



il labirinto armonico

PIETRO LOCATELLI | three violin concertos

ILYA GRINGOLTS

FINNISH BAROQUE ORCHESTRA



LOCATELLI, Pietro (1695–1764)

Three Violin Concertos from *L'Arte del violino*

	Concerto in G major, Op. 3 No. 9	19'07
1	I. <i>Allegro</i> – Capriccio	7'47
2	II. <i>Largo</i>	4'14
3	III. <i>Allegro</i> – Capriccio	6'58
	Concerto in A major, Op. 3 No. 11	18'00
4	I. <i>Allegro</i> – Capriccio	6'23
5	II. <i>Largo</i>	4'14
6	III. <i>Andante</i> – Capriccio	7'14
	Concerto in D major, Op. 3 No. 12	23'42
	'Il Labirinto Armonico. Facilis aditus, difficilis exitus'	
7	I. <i>Allegro</i> – Capriccio	7'14
8	II. <i>Largo</i> – <i>Presto</i> – <i>Adagio</i>	3'18
9	III. <i>Allegro</i> – Capriccio	13'04

TT: 61'49

Ilya Gringolts *violin & direction*
Finnish Baroque Orchestra

Pietro Antonio Locatelli was born in Bergamo on 3rd September 1695, the first of seven children of Filippo Andrea Locatelli and Lucia Crocchi [or Trotta, Trotti]. Little is known of his musical education, though he may well have studied at the ‘Accademia’ of the Santa Maria Maggiore Basilica in Bergamo, where there were five-year courses in the humanities, counterpoint and instrumental playing given by a violinist at the Basilica, for instance Ludovico Ferronati. In 1711 Locatelli explained in a letter how he used to practise in the choir loft of Santa Maria Maggiore to improve his violin-playing. In the same letter he applied (successfully) for the position of third violinist with the Cappella – without pay! As early as the end of 1711 he left Bergamo forever and moved to Rome, where Corelli was the ‘main attraction’ for violinists. Locatelli showed his emotional attachment to Bergamo, however, by calling himself ‘Pietro Antonio Locatelli da Bergamo’ on the title pages of his published works.

Whether Locatelli actually studied under Corelli is debatable, and in any case this would only have been possible for a short time. Musically, though, he was certainly the successor of the *Novello Orfeo dei nostri tempi*. Among his possible teachers in Rome were Giuseppe Valentini and Antonio Montanari, violinists in the Cappella of Cardinal Ottoboni in which Locatelli also played. For a short time he was also a member of the Caetani family’s Cappella as well. In 1716 his name features in the member list of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia: membership was obligatory for musicians wishing to perform in churches in Rome. Locatelli dedicated his Op. 1 (Amsterdam 1721) to the Roman family Camillo Cybo, but in 1723 he left the city and made his way via Mantua to Venice. Did he meet Vivaldi there? Was he influenced by Vivaldi’s highly virtuosic violin concertos? In any case, it was in Venice that Locatelli wrote his *Arte del violino*, dedicated to ‘Girolamo Michiel’ Lini, Patricio Veneto’, in whose palace he may have performed the works, although they were not published until 1733, in Amsterdam.

These violin concertos, and especially the 24 Capricci for solo violin incorporated within them, created the image of Locatelli as the first virtuoso in the manner of the later Paganini. Anecdotes such as the following (from Berlin, 1728) – to be read with the reservation that is due to all such stories – show Locatelli as a vain and extravagant virtuoso: as part of the retinue of King Augustus (Augustus the Strong) he played at the court of Frederick William I, and ‘appeared in a velvet-blue costume richly embroidered with silver’, with diamond rings on his fingers and a sword at his side. Frederick William found this laughable for a violinist and said: ‘This fellow looks like a great commander!’ The following day Frederick William sent Locatelli a courier with 20 Thalers – which he presented to the messenger, passing on his thanks to the King. The latter was furious; but Augustus calmed him down and pointed out that such artists were more used to receiving gold watches, diamond rings and snuffboxes. Frederick William then organized another concert where Locatelli performed to great acclaim, and this time gave him a heavy golden box full of ducats, saying: ‘You are so generous that this time I myself wish to earn the tip for delivering my present’, to which Locatelli replied: ‘Such a gift from the hand of a King has such importance that I can never let myself be parted from it.’ The music historian Louis Schneider gave a very different version of this story in 1852, according to which the Prussian King was incensed at having to give Locatelli a royal gift, as the latter had refused – because of the poor oboists in the court orchestra – to play a single note!

Despite Locatelli’s extremely virtuosic technique, his playing in the highest register attracted some criticism for a lack of tonal beauty and relegated him behind other violinists. Therefore ‘the Merseburg *Capell-Meister* [Johann Gottlieb Graun] rather than the Italian Locatelli found approbation’ with the music-loving Queen Sophie Dorothea in Berlin, and in a letter from Amsterdam Benjamin Tate wrote that the violinist Gaspar Fritz from Geneva, with his sweet tone, brought him more pleasure than the virtuoso Locatelli. An account of a competition with Jean-Marie

Leclair in Kassel, with similar results, can be called into question.

In 1729 ‘il Bergamasco’ arrived in Amsterdam, where he would remain for the rest of his life. What motivated him to go to the Netherlands? We have only sparse information about the years leading to his death in 1764. He seems to have given concerts only for small audiences at his home, where – apart from a blind organist and carillonneur – no professional musician was welcome, apparently because Locatelli was afraid that his artistry might be imitated. His name as a great violinist nonetheless became legendary.

His editorial work for the publisher Le Cène and the selling of Italian violin strings (thicker and stronger than French ones) would hardly have permitted him to maintain an impressive home with a prime Amsterdam address and to acquire expensive objects and instruments including violins by Stainer, Tecchler and the Amati brothers, so he must have brought a substantial fortune with him.

Nowadays we associate Locatelli primarily with his Op. 3, *L'Arte del violino*, 12 concertos with 24 capriccios included as *ad libitum* solo sections in the outer movements of each concerto. In the listener's mind the latter often usurp the beautiful but not primarily virtuosic *Adagios* in the concertos, and his musically rich sonatas, and therefore Locatelli is seen as ‘just a virtuoso’ and does not receive due credit as a musician. A loner, neither the product nor the founder of any school (among his pupils, who mostly belonged to the higher echelons of society, there were few professional violinists), he nonetheless served as the catalyst and forerunner of the incipient virtuoso style which, by way of Antonio Lolli (c. 1725–1802 – also from Bergamo) reached its zenith with Lolli's immediate successor Niccolò Paganini (1782–1840). Is it a coincidence that Lolli and Paganini were also outsiders who did not belong to any violin school?

Locatelli expanded the left-hand technique especially through his use of extensions, octaves, unprepared tenths, double stops, arpeggios, simultaneous trills

and melody – a sort of ‘devil’s trill’ anticipating Tartini – and playing in extremely high positions. In *Capriccio No. 22* [☐], rising broken thirds go as high as 17th position, whilst the *Capriccio Prova del Intonazione* in *Sonata No. 12, Op. 6 (1722)* reach 22nd position – beyond the compass of the modern fingerboard. No subsequent work in violin literature reaches such heights. From the point of view of notation technique, Locatelli’s abbreviated and scarcely legible way of writing arpeggios is interesting – especially in what must be the most famous *Capriccio, No. 23, Il Laberinto* [sic] *Armonico. Facilis aditus, difficilis exitus* [☐]. Also noteworthy is the notation he introduced (later adopted more generally) for the upper register, with a wavy line beneath the notes as a sign that they should be played an octave higher. With arpeggios, the way these are to be played is often indicated in the first bar, with the indication *segue* showing that they should thereafter always be played the same way. As well as a simple implementation in rapid notes, they can also consist of melodic phrases, as in *Capriccio No. 17*, or can be left totally to the discretion of the player, as in *Capriccio No. 23, Il Labirinto*.

In terms of bowing, Locatelli – as befits his virtuosity – makes brilliant use of long-established techniques such as arpeggio, staccato and fast *détaché* without, however, introducing any innovations. His playing technique raises some questions. In a letter from Amsterdam written in 1741, Benjamin Tate wrote to his friend Thomas Dampier that Locatelli held the violin ‘on the breast’ and played with a short bow. This claim is put in context, however, by Tate’s admission that he knew nothing about violin playing! Extremely high positions are simply unplayable if the instrument is held on the breast. In Rome Locatelli would have been more likely to have learned to hold the instrument on the shoulder, as seen in a drawing by Leone Ghezzi of Montanari, who may have taught Locatelli. Did the allegedly exaggerated gestures and contortions of the proud virtuoso before and during his performances distort Tate’s perception of the way he held the violin? We do not know what sort of bow

Locatelli actually used. His claim that nobody could play with a long bow what he could achieve with a short one sounds rather like the vanity of a virtuoso, and tells us little about the actual length of bow (which at that time could vary greatly).

In order to play in extremely high positions, Locatelli must have used a violin with an extended fingerboard (examples of this from the eighteenth century have survived). In Amsterdam it was said that he never played a wrong note – except once, when he caught his finger in the bridge and could not immediately extricate it! His bowing and tone were often condemned as coarse and insufferable to sensitive ears, but in 1767 Charles-Henri Blainville wrote that when Locatelli once played a Corelli *Adagio*, his tone moved a bird so much that it fainted from pleasure in its cage! Locatelli's own *Adagios*, too, can bring forth such sweet sounds...

All of the Op. 3 concertos are in three movements, with a slow movement in the middle. In accordance with the old tradition, the solo violinist plays along in all the tuttis. As with Vivaldi's concertos, the solos are usually accompanied by only one instrument per part. The capriccios are not cadenzas in the conventional sense but rather independent compositions without any thematic connection to the concerto movements – except in Concerto No. 9, where the first capriccio takes up the first bars of the *Allegro* theme, and the second capriccio is the only one to be fugal and thus consists of more than just fast notes and arpeggios. Concerto No. 12 with the *Labirinto Armonico* is the technical high point.

A second edition of Op. 3 came out in 1743: only the violin part with some fingerings has survived, along with 17 cadenzas for the concertos (1743) by Locatelli's last pupil from Mainz, Gottfried Dominicus Reber.

Locatelli's capriccios are the first in a series of similar works (Pietro Nardini, Louis-Gabriel Guillemain, Nicolas Mestrino) and were included in a number of pedagogical works such as those by Michel Corrette (1782), Jean-Baptiste Cartier (1798) and Michel Woldemar (c. 1800).

In 1740 the fourteen-year-old Pierre Gaviniés made his début at the Concert Spirituel in Paris with the Op. 3 Concertos, and played the *Labirinto* in particular with astonishing ease.

In 1824 the publisher Frey in Paris issued the first complete edition of Locatelli's 24 Capriccios with the title *Caprices intitulés l'Art du Violon, composés par P. Locatelli, nouvelle édition dédié aux mânes de J. B. Viotti*. In an interesting preface, the editor names Locatelli as the composer, Chalon – one of Locatelli's last pupils – as responsible for the fingerings in Capriccios Nos 1–4, and Woldemar und Cartier, who together had written out the abbreviations in the original of No. 23 to make them easier to read.

Some abbreviated extracts from sources from before 1840 complete our image of this extraordinary violinist and musician:

– Thomas Dampier to a compatriot in Geneva (1741): ‘Locatelli must surely be allowed by all to be a *Terre moto*... quels Coups d’archet! Quel feu! Quelle Vitesse!... he plays with so Much Fury upon his Fiddle, that in my humble opinion, he must wear out some Dozens of them in a year!’

– Charles Burney (1773): ‘though he delighted in capricious difficulties... yet he had a fund of knowledge, in the principles of harmony, that rendered such wild flights agreeable, as in less skilful hands, would have been insupportable.’

– Karl Ditters von Dittersdorf recommended Locatelli's work ‘for practice, not for performance’.

– Benvenuto Robbio, Count of San Raffaele (1778): ‘He has disfigured his concertos with the long and most difficult Capriccios, claiming that he wished to adorn them; but they are good only for a thousand shipwrecks. it would be better

to make these lunacies disappear. His beautiful sonatas, without extravagances, are another matter entirely; for those he deserves praise.’

– Giovanni Simone Mayr (Bergamo, c. 1840) praised Locatelli and chided those who criticized the Capriccios for their difficulty, pointing out that people should know that the artist and performer was writing for himself and his own use, not thinking of others. Moreover, a genius is always ahead of his time. That which appeared impossible will later become self-evident.

© *Marianne Rônez 2020*

The Russian violinist **Ilya Gringolts** delights audiences with his highly virtuoso playing and sensitive interpretations, and is always searching for new musical challenges. In great demand as a soloist, he devotes himself not only to the great concert repertoire but also to contemporary and rarely performed music. He has première works by Peter Maxwell Davies, Bernhard Lang, Christophe Bertrand, Michael Jarrell and Albert Schnelzer. He has a particularly keen interest in historical performance practice and therefore works regularly with ensembles such as the Finnish Baroque Orchestra and Arcangelo.

Ilya Gringolts appears worldwide with leading orchestras such as the Bavarian Radio Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, St Petersburg Philharmonic Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Finnish Radio Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra and Budapest Festival Orchestra; he is invited to play in prestigious halls including the Elbphilharmonie, Wigmore Hall, Amsterdam Concertgebouw and many more.

As an enthusiastic chamber musician, Ilya Gringolts works with such artists as Nicolas Altstaedt, Jörg Widmann, David Kadouch, Dmitry Kouzov, Peter Laul,

Andreas Ottensamer and Antoine Tamestit. He is leader of the Gringolts Quartet, which he founded in 2008 and which has played to great acclaim at the Salzburg, Lucerne and Edinburgh Festivals, at the Teatro La Fenice in Venice and elsewhere.

Ever since its inception in 1989, the **Finnish Baroque Orchestra** (FiBO) has been one of the pioneers of the Finnish music scene. Originally known as the Sixth Floor Orchestra, the group played an important role in establishing the early-music movement in Finland. Nowadays the orchestra is known both in Finland and abroad for its virtuosic performances, innovative working methods, creative approach to concert programming and fresh, unique ideas that constantly strive to reach out to different audiences. At the heart of FiBO's programmes is the music of the Baroque era, though the orchestra regularly tackles works from different periods, from the pre-Baroque to early Romanticism. FiBO also performs much new music written for period instruments, and over the years the orchestra has commissioned, premièred and recorded a number of new works, including Jukka Tiensuu's *Mora* for tenor and orchestra, the first Finnish piece composed for a large Baroque orchestra.

www.fibo.fi

Pietro Antonio Locatelli wurde am 3. September 1695 in Bergamo als erstes von sieben Kindern von Filippo Andrea Locatelli und Lucia Crocchi [Trotta, Trotti] geboren. Sein musikalischer Weg ist kaum bekannt, doch dürfte er an der „Accademia“ der Basilika St. Maria Maggiore in Bergamo, wo es fünf Jahre dauernde Kurse in humanistischer Bildung, Kontrapunkt und Instrumentalunterricht gab bei einem Geiger der Basilika, wie etwa Ludovico Ferronati, Unterricht genommen haben. 1711 schreibt Locatelli in einem Brief, wie er auf den Gesangsemporen von St. Maria Maggiore übte, um in der Kunst des Violinspiels weiter zu kommen. Im gleichen Brief bewarb sich Locatelli erfolgreich als dritter Violinist der Kapelle, ohne Honorar! Schon Ende 1711 verließ er Bergamo für immer und ging nach Rom, wo Corelli „der“ Anziehungspunkt für Geiger war. Seine emotionale Verbundenheit mit Bergamo bewies er aber durch die Nennung „Pietro Antonio Locatelli da Bergamo“ auf den Titelblättern seiner Drucke.

Ob Locatelli Schüler Corellis war ist fraglich und höchstens für kurze Zeit möglich. Sicher war er es im musikalischen Sinn der Nachfolge des *Novello Orfeo dei nostri tempi*. Mögliche römische Lehrer waren Giuseppe Valentini oder Antonio Montanari, Geiger der Kapelle von Kardinal Ottoboni, in der auch Locatelli spielte, wie ebenso kurz in der Kapelle der Familie Caetani. 1716 erscheint er in der Mitgliederliste der „Accademia Nazionale di Santa Cecilia“. Ohne diesen Status war es Musikern nicht erlaubt, in den Kirchen Roms zu musizieren. Der römischen Familie Camillo Cybo widmete Locatelli sein op. 1 (Amsterdam 1721). 1723 verließ er Rom und gelangte über Mantua nach Venedig. Traf er dort Vivaldi? Wurde er von dessen hochvirtuosen Violinkonzerten beeinflusst? In Venedig entstand jedenfalls die erst 1733 in Amsterdam gedruckte, dem „Girolamo Michiel' Lini, Patricio Veneto“ gewidmete *Arte del violino*, die Locatelli möglicherweise in dessen Palast spielte.

Diese Violinkonzerte und vor allem die darin enthaltenen 24 Capricci für Violine solo formten das Bild von Locatelli als erstem Virtuosen im Sinn des späteren

Paganini. Anekdoten wie ein Beispiel aus Berlin (1728) – mit allem Vorbehalt zu solchen Geschichten – zeigen Locatelli als extravaganten, eitlen Virtuosen: Im Gefolge von König August (August der Starke) spielte er am Hof von Friedrich Wilhelm I. und „trat in einem reich mit silber gestickten, blausamtenen Kleide auf“, an den Fingern Brillantringe und an der Seite einen Degen, was Friedrich I. für einen Violinspieler sehr lächerlich fand und sagte: „Dieser Kerl sieht ja wie ein Kriegsrath aus!“ Am folgenden Tag schickte er ihm durch einen Boten zwanzig Thaler, die Locatelli dem Überbringer schenkte und sich bei dem König bedanken ließ. Dieser war wütend, König August beruhigte ihn aber und meinte, ein solcher Künstler sei es gewohnt, goldene Uhren, Brillantringe und Tabatieren zu erhalten. Friedrich Wilhelm organisierte darauf ein von Locatelli wieder mit größtem Beifall gespieltes zweites Konzert und überreichte ihm eine schwere goldene Dose voll Ducaten mit den Worten: „Ihr seid so splendid, daß ich mir dies Mal das Trinkgeld für mein Geschenk selbst verdienen möchte; worauf Locatelli erwiderte: solches Geschenk aus der Hand eines Königs hat zu viel Gewicht, als daß ich mich jemals davon trennen könnte“. Eine ganz andere Version vermittelt der Musikhistoriker Louis Schneider (1852): Der Preußenkönig sei außer sich gewesen, dem Violinisten Locatelli ein königliches Geschenk machen zu müssen, da dieser wegen der schlechten Oboisten in der Kapelle keinen Ton gespielt habe!

Trotz Locatellis hochvirtuoser Technik brachte ihm sein Spiel in den höchsten Lagen einige Kritik wegen fehlender Tonschönheit ein und ließ ihn im Vergleich mit anderen Geigern unterliegen. So fand bei der musikliebenden Königin Sophie Dorothea in Berlin „der Merseburgsche Capell-Meister [Johann Gottlieb Graun] vor dem Italiäner Locotelli [sic] approbation“, und in einem Brief aus Amsterdam schreibt Benjamin Tate, dass der Genfer Geiger Gaspar Fritz ihm mit seinem süßen Ton mehr Vergnügen bereitete als der virtuose Locatelli. Der Bericht zu einem ähnlich verlaufenen Wettspiel mit Jean-Marie Leclair in Kassel ist anzuzweifeln.

1729 erreichte „il Bergamasco“ Amsterdam, das er nie mehr verlassen sollte. Was bewog ihn nach Holland zu gehen? Die Quellen geben nur noch spärlich Informationen zu den Jahren bis zu seinem Tod 1764. Konzerte dürfte er nur noch im kleinen Kreis in seinem Haus gespielt haben, zu denen er außer einem blinden Glocken- und Orgelspieler keine professionellen Musiker zuließ, angeblich aus Angst, dass ihm seine Kunst abgeschaut werden könnte. Sein Name als großer Geiger wurde dennoch zur Legende.

Seine editorischen Tätigkeiten beim Notendrucker Le Cène und der verbürgte Handel mit italienischen Geigensaiten (sie waren dicker, kräftiger als die französischen) konnten ihm schwerlich erlauben, ein stattliches Haus an bester Amsterdamer Adresse zu bewohnen und kostbare Gegenstände und Instrumente, u.a. je eine Violine von Stainer, Tecchler und den Amati Brüdern anzuschaffen. So dürfte er ein entsprechendes Vermögen bereits mitgebracht haben.

Mit Locatelli verbindet man bis heute vor allem sein op. 3, *L'Arte del violino*, 12 Konzerte mit 24 Capricci, letztere als Soli *ad libitum* Teil der Ecksätze eines jeden Konzerts. Diese Capricci verdrängen oft die nicht vordergründig virtuos, aber wunderschönen *Adagios* in den Konzerten sowie die musikalisch reichen Sonaten aus dem Bewusstsein, und Locatelli wird dadurch als „Nurvirtuose“ nicht voll als Musiker gewürdigt. Wie ein Solitär dastehend, keiner Schule entstammend und auch selbst nicht schulbildend – unter seinen meist der höheren Gesellschaft angehörenden Schülern finden sich nur wenige professionelle Geiger – ist er trotzdem der Boden und Wegbereiter für das angehende Virtuosenstum, das über den auch aus Bergamo stammenden Antonio Lolli (ca. 1725–1802) als unmittelbarer Vorgänger von Niccolò Paganini (1782–1840) in diesem seinen Höhepunkt erreicht. Ist es Zufall, dass auch Lolli und Paganini keiner Geigerschule angehörende Einzelercheinungen waren?

Locatelli erweitert vor allem die Technik der linken Hand mit teils großen

Streckungen, Oktaven, frei einsetzenden Dezimen, Doppelgriffen, Arpeggien, Triller zu einer gleichzeitig gespielten Melodie – eine Art „Teufelstriller“ vor Tartini – sowie extremem Lagenpiel. Die höchsten Lagen führen mit ansteigenden gebrochenen Terzen im 22. Capriccio [6] bis in die 17., das *Capriccio Prova del Intonatione* in der Sonata 12, Op. 6 (1722) sogar in die 22. Lage und damit über das moderne Griffbrett hinaus. Kein späteres Werk der Violinliteratur erreicht nochmals solche „Höhenflüge“. Notationstechnisch interessant sind Locatellis abgekürzte, nicht immer leicht lesbare Schreibweise für Arpeggien – besonders im wohl berühmtesten Capriccio 23, *Il Laberinto* [sic] *Armonico. Facilis aditus, difficilis exitus* [7] – und die von ihm eingeführte, später allgemein übliche Notierung der hohen Bereiche mittels Wellenlinie unter den Noten als Zeichen der Oktavierung. Bei Arpeggien wird deren Auflösung oft im ersten Takt angegeben, sie soll nach *segue* immer gleich weitergespielt werden. Neben einer einfachen Auflösung in schnelle Noten kann sie auch aus melodischen Floskeln bestehen wie in Capriccio 17, oder dem Geiger ganz freigestellt sein wie in *Il Labirinto*, Capriccio 23.

Bogentechnisch setzt Locatelli schon seit langem gebräuchliche Stricharten wie Arpeggienspiel, Staccatobögen und schnelles Détaché seiner Virtuosität gemäß brillant ein, ohne Neues einzuführen. Die Spieltechnik Locatellis wirft einige Fragen auf. Benjamin Tate schreibt in einem Brief aus Amsterdam an seinen Freund Thomas Dampier (1741), dass Locatelli die Violine „on the breast“ halte und mit einem kurzen Bogen spiele. Diese Aussage wird aber durch Tates Bekenntnis, nichts vom Geigenspiel zu verstehen relativiert! Die extrem hohen Lagen sind in Brusthaltung einfach nicht spielbar. In Rom hätte Locatelli eher eine Geigenhaltung an der Schulter gelernt, wie es eine Zeichnung Leone Ghezzi von seinem eventuellen Lehrer Montanari zeigt. Haben die angeblich übertriebenen Gesten und Verrenkungen des stolzen Virtuosen vor und während des Spiels die Haltung in den Augen Tates verzerrt? Welchen Bogen Locatelli wirklich spielte wissen wir nicht.

Sein Ausspruch, niemand könne mit einem langen Bogen das spielen, was er mit einem kurzen könne, klingt doch etwas nach eitlen Virtuosen und sagt wenig zur wirklichen, damals auch sehr variablen Länge aus.

Um die extremen Lagen zu spielen, muss Locatelli seine Geige mit einem längeren Griffbrett versehen haben (aus dem 18. Jahrhundert sind solche erhalten). Man erzählte sich in Amsterdam, dass er nie einen falschen Ton spielte, außer einmal, als ihm der Finger im Steg stecken blieb und er ihn nicht gleich herausziehen konnte! Sein Bogenstrich und Ton wurde oft als rüde, zarten Ohren unerträglich verurteilt, aber Charles-Henri Blainville (1767) berichtet: Beim Spiel eines *Adagios* von Corelli soll Locatellis Ton einen Vogel so gerührt haben, dass er in seinem Käfig vor Glückseligkeit ohnmächtig wurde! Auch die *Adagios* Locatellis verleiten zu solchen süßen Klängen ...

Alle Konzerte op. 3 sind dreisätzig, mit einem ruhigen Satz in der Mitte. In alter Tradition spielt die Sologeige alle Tutti mit. Wie bei Vivaldi werden die Soli meist nur von einem Instrument begleitet. Die Capricci sind nicht Kadenzen im klassischen Sinn sondern eigenständige Kompositionen ohne thematischen Bezug zum Konzertsatz, außer Concerto 9: Das Capriccio 1 nimmt die ersten Thementakte des *Allegros* auf und das 2. Capriccio ist als einziges fugiert und besteht dadurch nicht nur aus schnellen Noten und Arpeggien. Concerto 12 ist mit dem *Labirinto Armonico* der technische Höhepunkt.

1743 erschien eine zweite Edition des op. 3, wovon nur die Solovioline mit einigen Fingersätzen erhalten blieb, ebenso wie 17 Cadenzen zu den Konzerten (1743) vom letzten Schüler Locatellis aus Mainz, Gottfried Dominicus Reber.

Locatellis Capricci leiten eine Reihe ähnlicher Capricen ein (Pietro Nardini, Louis-Gabriel Guillemain, Nicolas Mestrino) und fanden Eingang in Lehrwerke um 1800 wie Michel Corrette (1782), Jean-Baptiste Cartier (1798) oder Michel Woldemar (um 1800).





1740 debütierte der 14jährige Pierre Gaviniés im Concert Spirituel mit den Concerti op. 3, und spielte besonders das *Labirinto* mit erstaunlicher Leichtigkeit.

1824 gab der Verleger Frey in Paris die erste komplette Edition der 24 Capricci von Locatelli mit dem Titel *Caprices intitulés l'Art du Violon, composés par P. Locatelli, nouvelle édition dédié aux mânes de J. B. Viotti* heraus. Der Verleger (*éditeur*) nennt im interessanten Vorwort Locatelli als Komponisten, Chalon – einer der letzten Schüler Locatellis – für die Fingersätze in Capriccio 1–4 sowie Wolde-mar und Cartier, welche zusammen zu ihrer Zeit die Abkürzungen der Arpeggien im Original von Nr. 23 auflösten, um sie für jedermann spielbar zu machen.

Wenige, gekürzte Auszüge aus Quellen vor 1840 sollen das Bild des außerordentlichen Geigers und Musikers abrunden.

– Thomas Dampier an einen Landsmann in Genf (1741): „Locatelli must surely be allowed by all to be a *Terre moto* [...] *quels Coups d'archet! Quel feu! Quelle Vitesse!* [...] he plays with so Much Fury upon his Fiddle, that in my humble opinion, he must wear out some Dozens of them in a year!“

– Charles Burney (1773): Trotz aller „eigensinnigen Schwierigkeiten [...] hatte er doch so richtige Kenntnisse von den Grundsätzen der Harmonie, daß er dadurch solche wilde Züge angenehm zu machen wußte, die unter weniger geschickten Händen würden unausstehlich gewesen seyn.“

– Karl Ditters von Dittersdorf empfiehlt Locatellis Werke „zum Exercieren, nicht zum Producieren“.

– Benvenuto Robbio, conte di San Raffaele (1778): „Mit den langen und schwierigsten Capricci hat er seine Konzerte verunstaltet, behauptend er wolle sie schmücken; sie sind aber nur gut für tausend Schiffbrüche. Es wäre besser, diese

Verrücktheiten verschwinden zu lassen. Ganz anders sind seine schönen Sonaten ohne Stravaganzen, dafür gebührt ihm Lob.“

– Giovanni Simone Mayr (Bergamo, um 1840) lobt Locatelli und rügt die Kritiker der Schwierigkeiten in den Capricci, denn man muss wissen, dass der Künstler und Konzertist für sich und seine Hand schreibt und nicht an andere denkt. Auch ist ein Genie seiner Zeit immer voraus. Was unmöglich schien wird später selbstverständlich.

© *Marianne Rônez 2020*

Der russische Geiger **Ilya Gringolts** begeistert das Publikum mit hochvirtuosem Spiel und sensiblen Interpretationen und ist dabei stets auf der Suche nach neuen musikalischen Herausforderungen. Der vielgefragte Solist widmet sich dem großen Konzertrepertoire, aber auch zeitgenössischen und selten aufgeführten Werken. Er hat Werke von Peter Maxwell Davies, Bernhard Lang, Christophe Bertrand, Michael Jarrell und Albert Schnelzer uraufgeführt. Eine besondere Leidenschaft des Künstlers gilt auch der historischen Aufführungspraxis. So arbeitet er regelmäßig mit Klangkörpern wie dem Finnish Baroque Orchestra oder Arcangelo zusammen.

Ilya Gringolts tritt weltweit mit führenden Orchestern auf wie dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem BBC Symphony Orchestra, den Sankt Petersburger Philharmonikern, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Finnish Radio Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra und dem Budapest Festival Orchestra; er erhält Einladungen in renommierte Säle wie die Elbphilharmonie, die Wigmore Hall, das Concertgebouw Amsterdam u.v.a.

Als begeisterter Kammermusiker arbeitet Ilya Gringolts mit Künstlern wie Nicolas Altstaedt, Jörg Widmann, David Kadouch, Dmitry Kouzow, Peter Laul,

Andreas Ottensamer und Antoine Tamestit. Er ist der Primarius des 2008 von ihm gegründeten Gringolts Quartet, das mit großem Erfolg bei den Salzburger Festspielen, beim Lucerne Festival, beim Edinburgh Festival, dem Teatro La Fenice in Venedig u.a. aufgetreten ist.

Das **Finnische Barockorchester** (FiBO) gehört seit seiner Gründung 1989 zu den Pionieren der finnischen Musikszene. Das ursprünglich Sixth Floor Orchestra betitelte Ensemble spielte eine wichtige Rolle beim Aufbau der Alte-Musik-Bewegung in Finnland. Heute ist das Orchester sowohl in Finnland als auch im Ausland bekannt für seine virtuosen Konzerte, seine innovativen Arbeitsmethoden, seine kreative Programmplanung und seine frischen, einzigartigen Ideen, die immer wieder auf unterschiedliche Publika zielen. Im Mittelpunkt der Programme des FiBO steht die Musik des Barockzeitalters, wobei sich das Orchester regelmäßig auch Werken anderer Epochen – aus der Zeit vor dem Barock bis zur Frühromantik – widmet. Darüber hinaus führt das FiBO oft neue, für historische Instrumente geschriebene Musik auf; im Laufe der Jahre hat es eine Reihe neuer Kompositionen in Auftrag gegeben, uraufgeführt und aufgenommen, darunter Jukka Tiensuu *Mora* für Tenor und Orchester, das erste finnische Werk für großes Barockorchester.

www.fibo.fi

Pietro Antonio Locatelli est né à Bergame le 3 septembre 1695, le premier de sept enfants de Filippo Andrea Locatelli et Lucia Crocchi [Trotta, Trotti]. On sait peu de chose de son parcours musical sinon qu'il a probablement été pendant cinq ans à l'« Accademia » de la Basilique de Santa Maria Maggiore à Bergame où il a étudié les humanités, le contrepoint et le violon auprès de l'un des violonistes de la basilique, Ludovico Ferronati. Dans une lettre écrite en 1711, Locatelli décrivit comment il répétait sur les tribunes de la basilique afin de s'améliorer sur son instrument. Dans cette même lettre, Locatelli mentionnait également qu'il visait le poste, sans rémunération, de troisième violoniste de l'orchestre de la basilique qu'il finira par obtenir. À la fin de 1711, il quitta définitivement Bergame et partit pour Rome où Corelli, le maître du violon, était basé. Le nom qu'il fera inscrire plus tard sur les pages-titres de ses partitions, « Pietro Antonio Locatelli da Bergamo », témoigne de son attachement à sa ville natale.

Il est peu probable que Locatelli devint l'élève de Corelli et s'il le fut, ce ne put être que pendant une courte période. On peut néanmoins le considérer comme le successeur au point de vue musical du *Novello Orfeo dei nostri tempi*. Parmi les professeurs qu'il a pu avoir à Rome figurent Giuseppe Valentini et Antonio Montanari, violonistes de l'orchestre du cardinal Ottoboni dans lequel Locatelli a également joué. Il joua également pendant une courte période dans l'orchestre de la famille Caetani. En 1716, son nom apparaît sur la liste des membres de l'« Accademia Nazionale di Santa Cecilia ». Sans ce statut, les musiciens n'étaient pas autorisés à jouer dans les églises de Rome. Locatelli a dédié son opus 1 (publié à Amsterdam en 1721) à la famille romaine de Camillo Cybo. En 1723, il quitta Rome et se rendit à Venise via Mantoue. Y a-t-il rencontré Vivaldi et a-t-il été influencé par ses concertos pour violon virtuoses ? C'est en tout cas à Venise que fut conçu l'*Arte del violino*, dédié à « Girolamo Michiel' Lini, Patricio Veneto », qui ne sera imprimé à Amsterdam qu'en 1733, et que Locatelli joua peut-être dans son palais.

Ce recueil qui contient des concertos pour violon et surtout les 24 Caprices pour violon seul a contribué à la réputation de Locatelli en tant que premier virtuose du violon, annonçant ainsi Paganini un peu plus tard. Les anecdotes à son sujet, même si elles sont sujettes à caution, révèlent un virtuose accompli mais vaniteux comme en témoigne celle-ci, originaire de Berlin : en 1728, Locatelli joua à la cour de Frédéric-Guillaume 1^{er} de Prusse en tant que membre de l'entourage du roi de Pologne Auguste II dit « le Fort » et « apparut dans un habit de velours bleu richement brodé », portant des bagues en diamant ainsi qu'une épée à son côté. Frédéric-Guillaume trouva cet habillement grotesque et fit remarquer qu'il ressemblait « à un conseiller militaire ! » Le lendemain, le roi fit envoyer vingt thalers à Locatelli mais celui-ci les redonna au messenger en guise de pourboire. Frédéric-Guillaume entra dans une grande colère mais le roi Auguste parvint à le calmer en lui disant que de tels artistes étaient habitués à recevoir des montres en or, des bagues en diamant et du tabac. Frédéric-Guillaume organisa donc un second concert auquel Locatelli participa à nouveau et où il fut accueilli par des applaudissements vifs. Cette fois, on lui remit une lourde cassette dorée remplie de ducats avec ces mots : « Vous êtes si splendide que j'aurais bien aimé me le faire remettre en guise de pourboire », ce à quoi Locatelli répondit : « un tel présent de la main d'un roi est trop précieux pour que je songe à m'en séparer ». L'historien de la musique Louis Schneider (1852) donne cependant une autre version de ce récit : le roi de Prusse aurait été furieux d'être contraint de faire un cadeau royal au violoniste après que celui-ci eut refusé de jouer la moindre note en compagnie de l'orchestre en raison de la piètre qualité des hautboïstes !

Malgré l'extrême virtuosité de Locatelli, son jeu dans le registre suraigu lui a valu des critiques pour le manque de beauté de sa sonorité ce qui entacha son prestige par rapport aux autres violonistes. Ainsi, à Berlin, la reine Sophie-Dorothee, grande amatrice de music, « accorda son approbation au maître de chapelle de

Merseburg [Johann Gottlieb Graun] devant l'Italien Locatelli », et dans une lettre envoyée d'Amsterdam, Benjamin Tate écrit que le violoniste genevois Gaspar Fritz lui donna davantage de plaisir avec sa sonorité douce que le virtuose Locatelli. Le compte-rendu d'une compétition durant laquelle il affronta Jean-Marie Leclair à Kassel est douteux.

En 1729, « il Bergamasco » s'installa définitivement à Amsterdam. On ne sait ce qui le poussa à se rendre en Hollande. Les sources ne donnent que peu d'informations sur les années précédant sa mort survenue en 1764. Il ne donna probablement que des concerts dans sa maison pour des cercles restreints où aucun musicien professionnel n'était admis, à l'exception d'un joueur de cloche et organiste, soi-disant par crainte que son art ne soit copié. Son nom en tant que grand violoniste est néanmoins passé à l'histoire.

Ses activités éditoriales chez l'éditeur musical Le Cène et le commerce des cordes de violon italiennes (plus grosses et plus solides que les cordes françaises) n'auraient pu lui permettre de vivre dans une maison seigneuriale à la meilleure adresse d'Amsterdam et d'acquérir des objets et des instruments précieux dont des violons de Stainer, Tecchler et des frères Amati. Il est donc certain qu'il avait emmené avec lui une fortune considérable.

Locatelli est depuis toujours associé avant tout à *L'Arte del violino* opus 3 qui contient 12 concertos et 24 Caprices pour violon seul inclus en tant que cadences *ad libitum* des mouvements externes de chacun des concertos. Au sein de ces derniers, les *adagios*, moins virtuoses mais davantage somptueux ainsi que les Sonates frappent par leur beauté et nous révèlent un Locatelli qui, bien plus que « simple » virtuose, est un musicien complet pas toujours apprécié à sa juste valeur. Il apparaît comme une figure isolée qui n'appartient pas à une école. Du reste, il n'en fonda pas non plus. On ne compte parmi ses élèves, qui appartiennent pour la plupart à la haute société, que quelques violonistes qui devinrent musiciens professionnels.

En revanche, véritable pionnier, il établit la base de la virtuosité violonistique alors naissante dont il sera un représentant et qui atteindra son apogée avec Antonio Lolli (vers 1725–1802), également originaire de Bergame, et annonce Niccolò Paganini (1782–1840). Lolli et Paganini ne font pas partie d’une école non plus. Coïncidence ?

Locatelli développa principalement la technique de la main gauche avec les extensions, les passages en octaves, en dixièmes, les doubles cordes, les arpèges, les trilles joués en même temps que la mélodie sur une autre corde – annonçant le « trille du diable » de Tartini – et les déplacements dans le registre suraigu comme les passages en tierces dans le 22^e Caprice [6] qui se rend à la 17^e position, le *Capriccio Prova del Intonatione* de la 12^e Sonate, op. 6 (1722) qui atteint même la 22^e position, au-delà donc de ce que la touche moderne permet. Aucune œuvre de la littérature pour violon n’atteindra à nouveau de telles « envolées ». La notation abrégée de Locatelli, pas toujours facile à lire pour les arpèges, est intéressante en termes de notation – en particulier dans le 23^e Caprice, probablement le plus célèbre, *Il Laberinto* [sic] *Armonico. Facilis aditus, difficilis exitus* [7] – et la notation des aigus au moyen de petits traits sous les notes en signe de transposition à l’octave, qu’il a introduites et dont l’usage s’est plus tard généralisé. L’exécution des arpèges n’est souvent indiquée que dans la première mesure suivi d’un signe indiquant qu’ils doivent ensuite toujours être joués de la même manière. Outre une simple exécution en notes rapides, l’arpège peut également se composer de motifs mélodiques comme dans le 17^e Caprice ou être totalement laissé à la discrétion du violoniste comme dans le 23^e Caprice, *Il Labirinto*.

En ce qui concerne sa technique à l’archet, Locatelli intégra des techniques courantes comme les successions d’arpèges rapides, le *staccato* et le détaché rapide sans réellement apporter quoi que ce soit de nouveau. La technique de jeu de Locatelli soulève néanmoins quelques questions. Benjamin Tate écrit dans une lettre

d'Amsterdam à son ami Thomas Dampier (1741) que Locatelli place son violon « contre la poitrine » et joue avec un archet court. Cependant, cette affirmation est relativisée par l'aveu de Tate à l'effet qu'il ne connaissait rien au violon ! Il est impossible d'atteindre des positions extrêmement élevées lorsque le violon est placé contre la poitrine. À Rome, Locatelli aurait appris à jouer du violon à l'épaule, comme le montre un dessin de Leone Ghezzi de son futur professeur Montanari. Les gestes et les contorsions prétendument exagérés du fier virtuose avant et pendant l'exécution ont-ils déformé sa posture aux yeux de Tate ? Nous ne savons pas de quel archet jouait Locatelli. Sa déclaration selon laquelle un violoniste n'a pas besoin de jouer avec un archet long ce qu'il peut jouer avec un court nous apparaît comme la déclaration d'un virtuose vaniteux et ne nous révèle que peu de choses sur la réalité et sur le fait qu'à cette époque, la longueur des archets variait considérablement.

Pour pouvoir jouer en position extrême, Locatelli a dû équiper son violon d'une touche plus longue (de telles touches datant du 18^e siècle nous sont parvenues). On a dit à Amsterdam qu'il ne joua jamais une seule fausse note à l'exception de la fois où son doigt se coinça dans le chevalet et qu'il ne put le retirer immédiatement ! Son coup d'archet et sa sonorité furent souvent considérés comme rudes et insupportables par des oreilles délicates mais Charles-Henri Blainville (1767) rapporte en revanche qu'en jouant un *Adagio* de Corelli, le jeu de Locatelli aurait tellement ému un oiseau en cage qu'il s'en serait évanoui de bonheur ! Les *Adagios* de Locatelli font également entendre de telles sonorités agréables...

Les concertos de l'opus 3 sont tous en trois mouvements (rapide-lent-rapide). Conformément à l'ancienne tradition, le violon solo joue dans tous les tuttis. Comme chez Vivaldi, les solos sont généralement accompagnés par un seul instrument. Les Caprices ne sont pas des cadences au sens classique mais plutôt des compositions indépendantes sans référence thématique au mouvement de concert, à

l'exception du 9^e Concerto : le 1^{er} Caprice reprend les premières mesures thématiques de l'*Allegro* alors que le 2^e Caprice, le seul dans un style fugué, ne consiste donc pas seulement en notes rapides et en arpèges. Le 12^e Concerto est le point culminant au point de vue technique avec son *Labirinto Armonico*.

Une seconde édition de l'opus 3 a été publiée en 1743. Seule la partie de violon solo incluant un certain nombre de doigtés a été conservée, ainsi que 17 cadences pour les concertos (1743) réalisées par Gottfried Dominicus Reber, le dernier élève de Locatelli à Mayence.

Les Caprices de Locatelli ont inspiré un certain nombre de compositions semblables (notamment de Pietro Nardini, Louis-Gabriel Guillemain et Nicolas Mestrino) et se sont retrouvés dans les ouvrages pédagogiques vers 1800 comme ceux de Michel Corrette (1782), Jean-Baptiste Cartier (1798) et de Michel Wolde-mar (vers 1800).

En 1740, le jeune Pierre Gaviniés, âgé de 14 ans, a fait ses débuts au Concert Spirituel avec les Concerti opus 3 et joua notamment le *Labirinto* avec une étonnante facilité.

En 1824, l'éditeur Frey à Paris publia la première édition complète des 24 caprices de Locatelli avec le titre « Caprices intitulés l'Art du Violon, composés par P. Locatelli. Nouvelle édition dédiée aux mânes de J. B. Viotti ». Dans l'intéressante préface, l'éditeur mentionne Locatelli en tant que compositeur, Chalon – un des derniers élèves de Locatelli – comme étant l'auteur des doigtés des Caprices 1 à 4 ainsi que Woldemar et Cartier qui ont résolu ensemble à leur époque les abréviations des arpèges de la version originale du 23^e Caprice afin de le rendre jouable par tous.

Quelques courts extraits de sources antérieures à 1840 complètent le portrait de ce violoniste et musicien extraordinaire.

– Thomas Dampier à un compatriote à Genève (1741) : « Locatelli doit assurément avoir été autorisé à devenir un < terremoto > [tremblement de terre] [...] quels coups d’archet ! Quel feu ! Quelle vitesse ! [...] il joue avec tant de fureur sur son violon qu’à mon humble avis, il doit en user des dizaines à chaque année ! »

– Charles Burney (1773) : Malgré toutes les « difficultés de caprice [...] il avait toutefois un fond de connaissance des principes d’harmonie à la faveur desquels il rendait agréables à l’oreille des traits sauvages qui auraient été insupportables dans des mains moins savantes. »

– Karl Ditters von Dittersdorf recommande les travaux de Locatelli « pour s’exercer plutôt que pour se produire ».

– Benvenuto Robbio, conte di San Raffaele (1778) : « Avec les Capricci les plus longs et les plus difficiles, il a défiguré ses concerts, prétendant vouloir les embellir ; mais ils devraient être jetés dans la mer. Il serait préférable de faire disparaître ces folies. Ses belles sonates sans extravagances sont très différentes et méritent d’être saluées ».

– Giovanni Simone Mayr (Bergame, vers 1840) fait l’éloge de Locatelli et réprimande ceux qui critiquent les difficultés contenues dans les Caprices, car il faut savoir que l’artiste et concertiste écrit pour lui-même et sa propre main et ne pense pas aux autres. Un génie est aussi toujours en avance sur son temps. Ce qui semble impossible devient normal par la suite.

© *Marianne Rônez* 2020

Le violoniste russe **Ilya Gringolts** a conquis un vaste public par la virtuosité de son jeu, la sensibilité de ses interprétations et sa quête de nouveaux défis musicaux. Soliste très sollicité il se consacre non seulement au grand répertoire concertant mais également à des œuvres contemporaines et rarement jouées. Il a assuré la création d'œuvres de Peter Maxwell Davies, Bernhard Lang, Christophe Bertrand, Michael Jarrell et Albert Schnelzer. Intéressé de plus à la pratique des exécutions historiquement informées, Gringolts travaille également régulièrement avec des ensembles comme l'Orchestre baroque de Finlande et Arcangelo.

Ilya Gringolts se produit dans le monde entier en compagnie des meilleurs orchestres comme l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion bavaroise, l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg, l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise, l'Orchestre symphonique NHK et l'Orchestre du Festival de Budapest. Il se produit régulièrement dans des salles réputées comme l'Elbphilharmonie de Hambourg, le Wigmore Hall de Londres et le Concertgebouw d'Amsterdam.

Chambriste enthousiaste, Ilya Gringolts collabore avec des musiciens tels que Nicolas Altstaedt, Jörg Widmann, David Kadouch, Dmitry Kouzov, Peter Laul, Andreas Ottensamer et Antoine Tamestit. Il est le premier violon du Quatuor Gringolts qu'il a fondé en 2008 et qui s'est depuis produit avec grand succès au Festival de Salzbourg, au Festival de Lucerne, au Festival d'Édimbourg et au Teatro La Fenice de Venise.

Depuis sa création en 1989, l'**Orchestre baroque de Finlande** (FiBO) a été l'un des pionniers de la scène musicale finlandaise. Connue à l'origine sous le nom de « Sixth Floor Orchestra », l'ensemble a joué un rôle important dans l'établissement du mouvement de la musique ancienne en Finlande. L'orchestre est aujourd'hui reconnu tant en Finlande qu'à l'étranger pour ses performances virtuoses, ses méthodes de travail innovantes, son approche créative de la programmation des concerts et ses idées fraîches et uniques qui visent à toucher des publics différents. La musique de l'époque baroque est au cœur de la programmation du FiBO bien que l'orchestre aborde régulièrement des œuvres d'autres périodes, des débuts du baroque au début du romantisme. Le FiBO joue également des œuvres contemporaines spécifiquement composées pour les instruments anciens. Au fil des ans, l'orchestre a commandé, créé et enregistré un certain nombre de nouvelles œuvres, dont *Mora* pour ténor et orchestre de Jukka Tiensuu, la première pièce finlandaise composée pour un grand orchestre baroque.

www.fibo.fi

Finnish Baroque Orchestra

Violin I	Irma Niskanen <i>leader</i> , Anni Elonen, Dora Asterstad
Violin II	Anthony Marini, Tiina Aho-Erola, Anne Pekkala
Viola:	Tuula Riisalo, Laura Kajander
Cello:	Lea Pekkala
Double Bass:	Petri Ainali
Harpsichord:	Petteri Pitko
Lute:	Eero Palviainen

Instrumentarium (Ilya Gringolts):

Violin by Ferdinando Gagliano, c. 1770, with gut strings. Baroque bow: Luis Emilio Rodríguez Carrington

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording:	January 2019 at Järvenpää Church, Finland Producer and sound engineer: Nora Brandenburg
Equipment:	Microphones from Neumann, Sennheiser and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DAD, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Nora Brandenburg
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Marianne Rönez 2020

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover: based on Toni Pecoraro: *Labyrinth XXX*, etching, aquatint, soft-ground etching, 2018. (CC0 1.0)

Composer portrait: 'Pietro Locatelli / gravé par Lambert d'après le dessin original appartenant à Mr Cartier'

Title page of the original edition of Locatelli's Op. 3, published by Roger-Le Cène (Amsterdam, 1733)

Photo of Ilya Gringolts: © Kaupo Kikkas

Photo of the Finnish Baroque Orchestra: © Nora Brandenburg

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2445 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.

ILYA GRINGOLTS

© Kaupo Kikkas



BIS-2445