

# Contents

Introduzione .....	3
Introduction .....	5
Einführung .....	7
Introduction .....	9
Trio Sonata .....	11

**PREVIEW**  
Low Resolution

09 13723

British Library cataloguing-in-Publication Data.

A catalogue record for this book is available from the British Library

ISMN 979-0-2201-3543-9

ISBN 978-1-84761-368-4

© 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. 9084

## 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 dalla 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, diversificati alquanto anche per il disomogeneo stile compositivo adottato. Anche il numero di tali composizioni (rispettivamente sei e cinque) non rispetta il tradizionale numero complessivo dei sei o dodici brani usualmente presenti nella raccolta.

Non è chiaro come siano da interpretare queste anomalie: se cioè l'opera ebbe questa caratteristica per come in essa Locatelli raccolse le sue fatiche ancora inedite, usandole senza particolare criterio per quanto a numero e di stile; o se invece esse riflettano una consapevole scelta di composizioni, mirata a un certo numero di abbonati della quale forse faceva parte anche il dedicatario dell'opera, Abraham Croock (1717), mercante e posseditore di polvere da sparo e poi magistrato di Amsterdam.

### Le Sonate per violino solo e basso

Seguendo la tendenza del tempo, Locatelli si espresse nella scrittura strumentale, privilegiando i generi della sonata e del concerto solistico, nei quali si era sino ad allora manifestata la sua fama di virtuoso, il fiorire del virtuosismo, infatti, trova nella sonata un terreno in cui si attuava una marcata differenziazione fra la parte preminente dello strumento solistico e il suo accompagnamento, di norma più lineare e standardizzata. Soprattutto l'Opera Ottava e l'Opera Nona, con le loro testimonianze dei vertici della tecnica violinistica locatelliana, mentre l'Opera Ottava è stata oggetto di attenzione da studiosi moderni. Anche coloro che cercano di riconoscere nell'opera di Locatelli un'evoluzione stilistica, la loro attenzione non trovano in quest'opera segni univoci di rinnovamento. La tradizione di stampa e manoscritta dei lavori di Locatelli sembra anzi confermare l'idea di un'opera composta di brani, in cui le singole composizioni maturate nell'arco di anni diversi, secondo gli pareri.

Nei primi due decenni del secolo XVIII la sonata per violino e basso aveva subito un'evoluzione rispetto al tipo classico, rappresentato esemplarmente dall'opera di Corelli. Già nel terzo decennio era venuta meno la distinzione fra sonata da camera e sonata da chiesa, e prima erano scomparsi i movimenti fugati degli *Allegri*, della seconda metà del secolo XVIII, si erano ridotti a movimenti ispirati a movenze di danza; la sensibilità contemporanea si era rivolta verso il genere della sonata da camera *tout court*. In secondo luogo si venivano perdendo i caratteri originali della sonata da chiesa (e poi anche in quella da camera) di tipo unitario, ma avvenne a seguito di esperimenti che alla fine si affermò un tipo di sonata da camera a tre tempi. Si ottenne così un nuovo tipo formale, contraddistinto dall'alternanza di movimenti a tre e a quattro tempi, e da tonalità e autonomi: il primo di essi in andamento lento, i restanti in tempi più rapidi. Questo tipo formale, la nuova sonata in tre tempi comparve infatti dapprima nell'Opera Seconda, poi più sistematicamente nelle Opere Sesta e Ottava.

Nell'Opera Ottava, si possono ricavare ulteriori osservazioni. Le prime tre sonate formano un sottogruppo omogeneo. Nella loro forma tripartita, esse imprimono al decorso della composizione un costante impetuoso ritmo; il terzo movimento, infatti, è più scorsevole del secondo. In virtù del loro tempo ternario. Nella Sonata a tre, formata da quattro movimenti (*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 movimento più rapido. A garantire sufficiente varietà contribuisce l'alternanza degli affetti dei singoli movimenti, che mostrano una vivacità più cospicua che nelle altre sonate. La Sonata V, invece, recupera la tradizionale forma quadripartita, con l'alternanza 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 conferisce all'Opera Ottava un'idea di eterogeneità. Il processo di riduzione del numero dei movimenti nelle sonate da quattro a tre è affiancato da un ricco ventaglio 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 accordati 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 volta l'occasione delle risorse tecniche per le quali il violinista bergamasco andava famoso.

Renzo Tognoli

## Le sonate a tre

L'interesse compositivo di Pietro Antonio Locatelli per il genere delle sonate a tre è di produzione complessiva, alquanto illimitata, di dieci sonate pubblicate tra il 1733 e il 1744 (*Dieci Sonate a Tre per Violino solo e basso e Quattro Sonate à Tre ... Opera VIII*). Questo genere di composizioni, molto diffuso in Italia alla fine del XVII secolo, si sviluppò nel resto d'Europa con la diffusione del *concerto grosso* e del *concerto da camera*, ad esempio, ebbe il periodo di massimo fulgore intorno alla metà del secolo. Le motivazioni che spinsero Locatelli a pubblicare, nell'Opera VIII, soltanto quattro sonate a tre (tre per violino e basso o due violini e un basso) non lasciarono queste composizioni nell'anonimato, l'occasione di cui si sarebbe avuta se non fosse stato il desiderio di utilizzare materiale precedentemente elaborato, o il desiderio di successo di composizioni a tre, come appendice alle sonate per violino solo e basso.

Qualche analogia tra le sonate dell'Opera VIII e quelle di Giovanni Battista Viotti, in alcuni casi, nella conduzione delle parti e nella variabilità del numero di strumenti, si può notare, ma le sonate di Locatelli si distinguono.

Le Sonate a tre dell'Opera VIII, apparsi in un'edizione di 1733, sono in tre movimenti e si concludono con *Allegro*, *Allegro molto* o *Vivace*; hanno, in genere, un tempo interno, un tempo di mezzo e un tempo finale. In alcuni casi *Fuga* e in uno *Soggetto*, un *Cantabile* (tranne che nella sonata X dove un *Vivace* è seguito da un *Andante*). Le sonate a tre di Locatelli si caratterizzano per la presenza simultanea di elementi fortemente legati e di elementi di tipo *concerto grosso* sperimentali.

Le Sonate a tre di Locatelli sono in tre movimenti e si distinguono nettamente da quelle dell'opera V, per due violini o due flauti e basso, e da quelle dell'opera VI, per violino, violoncello e basso. La scelta di affidare al violoncello la parte di basso, già diffusa in Italia dalla fine del XVII secolo, era spesso motivata da interessi periodici, come il desiderio di Locatelli di essere il destinatario dell'opera o da esigenze di tipo editoriale. La sonata X dell'Opera VIII è l'unica in cui il basso è affidato al violoncello.

Le Sonate a tre dell'Opera VIII, vi sono quattro sonate, si distinguono per la presenza di alcune caratteristiche compositive, si differenziano tra loro e dalle sonate a tre di altri compositori di fine settecento. La sonata VII si distingue per la mescolanza di spunti di tipo *concerto grosso* e di tipo *concerto da camera*. Le caratteristiche che si distinguono sono: la maggiore unitarietà interna, dalla schematicità strutturale, dalla ricchezza delle parti e dal maggior sfruttamento dell'estensione degli strumenti. La sonata IX è l'unica in cui il basso è affidato al violoncello. La sonata X è la più ricca e ha un numero rilevante di progressioni nella parte del basso. La X sonata è l'unica in cui il basso è affidato al violoncello. La sonata X è la più ricca e ha un numero rilevante di progressioni nella parte del basso. Gli aspetti stilistici sono molto evidenti in nessuna di queste composizioni.

In conclusione, le sonate a tre si notano la volontà sperimentale di Locatelli e il bagaglio degli anni di formazione; gli stili e i richiami di tipo corelliano uniti alle caratteristiche stilistiche locatelliane dimostrano, una volta ancora, come la produzione artistica sia sostanzialmente dovuta alla commistione tra creatività personale e ambito di produzione. Un'attenta lettura di queste quattro sonate a tre può pertanto fornire diversi spunti di riflessione su quello che Locatelli, ormai alla fine della sua carriera di compositore, ritiene siano gli elementi fondamentali

una sua ricerca.

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 British edition (limited to violin sonatas), and again from the circulation of many manuscript copies. This publication shows 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 resulting unusual compositional style is symptomatic of this combination of diverse characteristics. The number of movements, six or seven, four respectively, differs from the traditional total of six or twelve pieces usually associated with the chamber sonata.

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 creating a collection of chamber sonatas for consideration for stylistic consistency. Alternatively, they might signify a collection of chamber sonatas, aimed at satisfying a category of amateurs; this category may have included the publisher's friend and patron, the physician Abraham Crook (1705-1768), producer of, and trader in, gunpowder, and the great magician.

### The Sonatas for Violin and Bass

Following the conventions of the time, Locatelli composed chamber sonatas for violin and bass. He focused on the sonata and solo concerto as vehicles for his virtuosic abilities. The chamber sonata was a more fertile outlet in those genres that embodied a marked difference between the solo instrument and the accompanying bass, which was usually a cello or double bass. The significant in-encapsulating the virtuosic extremes of Locatelli's violin playing into an equivalent degree of interest amongst modern scholars. Even those who try to understand the progressive accumulation of experimentation are unable to find a clear path through the publishing and manuscript traditions surrounding Locatelli's work. The collection, whereby individual compositions accrued over several years are published together, is usually different.

During the first half of the eighteenth century, the solo sonata had evolved in contradistinction to the traditional chamber sonata. In the second decade of the century's outset, in the third decade the distinction between church and chamber sonatas was blurred. In the 1730s and 1740s, movements were no longer to be found in church sonatas and chamber sonatas. At the time this was interpreted as a transition to the genre of the 'sonata a tre'. Here we have a reduction to three movements from the four-movement structure of the chamber sonata. The process was neither immediate nor streamlined, but arose from the gradual evolution of the 'sonata a tre' from the four-movement chamber sonata. A new form originated, the 'sonata a tre', consisting of three movements set in the same key: a slow movement followed by two faster movements. This new formal entity. The new, three-movement sonata in fact first appeared sporadically in the 1730s, but more regularly in Opp. VI and VIII.

Close examination of Op. VIII discloses further features worthy of comment. The first three sonatas form a very homogeneous group. Their three-part form generates a progressive increase in speed: due to its ternary metre the first movement is slower 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 trend towards faster 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 the relative key in the third movement is absent. Sonata VI returns to the formal arrangement of the three-movement sonata, but in the form already deployed in Op. VI (and previously in Op. II N. 10), which invokes variation form for the last 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 types. 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 arpeggiated double stops and prolonged chordal sections, complex bowings due to the presence of long detached notes; frequent use of the rapid passage of strings, alternation of tied and detached passages, extreme left-hand positions, and so on. The level of difficulty seems to heighten as the sonatas progress, reaching an apex in Sonata IX and X. Although, as a collection that makes fewer technical demands than previous ones, the technical resources for which Locatelli's hometown of Bergamo was famous are thoroughly represented.

## The Trio Sonatas

Pietro Antonio Locatelli's engagement with the trio sonata genre is limited to a small collection of three sonatas, published between 1736 (*Sei Sonate à Trio... Opera VI*) and 1741 (*Sei Sonate à Trio e Basso e Quattro Sonate à Trè... Opera VIII*). This type of instrumental composition, which was already in vogue at the late seventeenth century, developed in the rest of Europe at a different rate. In Austria, for example, it was culminated in the mid-eighteenth century. The reasons for Locatelli's publication of three, instead of the usual six or twelve, are unknown. The desire not to leave these compositions unpublished, or the author's editorial choices may have caused the author to include previously prepared compositions, as an appendix to the sonatas for violin and cello.

Some analogies between the sonatas of Op. VIII and Op. VI can be determined. In some cases these lie in the conduct of parts and in the variability of the movements (three to five). The Trio Sonatas of Op. VIII open with an *Andante* (Bergamo Sonata I) or with *Alliegro molto o Vivace*; they include a fugato movement (labelled *Fuga* in the Bergamo Sonata I), a *Canzone* (Bergamo Sonata II), a *Cantabile* (except in the sonata IX) and the usual alternation of slow and fast movements (except for the Bergamo Sonata X where an *Alliegro* is followed by a *Vivace*). All these compositions include traditional and innovative elements: The Sonatas of Op. VIII use scores for violin and cello (Sonata I, II, III, IV, V, written for two violins or two flutes and bass) except for Sonata VII, which is written for violin and bass. The location of the second voice to the cello instead of the violin, already used by Corelli in the late seventeenth century, was often motivated by the composer's personal interests (like the desire to play the work) or by editorial considerations. Op. VIII N. 10 is

Locatelli's own work. The three sonatas, which have similar compositional characteristics, differ from one another in complexity. Sonata I is characterized by the blending of traditional and modern elements. On the other hand, Sonata II is distinguished by a greater internal unity, a more schematic structure, with limited harmonic oscillations and a more restricted use of the instruments' range. Sonata IX is the only one in a minor key, is harmonically richer and includes a greater number of progressions in the lower part. Sonata X is in three movements, has wide-ranging progressions and delegates the bass to a continuo-like function. Virtuoso aspects are not particularly prominent in the three compositions. In this collection of sonatas Locatelli's experimental inclination is manifested, together with his sense of education and experience. Echoes of Corellian style, together with Locatelli's own stylistic characteristics, demonstrate, once more, an artistic approach that involves a synthesis of personal creativity and educational background and experience. A careful reading of these four sonatas can therefore provide different insights on what Locatelli, at the end of his career as a composer, believed to be the fundamental elements of his education.

# Einführung

Das Werk Opus 8 von Pietro Antonio Locatelli (Amsterdam, 1744) stellt die letzte seiner uns überlieferten Veröffentlichungen dar (Opus 9 liegt uns in der Tat nur als urkundliches Zeugnis vor). Dieses Werk hatte einigen Erfolg, der belegt wird durch den – unerlaubten – sofortigen Neudruck des Pariser Verlegers Le Clerc, durch die Neuauflage von Seiten Locatelli selbst im Jahre 1752, durch eine spätere Pariser Herausgabe Anfang des 19. Jahrhunderts, die sich nur auf die Violin-Sonaten beschränkte, und schließlich durch das Zirkulieren von handgeschriebenen Kopien.

Insgesamt betrachtet besitzt diese Veröffentlichung von der Norm abweichende Züge: als letztes Werk einer fruchtbaren Schaffensperiode stellt sie die Vermischung von zwei Gattungen dar, und zwar die Sonate für Violine und Bass (die *Trío-Sonate*); diese beiden Gattungen unterscheiden sich unter anderem auch durch den angelegten Rhythmus. Die Zahl der Kompositionen (sechs beziehungsweise vier) spiegelt überdies nicht die in den zeitgenössischen Quellen normalerweise benutzte Zahl von insgesamt sechs oder zwölf Musikstücken.

Es bleibt unklar, wie diese Anomalien zu erklären sind: ob dieses Werk seine Züge dem Zufall verdankt, ob es sich aus dem noch unveröffentlichten Arbeiten Locatelli zu verdanken hat, ohne besondere Absicht, oder ob die Anordnung eine bewusste Auswahl von Kompositionen darstellt, die für eine bestimmte Gruppe von Musikliebhabern gedacht war, zu der vielleicht auch Abraham Croon (1708-1770) gehörte, ein Gelehrter und Vertrieber von Schießpulver und später Magistrat in Amsterdam, dem diese Sonaten gewidmet wurden.

## Die Sonaten für Violine solo mit

Gemäß der damaligen Tendenz galt das kompositorische Interesse für die reinen instrumentalen Gattungen, wobei er die Sonate und das Solo-Konzert bevorzugte, die unter Beweis stellen konnte, die seinen Ruf als Virtuose kennzeichnete. Das Aufblühen des Barock in der Tat schaffte einen Boden in den Formen mit markanter Differenzierung zwischen dem tragenden Instrument (Violine und begleitender Bass-Stimme, die normalerweise linearer und standardisierter sind) und dem Solo-Instrument. Opus 3 und Opus 6 jedoch zeugen von den Höhepunkten der Violin-Sonate. Die Sonaten Opus 8 hingegen zeigen ein unbares Interesse der modernen Musikwissenschaftler geweckt hat, auch wenn sie die Neigung zum Experiment zu erkennen, findet in diesem Werk eine eindeutige, aber eine neue, die Theorie zu bestärken, nach der die uneinheitliche Sammlung in der Tat eine bewusste Zusammenfassung von geregelte Kompositionen in teilweise unterschiedlichen Stil vereinigt.

In den ersten beiden Jahrhunderten des Barock wurde die Solo-Sonate gegenüber der ursprünglichen Sonate eine Entdeckung. Die Solo-Sonate wurde am Anfang des Jahrhunderts an dem Werk op. 5 von Corelli als Beispiel für die neue Gattung angesehen. Die Unterscheidung mehr zwischen Kirchensonate und Kammer-sonate; aus der Kammer-Sonate die Solo-Sonate entstanden, aus der letzteren die *Stücken-Unterteilung* in drei Sätzen setzte diesen Prozess mit einem Übergang zur Gattung Kammer-Sonate. Die Solo-Sonate wurde als eine allgemeinere Verringerung der ursprünglichen vier Sätze der Kammer-Sonate angesehen, die auf nur drei statt; diese Veränderung war nicht unmittelbar und nicht durch den Willen des Komponisten, sondern durch den langwierigen Zwischensatz stellte den Schlusspunkt vieler Experimente dar. Es regte die Entwicklung der Solo-Sonate, die sich durch die Abfolge von drei selbstständigen Sätzen in der gleichen Tonart, die beiden folgenden in schnellem Zeitmaß. Locatelli wirkte an der Entwicklung der Solo-Sonate mit: die neue Sonate mit drei Sätzen tauchte zuerst rein zufällig in Opus 2 auf und dann wieder in Opus 6 und 8.

Um genauer, kann man weitere Betrachtungen anstellen. Die ersten drei Sonaten bilden eine Untergruppe. In ihrer dreigeteilten Form geben sie dem Kompositionsverlauf eine ständige Tempo-Veränderung: der dritte Satz ist tabächlich flüssiger als der zweite aufgrund der dreiteiligen Taktart, in der Sonate IV hingegen die Aufeinanderfolge der vier Sätze (*Cantabile, Allegro, Vivace, Allegro molto*) keineswegs das alte Modell der Kammer-Sonate; sie will scheinbar vielmehr die Tendenz intensivieren, ein Übergewicht der Großform zugunsten der einzelnen Sätze zu erreichen. Ein Beitrag, um ausreichende Vielfaltigkeit zu garantieren, besteht in der Abwechslung in den Affekten der einzelnen Sätze, die sehr viel beträchtlichere Ausmaße besitzen als in den anderen Sonaten. Die Sonate V hingegen nimmt wieder die traditionelle, viergeteilte Form auf mit abwechselnd langsamen und schnellen Sätzen: es fehlt dennoch im dritten Satz die übliche Abweichung in die parallele Tonart. Die Sonate VI schließlich kehrt zum Form-Typ der dreisätzigen Sonate zurück, jedoch mit der schon in op. 6 ausführlich benutzten Variante (und davor noch in der Sonate X des Opus 2), die für den letzten Satz eine Anzahl von Variationen vorsieht. Wie man sieht, verleiht der Gebrauch von unterschiedlichen Formmodellen innerhalb der gleichen Sammlung dem Werk op. 8 einen Eindruck von Vielfaltigkeit. Das Verfahren, die Zahl der Sätze von vier auf drei zu reduzieren, wird von einem breiten Fächer an formalen Lösungen für jeden von ihnen begleitet. Dieses Phänomen kann wie ein Mangel des Werkes op. 8

im Bezug auf seine geringe innere Einheit gesehen, aber gleichzeitig auch als Vorzug der Sammlung aufgrund der Vielfaltigkeit und der Lebendigkeit der kompositorischen Entscheidungen beurteilt werden.

Ein kurzer Hinweis auf die hier für die Violine benutzte Schreibweise. Wenn auch in weit geringerem Maße als in den Werken op. 3 und op. 6, so findet man in den sechs Sonaten für Violine des op. 8 doch viele der virtuoson Techniken des Geigertums Locatellis: Sequenzen mit schnellen Notenwerten, große Saitensprünge, ausgedehnte zerlegte Akkorde für weitgespannte Melodien, Doppelgriffe und lange Akkordfortschreitungen, komplizierte Stricharten wegen langen Stakkato-Sequenzen oder raschem Saitenwechsel, abwechselnd ungebundene, gebundene und gestoßene Passagen in hohen Lagen und anderes mehr. Der Schwierigkeitsgrad scheint sich von Sonate zu Sonate zu steigern, und sowohl im ersten als auch im zweiten Punkt in den Sonaten V und VI zu finden. Auch wenn wir es hier im Vergleich zu den anderen von Locatelli komponierten, in der Regel weniger anspruchsvollen Sammlung zu tun haben, fehlt es keineswegs an der Technik, für die Locatelli als einer der größten Virtuosen seiner Zeit berühmt war.

## Die Triosonaten

Das Interesse Pietro Antonio Locatellis für die Komposition von Triosonaten ist durch sein am 17. März 1744 veröffentlichtes Gesamtitelblatt abzulesen, die aus zehn Sonaten besteht, in dem lateinischen Titel: *Opus 8. sive 1744. Sexus Sonaten für Violine solo mit Bass und vier Triosonaten*. Corelli verwendete die Triosonaten als Ende des 17. Jahrhunderts sehr verbreiteten Instrumentalkompositionen, die in der Folgezeit zu anderen Zeiten und auf andere Art und Weise; in Amsterdam zum Beispiel (siehe unten) wiederentdeckt und im achtzehnten Jahrhundert. Unbekannt sind die Gründe, die Locatelli dazu motivierten, diese Triosonaten anstelle von sechs oder zwölf zu veröffentlichen. Der Wunsch, diese Kompositionen zu veröffentlichen, ist nicht des Verlegers haben den Verfasser vielleicht dazu getrieben, man verfolge die Traditionen, oder er habe eine zweite Sammlung mit Triosonaten bestimmt waren, die er zusammenstellen konnte, um sie als *Opus 8* solo mit Bass zu veröffentlichen.

Ähnlichkeiten der Sonaten des Werkes op. 8 sind in der folgenden Tabelle zusammenfassend darstellbar, und zwar in der Stimmenführung und der unterschiedlichen Anzahl der Stimmen, die sie zusammengesetzt sind.

Die Triosonaten des Werkes op. 8 bestehen aus drei Sätzen: *Allegro* oder *Cantabile* und schließen mit *Allergo*, *Allergo molto* oder *Vivace*; sie treten in drei verschiedenen Sätzen auf: *Soggetta* (einmal), *Fuga* (einmal) und *Soggetta* (einmal). Die Triosonaten weisen eine Wechselwirkung zwischen langsamen und schnellen Sätzen (mit Ausnahme von Sonate VIII, die ohne Wechselung folgt). Alle diese Kompositionen zeichnen sich durch das Nebeneinander von melodischen und rhythmischen Elementen aus.

Die Triosonaten des Opus 8 sind für Violine und Bass (anders als im Werk op. 5, in dem zwei Violinen oder zwei Flöten mit einem Bass) komponiert. Die Sonate X, die ausdrücklich für Violine, Violoncello und Bass komponiert ist, ist die einzige, die zweifelhafte Zweifel über die Zuverlässigkeit des Violoncello anstelle der Violine anzuvertrauen, war in Italien im achtzehnten Jahrhundert weit verbreitet und oft durch persönliche Interessen des Komponisten motiviert. Die Sonate X ist die einzige Triosonate, die durch verlagsbedingte Notwendigkeit zu erklären. Die Sonate X ist die einzige Triosonate, die von Locatelli für das Cello komponiert wurde.

Die Sonaten des Opus 8 ähneln sich, was einige kompositorische Kennzeichen anbelangt, unterscheiden sich jedoch in der Originalität einiger vom Verfasser getroffenen Entscheidungen. Die Sonate VII zeichnet sich durch die Verwendung von modischen und modernen Wendungen aus. Die Sonate VIII besitzt größere innere Einheitlichkeit, einen schematischen, wenig harmonische Bewegung und breiteren Gebrauch des Stimmumfangs der Violine. Die Sonate IX steht als einzige in *Moll*, besitzt reichere Harmonien und eine wesentliche Anzahl an Bassnoten. Die Sonate X besteht aus drei Sätzen, hat weitgespannte Phrasen und einen Bass mit Continuo. Die virtuoson Aspekte sind in keiner dieser Kompositionen sehr offenkundig.

In der Sammlung mit Triosonaten bemerkt man den Hang Locatellis zum Ausprobieren und das Ergebnis seiner musikalischen Ausbildung; der unausweichliche Wiederhall von Musik Corellis verbunden mit dem charakteristischen Stil Locatellis zeigen einmal mehr, in welchem Maße das künstlerische Schaffen sich grundsätzlich aus der Vermischung von persönlicher Kreativität und Umgebung während der Ausbildung und späterer Betätigung ergibt. Ein aufmerksames Betrachten dieser vier Triosonaten kann darüber hinaus verschiedene Denkanstöße liefern, was die Elemente anbelangt, die Locatelli, am Ende seiner Karriere als Komponist angelangt, für wesentlich erachtet.

## 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, limitée 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'une période créative féconde, il réunit deux genres différents, la *Sonata* pour violon et basse et la *Sonata a tre* (Sonate à trois), sensiblement diversifiés aussi par le style inhomogène de la composition. Le nombre même de ces compositions (six et quatre respectivement) ne respecte pas non plus le nombre total traditionnel de six ou douze pièces habituellement présentés dans les recueils de cette époque.

L'interprétation de ces anomalies n'est pas claire; autrement dit, nous ne pourrions dire si Locatelli a voulu donner simplement parce que Locatelli voulut recueillir ses pièces restées inédites, les mêmes raisons, ou si, au contraire, de respect pour une cohérence de style et de destination instrumentale, ou si, au contraire, il a été simplement conscient, visant à satisfaire une catégorie d'amateurs à laquelle appartenait peut-être lui-même, à l'époque, Abraham Croock (1705-1768), producteur et marchand de poudre et ensuite magistrat.

### Les Sonates pour violon et basse avec

Suivant les tendances de son temps, Locatelli s'exprima dans l'Opus VIII en privilégiant les genres instrumentaux, tout en privilégiant les genres de la sonate et du concerto. C'est dans ces genres qu'il a pu mettre à l'épreuve les dons techniques qui justifiaient sa renommée de virtuose. En effet, la *formosa* (de la *formosa*) est le genre le plus fertile dans les formes qui réalisaient plus nettement une différenciation entre la partie de la sonate soliste et la partie de la basse d'accompagnement, d'habitude plus simple. Les Opus VIII, surtout, témoignent des sommets de la technique du violon chez Locatelli. C'est pourquoi, même si l'on ne peut pas dire qu'il ait été semblable auprès des savants modernes. Même ceux qui cherchent à découvrir une évolution progressive à l'expérimentation ne trouvent pas dans cet Opus le processus de réduction du nombre de mouvements. La circulation par les imprimés et les manuscrits des pièces de l'Opus VIII a permis de constater que ce recueil hétérogène, qui rassemble des compositions individuelles et le mouvement de la sonate, suivant des styles partiellement dissimilaires.

Au cours des deux premières sonates de l'Opus VIII, le processus de réduction de la sonate soliste avait connu une évolution par rapport au modèle traditionnel. Ce processus a débuté au début du siècle par l'Opus V de Corelli. Déjà pendant la troisième sonate de l'Opus V, la *Sonata da chiesa* (d'église) et la *sonata da camera* (de chambre) n'avait survécu que par la présence de la fugue des *Allegro*, et, de la seconde, l'articulation en suite des mouvements de danse; la sensibilité contemporaine identifia ce processus comme le début d'une sonate à chambre tout court. D'autre part, on enregistra une réduction générale de la sonate à chambre (et ensuite aussi de celle *da camera*) à trois mouvements, ce qui se réalisa à la suite d'expérimentations qui, finalement, aboutirent à un mouvement intermédiaire. On obtint ainsi un nouveau type de forme, se distinguant par ses mouvements conclus dans la même tonalité et autonomes: le premier à l'allure lente et les deux autres à l'allure rapide. Locatelli collabora à la définition de ce modèle de forme: la nouvelle sonate en trois mouvements parut d'abord de façon occasionnelle dans l'Opus II, et ensuite plus systématiquement dans les Opus VI et VII.

Après l'Opus VIII on peut formuler bien d'autres remarques. Les trois premières sonates forment un ensemble bien homogène. A 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 rapide. Dans la *Sonata IV* la séquence des quatre mouvements (*Cantabile*, *Allegro*, *Vivace*, *Allegro molto*) ne rappelle pas le modèle de la sonate de chambre; elle semble plutôt vouloir exaspérer la tendance à déséquilibrer l'équilibre 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.