

ANCIENT MUSIC

NUOVA
ERA

VIVALDI
Concerti
da Camera

CORELLI
BARSANTI
GEMINIANI
VERACINI

Sonate per flauto dolce
Italian Recorder Sonatas



Ensemble Il Giardino Armonico

7352.1
VIVALDI
CONCERTI DA CAMERA

Produced by: **Danilo Prefumo**
Recordings: **Castello della Manta (CN)**
July 1988
Sound Engineer: **Michael Seberich**
© Giovanni Antonini
English Translation: **Timothy Alan Shaw**
Art Direction **Gerry Basso**
Art Coordinators: **Sabrina Garofai**
and **Alberto Palmulli**

7352.2
CORELLI·BARSANTI·GEMINIANI·VERACINI
SONATE PER FLAUTO DOLCE

Produced by: **Danilo Prefumo**
Recordings: **Villa Sacro Cuore, Tregasio (MI)**
March, 1989
Sound Engineer: **Roberto Chinellato**
© Giovanni Antonini
English Translation: **Timothy Alan Shaw**
Art Direction **Gerry Basso**
Art Coordinators: **Sabrina Garofai**
and **Alberto Palmulli**

Special thanks to Fulvio Sola & Italo Charrier
Produced and Manufactured in EEC

© 1991/1992 NUOVA ERA RECORDS - ITALY
C.so Marconi, 37 - 10125 Torino

Phone: +39 011 6698903 - Fax: 6505613
e-mail: nuoera@tin.it

VIVALDI

Concerti da Camera

**CORELLI BARSANTI
GEMINIANI VERACINI**

**Sonate per flauto dolce
Italian Recorder Sonatas**



Ensemble Il Giardino Armonico

Concerto in Sol Minore RV 105
per flauto, oboe, violino, fagotto e b.c.

1	I - Allegro	3'01
2	II - Largo	1'49
3	III - Allegro	3'15

Sonata in La Minore RV 86
per flauto, fagotto e basso continuo

4	I - Largo	3'13
5	II - Allegro	2'21
6	III - Largo cantabile	1'51
7	IV - Allegro molto	1'49

Concerto in Sol Maggiore RV 101
per flauto, oboe, violino, fagotto e b.c.

8	I - Allegro	4'27
9	II - Largo	1'50
10	III - Allegro	2'31

Concerto in Sol Minore RV 107
per flauto, oboe, violino, fagotto e b.c.

11	I - Allegro	2'07
12	II - Largo	3'00
13	III - Allegro	2'21

Concerto in Sol Minore RV 103
per flauto, oboe, e fagotto

14	I - Allegro ma cantabile	4'01
15	II - Largo	3'24
16	III - Allegro non molto	1'49

Concerto in Fa Maggiore RV 98
"La Tempesta di mare"
per flauto, oboe, violino, fagotto e b.c.

17	I - Allegro	2'05
18	II - Largo	2'00
19	III - Presto	1'50

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Follia per flauto dolce e basso continuo

1 I - Follia 11'38

FRANCESCO BARSANTI (ca.1690-1772)

**Sonata op. I n. 2 in Do Maggiore
per flauto dolce e basso continuo**

2 I - Adagio 2'07

3 II - Allegro 2'30

4 III - Largo 1'46

5 IV - Presto 1'29

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

**Sonata op. V n. 5 in Do minore
per flauto dolce e basso continuo**

6 I - Adagio 1'54

7 II - Vivace 1'39

8 III - Adagio 2'06

9 IV - Vivace 1'23

10 V - Giga, Allegro 1'21

FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)

**Sonata in Mi minore
per voce, flauto e basso continuo**

11 I - Adagio 1'46

12 II - Allegro 1'32

13 III - Largo 2'08

14 IV - Vivace 1'27

FRANCESCO M. VERACINI (1690-1768)

**Sonata VI in La minore
per flauto dolce e basso continuo**

15 I - Largo 1'24

16 II - Allegro 2'56

17 III - Allegro 2'49

18 IV - Allegro 2'21

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

**Sonata op. V n. 4 in Fa Maggiore
per flauto dolce e basso continuo**

19 I - Adagio 2'05

20 II - Allegro 2'18

21 III - Vivace 1'14

22 IV - Adagio 2'27

23 V - Allegro 2'11

Antonio VIVALDI: Concerti da Camera

"Allevate a spese dallo Stato, esse vengono istruite e preparate soltanto perchè si distinguano nella musica. Pertanto cantano come angeli e suonano il violino, il flauto, l'organo, l'oboe, il violoncello, il fagotto; in breve non esiste strumento, per grande che sia, in grado di metterle in soggezione." Così scriveva nel 1739 Charles de Brosses, umanista e storico francese, nelle sue *Lettres Historiques et Critiques sur l'Italie*, riferendosi all'abilità strumentale e vocale delle fanciulle allevate ed educate alla musica negli Ospedali veneziani, le note istituzioni preposte all'assistenza e al ricovero di ragazzi e ragazze orfani o abbandonati. Per queste fanciulle Antonio Vivaldi, "Maestro dei Concerti del Pio Ospedale della Pietà di Venezia", come egli stesso si qualifica nell'opera (1709), scrisse un gran numero di concerti, destinati alle celebri esecuzioni pubbliche che tanto entusiasmarono viaggiatori provenienti da tutta Europa. L'incarico affidato a Vivaldi di fornire sempre nuove composizioni alla "Pietà", lo spinse certamente ad esplorare e sperimentare nel campo del Concerto diverse ed originali soluzioni di orchestrazione, considerata la disponibilità di un gran numero di esecutrici, esperte anche in strumenti insoliti o addirittura inusitati (peculiarità-sembra-delle appartenenti all'Ospedale della Pietà). Nacquero così i Concerti che prevedevano l'uso del salmo e dei "violini in tromba marina", delle viole all'inglese, ecc., in una ricerca di nuovi accostamenti coloristici e di sonorità quasi "sperimentali". In questo spirito si inserisce anche un gruppo di concerti per organico ridotto - da tre a cinque parti reali, senza raddoppi - conosciuti come "Concerti da camera". L'accostamento di diversi strumenti, di cui generalmente due o tre a fiato, tutti con funzione solistica e "concertante", era qualcosa di originale nel panorama della musica strumentale italiana di quel periodo, dominata dalla letteratura per archi, riconducibile forse alla "Sonata Concertata" veneziana, in voga più di mezzo secolo prima. La maggior parte di queste composizioni prevedevano l'uso del flauto - dritto o traverso - e del fagotto, strumenti che allora non possedevano un repertorio di rilievo e che Vivaldi stesso valorizzò, dedicando ad essi un gran numero di concerti solistici. I manoscritti sono conservati presso la Biblioteca Nazionale di Torino, quelli autografi caratterizzati dalla rapidità e l'incuria della grafia, con grandi cancellature e "ripensamenti", indicativi del *modus componendi* vivaldiano: una "furia compositiva" di cui il musicista stesso sembrava vantarsi, affermando - come riporta il De

Brosses - "di poter comporre un concerto con tutte le parti in un tempo più breve di quanto necessiti a un copista per copiarlo". Pur essendo simili per organico e forma, i "Concerti da Camera" presentano caratteristiche differenti fra loro. Il Concerto in sol maggiore RV101 e la *Tempesta di Mare* RV98 sono in realtà dei veri e propri concerti per flauto solista e orchestra, in questo caso insolitamente costituita da un gruppo eterogeneo di "solisti" (oboe, violino e fagotto, più il basso continuo). Non a caso queste due composizioni vennero in seguito incluse - con opportune modifiche - in una raccolta di sei Concerti per flauto traverso ed archi, op.X, pubblicata ad Amsterdam nel 1728. Nella produzione vivaldiana ritroviamo spesso dei movimenti ripresi e riutilizzati in più raccolte (cosa d'altra parte comune ad altri grandi compositori del XVIII secolo come Bach, Haendel e Telemann); ad esempio il Largo del Concerto in sol maggiore, identico al secondo tempo del Concerto VII op.8 *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, e il Largo del Concerto in sol minore RV107 fondamentalmente uguale al secondo movimento del Concerto per oboe e violino RV548. Gli ultimi tempi del Concerto in sol maggiore e del Concerto in sol minore RV107 - in metro ternario - adottano la forma della variazione, il primo sul tema del Largo riproposto nel modo maggiore, dove esclusivamente il flauto si esibisce in una serie di virtuosistiche e quasi umoristiche variazioni, il secondo su un basso di Ciaccona, dove a turno, individualmente o a gruppi, gli strumenti si alternano su un piano di parità tra le parti, culminando nel finale in una sorta di variazione collettiva di grande effetto. Particolare interesse riveste il Concerto a tre RV103 per flauto, oboe e fagotto, una specie di concerto in miniatura, in cui il flauto nel primo tempo è il vero solista, contrastando con le entrate dell'oboe che in addizione a flauto e fagotto, costituiscono il "tutti". Nel Largo, invece, la melodia è distribuita in egual modo al flauto e all'oboe, con il sostegno del fagotto, e a differenza di altri movimenti lenti, generalmente condotti dal flauto. Ritroviamo lo stesso equilibrio nell'Allegro non molto, in cui i due strumenti solisti si alternano nell'esposizione di un insolito tema cromatico. Infine la Sonata per flauto, fagotto e basso continuo, nel classico schema della Sonata da chiesa in quattro movimenti, pur non essendo un vero e proprio concerto, pone sullo stesso piano i due strumenti solisti, in un gioco di contrapposizione e di dialogo veramente "concertante", nel senso più letterale del termine, cioè di "competizione" ma anche di "collaborazione", nell'ambito di un grande virtuosismo strumentale, simile alle esigenze tecniche dei concerti solistici che Vivaldi scrisse per ciascuno di questi due strumenti.

CORELLI - BARSANTI - GEMINIANI - VERACINI: Sonate per flauto dolce

Musica italiana a Londra

"A quei tempi non avevamo ancora molti pezzi composti propriamente per flauto (traverso). Ci si contentava generalmente di pezzi per oboe e violino che ciascuno rendeva utilizzabili da sè come meglio poteva." Questa testimonianza di Johann Joachim Quantz (1697/1773), ci da un'idea di come nel secolo XVIII gli esecutori adattassero senza alcun problema, al proprio strumento ed alle proprie necessità, musiche con una diversa destinazione strumentale. Questa pratica era incoraggiata dagli stessi editori, i quali, per interessare alle loro pubblicazioni una fascia più larga possibile di musicisti, davano molto spesso nei loro frontespizi una indicazione polistrumentistica: l'inglese "for the flute, hautboy or violin...", e il francese "pour la musette, viele, flute-à-bec, traversiere, hautbois...". Presso l'editore John Walsh di Londra furono pubblicati nel 1702 e nel 1707 degli adattamenti per flauto dolce (*recorder* o *common flute*) di alcune Sonate tratte dalla celebre opera V di Arcangelo Corelli, Sonate per violino e basso continuo (Roma "I gennaio 1700"), che andavano così ad ingrandire il repertorio del flauto, strumento che godeva in Inghilterra di grandissima popolarità, soprattutto a livello amatoriale. A Londra, la richiesta di musica per flauto diritto doveva essere così grande, che addirittura Walsh pubblicò un arrangiamento per *Consort* di flauti dei Concerti Grossi op.VI di Corelli, perchè i suonatori di questo strumento, allora in Inghilterra probabilmente più numerosi dei violinisti, potessero accostarsi alla musica dell'autore italiano che aveva acquistato grandissima fama in tutta Europa. Mentre la musica per violino di Corelli incominciava in tal modo a far parte del repertorio dei flautisti inglesi dell'inizio del secolo XVIII, nel 1714 arrivavano a Londra tre virtuosi italiani: i violinisti Francesco Geminiani e Francesco Maria Veracini, e il flautista ed oboista Francesco Barsanti. Un legame biografico e musicale unisce in qualche modo i quattro musicisti rappresentati in questo disco. Geminiani fu allievo di Corelli, considerato il massimo esempio di perfezione formale, e del maestro trascrisse anch'egli l'opera V, in forma di Concerti Grossi. Francesco Barsanti, coetaneo e concittadino del lucchese Geminiani, si recò con lui a Londra, dove divenne flautista ed oboista all'opera italiana, quando Francesco Maria Veracini, negli stessi anni, ne era primo

violino (1714-1715). Famosa era poi la rivalità esistente tra Geminiani e Veracini, per cui si dice che la partenza da Londra di quest'ultimo fosse causata da una presunta inferiorità strumentale nei confronti del violinista lucchese. Sia Geminiani che Barsanti coltivarono il genere del Concerto Grosso (forma a cui Corelli aveva dato un notevole impulso con la sua opera VI), e ne ampliarono l'organico: il primo aggiungendo della parti al gruppo del "concertino", il secondo introducendo gli oboi, le trombe e i timpani. A conclusione delle sue sonate per violino, Corelli pose una serie di variazioni sul basso di Follia, tra i più utilizzati da compositori come B.Pasquini, A.Vivaldi, J.S.Bach, C.P.E.Bach e, per venire a tempi più recenti, da Sergei Rachmaninov (1932). Le ventidue variazioni corelliane si alternano con caratteri ("affetti"), ora contrastanti, ora complementari, dove spesso il basso si emancipa dalla pura funzione di sostegno armonico alla melodia per fiorire in variazioni di grande virtuosismo strumentale. Le due sonate, la quinta in do minore (originariamente in sol minore), e la quarta in fa maggiore, appartengono alla prima parte dell'opera V, e si possono definire come Sonate da Chiesa, caratterizzate da un secondo movimento fugato e un ultimo tempo in metro ternario o una giga. Totalmente di altro spirito è la Sonata seconda di Francesco Barsanti, appartenente alla raccolta di "Sonate a Flauto o Violino solo...", edita a Londra con dedica datata 8 aprile 1724. Nel classico schema corelliano in quattro movimenti, (lento, veloce, lento, veloce), questa sonata oppone a un primo Adagio di carattere "Galante", con ornamentazione originale dell'autore ricca di sincopi, appoggiature e terzine, un terzo movimento (Largo), in cui il basso puntato, in tessitura acuta, ricorda lo stile più arcaico dei violisti francesi. La sonata di Francesco Geminiani, di non sicura attribuzione, venne pubblicata a Londra "fitted to German flute", (cioè adattata al flauto traverso), nel 1723, ed è qui realizzata con uno strumento più grave di quelli utilizzati per le altre sonate: il *Voice flute*. Questo tipo di flauto dolce, usato quasi esclusivamente in Inghilterra, era tagliato in re, e permetteva l'esecuzione di musica scritta per flauto traverso (anch'esso avente come nota più grave il re), senza bisogno di ricorrere a trasposizioni, come normalmente si faceva utilizzando il contralto in fa (il principale strumento della famiglia), secondo le indicazioni di Hotteterre, di Telemann e di altri. Il *Voice flute* cadde in disuso insieme a tutta la famiglia dei *recorders*, per la tenuità del volume sonoro e la limitatezza delle possibilità dinamiche, in contrasto al flauto traverso, che di lì a poco lo avrebbe completamente soppiantato. Il manoscritto delle "Sonate a Violino o Flauto solo e basso" di Francesco Maria Veracini "fiorentino", reca la

data "Venezia, 26 luglio 1716"; la Sonata sesta presenta l'inusuale successione di tre movimenti rapidi, di carattere differente fra loro e di sapore popolareggiante, preceduti da un Largo introduttivo. Possiamo infine notare come nelle raccolte di Barsanti e Veracini, nelle trascrizioni corelliane e in molte altre raccolte coeve, soprattutto di autori italiani (Bononcini, Mancini, Bitti, ecc.), la destinazione flautistica fosse spesso accostata a quella violinistica, quasi che i due strumenti fossero in qualche modo considerati affini dalla cultura del tempo.

Giovanni Antonini

IL GIARDINO ARMONICO

L'ensemble "Il Giardino Armonico", formatosi a Milano nel 1985, unisce alcuni musicisti da tempo attivi nel campo della musica da camera eseguita su strumenti originali. La musica italiana tra Seicento e Settecento costituisce, in particolare, un punto di riferimento dell'ensemble, il cui organico varia da tre a nove musicisti, a seconda delle esigenze del repertorio affrontato. I suoi componenti, perfezionatisi presso alcune fra le più importanti istituzioni musicali europee (Mozarteum di Salisburgo, Schola Cantorum di Basilea, ecc.), svolgono attività anche come solisti e collaborano con alcuni dei maggiori nomi del concertismo europeo (G.Leonhardt, N.harnoncourt, J.Schröder, C.Coin ed altri). L'ensemble è regolarmente ospite nei maggiori festival musicali in Italia e all'estero.

Antonio VIVALDI: Chamber Concertos

"Brought up at the expense of the State, these girls are taught and instructed simply so that they may distinguish themselves in music. Thus they sing like angels and play the violin, the flute, the organ, the oboe, the cello, the bassoon; in short there is no instrument, however great it may be, that can daunt them."

Thus wrote the French humanist and historian Charles de Brosses in 1739 in his *Lettres Historiques et Critiques sur l'Italie*, about the instrumental and vocal abilities of the girls who were brought up and educated in music in the Venetian Hospitals, institutes whose task it was to recover and look after orphans and abandoned children. It was for these girls that Antonio Vivaldi "Maestro de' Concerti del Pio Ospedale della Pietà di Venezia" as he terms himself in the opera II (1709), wrote a great number of concertos, that were destined for celebrated public performances that excited so much the enthusiasm amongst travellers who arrived from all over Europe. Vivaldi was commissioned to keep producing new compositions for the "Pietà", and this fact certainly encouraged him to explore and experiment varying and original solutions in the Concerto that took into consideration the availability of a great number of performers who were experts even with unusual or, indeed, unknown instruments (a particular feature it seems of the members of the "Pietà"). And so he created Concerti which required the use of salm, of "violini in tromba marina", of "viale all'inglese" etc., searching for almost "experimental" juxtapositions of colours and sonority. It is in this spirit that we can include a group of concertos for a reduced number of players - between three and five real parts with no doubling up of instruments - that were known as "Concerti da Camera" (Chamber Concertos). This idea of placing together different instruments, two of three which were generally wind instruments, each with a solo, concertante function, was something original in the ambit of Italian instrumental music at that time which was dominated by string music deriving perhaps from the Venetian "Sonata Concertante", that had been fashionable for more than half a century. Most of these compositions included the use of the flute or the recorder and of the bassoon, instruments which did not then have a great repertoire and which Vivaldi himself raised to importance dedicating a great number of solo concertos to them. The manuscript scores are held in the Biblioteca Nazionale in Turin. The autograph copies are characterised by a rapidity and carelessness of hand, with enormous cancellations and "second thoughts" that are indicative

of Vivaldi's *modus componendi*: a fury of composition, of which the composer himself was proud, claiming, according to De Brosse "that he could compose a concerto in all its parts faster than a copyist could copy it". Though they are similar in form and structure, these "Concerti da camera" possess differing characteristics. The G major concerto RV101 and the *Tempesta di mare* (Storm at Sea) RV98 are in fact real solo concertos for solo recorder and orchestra, here unusually made up of a dissimilar group of solists (oboe, violin, bassoon plus basso continuo). It is not by chance that these two compositions were later included, with the necessary changes, in a collection of six Concertos for flute and strings, op.10, published in Amsterdam in 1728. In Vivaldi we often find movements that are used in more than one collection (a practice that he shared with other great XVII century composers like Bach, Händel and Telemann); for example the largo from the G major concerto which is identical to the second movement of Concerto VII of op.8 *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* and the Largo from the G minor Concerto RV107 that is fundamentally the same as the second movement in the Concerto for Oboe and Violin RV548. The last movement of the concerto in G major and the concerto in G minor RV107 - in third time - adopt the variation form, the former based on the theme of the Largo that is reposed in the major key, where the recorder alone exhibits itself in a virtuoso and almost humouristic series of variations, the latter on a Chaconne bass, where in turns, individually or in groups, the instruments share the parts equally, culminating in the finale in a sort of collective variation that has a splendid effect. The Concerto for three RV103 for recorder, oboe and bassoon is particularly interesting, being a sort of miniature concerto in which the flute is soloist in the first movement, contrasting with the oboe entries, which together with the recorder and the bassoon make up the "tutti". In the Largo, on the other hand, the melody is evenly shared between the flute and the oboe, with support from the bassoon, unlike the other slow movements which are generally led by the recorder. The same balance is found in the Allegro con moto, where the two solo instruments alternate in the exposition of an unusual chromatic theme. Finally the Sonata for recorder and bassoon, in the classic form of the Church Sonata in four movements, even though it is not a proper concerto, places the two instruments on an equal level, in a game of counterpoint and truly "concertante" dialogue, in the strictest sense of the word, that is to say "competition", but also co-operation, in the context of great instrumental virtuosity, similar to the technical demands that Vivaldi makes of the two instruments in solo concertos.

CORELLI - BARSANTI - GEMINIANI - VERACINI: Sonate per flauto dolce

Italian Music in London

"In those times there were still few pieces actually composed for the flute. Generally one had to make do with oboe or violin pieces and arrange them for one's own use as best one could". The statement by Johann Joachim Quantz (1697-1773), gives us an idea of the way eighteenth century performers found no difficulty in adapting music that had been destined for another instrument to their own instruments and their own needs. The practice was also encouraged by the music publishers, who, wishing to attract the widest possible interest in their publications, often gave poly-instrumental indications on the fronterspiece of a work: in English "for the flute, hautboy or violin...", and in French "pour la musette, viole, flute-à-bec, traversiere, hautbois...". John Walsh of London published in 1702 and 1707 adaptations for the recorder of some of the Sonatas taken from Arcangelo Corelli's famous opera V, Sonatas for violin and basso continuo (Roma, "I gennaio 1700"), thus increasing the repertoire for recorder, an instrument which then enjoyed great popularity, especially among amateur musicians. The demand for music for the recorder must have been so great in London that Walsh even went on to publish an arrangement for recorder consort of Corelli's op.VI Concerti Grossi, thus enabling those who played this instrument, who were at this time probably more numerous in England than violinists, to get to know the music of the Italian composer, who had won such fame all over Europe. While Corelli's violin music was thus becoming a part of the repertoire of English recorder players at the beginning of the eighteenth century, in the year 1714 three Italian virtuosi arrived in London: the violinists Francesco Geminiani and Francesco Maria Veracini, and the flautist and oboist Francesco Barsanti. There is a sort of biographical and musical link between the four musicians represented on this disc. Geminiani was a pupil of Corelli, held to be the greatest exponent of formal perfection and likewise, had transcribed the maestro's op.V in the form of Concerti Grossi. Francesco Barsanti, a contemporary of Geminiani and like him a native of Lucca, travelled to London with him, becoming flautist and oboist at the Italian Opera in the years when Francesco Maria Veracini was the first violinist (1714-1715).

The rivalry that existed between Geminiani and Veracini was well known, and it is said that

the latter's departure from London was the result of an alleged instrumental inferiority compared to the violinist of Lucca. Both Geminiani and Barsanti cultivated the genre of the Concerto Grosso (which had received a significant contribution in Corelli's opera VI), and extended its instrumental scope: the former adding parts to the "concertino" group and the latter introducing the oboes, trumpets and timpani. At the end of his violin sonatas Corelli placed a series of variations on the Folia bass, most used by composers such as B.Pasquini, A.Vivaldi, J.S.Bach, C.P.E.Bach and in more recent times by S.Rachmaninov (1932). Corelli's twenty two variations alternate characters ("affetcs"), that are now contrasting, now complementary, where the bass is often freed of its pure role as an harmonic support to the melody, blossoming into variations of great instrumental virtuosity. The two Sonatas, number five in C minor, (originally in G minor), and number four in F major, belong to the first part of opera V, and may be defined as Church Sonatas, characterised by a second movement with fugal treatment and a final movement in ternary time of a gigue. The Second Sonata by Francesco Barsanti, is quite different in spirit and belongs to the collection of "Sonate Flauto o Violino solo..." published in London with a dedication bearing the date 8 april 1724. In the classic scheme of Corelli, four movements (slow, quick, slow, quick), this Sonata opposes a first Adagio movement of "Galant" style, with original ornamentations of the composer, rich in syncopation, appoggiatura and triplets, to a third movement (Largo), in which the dotted bass in a high compass is reminiscent of the more antique style of French violists. The Sonata which is uncertainly attributed to Francesco Geminiani was published in London in 1723, described as "fitted to the German flute", and here we perform it with a deeper instrument, the one used for the other Sonatas, the *Voice Flute*. This type of recorder, used almost exclusively in England, is fixed in D, and thus makes it possible to perform music written for the flute (which also has D as its lowest note), without recourse to the transcription that was usual when using the treble recorder in F (the main instrument in the family), according to the indications given by Hotteterre, Telemann and others. The *Voice Flute* fell into disuse, along with the entire family of recorders, on account of their weak volume and their limited dynamic possibilities, unlike the transverse flute which was soon to replace them completely. The manuscript of the "Sonata a Violino o Flauto solo e basso" by Francesco Maria Veracini "Fiorentino", bears the date "Venezia, 26 luglio 1716"; the sixth Sonata presents the rather unusual sequence of three quick movements, of differenting styles, preceded by an introductory Largo. We should finally note that in the transcriptions of Corelli's music

in Barsanti's and Veracini's collections of the same period, especially those of Italian musicians (Bonocini, Mancini, Bitti, etc.), the music was often set both for violin and for recorder, almost as though the two instruments were in some sense seen as being similar in the culture of that time.

Giovanni Antonini

English translation by Timothy Alan Shaw

IL GIARDINO ARMONICO

The ensemble "Il Giardino Armonico", formed in Milan in 1985, bring together a number of musicians who have for some time been involved in the performance of chamber music on original instruments. Italian seventeenth and eighteenth century music is a reference point for the ensemble, which varies in number from three to nine musicians, depending on the pieces that are to be performed.

The members of the group, who have furthered their studies at some of the most important musical institutions in Europe (the Mozarteum in Salzburg, the Schola Cantorum in Basle, etc.), also perform as soloists and work with some of the greatest names on the European concert scene (G.Leonhardt, N.Harnoncourt, J.Schröder, C.Coin amongst others). The ensemble is a regular guest at major music festivals both in Italy and abroad.



Ensemble Il Giardino Armonico