipp Fieviet de Francfort comme éditeur. Curieusement la date d'édition portée est 1692, sept ans après la mort d'Albertini.

Il pourrait vraisemblablement s'agir d'un second tirage d'édition ; plusieurs vagues indications attestent d'une première publication, aujourd'hui perdue, parue très certainement du vivant d'Albertini. En effet, en octobre 1686, les frères d'Albertini adressèrent à l'Empereur Leopold I, dédicataire de l'œuvre, la requête (d'ailleurs exaucée) d'un soutien

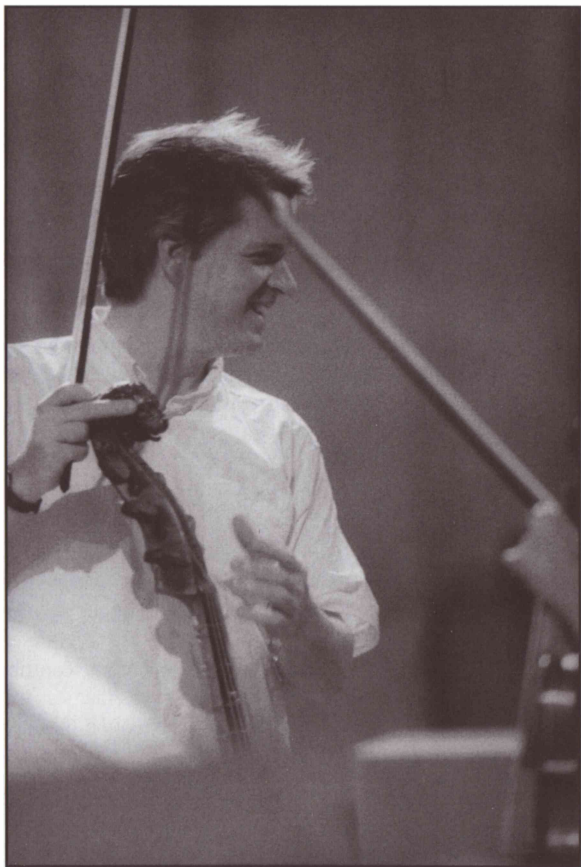
financier. Ils avaient vivement besoin d'argent afin de régler enfin l'imprimeur qui avait exécuté la coûteuse gravure en cuivre de l'œuvre de leur frère décédé.

De sonates, les pièces fondent sur la page de titre leur intitulé en *sonatinae*, petites sonates ; ceci peut être interprété comme un acte d'humilité au regard de la suprême connaissance de l'Empereur, car à l'intérieur du recueil, les pièces, inchangées, ne semblent pas céder le pas quant aux exigences techniques et de composition au regard des autres grandes œuvres pour violon de la même époque.

La musique d'Albertini s'est fortement identifiée au langage musical de ses contemporains autrichiens et se présente comme un confluent des ascendances italiennes et de la tradition violonistique plutôt virtuose installée au nord des Alpes.

Les pièces sont animées de mouvements contrastés tout autant que de passages coulés, tandis que des sections libres alternent avec d'autres vivement rythmiques. De l'attitude solistique, du charme dansant et la douce conduite de la mélodie émanent de riches alternances.

Les sonates suivent le schéma formel traditionnel, à savoir introduction, partie médiane et section finale dont l'intérêt réside dans la liberté du discours et la possibilité de variations plurielles. On peut remarquer au début des pièces un prélude pour ainsi dire improvisé (sonates I et V), un discours virtuose libre sur une pédale ou essai de *toccata* dans laquelle les passages lents et chantants se fondent aux courtes sections rapides (sonate III). Dans les parties centrales on trouve souvent des mouvements en imitation (sonates XI et XII) ou des figurations rapides. Les sections finales peuvent être des mouvements de danse (sonate II), ou encore des passages sur de longues notes de basse prolongées (sonates III, VIII, X, XI), des épilogues en forme d'*adagio* (sonates V & XII) ou même d'*aria* (sonate VII). L'*aria* finale



de la 7^e sonate est d'ailleurs un exemple particulièrement touchant de la manière dont Albertini savait manier la langue mélodique de ses collègues autrichiens.

Lui réussissent tout particulièrement les essais d'affects impressionnants ainsi que la sonate IV en do mineur si attirante harmoniquement, revêtant liaisons et articulations spécialement bien ouvragées dans la gravure.

Les demandes techniques de la partie de violon sont plutôt élevées et s'exhibent avant tout dans les *passaggi* parfois ourlés de grands sauts utilisés comme variations abruptes des registres du violon mais aussi comme matériel thématique de motifs comme dans le prélude de la sonate V. Les doubles-cordes sont parcimonieusement employées, bien que la sonate XII y soit entièrement dévolue, telle un couronnement au recueil. Albertini fait ainsi sienne une idée chère à Biber qui avait clos ses sonates de 1681 avec une sonate en trio écrite pour un seul violon et basse continue.

Ainsi semble-t-il être le cas ici qu'un Italien assume les caractéristiques stylistiques de la culture du nord dans laquelle il prend ses aises. La meilleure preuve en est que l'œuvre entière d'Albertini, déjà estimé par ses contemporains comme représentant de la musique de violon au nord des Alpes, figure dans un manuscrit viennois des années 1690 contenant plus de 100 sonates toutes provenant pratiquement d'auteurs de langue allemande.

Les sonates d'Albertini sont une remarquable et méconnue contribution à ce répertoire.

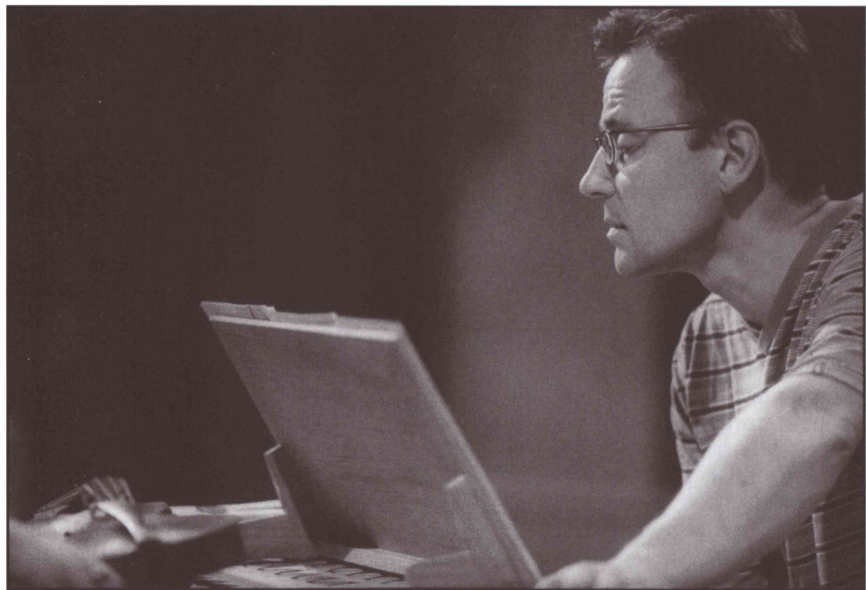
Thomas Drescher, 9 juin 2002
Traduction : Hélène Schmitt



Guido Cagnacci [Canlassi]
Santarcangelo di Romagna, 1601 - Vienna, 1663
The Death of Cleopatra, 1658
Oil on canvas, 140 x 159.5 cm
Vienna, Kunsthistorisches Museum

Having studied under Guido Reni and Guercino, Cagnacci was influenced by the classicism of the Carracci family, but he was also responsive to the realism of Caravaggio, which he encountered through Orazio Gentileschi. In his life as an artist, he strived to bring together those two aesthetics. After a period devoted to commissions for the Church, he turned to the non-religious subjects that held his preference. The female figure, painted with erotic undertones, was one of his favourite subjects. He enjoyed a flourishing clientele. His professional commitments and love affairs took him all over Italy and he settled for a time in Venice, where his palette gained in both colour and sensuality. Round about 1660, he moved to Vienna to become court painter to Emperor Leopold I. He died in the imperial capital a few years later. His career was in some ways similar to that of Albertini. The composer (who was some forty years younger) was also Italian by birth and Viennese by adoption, and through his music, he took part in the artistic ventures of the Habsburg family. Cagnacci's *Death of Cleopatra*, a mature work, depicts the sad demise of Egypt's last Ptolemaic ruler.

From 51 to 30 BC, Cleopatra VII ruled over the kingdom of the Nile, whose capital during the Hellenistic period was Alexandria. She was the last sovereign of the Ptolemaic dynasty, which had come from Macedonia three centuries previously. The line was founded by Alexander's general Ptolemy, who became satrap of Egypt on the conqueror's death. Cleopatra - 'the last Pharaoh' - was exceptional in every respect. After a brief liaison with Julius Caesar, lasting until his assassination in 44 BC, she formed a political and romantic alliance with Mark Antony. The Battle of Actium, won by Mark Antony's rival Octavian (later Augustus) shattered their ambitions. Finding himself in an impasse, Mark Antony committed suicide on being told - an untruth - that the queen herself had done likewise. Cleopatra tried to make her peace with Octavian but soon realised that he intended that she should adorn



his triumph. Rather than be dragged through the city in which he had been borne as a queen, she killed herself.

At Cleopatra's request, servants have brought her a dish of figs, concealing an asp. The venom has taken effect. The queen has just passed into the world of eternity, where, according to legend, she will enjoy everlasting life. She will be buried with all the honours due to her rank in the royal mausoleum beside her partner. Semi-nude, with her head to one side, she has not yet lost the colour of life; she seems to be sleeping. Sensuously her silky skin asks to be caressed. The royal diadem, symbolising her dignity, has been set on her head; her hair is sleek and neat. Like a teardrop, her diamond earring seems to share in the grief of her retinue. Inconsolable, her attendants, including Iras and Charmian (soon to join her in death), are unable to contain their sorrow. Their faces, bathed in tears - masks half obscured by the shadows of tragedy - express the andante movement of a final ballet, in counterpoint to the queen's idealised pose. The chair with its straight lines and gold studs contrasts with the curves of her body. Enveloping harmonies of red and brown are brightened by areas of white, blue and green; rosy and golden flesh tints structure the composition, which is bathed in a soft, warm light. The viewer is moved by the drama, which is heightened and given greater immediacy by the frieze-like presentation on a background of complete darkness, and by a theatrical use of a dramatic chiaroscuro reminiscent of Caravaggio. While expressing tenderness for the queen, the hands in the centre of the picture seem to be luring the asp in the hope of sharing her fate. Rather than being excluded by the subject of death, as one might expect, sensuality - a common feature of Cagnacci's art - is here exalted. The eroto-mythological pictorial tradition, the visual poetry that was dear to the emperor's forebears, was, as at the time of Charles V and Titian, a metaphor that was still very much alive.

Denis Grenier

Department of History

Laval University, Quebec

Translation: Mary Pardoe

ut pictura musica

Music is painting, painting is music.



Ignazio Albertini is first heard of in a letter written by Johann Heinrich Schmelzer, one of the most distinguished violinists of the seventeenth century and a leading figure of the imperial Hofkapelle in Vienna. Schmelzer was also musical advisor to the Prince-Bishop of Olmouc, Karl Liechtenstein-Kastelkorn, who was well known as a lover of virtuoso violin playing. The Austrian musician wrote to the Prince-Bishop in 1671, assuring him of his good opinion of Ignazio Albertini¹, from which we may gather that Albertini, whom Schmelzer had recommended to Liechtenstein, was guilty of some misconduct towards the bishop. A possibly unruly temperament may also have been the cause of his dramatic death: he was stabbed in Vienna on 22 September 1685; the circumstances of his murder are unknown.

From the same letter, we also learn that Albertini moved at that time within an interesting circle of musicians in Vienna, with Schmelzer at its centre. The latter had wide contacts in the world of music, including the violinists Nikolaus Adam Strungk and Heinrich Ignaz Franz Biber (both of whom also visited Vienna, giving performances at the imperial court), and the composer, theorist and teacher Johann Theile. His former pupils were to be found at the court chapels of Stuttgart and Ansbach, and his works even reached England and Sweden. We also know that Johann Jakob Walther, another violinist of repute, who was active in Dresden and Mainz, maintained close relations with members of the Vienna Hofkapelle, including one of Schmelzer's sons. Directly or indirectly, Albertini must have known all these musicians (and their works), to say nothing of his other distinguished colleagues in Vienna, including in the 1670s and 80s Johann Kaspar Kerll and his successor Tobias Richter.

As these cases show, musicians at that time moved easily from one country to another, exchanging ideas. A striking example of such mobility was the famous Italian guitarist and theorbo player Angelo Michele Bartolotti. Probably born in Florence, he worked in Sweden for Queen Christina, before moving to Innsbruck, where he was employed by Archduke Ferdinand Karl; he then worked for Queen Christina again, this time in Rome, following her abdication, and finally took up residence in Paris from 1662 until around 1682. Copies of the few works by Bartolotti that have come down to us are also to be found in Vienna.

Albertini was born around 1644, probably in Milan (like Carlo Ambrogio Lonati, another violinist of international repute, born c1645), but we do not know where he trained as a musician. By the age of about twenty-seven, he was in Vienna (as Schmelzer's letter informs us), but we do not know what positions he held there, nor whether he spent the rest of his life in the city. We do know, however, that shortly before his death he was employed by Eleonora Gonzaga II, the widow of Ferdinand III (d. 1657). Eleonora survived her husband until 1686, during which time she maintained her own 24-member Kapelle, whose music was described in 1666 as extremely impressive ('stupendissima'). The dowager empress sang and composed, and music is said to have been her favourite entertainment, so she must have set high standards in the choice of her musicians.

Albertini also spent some time before 1685 as a member of an elite group of musicians attached to the imperial court. His contacts with Schmelzer, his introduction to Karl Liechtenstein-Kastelkorn, and his position at Eleonora's court all point to exceptional qualities as an instrumentalist, a fact supported by the excellence of his sonatas.

Albertini's Violin Sonatas, the only works that have come down to us, belong to a long line of such publications, beginning in 1649 with Marco Uccellini's 12 Sonatas op. 5. In 1660

Giovanni Antonio Pandolfi published his op. 3 and 4 in Innsbruck; Schmelzer's six Violin Sonatas appeared in Nuremberg in 1664, and Johann Jakob Walther had his *Scherzi* published in 1676 in Frankfurt and Leipzig. In 1678 Giovanni Buonaventura Viviani, who spent many years at the court at Innsbruck, presented his opus IV, and in 1681 Heinrich Ignaz Franz Biber published his famous *Sonatae*.

Albertini's compositions, like those of his German-speaking colleagues Schmelzer, Biber and Walther, were printed using the costly technique of copperplate engraving. The only existing copy of his sonatas (Bibliothèque Nationale, Paris; Brossard Collection) indicates that they were composed in Vienna, although they were published by Philipp Fievet in Frankfurt. The collection is dated 1692, seven years after Albertini's death. This may therefore be a second edition, the first having appeared shortly before the composer's death (indeed, Albertini prepared his sonatas for publication and signed the dedication to Leopold I). Or publication may have been delayed by the cost of engraving; we know that the emperor granted a subsidy towards the latter in 1686.

The title page bears the name 'Sonatinae' ('Sonatinas', rather than 'Sonatas'). This may be simply a sign of humility (the work being dedicated to the emperor). Indeed, each piece is entitled 'Sonata' on the inside pages. At any rate, both compositionally and technically, these pieces easily hold their own against the other great violin sonatas of the time.

Albertini's music is strongly marked by the musical language of his Austrian contemporaries, that is to say, we find a mixture of Italian influences and a virtuoso violin tradition that was more typical of the countries north of the Alps. His sonatas are characterised by strong contrasts and smooth transitions, and metrically free sections alternate with strongly rhythmic passages. Their virtuosity, dance-like charm and sweet melodies make for rich diversity.

Where form is concerned, Albertini's sonatas follow the usual simple three-movement pattern. The form of each movement generally stems from freely varied development of phrases, which appear in different guises and thus with a fresh impulse. Two sonatas (Nos. I and V) begin with a 'Praeludium' characterised by figuration over a supporting bass. We also find toccata-like features, with slow lyrical passages alternating with short fast sections (No. III). The middle movements often make use of imitation (Nos. XI and XII) or rapid figurations. The final movement is a dance in Sonata II, while in Sonatas III, VIII, X and XI it is characterised by passage work over sustained bass notes. But some epilogues take the form of an adagio (Nos. V and XII) or an aria, as in Sonata VII. The latter also provides a particularly striking example of Albertini's mastery of the melodic language of his Austrian counterparts. He is very successful too in his studies of the emotions (or 'affections'), as in the delightful Sonata IV in C minor which, with its many slurs and articulations, is presented with particular care in the engraving.

The technical demands on the violinist are very high, with swift passage work, sometimes including great leaps, which not only bring about sudden changes of register but also provide motivic material, as for example in the 'Praeludium' of Sonata V. Double stopping is used only sparingly, except in the last sonata, where it is most conspicuous. Albertini thus took up an idea that had been used by Biber in his sonata collection of 1681, which ends with a 'trio sonata' for a single violin and continuo.

Albertini was an Italian musician who adopted the stylistic features of the northern culture in which he was active. Furthermore, his contemporaries regarded him as a fine representative of that culture. And it is interesting to note that his music appears in a Viennese manuscript of 1690 containing over a hundred sonatas, practically all of them written by German-speaking composers.

These hitherto little known works by Albertini undoubtedly make a remarkable contribution to the sonata repertoire.

Thomas Drescher, 9 June 2002

Translation: Mary Pardoe

1. 'Ich habe den besagten Ignatium dem äußerlichen nach für einen feinen Menschen gehalten.'

α

JOHANN SEBASTIAN BACH
pièces pour violon & basse continue



HÉLÈNE SCHMITT
ALAIN GERVREAU - JAN WILLEM JANSEN

Alpha 008

Johann Sebastian Bach
Sonata BWV Anhang II 153 - Sonata BWV 1023 - Sonata BWV 1024
Fuga BWV 1026 - Suite BWV 1025

Hélène Schmitt, *violon*
Alain Gervreau, *violoncelle*
Jan Willem Jansen, *clavecin*

