

VIVALDI
MANCHESTER SONATAS

MARK FEWER, VIOLIN
HANK KNOX, HARPSICHORD





NOTES

The “Manchester” sonatas of Antonio Vivaldi (1678–1741), a collection of 12 works for violin and harpsichord, bear no compositional connection to the English city of Manchester. They acquired their name through an extraordinary sequence of events that began with the death of Cardinal Ottoboni, a great patron of the arts whose protégés included Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, and Vivaldi himself. After the cardinal’s death in 1740, a large number of manuscripts from his private collection were purchased by English classical scholar Edward Holdsworth, who passed them on to Charles Jennens, the librettist of Handel’s *Messiah*. Jennens’s collection passed through several more hands before being broken up and auctioned off at Sotheby’s in London in 1918. It was here that renowned musicologist Newman Flower acquired several scores for his collection.

When Flower died in 1964, his musical holdings were purchased by the Manchester Public Library and attracted the attention of music scholars and the media alike. Flower’s reputation as an eminent Handel scholar implied that important revelations concerning the musical giant were forthcoming. This nearly exclusive focus on Handel resulted in the neglect of Flower’s other manuscripts, including Vivaldi’s “Manchester” sonatas which, despite being housed in Manchester’s Henry Watson Music Library from 1965 onward, were only discovered in 1973 by musicologist Michael Talbot, from whom comes most of our knowledge about these works.

Like many large collections of the time, the “Manchester” sonatas contain both borrowed and newly composed music. Eight of the 12 sonatas are known to exist in earlier sources, at least in part, and only Nos. 5 (RV 759), 10 (RV 760), 11 (RV 756), and 12 (RV 754) are entirely new. Despite the composer’s generous reuse of material, however, all pre-

existing music was reworked to fit the new collection. Vivaldi changed modes, revised lines (both bass and melody), made occasional alterations to the musical form, and re-textured concerto movements to fit the duo genre.

Historical sources do not provide exact dates of revision, but most of the concordances come from 1716–1717. Of the four sonatas known in their entirety prior to the “Manchester” collection—Nos. 1 (RV 3), 2 (RV 12), 7 (RV 6), and 8 (RV 22)—three have connections to German violinist Johann Georg Pisendel, who spent a year touring Italy in 1717. During his trip to Venice, Pisendel copied sonatas Nos. 1 and 2, and was the dedicatee of several other sonatas and concertos by Vivaldi, including No. 7. Information of this kind led Talbot to conclude that the “Manchester” collection was copied sometime shortly after 1717 and presented as a gift to Cardinal Ottoboni in 1726.

Regarding the music itself, all but one (No. 2) of the sonatas follow the traditional slow-fast-slow-fast ordering of the *sonata da chiesa*, and all 12 feature a slow prelude followed by three dance movements—an arrangement typical of the *sonata da camera* pioneered by Corelli. Earlier versions of the “Manchester” sonatas attest that dance titles were added retrospectively, and though some dances retain their traditional characteristics, many are markedly different. Talbot points out, for example, that three of the *allemandas* (Nos. 1, 7, and 9 [RV17a]) serve—unusually—as finales, and three of the *sarabandas* (Nos. 5, 11, and 12) modulate. These and other differences can be explained by a mechanical application of dance titles based primarily on meter and tempo. Whereas fast movements in triple meter are marked as *correntes*, those in duple and quadruple meters are marked as follows: *gavotta* (2/4), *allemanda* (4/4), and *gigue*

NOTES (continued)

(12/8). In a similar manner, slow movements in triple meter are marked as *sarabandas*, and those in common time bear no designation. Given these observations, it remains unclear how seriously these titles should be taken.

In terms of style, the “Manchester” sonatas move away from the contrapuntal interplay between instruments that was common in the Baroque era. While the violin expresses multiple lines through the technique of compound melody, the bass focuses primarily on its harmonic role, resisting the Baroque tendency to engage in motivic interplay with other voices. Dialogue of this kind is left to the performers, who are free to improvise on the written score. In fact, the bass line provided in the “Manchester” score is rarely figured, offering the harpsichordist considerable interpretive leeway. In this respect, listeners are sure to delight in the creative imagination of Hank Knox.

The violin part, on the contrary, is quite detailed. It was common at the time for composers to provide little more than a melodic outline for slow movements, leaving matters of embellishment to the performer. Vivaldi, however, provided substantial detail in many of the “Manchester” scores. These directions notwithstanding, the music still leaves plenty of room to maneuver, especially when sections repeat. Listeners can enjoy the unique voice of Mark Fewer as he takes advantage of these opportunities for his own expression.

Taken as a whole, the “Manchester” collection is a worthy addition to Vivaldi’s prolific output of violin sonatas. It also provides a window into the messy act of musical composition, which all too often is characterized as a neat-and-tidy affair. In the wake of 19th-century ideologies—unity, genius, and the like—it is easy to forget that the form

in which these works have come to us is not necessarily as final as it might seem. As the genesis of these sonatas makes clear, music for Vivaldi was an ever-shifting landscape of ideas that could be combined in myriad ways.



NOTES

Les « sonates de Manchester » de Vivaldi (1678–1741) sont une collection de 12 œuvres pour violon et clavecin. Leur composition est sans rapport avec la ville de Manchester en Angleterre. C'est une séquence extraordinaire d'événements qui leur a donné leur nom, avec pour commencer le décès du cardinal Ottoboni, grand mécène dont les protégés incluaient Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti et Vivaldi lui-même. Après le décès du cardinal, en 1740, un grand nombre de manuscrits de sa collection personnelle furent rachetés par Edward Holdsworth, érudit spécialiste de la période classique, qui les transmit à Charles Jennens, auteur du livret du *Messie* de Händel. La collection de Jennens passa elle-même entre plusieurs mains avant d'être dispersée lors d'une vente aux enchères de Sotheby's, à Londres, en 1918. C'est là que Newman Flower, musicologue de renom, fit l'acquisition de plusieurs partitions pour sa propre collection.

Au décès de Newman Flower, en 1964, son patrimoine musical fut racheté par la bibliothèque publique de Manchester et attira l'attention des spécialistes de la musique et des médias. Flower avait la réputation d'être un éminent spécialiste de Händel et ce rachat impliquait que d'importantes révélations concernant ce géant de la musique allaient faire surface. Avec cette attention presque exclusive accordée à Händel, les autres manuscrits détenus par Flower furent négligés, y compris les « sonates de Manchester » de Vivaldi. En effet, bien qu'elles furent entreposées dans la bibliothèque musicale Henry Watson de Manchester dès 1965, ce n'est qu'en 1973 qu'elles furent découvertes par le musicologue Michael Talbot, de qui nous viennent la plupart de nos connaissances sur ces œuvres.

Comme bon nombre de collections musicales d'envergure de l'époque, les « sonates de

Manchester » contiennent à la fois des œuvres d'emprunt et de nouvelles compositions. Huit des 12 sonates sont connues grâce à des sources antérieures, au moins en partie, et seules les sonates n^{os} 5 (RV 759), 10 (RV 760), 11 (RV 756) et 12 (RV 754) sont entièrement nouvelles. Même si le compositeur avait très souvent tendance à réutiliser des compositions antérieures, cependant, toutes les œuvres musicales qui existaient déjà furent retravaillées pour leur inclusion dans la nouvelle collection. Vivaldi apporta des changements de mode, modifia des parties (à la fois des mélodies et des parties de basse), adopta occasionnellement une forme musicale différente et modifia la texture des mouvements des concertos afin de les adapter à la forme du duo.

Les sources historiques ne nous fournissent pas de dates exactes pour ces révisions, mais la plupart des concordances font référence à la période 1716–1717. Sur les quatre sonates connues dans leur intégralité avant la collection des « sonates de Manchester » — c'est-à-dire les sonates n^{os} 1 (RV 3), 2 (RV 12), 7 (RV 6) et 8 (RV 22) — trois ont des liens avec le violoniste allemand Johann Georg Pisendel, qui consacra toute l'année 1717 à une tournée en Italie. Lors de son séjour à Venise, Pisendel copia les sonates n^{os} 1 et 2 et plusieurs autres sonates et concertos de Vivaldi lui furent dédiacées, y compris la sonate n^o 7. C'est ce type de renseignement qui conduisit Talbot à conclure que la collection des « sonates de Manchester » fut copiée peu de temps après 1717 et présentée en guise de cadeau au cardinal Ottoboni en 1726.

En ce qui concerne la musique elle-même, toutes les sonates sauf une (la sonate n^o 2) suivent l'ordre conventionnel — partie lente, partie rapide, partie lente et partie rapide — de la *sonata da chiesa* et les 12 sonates comportent toutes un prélude lent

NOTES (continué)

suivi de trois mouvements dansants — ce qui constitue un arrangement typique de la *sonata da camera*, dont Corelli fut le pionnier. Les versions antérieures des « sonates de Manchester » montrent que les titres indiquant des mouvements dansants furent ajoutés *a posteriori* et, même si certaines de ces danses conservent leurs caractéristiques traditionnelles, bon nombre d'entre elles sont nettement différentes. Talbot souligne, par exemple, que trois des allemandes (dans les sonates n^{os} 1, 7 et 9 [RV17a]) font office de finales, ce qui est inhabituel, et que trois des sarabandes (dans les sonates n^{os} 5, 11 et 12) changent de ton. Ces différences et d'autres encore peuvent s'expliquer par l'application mécanique de titres de danses fondés principalement sur le mètre et le tempo. Tandis que les mouvements rapides en mesures à trois temps portent l'indication *correntes*, les mouvements rapides en mesures à deux temps ou à quatre temps portent les indications suivantes : *gavotta* (2/4), *allemanda* (4/4) et *gigue* (12/8). De même, les mouvements lents en mesures à trois temps portent l'indication *sarabanda* et les mouvements lents en 4/4 ne portent aucune indication. À la lumière de ces observations, la question de savoir avec combien de sérieux il convient de prendre ces indications reste floue.

Pour ce qui est du style, les « sonates de Manchester » se départissent du dialogue en contrepoint entre instruments qui caractérisait souvent les œuvres de la période baroque. Le violon trace plusieurs lignes mélodiques grâce au système d'imbrication mélodique, mais la partie de basse se concentre principalement sur son rôle harmonique, en résistant à la tendance qu'elle a, dans la musique baroque, à répéter des motifs en dialogue avec les autres parties. Les dialogues de ce type sont laissés à l'initiative des interprètes, qui sont libres d'improviser à partir de la partition écrite. De fait, la partie de basse dans la partition des « sonates de Manchester » est rarement indiquée, ce qui laisse au

claviciniste une très grande liberté d'interprétation. À cet égard, les auditeurs seront indubitablement enchantés par l'imagination créatrice de Hank Knox.

La partie de violon, en revanche, est assez détaillée. Il était courant, à l'époque, pour les compositeurs de se contenter de fournir une ligne mélodique pour les mouvements lents, en laissant à l'interprète le soin d'ajouter ses fioritures. Vivaldi, cependant, fournit beaucoup de détails dans bon nombre des partitions des « sonates de Manchester ». Cela dit, indépendamment de ses instructions, la musique laisse encore une grande marge de manœuvre, en particulier lorsque des sections se répètent. Les auditeurs sauront apprécier l'originalité de Mark Fewer, qui profite de ces occasions pour donner à son interprétation sa propre tournure expressive.

Dans son ensemble, la collection des « sonates de Manchester » vient avantageusement enrichir la production considérable de sonates pour violon de Vivaldi. Elle donne également un aperçu de la vraie nature de la composition musicale, qui est trop souvent caractérisée comme quelque chose de très précis et exact, alors qu'elle n'est pas toujours forcément si soignée que cela. Dans le sillage des idéologies caractéristiques du xix^e siècle, avec ses concepts d'unité, de génie, etc., il est facile d'oublier que la forme sous laquelle ces œuvres nous sont parvenues n'est pas nécessairement aussi définitive qu'elle en a l'air. La genèse de ces sonates montre clairement que, pour Vivaldi, la musique constituait un panorama chatoyant d'idées musicales, susceptibles d'être combinées de nombreuses façons différentes.





CREDITS / PERSONNEL

Produced by / Réalisé par

Jeremy VanSlyke

Photography / Photographie

Kristan Toczko

Recording Engineer / Enregistrement

Ben Barton Creelman

Liner Notes / Texte

Andrew Schartmann

Editing / Montage

Haruka Nagata, Ben Barton Creelman

Translation / Traduction

Pierre Igot

Post Production

Haruka Nagata

Harpsichord / Clavecin

Keith Hill, 1976, Op. 37

Mastering

Ben Barton Creelman, Jeremy VanSlyke

Harpsichord Tuner / Accord de Clavecin

Jonathan Addleman

Graphic Design / Graphiste

Kristan Toczko



© 2019 Leaf Music Inc., 4-2526 Agricola Street, Halifax, Nova Scotia, Canada.
All rights reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance
and broadcasting of this recording prohibited.



This project has been made possible in part by
the Government of Canada. Ce projet a été
rendu possible en partie grâce au
gouvernement du Canada.

