

Contents

Introduzione	3
Introduction	5
Einführung	7
Introduction	9
Sonata I	11
Sonata II	13
Sonata III	15
Sonata IV	17
Sonata V	19
Sonata VI	21

PREVIEW
Low Resolution

For more information on Publication Data

visit www.britishlibrary.gov.uk or contact the British Library

ISBN 978-0-2202-3641-5

ISBN 97811-847601-366-0

© 2014 Schott Music Ltd, London

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from Schott Music Ltd, 48 Great Marlborough Street, London W1F 7BB.

Printed in Germany · S&Co. 9082

Introduzione

L'Opera Ottava di Pietro Antonio Locatelli (Amsterdam, 1744) è l'ultima delle sue pubblicazioni a noi pervenute (dell'Opera Nona abbiamo infatti solo testimonianze documentarie). Essa riscosse un certo successo, testimoniato dall'immediata ristampa – non autorizzata – dello stampatore parigino Le Clerc, dalla riedizione dello stesso Locatelli nel 1752, da una tardiva edizione parigina d'inizio Ottocento, limitata alle sole Sonate per violino, ed ancora alla circolazione di copie manoscritte.

Nel suo insieme, questa pubblicazione presenta delle caratteristiche anomale; ultima di un fecondo periodo produttivo, essa ospita la commistione di due generi, la Sonata per violino e basso e la Sonata a tre, diversificata e diversificata per il disomogeneo stile compositivo adottato. Anche il numero di tali composizioni, 12, deviatamente, non rispetta il tradizionale numero complessivo dei sei o dodici brani usualmente previsti.

Non è chiaro come siano da interpretare queste anomalie: se cioè l'opera ebbe qualche particolare rispetto a stile e di stile, o se invece esse riflettano una consapevole scelta di composizioni, o addirittura un'occasione della quale forse faceva parte anche il dedicatario dell'opera, Abraham Crocus, un certo magistrato di polvere da sparo e poi magistrato di Amsterdam.

Le Sonate per violino e basso

Seguendo la tendenza del tempo, Locatelli si espresse in un'opera di vertice, privilegiando i generi della sonata e del concerto sofisticato, nei quali peraltro si riconoscono le caratteristiche che caratterizzavano in sua fama di virtuoso, il fiorire del virtuosismo, infatti, trovò sempre un terreno fertile, come di suo, una marcata differenziazione fra la parte preminente dello strumento solista e quella del basso continuo, di norma più lineare e standardizzata. Soprattutto l'Opera Ottava, e l'Opera Nona, sono letture del vertice della tecnica violinistica locatelliana, mentre l'Opera Ottava, con le sue sonate per violino e basso, è un'opera di vertice per coloro che cercano di riconoscere le tendenze e le innovazioni che si vanno manifestando in questi tempi. Anche quest'opera segna un'epoca di rinnovamento, e la sua lettura, e la sua esecuzione, e la sua trascrizione, e la sua stampa e manoscrittura dei lavori di Locatelli sembra anzi confermare l'idea di un'opera di vertice, che si è maturata nel corso di anni diversi, e che è stata pubblicata in un'opera di vertice.

Nei primi due decenni del secolo XVIII, la sonata per violino e basso subì un'evoluzione rispetto al tipo classico, rappresentato dal modello di Domenico Scarlatti. Già nel terzo decennio era venuta meno la distinzione fra sonata per violino e basso e sonata per clavicembalo e basso continuo, e erano scomparsi i movimenti fugati degli *Allegri*, della *Carlotta*, e i movimenti di danza, e i movimenti ispirati a movenze di danza; la sensibilità contemporanea si era rivolta verso i modelli parigini, e la sonata da camera *tout court*; in secondo luogo, si erano ridotti i modelli originali della sonata da chiesa (e poi anche in quelle da camera), e si erano ridotti i modelli di sonata per clavicembalo e basso continuo. Si ottenne così un nuovo tipo formale, contraddistinto da un primo movimento lento e autonomo; il primo di essi in andamento lento, i restanti in tempo moderato o allegro. Il nuovo tipo formale: la nuova sonata in tre tempi comparve infatti più sistematicamente nelle Opere Sesta e Ottava.

Le sonate per violino e basso dell'Opera Ottava possono ricavare ulteriori osservazioni. Le prime tre sonate formano un gruppo omogeneo. Nella loro forma tripartita, esse imprimono al decorso della composizione un costante movimento, infatti, è più scorrevole del secondo, in virtù del loro tempo ternario. Nella seconda delle quattro sonate (*Cantabile*, *Allegro*, *Vivace*, *Allegro molto*) non richiama affatto il vecchio modello di sonata da camera, essa sembra piuttosto voler esasperare la tendenza a sbilanciare la macroforma a favore del primo movimento. A garantire sufficiente varietà contribuisce l'alternanza degli affetti dei singoli movimenti, che mostrano una varietà più cospicua che nelle altre sonate. La Sonata V, invece, recupera la tradizionale forma quadripartita con l'aggiunta di movimenti lenti e veloci: manca però la consueta deviazione, nel terzo movimento, alla tonalità minore. La Sonata VI, infine, ritorna al tipo formale della sonata a tre movimenti, ma nella variante ampiamente usata già nell'Opera Sesta (e prima ancora nella Sonata X dell'Opera Seconda), che prevede per l'ultimo movimento una serie di variazioni. Come si può vedere, anche l'uso di modelli formali differenziati all'interno della stessa raccolta conferma all'Opera Ottava un'idea di eterogeneità. Il processo di riduzione del numero dei movimenti nelle sonate da quattro a tre è affiancato da una ricca ventaglia di soluzioni formali per ciascuno di essi. Questo fenomeno può essere visto come un difetto dell'Opera Ottava per la sua poca uniformità intrinseca; ma al tempo stesso può essere valutato come un pregio della raccolta per la varietà e la vivacità delle scelte compositive.

Un breve accenno alla scrittura strumentale. Sebbene in misura assai ridotta rispetto all'Opera Terza e alla stessa Opera Sesta, nelle sei sonate per violino dell'Opera Ottava si ritrovano molte delle risorse virtuosistiche del violinismo locatelliano: sequenze di valori rapidi, salti fra corde distanti, arpeggi molto ampi per estensione melodica, bicordi e

andamenti accordali prolungati, arcate molto complesse per la presenza di lunghe sequenze di staccati o per il rapido passaggio di corde, alternanza di passaggi sciolti, legati e staccati, posizioni acute ed altro ancora. Il tasso di difficoltà sembra crescere mano a mano con il procedere delle sonate per raggiungere il culmine nelle Sonate v e vi. Sebbene quindi ci si trovi di fronte ad una raccolta con minori pretese rispetto alle precedenti, non manca una folta rappresentanza delle risorse tecniche per le quali il violinista bergamasco andava famoso.

Pietro Zappalà

Le sonate a tre

L'interesse compositivo di Pietro Antonio Locatelli per il genere della *Sonata a tre* è piuttosto circoscritto, alquanto limitata, di dieci sonate pubblicate tra il 1736 (*Sei Sonate à Tre ... Op. VII*) e il 1741 (*Sei Sonate à Tre ... Op. VIII*). Questo tipo di composizione si sviluppò nella seconda metà del XVIII secolo, si sviluppò nel resto d'Europa con tempi e modi diversi. Il suo periodo di massimo fulgore intorno alla metà del secolo XVIII. Non si conosce il momento in cui Locatelli pubblicò, nell'Opera VIII, soltanto quattro sonate a tre, anziché le sei previste dal titolo. È probabile che non lasciò queste composizioni nell'anonimato e l'oculatazza delle edizioni pubblicate, come si è visto, suggeriva l'autore ad utilizzare materiale precedentemente elaborato, o destinato ad altri scopi, come le sonate a tre, come appendice alle sonate per violino solo e basso.

Qualche analogia tra le sonate dell'Opera VIII e quelle dell'Opera VII si può notare nella condotta delle parti e nella variabilità del numero di movimenti. Le sonate a tre della Op. VIII si aprono con un *Andante* e si concludono con *Allegro*, *Allegro molto* o *Vivace*; hanno, al loro interno, un movimento in tre parti (ad eccezione della sonata X dove un *Vivace* segue un *Allegro*), un movimento in due parti (ad eccezione della sonata IX dove un *Vivace* segue un *Allegro*), un movimento in una parte (ad eccezione della sonata X dove un *Vivace* segue un *Allegro*).

Le *Sonate a tre* dell'Opera VIII si aprono con un *Andante* e si concludono con *Allegro*, *Allegro molto* o *Vivace*; hanno, al loro interno, un movimento in tre parti (ad eccezione della sonata X dove un *Vivace* segue un *Allegro*), un movimento in due parti (ad eccezione della sonata IX dove un *Vivace* segue un *Allegro*), un movimento in una parte (ad eccezione della sonata X dove un *Vivace* segue un *Allegro*).

Le *Sonate a tre* dell'Opera VIII si aprono con un *Andante* e si concludono con *Allegro*, *Allegro molto* o *Vivace*; hanno, al loro interno, un movimento in tre parti (ad eccezione della sonata X dove un *Vivace* segue un *Allegro*), un movimento in due parti (ad eccezione della sonata IX dove un *Vivace* segue un *Allegro*), un movimento in una parte (ad eccezione della sonata X dove un *Vivace* segue un *Allegro*).

Le quattro sonate a tre dell'Opera VIII si aprono con un *Andante* e si concludono con *Allegro*, *Allegro molto* o *Vivace*; hanno, al loro interno, un movimento in tre parti (ad eccezione della sonata X dove un *Vivace* segue un *Allegro*), un movimento in due parti (ad eccezione della sonata IX dove un *Vivace* segue un *Allegro*), un movimento in una parte (ad eccezione della sonata X dove un *Vivace* segue un *Allegro*).

Le quattro sonate a tre dell'Opera VIII si aprono con un *Andante* e si concludono con *Allegro*, *Allegro molto* o *Vivace*; hanno, al loro interno, un movimento in tre parti (ad eccezione della sonata X dove un *Vivace* segue un *Allegro*), un movimento in due parti (ad eccezione della sonata IX dove un *Vivace* segue un *Allegro*), un movimento in una parte (ad eccezione della sonata X dove un *Vivace* segue un *Allegro*).

Angela Lepore

Introduction

Pietro Antonio Locatelli's Op. VIII is the last of his publications to come down to us. Op. IX is the only set around which documentary evidence exists. Op. VIII achieved some success, as witnessed by the immediate (unauthorized) reprint by the Parisian publisher Le Clerc, by the Locatelli's own reissue of 1752, an early nineteenth-century Parisian edition (limited to violin sonatas), and again from the circulation of many manuscript copies. This publication presents various anomalous characteristics. Emerging as it did from the later stages of the productive period of the composer's career, it combines features of two genres, the sonata for violin and bass and the 'Sonata a tre'. The strikingly uneven compositional style is symptomatic of this combination of diverse characteristics. The number of movements (two, three or four respectively), differs from the traditional total of six or twelve pieces usually found in contemporary chamber sonatas.

It is unclear how best to interpret these anomalies. If the work took this form because Locatelli intended to collect together his hitherto unpublished works, he would appear to be arranging them in a haphazard way, without consideration for stylistic consistency. Alternatively, they might signify a conscious selection of pieces, perhaps intended as satisfying a category of amateurs; this category may have included the dedicatee, the English collector and publisher William Crook (1705-1768), producer of, and trader in, gunpowder, and later magician.

The Sonatas for Violin and Bass

Following the conventions of the time, Locatelli composed violin concertos and sonatas, but he focused on the sonata and solo concerto as vehicles for his virtuoso abilities. He found a more fertile outlet in those genres that embodied a marked differentiation between the solo instrument and the accompanying bass; which was usually more lively and staccato. The sonatas are particularly interesting in encapsulating the virtuoso extremes of Locatelli's violin technique, while the concertos aroused an equivalent degree of interest amongst modern scholars. Even those who try to understand the composer's general accumulation of experimentation are unable to find in this a coherent or systematic way. The numerous manuscript traditions surrounding Locatelli's works seem to indicate that the workbooks collected together individual compositions accrued over several years and perhaps by different hands.

During the first two decades of the eighteenth century, the sonata had evolved in contradistinction to the traditional type, a three-part form. By the third decade the distinction between church and chamber sonatas was no longer clear-cut, and the difference between church sonatas and chamber sonatas were no longer clear-cut. At the same time this was interpreted as a transition to the genre of the sonata da camera. The process of moving from the four-movement structure of the traditional sonata to the three-movement form was neither immediate nor streamlined, but arose from a period of experimentation. The new form originated, characterized by the juxtaposition of contrasting movements set in the same key: a slow movement followed by two fast movements, often in contrasting tonalities. The new, three-movement sonata in fact first appeared sporadically in the 1720s, and became more widespread in Op. VIII.

Op. VIII, however, contains several features worthy of comment. The first three sonatas form a very unusual sequence, with the first three-part form, followed by a progressive increase in speed: due to its ternary metre the third movement is longer than the second. In Sonata IV the sequence of the four movements (*Cantabile*, *Allegro*, *Andante*, *Allegro*) does not refer at all to the old model of the chamber sonata; it seems rather to be exaggerating the contrast between the two fast movements. The juxtaposition, between movements, of a contrasting disposition ensures that the movements themselves assuming much more substantial dimensions than in the other sonatas. Sonata V, however, returns to the typical four-part form with alternating slow and fast movements; but the usual adoption of a contrasting key for the third movement is absent. Sonata VI returns to the formal arrangement of the three-movement sonata in the form already deployed in Op. VI (and previously in Op. II N. 10), which invokes variation form for the first movement. As one can see, the use of a variety of formal models within the same collection establishes diversity within Op. VIII. The reduction of the number of movements from four to three is combined with a spectrum of formal models. This phenomenon could be seen as a defect in Op. VIII, exacerbating its lacking uniformity; alternatively, it can be seen as an attribute, generating variety and signifying an enterprising compositional approach.

Although much reduced in size compared to Opp. III and VI, in the six violin sonatas of Op. VIII many of the virtuosic resources of Locatelli's violin playing are exemplified: rapid sequences; leaps between distant chords; wide arpeggios, double stops and prolonged chordal sections, complex bowings due to the presence of long detached sequences or for the rapid passage of strings, alternation of tied and detached passages, extreme left-hand positions, and so forth. The level of difficulty seems to heighten as the sonatas progress, reaching an apex in Sonatas V and VI. Although this collection that makes fewer technical demands than previous ones, the technical resources for which the violinist from Bergamo was famous are thoroughly represented.

Pietro Zappalà

The Trio Sonatas

Pietro Antonio Locatelli's engagement with the trio sonata as a genre led to a series of compositions, of which the sonatas, published between 1736 (*Sei Sonate à Trè ... Opera V*) and 1744 (*Sei Sonate à Trè ... Opera VIII*). This type of instrumental composition, very popular in the eighteenth century, developed in the rest of Europe at a different rate. In Amsterdam, for example, it continued to flourish throughout the century. The reasons for Locatelli's publication, in Op. VIII, of previously prepared sonatas for two violins and cello or two violins and bass are unknown. The desire not to leave these compositions in manuscript form, or the need to complete a collection of trio compositions, as an appendix to the sonatas for solo violin and bass,

Some analogies between the sonatas of Op. VIII and those of Op. VII can be observed. In some cases these lie in the conduct of parts and in the variability of the number of movements (three or four). The Trio Sonatas of Op. VIII open with an *Andante* or *Largo andante* movement, followed by a *Vivace* or *Allegro*. They include a fugato movement (labelled *Fuga* in three cases and *Scherzo* in one) and a *Canzone* (except in the sonata IX) and the usual alternation of slow and fast movements (except for Sonata VII, which is followed by a *Vivace*). All these compositions are characterized by the complexity of the melodic and instrumental movements. The Sonatas of Op. VIII are scored for two violins and cello or two violins and bass, except for Sonata X, which is for violin and cello. The choice of the cello instead of the violin, already widespread in the eighteenth century, was probably motivated by the composer's personal interests (if he happened to be a cellist), or by practical considerations. Op. VIII N. 10 is Locatelli's only work for cello.

The four Trio Sonatas of Op. VIII, although they share certain characteristics, differ from one another in certain respects. Sonata V is characterized by the presence of a *Canzone* and modern elements. On the other hand, Sonata VIII is characterized by the presence of a *Scherzo* and a more traditional structure, with limited harmonic oscillations and a more conservative melodic language. Sonata IX is the only one in a minor key, is harmonically richer and has a significant number of chromaticisms in the lower register. Sonata X is in three movements, has wide-ranging phrases and a more complex melodic language. Locatelli's experimental inclination is manifested, together with the Vivaldian style, together with Locatelli's own stylistic characteristics, in the choice of a *Scherzo* in the first movement that involves a synthesis of personal creativity and educational background. A careful reading of these four sonatas can therefore provide different insights on what Locatelli's musical language was like at the time, believed to be the fundamental elements of his education.

Angela Lepore

Introduction

L'Opus VIII de Pietro Antonio Locatelli (Amsterdam, 1744) est la dernière de ses publications conservée jusqu'à nos jours (de l'Opus XIX, nous ne disposons que de notices documentaires). Cette œuvre connut un certain succès, témoigné par une réimpression immédiate, quoique non autorisée, de l'imprimeur parisien Le Clerc, par une réédition de Locatelli lui-même en 1752, par une édition parisienne tardive du début du dix-neuvième siècle, limitées aux seules Sonates pour le violon, ainsi que par la circulation de plusieurs copies en manuscrit.

Dans l'ensemble, cette publication présente des caractéristiques singulières: dernier ouvrage d'un créateur musical féconde, il réunit deux genres différents, la Sonata pour violon et basse et la Sonata a tre (Sonate à trois), diversifiés aussi par le style inhomogène de la composition. Le nombre même de ces compositions (sept respectivement) ne respecte pas non plus le nombre total traditionnel de six ou douze sonates habituellement recueillies dans les recueils de cette époque.

L'interprétation de ces anomalies n'est pas claire; autrement dit, nous ne pourrions donner une explication simplement parce que Locatelli voulut recueillir ses pièces restées inédites en les publiant dans un recueil de respect pour une cohérence de style et de destination instrumentale. Locatelli était un musicien conscient, visant à satisfaire une catégorie d'amateurs à laquelle appartenait peut-être aussi son élève et ami, Abraham Croock (1705-1768), producteur et marchand de poudres, musicien amateur et compositeur.

Les Sonates pour violon

Suivant les tendances de son temps, Locatelli s'inspirait de la composition des autres genres instrumentaux, tout en privilégiant les genres de la sonate et du concerto solo. Ses compositions témoignent d'une maîtrise technique qui justifiaient sa renommée de virtuose. En effet, les sonates de l'Opus VIII sont conçues dans les formes qui réalisaient plus nettement une différenciation entre la partie de l'instrument à cordes et la partie de la basse d'accompagnement, d'habitude plus simple et plus directe. Les Opus VIII, surtout, témoignent des sommets de la technique du violon de Locatelli, tu par exemple, la Sonate III, qui paraît semblable après des siècles à des savants modernes. Même ceux qui critiquent Locatelli pour son manque de nouveauté progressive à l'expérimentation ne trouvent pas dans ses compositions des défauts qui empêcheraient son usage musical. La circulation par les imprimés et les manuscrits de ces pièces de Locatelli a permis de constituer un recueil hétérogène, qui rassemble des compositions individuelles de styles différents, mais qui ont des caractéristiques communes, suivant des styles partiellement dissemblables.

Au cours des deux premiers siècles de l'histoire de la sonate, le genre de la sonate soignée avait connu une évolution par rapport à son modèle classique. Au début du siècle par l'Opus V de Corelli. Déjà pendant le dix-huitième siècle, la sonate se divise en deux types: la *sonata da chiesa* (d'église) et la *sonata da camera* (de chambre) n'avaient plus de caractéristiques communes. La première, avec sa turgidité des *Allegro*, et, de la seconde, l'articulation en saut, évoque des danses; la sensibilité contemporaine identifia ce processus à la sonate de chambre tout court. D'autre part, on enregistra une réduction de la forme de la sonate *da chiesa* (et ensuite aussi de celle *da camera*) à trois mouvements, ce qui se réalisa à la suite d'expérimentations qui, finalement, se distinguèrent du mouvement intermédiaire. On obtint ainsi un nouveau type de forme, se distinguant par ses mouvements courts et autonomes: le premier à l'allure lente et le second à l'allure rapide. Locatelli collabora à la définition de ce modèle de forme: la nouvelle sonate en trois mouvements apparaît d'abord de façon occasionnelle dans l'Opus II, et ensuite plus systématiquement dans les Opus VIII.

En examinant de plus près l'Opus VIII on peut formuler bien d'autres remarques. Les trois premières sonates forment un ensemble assez homogène. À travers leur forme tripartite, elles communiquent au déroulement de la composition un rythme constant de la vitesse: le troisième mouvement est en effet plus rapide du deuxième, de par sa mesure plus courte. Dans la *Sonata III* la séquence des quatre mouvements (*Cantabile*, *Allegro*, *Vivace*, *Allegro molto*) ne rappelle pas le vieux modèle de la sonate de chambre; elle semble plutôt vouloir exaspérer la tendance à déséquilibrer le rythme en faveur des temps rapides. Une variété suffisante est assurée par l'alternance des affects de chaque mouvement individuel, dont on relève des dimensions nettement plus importantes par rapport aux autres sonates. La *Sonata V*, par contre, récupère la forme traditionnelle quadripartite avec l'alternance de mouvements lents et rapides: reste absente, cependant, la déviation d'usage vers la tonalité relative dans le troisième mouvement. Enfin, la *Sonata VI* revient au modèle de forme de la sonate en trois mouvements, suivant toutefois la variante déjà amplement exploitée dans l'Opus VI (et avant même dans la *Sonata X* de l'Opus II), qui prévoit une série de variations pour le dernier mouvement. Comme on peut le relever, le recours à des modèles formels différenciés au sein d'un même recueil confère à l'Opus VIII une idée de hétérogénéité. Le processus de réduction du nombre de mouvements de quatre à trois dans les sonates est soutenu par un riche éventail de solutions du point de vue de la forme pour chacun de ces mouvements. Ce phénomène peut être vu comme un défaut de l'Opus VIII à cause de sa faible uniformité d'ensemble; mais en même temps cela peut être considéré comme une qualité de ce recueil, dans la variété et l'éclat de son écriture.