

A woman with dramatic, earthy-toned makeup on her face and shoulders. She wears a large, textured headpiece made of dark brown feathers and large, layered flowers in shades of green, brown, and red. She is wearing a strapless, shimmering teal or blue-green top. The background is a solid, dark brown color.

naïve

Vivaldi Concerti per violoncello III

CHRISTOPHE COIN

L'ONDA ARMONICA



L'ONDA ARMONICA AND CHRISTOPHE COIN

antonio vivaldi 1678-1741

Concerti per violoncello III

RV 400, 404, 407, 415, 420, 423

Christophe Coin *violoncello*

L'Onda Armonica

L'ÉDITION VIVALDI

Il est rare qu'une collection de manuscrits ayant appartenu à un compositeur du XVIII^e siècle et/ou à ses copistes soit parvenue intacte jusqu'à nous. Plus la renommée du compositeur était grande, plus il était probable que l'on se hâterait, immédiatement après sa mort, de tirer profit de la vente de ses manuscrits. Et cependant, une suite de hasards heureux a permis à la Bibliothèque nationale de Turin d'acquérir, en 1930 – et après de multiples changements de propriétaires au cours des siècles –, la collection personnelle de manuscrits autographes du grand compositeur vénitien Antonio Vivaldi. Sans cet événement fortuit, nous n'aurions aujourd'hui qu'une image très incomplète de cet homme qui fut sans doute le compositeur italien le plus important du XVIII^e siècle.

Connu en tant que Fonds Foà et Giordano, du nom des donateurs qui en rendirent possible l'acquisition, cet ensemble de partitions contient à peu près quatre cent cinquante compositions de Vivaldi : des centaines de concertos pour divers instruments et beaucoup de musique vocale, aussi bien profane que sacrée. À peu d'exceptions près, il constitue la seule source que nous possédions pour sa musique sacrée et ses opéras – et, jusqu'à une date récente, la grande majorité de ces ouvrages demeurait inconnue du public moderne.

Conçue par le musicologue italien Alberto Basso au début de ce siècle, l'Édition Vivaldi a entrepris l'ambitieux projet d'enregistrer ce fonds musical dans son intégralité. Nous comptons désormais plus de soixante titres parus, tous méthodiquement classés par genre et confiés à quelques-uns des plus éminents spécialistes actuels dans le domaine de l'interprétation historique. La restitution sonore de ces partitions a considérablement

accru notre connaissance et notre compréhension de la musique d'Antonio Vivaldi, et a contribué à mettre en lumière son influence et son rôle décisif dans l'histoire de la musique occidentale. Sans parler, bien sûr, de l'impact considérable que peuvent avoir ces plus de cent heures d'écoute grâce auxquelles des ouvrages de tout premier plan sont désormais rendus accessibles au public mélomane.

Faire revivre des manuscrits musicaux est une entreprise complexe, de l'établissement d'une édition moderne aux choix interprétatifs, aux répétitions et aux représentations. La représentation, toutefois, parce qu'elle est unique, demeure éphémère. C'est par le biais de l'enregistrement qu'il nous est possible de créer des documents durables qui témoigneront pour toujours de la beauté de cette musique. Ainsi, nous apportons une conclusion à l'étonnante aventure des manuscrits de Vivaldi et des voyages qui les ont menés de Venise à Turin, en passant par Gênes, et aujourd'hui dans le monde entier. Fruit de la collaboration et de la passion partagée de nombreux érudits et musiciens enthousiastes, l'Édition Vivaldi, aujourd'hui accomplie aux deux tiers, est désormais en route vers son achèvement.

Profonde gratitude et vive reconnaissance vont au musicologue Alberto Basso, concepteur et fer de lance de ce projet, ainsi qu'à l'Istituto per I Beni Musicali in Piemonte, dont il est le fondateur. Avec le soutien généreux de la Compagnia di San Paolo, de la Fondazione CRT et de la Région Piémont, ils ont permis d'assurer l'existence de l'Édition Vivaldi depuis plus d'une décennie. Sans leur aide, ce projet ne serait jamais devenu réalité.

Susan Orlando, *directrice artistique*

THE VIVALDI EDITION

Rarely has a collection of music manuscripts in the hand of an eighteenth-century composer and/or his scribes come down to us intact. The greater the fame of the composer, the more likely it was that the manuscripts would be hastily sold off for profit upon his death. Yet, serendipity would have it that in 1930, following multiple ownership over the centuries, the Italian National Library in Turin purchased the personal collection of autograph manuscripts by the great Venetian composer Antonio Vivaldi. Without this fortuitous incident, we would forever have had only a very partial picture of a man who was arguably the most significant Italian composer of the eighteenth century.

Known as the Foà and Giordano collection, after the donors who made the purchase possible, this assemblage of music scores contains nearly 450 works by Vivaldi: hundreds of concertos for various instruments and much vocal music, both secular and sacred. With few exceptions, it is the only source we have of his sacred music and operas, and until recently much of this music had never been heard by today's public. Conceived by the Italian musicologist Alberto Basso at the beginning of this century, the ambitious Vivaldi Edition project set out to record this archive of music in its entirety. We now look back over more than sixty released titles, all neatly categorised by genre and performed by many of the most notable specialists in historical performance practice today. Creating an aural rendering of this collection has significantly increased our knowledge and appreciation of Antonio Vivaldi and clarified his influence and decisive role in the history of Western music. Moreover, one must not underestimate the impact of more than one hundred hours of first-class works being made accessible to the music-loving public.

Bringing music manuscripts to life is a complex process, from the creation of a modern performing edition to interpretational decisions, rehearsals and performances. Yet, while performances are unique, they remain ephemeral. It is in the recording of this music that we are able to create lasting documents that will for evermore bear witness to its beauty. In so doing, we are also concluding the remarkable tale of Vivaldi's personal collection of music manuscripts and its travels from Venice to Turin via Genoa and now out into the world at large. A collaboration and shared passion among numerous scholars, musicians and enthusiasts, the Vivaldi Edition, now two-thirds accomplished, forges ahead to completion.

Deep gratitude and recognition go to the musicologist Alberto Basso, who conceived and spearheaded this project, and the Istituto per I Beni Musicali in Piemonte of which he is the founder. Together with the Compagnia di San Paolo, Fondazione CRT and the Regione Piemonte, they generously funded the Vivaldi Edition for over a decade, and without their aid this project would never have become a reality.

Susan Orlando, *artistic director*

Concerti per violoncello III

Concerto per violoncello RV 400 in do maggiore

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 1 | Allegro | 3'08 |
| 2 | Largo | 3'38 |
| 3 | Allegro non molto | 2'28 |

Concerto per violoncello RV 420 in la minore

- | | | |
|---|---------|------|
| 4 | Andante | 4'12 |
| 5 | Adagio | 2'50 |
| 6 | Allegro | 3'30 |

Concerto per violoncello RV 404 in re maggiore

- | | | |
|---|------------|------|
| 7 | [...] | 3'03 |
| 8 | Affettuoso | 1'16 |
| 9 | Allegro | 3'10 |

Concerto per violoncello RV 423 in si bemolle maggiore

- | | | |
|----|---------|------|
| 10 | Allegro | 4'02 |
| 11 | Adagio | 2'32 |
| 12 | Allegro | 4'34 |

Concerto per violoncello RV 407 in re minore

- | | | |
|----|---------|------|
| 13 | Allegro | 3'50 |
| 14 | Largo | 3'38 |
| 15 | Allegro | 2'44 |

Concerto per violoncello RV 415 in sol maggiore

- | | | |
|----|------------|------|
| 16 | Allegro | 2'59 |
| 17 | Siciliana | 3'24 |
| 18 | Alla breve | 3'20 |

Christophe Coin

violoncello *Alessandro Gagliano, Napoli, circa 1720, per gentile concessione del Fonds Instrumental Français (FIF)*
violoncello piccolo *Joannis Zacher (Giovanni Sellas), Venice, 1757 [16-18]*

L'ONDA ARMONICA

VIOLINI

Helena Kornfeld Zemanová
violino Pierre Jaquier, Cucuron, 2002

Ana Liz Ojeda
violino Johann Christian Schönfelder, Markneukirchen, 1811

Sonoko Asabuki
violino Daniel Frisch, Zell im Wiesental, 2018, copia di Pietro Guarneri (1743)

Lorenzo Gugole
violino anonimo, Francia, circa 1750

Dagmar Valentova
violino anonimo, Germania meridionale, seconda metà del '700

Petra Šcevková
violino Atpád Šivák, Luby u Chebu, 2016, copia di Guarneri del Gesu "Plowden" (1735)

Markéta Knittlová
violino anonimo, Austria, seconda metà del '800

VIOLE

Gianni Maraldi
viola "Martin" Giovanni Lazzaro, Padova, 1986, copia di Stradivari "Greffulhe" ('700)

Lola Fernandez
viola Jean-Nicolas Lambert, Paris, 1757

VIOLONCELLI

Francesco Galligioni
violoncello Paolo Antonio Testore, Milano, circa 1740

Hana Flekova
violoncello Sebastian Rauch, Bohemia, 1720

CONTRABBASSO

Nicola Barbieri
contrabbasso anonimo, Italia, prima metà del '700

FAGOTTO

Sergio Azzolini
fagotto Peter de Koningh, Halle, 2014, copia di anonimo a 4 chiavi (circa 1710)

TIORBA E ARCILIUTO

Daniele Caminiti
tiorba Andreas von Holst, Monaco, 2010, copia di Tiffenbrucher (Roma) [1, 3]
arciliuto Andreas von Holst, Monaco, 2004, copia di Venere (Venice)

MANDOLINO

Ivano Zanenghi
Federico Gabrielli, Milano, 2010, copia di anonimo (Placentiae, 1750) [1, 3]

ORGANO

Pablo Kornfeld
organo copia di anonimo fine '600 di F. Zanina (Udine, 2001)

CLAVICEMBALO

Yves Bilger
clavicembalo Fratelli A. & M. Laeta, Prato Carnico, 2017, copia di Grimaldi

LES CONCERTOS POUR VIOLONCELLE DE VIVALDI

Aux environs de 1700, l'instrument grave de la famille des cordes, connu jusque-là sous plusieurs variantes et sous des noms différents, se voit doté, en Italie, d'un format relativement réduit, d'un accordage par quinte (*do-sol-ré-la*) et du nom de « *violoncello* ». Ce terme est lui-même un diminutif « affectueux » d'un autre des noms que l'on donnait à cette époque à l'instrument : « *violone* ». Le pas décisif vers la forme définitive du violoncelle est amorcé à Bologne à partir de 1660, lorsque l'on commence, pour les deux cordes les plus graves, à utiliser des cordes entourées d'argent ; plus courtes et plus fines en comparaison de celles en pur boyau en usage jusqu'alors, elles assuraient une meilleure émission sonore et permettaient d'exécuter des passages rapides de virtuosité ; elles offraient en outre à certains luthiers la possibilité de construire aussi des violoncelles de dimensions plus réduites connus sous le nom de « *violoncello piccolo* ». Si des luthiers comme Giovanni Paolo Maggini, Giovanni Battista Rogeri et Andrea Amati construisaient aussi déjà les premiers violoncelles, c'est à Antonio Stradivari que l'on doit la forme moderne de l'instrument, qui ne subira par la suite que de légères modifications, semblables à celles que connaîtra le violon, destinées à obtenir un plus grand volume sonore.

Vivaldi montra une inclination particulière pour cet instrument, et il est possible qu'il l'ait lui

même pratiqué. Entrevoyant ses possibilités expressives et ses qualités de ductilité, le compositeur est parmi les premiers à conférer au violoncelle l'entière dignité d'instrument soliste : il lui confiera au moins neuf sonates et plus de vingt concertos, dont un pour deux violoncelles (RV 531), et de nombreuses œuvres où il est utilisé à côté d'autres instruments. En outre, Vivaldi fera souvent appel au violoncelle comme instrument obligé dans sa musique vocale sacrée et profane. Si les premiers à utiliser le violoncelle soliste furent des compositeurs comme Giovanni Battista Degli Antoni, Domenico Gabrielli et Giuseppe Maria Jacchini, actifs à Bologne à la fin du XVII^e siècle, si des passages pour violoncelle solo apparaissent déjà dans les opus 2 (1700) et 5 (1707) d'Albinoni, Vivaldi semble, lui, avoir été le premier à écrire des concertos dans lesquels le violoncelle est le protagoniste absolu. Sans sous-estimer la contribution de compositeurs comme Leonardo Leo, Nicola Porpora et Giuseppe Tartini au répertoire de l'instrument, les ouvrages de Vivaldi constituent la pierre angulaire de la littérature concertante pour violoncelle de la première moitié du XVIII^e siècle en Italie.

D'un point de vue chronologique, nombre de concertos semblent dater d'après 1720 environ, et on peut supposer qu'ils ont été composés en fonction des pratiques instrumentales de la Pietà : dans les années 1720 en effet, l'institution

avait engagé deux professeurs de violoncelle, Antonio Vandini (1720-1721) et Bernardo Aliprandi (1722-1732 environ), qui peuvent avoir compté parmi les destinataires possibles des concertos de Vivaldi. Huit de ces ouvrages sont conservés à Wiesentheid, en Basse Franconie (Bavière), dans l'imposante collection musicale du comte Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), qui pratiquait l'instrument en amateur enthousiaste. Sept des huit concertos (RV 402, RV 405, RV 407, RV 415, RV 416, RV 420 et RV 423) n'ont de concordance nulle part ailleurs. Pendant quelques décennies, on a pensé que trois d'entre eux (RV 402, RV 416 et RV 420) avaient été copiés par le mystérieux Franz Anton Horneck, jeune musicien au service du frère aîné de Rudolf Franz Erwein von Schönborn, Johann Philipp Franz (1673-1724), durant son séjour à Venise en 1708-1709, en conséquence de quoi on les a longtemps considérés comme des œuvres de jeunesse, composées dans les années précédant la publication de *L'estro armonico op. 3* (1711). Récemment toutefois, Federico Maria Sardelli a soutenu, avec des arguments solides, que les sources manuscrites des trois concertos en question, conservées à Wiesentheid, n'avaient pas pu être copiées par la même main. Si l'on ajoute à cela que l'intérêt de Rudolf Franz Erwein pour le violoncelle semble s'être intensifié après la mort de sa femme, survenue en 1715, et que la plus grande partie de la musique pour cet instrument est arrivée à Wiesentheid après 1719, année de la nomination du comte Johann

Philipp Franz au rang de prince-évêque de Würzburg, il est fort probable qu'aucun des concertos de la collection Schönborn ne soit antérieur à 1719. Datation qui, dans l'ensemble, est compatible avec le style compositionnel des concertos.

En ce qui concerne le traitement soliste du violoncelle, Vivaldi, comme toujours très sensible au timbre, met surtout en valeur l'ample ambitus de l'instrument, capable de couvrir tous les registres de la voix humaine – du grave à l'aigu – et sa tendance idiomatique à une expression *cantabile*. Entre les mains du « prêtre roux », le violoncelle devient un instrument grave aux ressources assurément inattendues, étendues jusqu'à la tessiture médiane de ténor. Dans ses traits essentiels, le traitement du violoncelle en tant qu'instrument soliste est, de la part de Vivaldi, indubitablement plus limité que celui qu'il réserve au violon : dans l'aigu, l'instrument ne monte pas au-delà du *la*³ (dans RV 420), les doubles cordes sont presque absentes ainsi que les coups d'archet difficiles, tandis que les épisodes puisent dans un répertoire relativement circonscrit de figures. Dans les concertos plus tardifs toutefois, les traits de virtuosité ne manquent pas, et l'on est frappé par la richesse inventive des figures et des articulations.

Comme pour les œuvres qu'il confie au basson, Vivaldi semble fasciné par le potentiel expressif inhérent au timbre sombre et profond du violoncelle. En outre, le fait de confier le rôle du protagoniste à un instrument grave implique souvent, dans les épisodes entre le soliste et

les parties orchestrales, une plus grande et plus intense interaction que lorsque le soliste est un instrument aigu. On trouvera certes des épisodes ou de longs passages où l'instrument grave est soutenu uniquement par le continuo ou par de simples formules d'accompagnement des violons et des altos dans une tessiture plus aiguë que la ligne soliste ; mais on rencontre également nombre passages au tissu plus élaboré dans lesquels les violons introduisent des figures et des citations thématiques en contrepoint concertant avec la partie du soliste. La richesse et la complexité de l'accompagnement dans les concertos où le soliste est un instrument grave répond au besoin d'équilibrer la relative proximité ou même l'occasionnelle contiguïté entre la ligne soliste et celle du continuo, sans parler de la nécessité de créer un espace de respiration vertical aux différents timbres qui, sans cela, risqueraient d'être uniformément tassés dans le registre grave ou médian.

D'après le manuscrit autographe du *Concerto en ut majeur* RV 400, conservé à Turin, l'œuvre, indiscutablement, ne remonte pas en deçà de l'année 1724. Il s'agit de l'un de ces concertos dans lesquels Vivaldi se montre capable d'écrire une musique d'une parfaite maîtrise formelle et d'une force expressive absolue, avec des moyens d'une grande simplicité, comme on peut s'en rendre compte dès le bref *ritornello*

qui donne à l'Allegro initial un caractère franc et cordial. Le *Concerto* dans son entier est fortement marqué par des allures de danse : on peut reconnaître dans le premier mouvement le rythme d'une allemande, tandis que le Largo se présente comme une sarabande de forme binaire, où l'accompagnement se réduit à une basse continue. L'Allegro non molto qui le conclut adopte le tempo d'un menuet : ici, le soliste entre pour ainsi dire de plain-pied, en s'emparant de la section initiale du *ritornello* (normalement confiée au *tutti* orchestral) pour exploiter ensuite avec habileté, dans des épisodes particulièrement élaborés, la résonance des cordes à vide, comme c'est souvent le cas, du reste, lorsque Vivaldi écrit pour les instruments à cordes frottées.

Le splendide *Concerto en la mineur* RV 420 de Wientheid commence par un Andante dans lequel l'ordre habituel *ritornello*-épisode est inversé. L'entrée du violoncelle, d'une infinie tendresse, que vient ensuite confirmer le *ritornello* orchestral, donne le ton à tout le mouvement, et même au *Concerto* dans son entier. Le même lyrisme raffiné et élégant caractérise l'Adagio en *ut* majeur, dans lequel les deux épisodes solistes, d'une simplicité dépouillée, sont encadrés par les sévères rythmes pointés du *ritornello*. Rythmes pointés qui réapparaissent dans l'Allegro final, parcouru d'un sentiment de nerveuse excitation et d'inquiétude.

La copie manuscrite du *Concerto en ré majeur* RV 404, conservée à Schwerin, contient la source d'un concerto qui, selon toute probabilité,

compte parmi les ouvrages les plus anciens que Vivaldi ait écrits pour le violoncelle. C'est le style lui-même qui nous suggère cette hypothèse. Le mouvement initial est construit sur de joyeux motifs de fanfares et comporte une partie soliste qui n'apparaît pas des plus exigeantes, et qu'un long arpège vient conclure. Bref et serein, l'Affettuoso central voit le violoncelle accompagné par la basse continue, tandis que l'Allegro final offre la particularité d'un *ritornello* fugué auquel s'oppose le libre déploiement des épisodes.

L'écriture du limpide *Concerto en si bémol majeur* RV 423 de Wiesenheid est simple et linéaire. De l'Allegro initial à l'Adagio central, où la scansion accordale du *tutti* alterne avec de brefs passages solistes, et de là à l'Allegro conclusif de forme binaire, l'œuvre dénote une légèreté de touche qui la rend infiniment plaisante, aussi bien pour l'exécutant que pour l'auditeur, sans que jamais toutefois elle ne tombe dans le banal ou le superficiel.

Le *Concerto en ré mineur* RV 407 de Wiesenheid est caractérisé par une grande énergie motrice et par l'usage du chromatisme. L'Allegro d'ouverture est animé par une pulsation irrésistible qui, partie du *ritornello*, tend à gagner aussi les épisodes. Le Largo en *sol* mineur est constitué par une série de libres variations et de paraphrases chantantes du violoncelle sur une basse chromatique descendante – la basse typique du *lamento* – jouée au début par les cordes. L'Allegro final, dans le tempo d'une gigue et de forme binaire, dénoue la tension des

mouvements précédents en concluant sur un rythme de danse.

Considéré naguère comme d'authenticité douteuse, le *Concerto en sol majeur* RV 415 de Wiesenheid est une œuvre de caractère léger et joyeux. Dans le premier mouvement, le violoncelle se livre à de brillantes démonstrations d'agilité, tandis que la sicilienne en *mi* mineur lui donne l'occasion de faire entendre un chant expressif et berceur. Le finale, une fugue à plusieurs strettas, contient deux brefs épisodes dans lesquels le soliste utilise les doubles cordes.

Cesare Fertonani

« VIVALDI SAIT ROMPRE LA MONOTONIE ET LA RÉPÉTITION QU'ON LUI REPROCHE PARFOIS PAR DES MOYENS TRÈS SIMPLES »

CHRISTOPHE COIN

Comment avez-vous constitué ce programme ?

Christophe Coin. Après m'être consacré aux concertos qui d'emblée me touchaient le plus et dont l'attribution était certaine, je me penche ici sur ceux qui confient au violoncelle un rôle plus concertant que soliste (RV 404, RV 415). Ce qui est remarquable, chez Vivaldi, c'est qu'une composition qui peut paraître mineure ou ressassée de prime abord offre toujours des surprises dès lors qu'on l'approfondit. Durant les quatre jours d'enregistrement passés dans la belle Sala della Carità, nous avons opté, avec L'Onda Armonica, pour un esprit de « *laboratorio* » ou de « *work in progress* », partant de la première lecture jusqu'à l'élaboration progressive du phrasé et des couleurs sonores en fonction de ce que chaque œuvre nous suggérait.

Parlez-nous de votre choix de continuo...

C. C. Je suis heureux que l'orchestre m'ait offert le choix de trois instruments harmoniques utilisés simultanément ou en alternance (orgue, clavecin, théorbe), soutenus par le violoncelle ou le basson. J'ai d'ailleurs essayé de me rapprocher de la sonorité de ce dernier dans le *Concerto en si bémol majeur* RV 423. J'ai même pu utiliser la mandoline pour colorer le *Concerto en ut majeur* RV 400.

Et le violoncelle piccolo ?

C. C. Il était présent dans l'*Instrumentarium* à la Pietà, et j'ai utilisé le mien, à cinq cordes, dans presque tous mes disques précédents de concertos de Vivaldi. Plusieurs accords sont possibles pour les deux premières cordes : *la>mi*, *la>ré* ou encore *sol>ré*. L'instrument utilisé ici est à quatre cordes, à l'octave grave du violon (*sol-ré-la-mi*). Sa taille m'a encouragé à le jouer debout, posé sur une petite table en bois, pour en augmenter la puissance et la résonance, tel qu'on le voit dans certains tableaux.

Comment définiriez-vous votre approche de cette musique dont vous êtes familier ?

C. C. Vivaldi avait compris que le violoncelle était un instrument vocal. Je privilégie donc avant tout la ligne du chant, plutôt que l'effet. « *Il prete rosso* » me touche plus par sa sincérité et son humilité que par les œuvres spectaculaires qui ont fait sa célébrité. Il sait rompre la monotonie et la répétition qu'on lui reproche parfois par des moyens très simples mais qui suffisent à m'émuouvoir profondément : une dissonance tendue, un ornement bien placé, un intervalle bien choisi – comme ces petits événements qui pimement la routine de notre vie.

Propos recueillis en juin 2019

VIVALDI: CELLO CONCERTOS

Around 1700 the low-pitched instrument of the string family that had hitherto been known in many variants and with different names assumed a relatively small format, a tuning in fifths (C-G-d-a) and the name of 'violoncello'. This designation is a diminutive 'pet name' of another of the terms used to qualify the instrument at the time, 'violone'. The decisive step towards the definition of the violoncello took place in Bologna in 1660, when silver-spun strings began to be used for the two lower strings; shorter and thinner than the pure gut strings used previously, these ensured better sound production and facilitated fast virtuoso *passaggi*. Moreover, they made it possible for some luthiers also to make cellos of smaller dimensions under the name 'violoncello piccolo'. Although such craftsmen as Giovanni Paolo Maggini, Giovanni Battista Rogeri and Andrea Amati had already made the first cellos, it is to Antonio Stradivari that we owe the modern configuration of the instrument, which subsequently underwent only slight modifications similar to those made to the violin and aimed at obtaining a greater volume of sound.

Vivaldi showed a special penchant for this instrument, and it is possible that he played it himself. Realising the flexibility of its expressive potential, he was one of the first composers to grant the cello its full soloistic dignity, writing at least nine solo sonatas and more than twenty

concertos, a concerto for two cellos (RV 531) and works in which it is used alongside other instruments. In addition to this, Vivaldi often employs the cello as an obbligato instrument in sacred and secular vocal music. While the first composers to use the cello as a solo instrument were Giovanni Battista Degli Antoni, Domenico Gabrielli and Giuseppe Maria Jacchini, active in Bologna at the end of the seventeenth century, and passages for solo cello appear in Albinoni's collections op.2 (1700) and op.5 (1707), Vivaldi seems to have been the first to write concertos in which the cello is the principal protagonist. And although one would not wish to underestimate the contribution of Leonardo Leo, Nicola Porpora and Giuseppe Tartini to the instrument's repertory, Vivaldi's works represent the cornerstone of the Italian concertante literature for cello in the first half of the eighteenth century.

In chronological terms, many of the concertos seem to date from after c.1720, and it may be assumed that they were composed for the instrumental needs of the Ospedale della Pietà, for in the 1720s that institution engaged two cello teachers, Antonio Vandini (in post 1720-21) and Bernardo Aliprandi (1722-c.1732), who are among the candidates for whom Vivaldi may have written his concertos. Eight of these works are conserved in Wiesentheid in Lower Franconia (Bavaria), in the impressive music

collection of Count Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), an enthusiastic amateur cellist. Seven of the eight concertos (RV 402, RV 405, RV 407, RV 415, RV 416, RV 420 and RV 423) have no concordance elsewhere. For some decades, three of these concertos (RV 402, RV 416 and RV 420) were thought to have been copied by the mysterious Franz Anton Horneck, a young musician in the service of Rudolf Franz Erwein von Schönborn's elder brother, Johann Philipp Franz (1673-1724), during his stay in Venice in 1708-09, and were therefore considered to be early works, composed in the years prior to the publication of *L'estro armonico* op.3 (1711). Recently, however, Federico Maria Sardelli has adduced solid arguments to support his assertion that the Wiesentheid manuscript sources of the three concertos in question cannot have been copied by the same hand. If we add that Rudolf Franz Erwein von Schönborn's interest in the cello seems to have intensified after his wife's death in 1715, and that most of the music for this instrument reached Wiesentheid after 1719, the year Count Johann Philipp Franz was appointed Prince-Bishop of Würzburg, it is very likely that none the concertos in the Schönborn collection was composed earlier than 1719. This dating is, on the whole, compatible with the compositional style of the concertos.

In his treatment of the cello as soloist, Vivaldi – with his usual timbral sensitivity – emphasises first and foremost the wide range of the instrument, which can cover all the registers of the human voice, from lowest to highest,

and its idiomatic bent for cantabile expression. With him the cello becomes a bass instrument with perhaps unexpected resources, which can nevertheless sound highly effective in the tenor range as well, where it can display its cantabile qualities and at the same time offer passages of greater brilliance; or it can create a sort of polyphony of registers, rapidly alternating between single notes or short passages in the bass and tenor ranges. In its essential features, Vivaldi's solo writing for cello is undoubtedly more limited than for the violin: at the top of its range the instrument does not rise above *a'* (in RV 420), there is virtually no use of double stopping, there are no difficult bowstrokes, and the solo episodes draw on a relatively limited range of figures. In the later concertos, however, there is no shortage of virtuoso sections and the figuration and articulation are often richly inventive.

As in his works for bassoon, Vivaldi appears to be fascinated by the expressive potential inherent in the dark, deep timbre of the cello. Moreover, the fact that the protagonist is a bass instrument often implies greater and more intensive interaction between the soloist and the orchestral parts in the solo episodes than when the soloist is a treble instrument. There are of course episodes or long *passaggi* in which the cello is supported only by the continuo or by simple accompanimental formulas for violins and viola in a higher tessitura than the solo line; but one frequently finds episodes with a more elaborate texture, in which the violins

introduce figures and thematic quotations in concertante counterpoint with the solo part. The richness and complexity of the accompaniment in concertos where the soloist is a low-pitched instrument reflects the need to balance the relative proximity or even the occasional contiguity of the solo line and the continuo part, and to provide additional room and vertical respite for textures that would otherwise run the risk of being uniformly compressed in the bass and tenor registers.

The autograph manuscript of the Concerto in C major RV 400, conserved in Turin, indicates that it unquestionably dates from no earlier than around 1724. It is one of those concertos in which Vivaldi demonstrates his ability to write music of absolute formal mastery and expressive significance in terms of great simplicity, as is evident right from the brief ritornello that gives the initial Allegro a frank, cordial tone. The whole concerto is strongly influenced by the dance: the rhythm of an allemande is recognizable in the first movement, while the Largo is a sarabande in binary form where the accompaniment is reduced to basso continuo. The concluding Allegro non molto is in minuet time: here the soloist enters, so to speak, as soon as the curtain is up, taking possession of the initial section of the ritornello (usually assigned to the orchestral tutti) and then skilfully exploiting the resonance of the open strings in the elaborate

episodes, as is usually the case in Vivaldi's writing for stringed instruments.

The splendid Concerto in A minor RV 420, from the Wiesentheid collection, begins with an Andante where the usual order of ritornello followed by episode is inverted. The infinitely tender entry of the solo cello sets the tone, which the ensuing orchestral ritornello, throbbing with emotion, then confirms as characteristic of the movement and the concerto as a whole. A similarly refined and elegant lyricism distinguishes the Adagio in C major, where the unadorned simplicity of the two solo episodes is framed by the severe dotted rhythms of the ritornello. And those same dotted rhythms reappear in the final Allegro, pervaded by a sense of nervous excitement and restlessness.

The manuscript copy of the Concerto in D major RV 404, now held in Schwerin, is our source for what the style of composition suggests is in all probability one of Vivaldi's earliest works for cello. The opening movement is based on festive fanfare motifs and features a not particularly demanding solo part, ending with a long arpeggio. Very brief and serene, the central Affettuoso sees the cello accompanied by the basso continuo, while the Allegro finale offers the particularity of a fugal ritornello that contrasts with the free unfolding of the episodes.

The style of the limpid Concerto in B flat major RV 423, from the Wiesentheid collection, is eminently simple and linear. From the opening Allegro to the central Adagio, where emphatic tutti chords alternate with short solo passages,

and thence to the concluding Allegro in binary form, the work shows a lightness of touch that makes it highly pleasurable for both performer and listener, yet without ever lapsing into banality or superficiality.

The Concerto in D minor RV 407, again from Wiesentheid, is characterised by a high degree of motoric energy and chromaticism. The opening Allegro is driven by an unstoppable pulsation that tends to spread from the ritornello to the episodes. The Largo in G minor consists of a series of free variations and cantabile paraphrases by the cello on the chromatic descending bass – the typical *lamento* bass – played at the beginning by the strings. The final Allegro, in gigue time and binary form, dispels the tension of the previous movements in a dance step. Once considered of dubious authenticity, the Concerto in G major RV 415 (another Wiesentheid manuscript) is a light and playful work. In the first movement the cello performs brilliant, agile *passaggi*, while the Siciliana in E minor offers it an opportunity to show off an expressive, soothing cantabile style. The finale is a fugue with several strettos and two short episodes in which the soloist plays in double stops.

Cesare Fertonani

‘VIVALDI KNOWS HOW TO USE VERY SIMPLE MEANS TO BREAK THE MONOTONY AND REPETITION FOR WHICH HE IS SOMETIMES CRITICISED’

CHRISTOPHE COIN

How did you devise this programme?

Christophe Coin. After devoting myself to the concertos that immediately touched me most deeply and whose authenticity was not in doubt, I turn my attention here to the works that give the cello a concertante role rather than a soloistic one (RV 404, RV 415). What is remarkable about Vivaldi is that a composition that may seem minor or hackneyed at first sight always offers surprises when you go deeper into it. During the four days we spent recording in the beautiful Sala della Carità, L'Onda Armonica and I opted for a spirit of 'laboratorio' or 'work in progress', from the first read-through to the gradual elaboration of the phrasing and the tonal colours on the basis of what each work suggested to us.

Can you say something about your choice of continuo instruments?

C. C. I'm pleased that the orchestra offered me the choice of three harmony instruments used simultaneously or in alternation (organ, harpsichord, theorbo) and supported by cello or bassoon. I tried to get my sound closer to the timbre of the bassoon in the Concerto in B flat major RV 423. I was even able to use a mandolin to colour the Concerto in C major RV 400.

And about the violoncello piccolo?

C. C. It was present in the instrumentarium at the Pietà, and I've used my own five-stringed violoncello piccolo in almost all my previous recordings of Vivaldi concertos. Several tunings are possible for the top two strings: *a>e'*, *a>d'* or *g>d'*. The instrument used here has four strings, tuned an octave below the violin (*G-d-a-e'*). Its small dimensions encouraged me to play it standing up, with the instrument placed on a small wooden table to increase its volume and resonance, as we can see in some period illustrations.

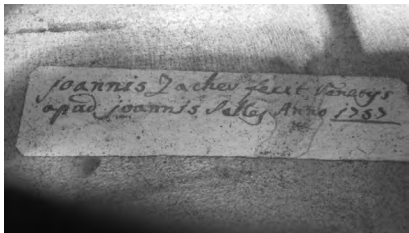
How would you define your approach to this music that you know so well?

C. C. Vivaldi understood that the cello is a vocal instrument. So I give top priority to the melodic line, rather than to effect. Vivaldi touches me more with his sincerity and humility than with the spectacular works that made him famous. He knows how to break the monotony and repetition for which he is sometimes criticised with very simple means that are enough to move me deeply: a tense dissonance, a well-placed ornament, a well-chosen interval – like those little incidents that spice up our everyday routine.

CELLO ALESSANDRO GAGLIANO (NAPOLI, c. 1720)



VIOLONCELLO PICCOLO MADE BY JOANNIS ZACHER
(VENICE, 1757) FOR THE GIOVANNI SELLAS WORKSHOP



CONCERTI PER VIOLONCELLO

Intorno al 1700 lo strumento grave della famiglia degli archi sino a quel momento conosciuto in più varianti e con nomi differenti assume in Italia il formato relativamente ridotto, l'accordatura per quinte (do-sol-re-la) e il nome di "violoncello". Quest'ultimo è un diminutivo- vezzeggiativo di un altro dei termini con cui lo strumento era chiamato all'epoca, ossia "violone". Il passo decisivo verso la definizione del violoncello avviene a Bologna dal 1660, quando per le due corde più gravi iniziano a essere impiegate corde rivestite d'argento; più corte e sottili rispetto a quelle di puro budello utilizzate sino ad allora, esse assicuravano una migliore emissione sonora e consentivano rapidi passaggi virtuosistici, rendendo possibile da parte di alcuni liutai anche la costruzione di violoncelli di dimensioni più ridotte. (lo strumento in questione era chiamato "violoncello piccolo"). Se già liutai come Giovanni Paolo Maggini, e Giovanni Battista Rogeri e Andrea Amati costruiscono i primi violoncelli, la configurazione moderna dello strumento si deve tuttavia ad Antonio Stradivari, per subire poi soltanto modifiche simili a quelle occorse al violino e finalizzate a ottenere un maggiore volume di suono.

Per questo strumento Vivaldi dimostrò una particolare inclinazione ed è possibile che lo abbia suonato e praticato lui stesso in prima persona. Intuendone le duttili potenzialità

espressive, Vivaldi è tra i primi compositori ad attribuire al violoncello compiuta dignità solistica, scrivendo almeno nove sonate e oltreventi concerti, un Concerto per due violoncelli (RV 531) e lavori in cui esso è impiegato accanto ad altri strumenti. In aggiunta a ciò, Vivaldi usa spesso il violoncello come strumento obbligato nella musica vocale sacra e profana. Se i primi autori a impiegare il violoncello in funzione solistica sono Giovanni Battista Degli Antoni, Domenico Gabrielli e Giuseppe Maria Jacchini, attivi a Bologna a fine Seicento, e passaggi per violoncello solo compaiono nelle *opp. II* (1700) e *V* (1707) di Albinoni, Vivaldi sembra essere stato il primo a scrivere concerti in cui il violoncello è protagonista assoluto. Senza nulla togliere al contributo al repertorio per lo strumento da parte di Leonardo Leo, Nicola Porpora e Giuseppe Tartini, i lavori vivaldiani rappresentano il caposaldo della letteratura concertistica italiana per violoncello nella prima metà del Settecento.

Dal punto di vista della cronologia numerosi concerti sembrano risalire a dopo il 1720 circa e si può supporre che siano stati composti in funzione della prassi strumentale della Pietà; negli anni Venti l'istituzione aveva infatti assunto due insegnanti di violoncello, Antonio Vandini (1720-1721) e Bernardo Aliprandi (1722-1732 circa), che potrebbero essere tra i possibili destinatari dei concerti vivaldiani. Otto

lavori sono conservati a Wiesentheid, in Bassa Franconia (Baviera), nella cospicua collezione musicale del conte Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), entusiasta dilettante di violoncello. Sette degli otto concerti (RV 402, RV 405, RV 407, RV 415, RV 416, RV 420 e RV 423) non hanno concordanze altrove. Per qualche decennio si è ritenuto che tre di questi concerti (RV 402, RV 416 e RV 420) fossero stati copiati dal fantomatico Franz Anton Horneck, giovane musicista al servizio del fratello maggiore di Rudolf Franz Erwein von Schönborn, Johann Philipp Franz (1673-1724), durante il suo soggiorno a Venezia nel 1708-1709 e di conseguenza sono stati considerati lavori giovanili, composti negli anni precedenti *la pubblicazione dell'Estro armonico* op. III (1711). Di recente, tuttavia, Federico Maria Sardelli ha sostenuto con solidi argomenti che le fonti manoscritte a Wiesentheid dei tre concerti in questione non possono essere state copiate dalla stessa mano; se a ciò si aggiunge che l'interesse di Rudolf Franz Erwein von Schönborn per il violoncello sembra essersi intensificato dopo la morte della moglie, avvenuta nel 1715, e che la maggior parte della musica per questo strumento giunse a Wiesentheid dopo il 1719, anno della nomina a principe-vescovo di Würzburg del conte Johann Philipp Franz, è molto probabile che tutti i concerti della collezione Schönborn risalgano a non prima del 1719. Datazione che, nel complesso, è compatibile con lo stile compositivo dei concerti.

Per quanto riguarda il trattamento solistico del violoncello, con la consueta sensibilità timbrica Vivaldi valorizza innanzi tutto la vasta estensione dello strumento, che riesce a coprire tutti i registri della voce umana – dal grave all'acuto – e l'idiomatica tendenza a un'espressione cantabile. Nelle mani del Prete Rosso il violoncello è uno strumento basso dalle risorse forse inaspettate, che può tuttavia suonare con efficacia anche nella tessitura tenorile, dove fa valere le proprie qualità cantabili e insieme propone i passi di maggiore brillantezza oppure può creare una sorta di polifonia di registri, alternando rapidamente singole note o brevi passi nella tessitura grave e in quella tenorile. Nei suoi lineamenti essenziali il trattamento solistico del violoncello da parte di Vivaldi è indubbiamente più limitato rispetto a quello riservato al violino: all'acuto lo strumento non sale oltre il la^3 (in RV 420), le corde doppie sono pressoché assenti, mancano colpi d'arco difficili, mentre gli episodi attingono a un repertorio relativamente circoscritto di moduli figurati. Nei concerti più tardi, comunque, non mancano punte virtuosistiche e una ricca inventiva figurale e di articolazione.

Come accade anche nei lavori per fagotto, Vivaldi appare affascinato dalle potenzialità espressive insite nel timbro scuro e profondo del violoncello. Inoltre il fatto che nelle vesti di protagonista si proponga uno strumento grave implica spesso negli episodi una maggiore e più intensa interazione tra il solista e le parti orchestrali di quanto non accada se il solista è

uno strumento acuto. Non mancano episodi o lunghi passaggi in cui lo strumento grave viene sostenuto unicamente dal continuo o da semplici formule di accompagnamento di violini e viola in una tessitura più acuta rispetto alla linea solistica, ma è frequente la configurazione di episodi dall'ordito più elaborato, in cui i violini introducono figure e citazioni tematiche in contrappunto concertante con la parte del "Solo". La ricchezza e complessità dell'accompagnamento nei concerti dove il solista è uno strumento grave corrisponde alle necessità di equilibrare la relativa prossimità o addirittura l'occasionale contiguità tra la linea solistica e quella del continuo, nonché di conferire spaziosità e respiro verticale ad assetti che altrimenti rischierebbero di risultare uniformemente schiacciati nell'ambito grave e tenorile.

Il manoscritto autografo del *Concerto in do maggiore* RV 400, conservato a Torino, indica che la composizione risale senz'altro a non prima del 1724 circa. È uno di quei concerti in cui Vivaldi dimostra di saper scrivere musica di padronanza formale e pregnanza espressiva assolute in termini di grande semplicità, come si coglie già dal breve ritornello che dà all'Allegro iniziale un tono aperto e cordiale. L'intero concerto è caratterizzato da un accentuato andamento di danza: sono riconoscibili nel primo movimento le movenze di un Allemanda, mentre il Largo è una Sarabanda in forma binaria

dove l'accompagnamento al solista si riduce al basso continuo. L'Allegro non molto conclusivo è in tempo di Minuetto: qui il solista entra per così dire a scena aperta impadronendosi della sezione iniziale del ritornello (di norma affidata al Tutti orchestrale) per poi sfruttare abilmente negli elaborati episodi la risonanza delle corde vuote, come avviene del resto abitualmente nella scrittura vivaldiana per gli strumenti ad arco.

Lo splendido *Concerto in la minore* RV 420 di Wientheid incomincia con un Andante dove l'abituale ordine ritornello-episodio è invertito. L'attacco intensamente affettuoso del violoncello solo dà il tono, poi confermato dal successivo ritornello orchestrale, palpitante di emozione, al movimento e all'intero concerto. Il raffinato ed elegante lirismo connota anche l'Adagio in do maggiore, dove i due episodi del solista dalla disadorna semplicità sono incorniciati dai severi ritmi puntati del ritornello. Ritmi puntati che ricompaiono nell'Allegro finale, pervaso da un senso di nervosa eccitazione e irrequietezza.

La copia manoscritta del *Concerto in re maggiore* RV 404, conservata a Schwerin, contiene la fonte di un concerto che, con ogni probabilità, è tra i più antichi lavori di Vivaldi per violoncello. A suggerirlo è lo stile compositivo. Il movimento iniziale si basa su festosi motivi di fanfara e comporta una parte solistica non particolarmente impegnativa, conclusa con un lungo arpeggio. Brevissimo e sereno, l'Affettuoso centrale vede il violoncello accompagnato dal basso continuo,

mentre l'Allegro finale denota la particolarità di un ritornello fugato cui fa riscontro il libero dispiegarsi degli episodi.

La scrittura del terso *Concerto in si bemolle maggiore* RV 423 di Wientheid è molto semplice e lineare. Dall'Allegro iniziale al Adagio centrale, dove la scansioni accordali del Tutti si alternano a brevi passaggi solistici, e di qui all'Allegro conclusivo in forma binaria, la composizione denota lievità di tocco nel segno di una massima piacevolezza tanto d'esecuzione quanto d'ascolto senza mai riuscire cionondimeno banale o superficiale.

A connotare il *Concerto in re minore* RV 407 di Wientheid sono un alto grado di agitazione motoria e il cromatismo. L'Allegro d'apertura è animato da un movimento pulsante e irrefrenabile che tende a espandersi dal ritornello agli episodi. Il Largo in sol minore è costituito da una serie di libere variazioni e parafrasi

cantabili del violoncello sul basso discendente cromatico – il tipico basso di lamento – suonato all'inizio dagli archi. L'Allegro finale, in tempo di Giga e in forma binaria, stempera la tensione dei movimenti precedenti in un passo di danza. Considerato in passato di dubbia autenticità, il *Concerto in sol maggiore* RV 415 di Wientheid è un lavoro di tono lieve e giocoso. Nel primo movimento il violoncello si produce in passaggi di brillante agilità, mentre la Siciliana in mi minore è occasione per far sfoggio di una cantabilità espressiva e cullante. Il finale è una fuga con tanto di stretti e due brevi episodi in cui il solista utilizza le doppie corde.

Cesare Fertonani

“VIVALDI SA ROMPERE LA MONOTONIA E LA RIPETITIVITÀ, DI CUI TALVOLTA LO RIMPROVERIAMO, CON MEZZI MOLTO SEMPLICI” CHRISTOPHE COIN

Come ha concepito questo programma?

Christophe Coin - Dopo essermi consacrato ai concerti che d'istinto mi hanno più coinvolto, e di cui è certa l'attribuzione, mi soffermo ora su quelli che affidano al violoncello un ruolo più concertante che solistico (RV 404, RV 415). Ciò che è rimarchevole in Vivaldi è come una composizione, che a un primo sguardo può sembrare minore o anche riciclata, in realtà, quando ne approfondiamo lo studio, riserbi sempre delle sorprese. Durante i quattro giorni di registrazione trascorsi nella bella Sala della Carità, abbiamo optato, con l'Onda Armonica, per uno spirito di laboratorio, a partire dalla prima lettura fino all'elaborazione progressiva del fraseggio e dei colori sonori, in funzione di ciò che ogni opera ci suggeriva.

Ci parli delle sue scelte per il continuo...

C. C. - Sono lieto che l'orchestra mi abbia offerto la scelta di tre strumenti armonici utilizzati simultaneamente o in alternanza (organo, clavicembalo e tiorba), sostenuti dal violoncello o dal fagotto. Ho comunque cercato di rapportarmi alla sonorità di quest'ultimo nel *Concerto in si bemolle maggiore* RV 423. Allo stesso modo ho potuto usare il mandolino per “colorare” il *Concerto in do maggiore* RV 400.

E il violoncello piccolo?

C.C. - Era presente nell'*instrumentarium* della Pietà, e io ho usato il mio, a cinque corde, in quasi tutti i miei precedenti dischi di concerti di Vivaldi. Per le due prime corde, sono possibili diversi accordi: *la>mi*, *la>re* o ancora *sol>re*. Lo strumento utilizzato qui è a quattro corde, un'ottava più basso del violino. La sua taglia mi ha incoraggiato a suonarlo in piedi, appoggiato a una tavoletta di legno, per aumentarne la potenza e la risonanza, proprio come si vede in alcuni dipinti.

Come definirebbe il suo approccio a questa musica, con quale ha tanta familiarità?

C. C. - Vivaldi aveva capito che il violoncello era uno strumento vocale. Ho quindi privilegiato prima di tutto la linea del canto, piuttosto che gli effetti. Il Prete Rosso mi colpisce più per la sua sincerità e la sua umiltà, che non per le opere spettacolari che lo hanno reso celebre. Sa rompere la monotonia e la ripetitività, di cui talvolta lo rimproveriamo, con mezzi molto semplici, sufficienti tuttavia a commuovermi profondamente. Una dissonanza tesa, un ornamento ben collocato, un intervallo ben scelto – proprio come certi piccoli accadimenti che danno sapore alla routine della nostra vita quotidiana.

Intervista raccolta nel giugno 2019

VIVALDIS KONZERTE FÜR VIOLONCELLO

Um 1700 wurde das tiefe Instrument der Streicherfamilie, bisher in mehreren Varianten und Formen bekannt, in Italien auf ein kleineres Format reduziert, in Quinten gestimmt (C – G – d – a) und in Violoncello umbenannt. Dieser Begriff ist das „liebevolle“ Diminutiv der Bezeichnung, die das Instrument zunächst getragen hatte: Violone. Der entscheidende Schritt zur endgültigen Form des Violoncello wurde in Bologna ab 1660 unternommen, als man begann, die beiden tiefsten Saiten mit Silber zu umspinnen. Kürzer und dünner als die bisher verwendeten Darmsaiten, erzielten diese Saiten eine bessere Klangwirkung und ermöglichten, rasche und virtuose Passagen zu spielen; manche Geigenbauer machten von der damit gegebenen Möglichkeit Gebrauch, auch Violoncelli kleineren Formats herzustellen, die unter der Bezeichnung „violoncello piccolo“ bekannt wurden. Die ersten Violoncelli haben Giovanni Paolo Maggini, Giovanni Battista Rogeri und Andrea Amati konstruiert, Antonio Stradivari gab dem Instrument seine moderne Form. Diese wurde in der Folge – ähnlich wie die der Violine – etwas abgewandelt, um das Klangvolumen zu erweitern. Vivaldi hatte eine Vorliebe für dieses Instrument, möglicherweise hat er es selbst gespielt. Er spürte seine flexiblen Ausdrucksmöglichkeiten und war einer der ersten, die ihm die Würde eines Soloinstruments verliehen: Er widmete

ihm mindestens neun Sonaten und über zwanzig Konzerte, darunter eins für zwei Violoncelli (RV 351); in vielen seiner Werke taucht es neben anderen Instrumenten auf. Darüber hinaus zog Vivaldi das Cello in seiner geistlichen und profanen Vokalmusik als obligates Instrument heran. Die in Bologna am Ende des 17. Jahrhunderts tätigen Komponisten Giovanni Battista degli Antoni, Domenico Gabrielli und Giuseppe Maria Jacchini waren die ersten, die es als Soloinstrument einsetzten; schon in Albinonis Opus II (1700) und Opus V (1707) tauchen Solopassagen für Cello auf. Aber Vivaldi scheint der erste zu sein, der Konzerte schrieb, in denen das Cello der absolute Protagonist ist. Ohne die Beiträge von Komponisten wie Leonardo Leo, Nicola Porpora und Giuseppe Tartini zum Repertoire dieses Instruments gering zu schätzen, lässt sich behaupten, dass Vivaldis Werke den Eckstein der konzertanten Celloliteratur der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien darstellen.

Chronologisch gesehen scheinen zahlreiche Werke aus dem Zeitraum nach 1720 zu datieren. Vermutlich wurden sie in Abhängigkeit von den an der Pietà gepflegten Instrumentalpraktiken komponiert: Diese Institution engagierte in den 1720er Jahren zwei Cello-Lehrer, nämlich Antonio Vandini (1720-1721) und Bernardo Aliprandi (1722-1732), denen möglicherweise die ersten Cellokonzerte

Vivaldis zugeordnet waren. Acht dieser Werke wurden im unterfränkischen Wiesentheid aufbewahrt, wo der Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), selbst ein begeisterter Amateurcellist, über eine eindrucksvolle Musikaliensammlung verfügte. Für sieben der acht dort aufbewahrten Konzertmanuskripte (RV 402, 405, 407, 415, 416, 420 und 423) gibt es nirgendwo anders eine Entsprechung. Einige Jahrzehnte lang galten drei von ihnen (RV 402, 416 und 420) als Abschriften, die der geheimnisvolle Franz Anton Horneck, ein junger Musiker im Dienst des älteren Bruders von Rudolf Franz Erwein von Schönborn, Johann Philipp Franz (1673-1724), bei seinem Aufenthalt in Venedig 1708-1709 angefertigt haben soll; daher wurden sie lange für Jugendwerke Vivaldis gehalten, die in den Jahren vor der Publikation des *L'estro armonico op. III* (1711) entstanden seien. Federico Maria Sardelli hat jedoch nachgewiesen, dass die drei fraglichen, in Wiesentheid aufbewahrten Abschriften nicht von derselben Hand stammen können. Auch Rudolf Franz Erweins nach dem Tod seiner Frau (1715) anscheinend gewachsenes Interesse am Cello und die Tatsache, dass die meisten der in Wiesentheid aufbewahrten Kompositionen für dieses Instrument nach 1719 (dem Jahr der Ernennung von Johann Philipp Franz zum Fürstbischof von Würzburg) dorthin kamen, lassen als höchst wahrscheinlich erscheinen, dass keines der Konzerte aus der Sammlung Schönborn vor 1719 entstand. Diese Datierung stimmt im Übrigen mit dem

Stil der Komposition im Großen und Ganzen überein.

Mit seiner üblichen Sensibilität für Klangfarben bringt Vivaldi bei der Verwendung des Cellos als Soloinstrument vor allem das breite Register des Instruments zur Geltung, das alle Bereiche der männlichen Stimme abdeckt, ja darüber hinausreicht, sowie die ihm innewohnende Tendenz zum *cantabile*. In den Händen des *prete rosso* wird das Cello zu einem Bassinstrument mit unerwarteten Ressourcen, das jedoch auch in der Mittellage des Tenors seine Ausdrucksmöglichkeiten im Bereich des *cantabile* wie des Brio voll entfalten kann und sogar zu einer Art Polyphonie der Register fähig ist, bei der Noten oder kurze Passagen in rascher Folge abwechseln. Im Wesentlichen jedoch setzt Vivaldi das Cello zweifellos nicht in so breitem Umfang als Soloinstrument ein wie die Violine: im hohen Bereich geht er nie höher als bis zum A (in RV 420), und Doppelgriffe oder schwierige Bogenstriche kommen fast nie vor, während die musikalischen Episoden innerhalb eines relativ begrenzten Bereichs von Klangfiguren verbleiben. In den späteren Konzerten indessen fehlt es nicht an virtuosen Passagen, und der Einfallsreichtum der Figuren und Verbindungen frappt häufig.

Wie in den Kompositionen für das Fagott wirkt Vivaldi fasziniert von dem dunklen, tiefen Klang des Instruments. Spielt der Protagonist eines Konzerts ein Instrument von tiefer Stimmlage, kommt es im Dialog mit dem Orchester oft zu einer stärkeren, intensiveren Interaktion als bei

einer höheren Stimmlage des Soloinstruments. Zwar wird das tiefe Instrument episodisch- oder passagenweise nur von dem Continuo oder einfachen Begleitformeln der Violinen und Bratschen in höherer Stimmlage gestützt; häufig jedoch begegnet man Passagen von komplizierterer Textur, in denen die Violinen Klangfiguren und Themenzitate einführen, die sich kontrapunktisch zur Solopartie verhalten. Der Reichtum und die Komplexität der Begleitung in Konzerten, in denen ein tiefes Instrument die Solopartie übernimmt, entspricht dem Bedürfnis, die relative Nähe, ja gelegentliche Kontiguität der Melodielinie des Solisten und der des Continuo auszugleichen – ganz zu schweigen von der Notwendigkeit, Klangkonstellationen, die sonst Gefahr liefen, sich unisono in der tiefen oder mittleren Lage zu häufen, einen vertikalen Respirationsraum zu eröffnen.

Dem in Turin aufbewahrten autographischen Manuskript des *Konzerts in C-Dur* RV 400 zufolge ist dieses Werk unbestreitbar nicht vor 1724 entstanden. Es handelt sich um eins jener Konzerte, in den Vivaldi sich fähig zeigt, formal meisterhaft vollendete Musik von größter Expressivität mit einfachsten Mitteln zu komponieren, wie man anhand des kurzen Ritornells feststellen kann, das dem einführenden Allegro einen offenen, herzlichen Charakter verleiht. Insgesamt zeichnet dieses Konzert ein

betonter Tanzcharakter aus: Im ersten Satz ist der Rhythmus einer Allemande erkennbar, das Largo stellt eine binäre Sarabande dar, bei der die Begleitung des Solisten sich auf ein Basso continuo beschränkt, und das abschließende Allegro non molto ist im Tempo eines Menuetts gehalten: hier tritt der Solist sozusagen ohne Umschweife in Erscheinung, indem er sich des (normalerweise dem orchestralen tutti vorbehaltenen) einleitenden Ritornells bemächtigt, um anschließend in besonders elaborierten Episoden geschickt die Resonanz der leeren Saiten auszunutzen, wie Vivaldi es übrigens oft tut, wenn er für Bogeninstrumente schreibt.

Das glänzende *Konzert in a-Moll* RV 420 aus der Wiesentheider Sammlung beginnt mit einem Andante, das die übliche Reihenfolge Ritornell-Episode umkehrt. Der unendlich sanfte, ja zärtliche Einsatz des Cellos, verstärkt durch das anschließende Ritornell des Orchesters, prägt den emotional pulsierenden Charakter des ganzen Satzes, ja des gesamten Konzerts. Dieselbe raffinierte und elegante Sangbarkeit kennzeichnet das Adagio in C-Dur, in dem die beiden Solo-Episoden von schmuckloser Schlichtheit durch die strengen punktierten Rhythmen des Ritornells eingerahmt werden. Diese punktierten Rhythmen kehren im abschließenden Allegro wieder, das ein Gefühl nervöser Erregung und Unruhe durchzieht.

Das *Konzert in D-Dur* RV 404, dessen Abschrift in Schwerin aufbewahrt wird, gehört aller Wahrscheinlichkeit nach zu den frühesten, die Vivaldi für das Cello schrieb – die Analyse

des Stils der Komposition rechtfertigt diese Annahme. Der erste Satz baut auf fröhlichen Fanfarenmotiven auf und enthält eine nicht besonders anspruchsvoll wirkende Solistenpartie, die ein langes Arpeggio abschließt. In dem sehr kurzen und heiteren Affettuoso des Mittelsatzes wird das Cello vom Basso continuo begleitet; der Schlusssatz bietet die Besonderheit eines fugierten, durch die freie Entwicklung der Episoden kontrastierten Ritornells.

Die Komposition des Wiesentheider *Konzerts in B-Dur* RV 423 ist überaus schlicht und linear. Vom Allegro des ersten Satzes über das Adagio des Mittelsatzes, in dem das skandierende *tutti* mit kurzen Solistenpassagen abwechselt, bis hin zum abschließenden binären Allegro ist das Werk von einer Leichtigkeit der Ausführung gekennzeichnet, die es für den Hörer unendlich angenehm macht, ohne je ins Banale oder Oberflächliche zu abzugleiten.

Das *Konzert in d-Moll* RV 407 aus Wesentheid ist durch eine starke motorische Energie und durch Chromatik charakterisiert. Das einleitende Allegro beseelt ein unbezwingliches Pulsieren, das vom Ritornell ausgehend auf die Episoden übergreift. Das Largo in g-Moll baut auf einer Reihe freier Variationen und melodischer Cello-Paraphrasen des anfangs von den Streichern gespielten, chromatisch absteigenden Basso continuo – eines typischen lamento-Basses. Das abschließende Allegro, im Tempo einer Gigue und von binärer Form, löst die Spannung der vorangehenden Sätze auf und schließt mit einem Tanzrhythmus.

Das *Konzert in G-Dur* RV 415 der Wesentheider Sammlung, das jüngst noch als nicht authentisch galt, ist ein Werk von leichtem, fröhlichem Charakter. In seinem ersten Satz brilliert das Cello mit verblüffender Agilität. Die anschließende Sicilienne in e-Moll wiederum bietet ihm Gelegenheit zu ausdrucksvollem, wiegendem Gesang. Der letzte Satz stellt eine Fuge mit mehreren Strettas und zwei kurzen Episoden dar, die dem Solisten Doppelgriffe abverlangen.

Cesare Fertonani

„VIVALDI VERSTEHT ES, DIE IHM MANCHMAL VORGEWORFENE MONOTONIE UND REPETITION DURCH EINFACHSTE MITTEL ZU VERHINDERN“ CHRISTOPHE COIN

Wie haben Sie dieses Programm zusammengestellt?

Christophe Coin. Nach den Konzerten, die mich von vornherein am meisten berührten und von denen feststeht, dass sie von Vivaldi stammen, beschäftige ich mich hier mit denen, die dem Cello eine mehr konzertante als solistische Rolle zuerkennen (RV 404, RV 415). Wenn eine Komposition von Vivaldi auf den ersten Blick weniger bedeutend oder gar abgedroschen wirkt, muss man immer mit Überraschungen rechnen, sobald man etwas in die Tiefe geht. Während der vier Aufnahmetage mit L'Onda Armonica in der schönen Sala della Carità haben wir im Stil eines „laboratorio“ oder „work in progress“ gearbeitet, was uns von einer ersten Annäherung zur allmählichen Festlegung der Phrasierung und der Klangfarben führte, wobei wir immer dem auf der Spur blieben, was die einzelnen Werke von sich aus nahelegen.

Sprechen wir über Ihre Wahl des Basso continuo.

C. C. Ich bin glücklich, dass das Orchester mir die Wahl zwischen drei Harmonie-Instrumenten bot (Orgel, Cembalo, Theorbe, unterstützt von Cello oder Fagott), die gleichzeitig oder abwechselnd einsetzbar waren. Im *Konzert in B-Dur RV 423* habe ich übrigens versucht, mich dem Klang des Fagotts anzunähern. Das *Konzert in C-Dur RV 400* habe ich sogar mit einer Mandoline ausschmücken können.

Und das Violoncello piccolo?

C. C. An der Pietà gehörte es zum Instrumentenbestand. In fast allen meinen vorangehenden Aufnahmen der Vivaldi-Konzerte habe ich mein eigenes benutzt, das fünf Saiten hat. Die ersten beiden Saiten lassen mehrere Akkorde zu: $a>e'$, $a>d'$ und auch $g>d'$. Das hier verwendete Instrument, eine Oktav tiefer gestimmt als die Violine (g-d-a-e), verfügt über vier Saiten. Angesichts seines Formats habe ich es zur Steigerung seines Klangvolumens und der Resonanz auf einen kleinen Holztisch gestellt und im Stehen gespielt, wie man es auf manchen Bildern sehen kann.

Wie würden Sie Ihre Herangehensweise an diese Musik definieren, die Sie so gut kennen?

C. C. Vivaldi hatte begriffen, dass das Cello ein kantables Instrument ist. Ich stelle daher lieber die Gesangslinie in den Vordergrund als den Effekt. Der „prete rosso“ bewegt mich mehr durch seine Aufrichtigkeit und Bescheidenheit als durch die spektakulären Werke, die ihn berühmt gemacht haben. Er versteht es, die ihm manchmal vorgeworfene Monotonie und Repetitionen durch Mittel zu verhindern, die sehr einfach sind, mich aber tief bewegen: eine dissonante Spannung, eine gut platzierte Verzierung, ein wohl gewähltes Intervall – in der Art jener kleinen Ereignisse, die unsere Alltagsroutine würzen.

Christophe Coin *violoncelle / cello*

• Soliste, chambriste, chef, pédagogue et chercheur, le violoncelliste Christophe Coin a également associé son nom à plusieurs formations : l'Ensemble baroque de Limoges, qu'il dirige durant vingt-deux ans jusqu'en 2012, avec lequel il enregistre une vingtaine de disques, et le Quatuor Mosaïques, créé il y a plus de trente ans, qui fait référence dans le répertoire classique viennois. Il enregistre comme soliste avec l'Orchestre des Champs-Élysées, Il Giardino Armonico, The Academy of Ancient Music, le Concentus Musicus et l'Orquesta Barroca de Sevilla, entre autres. Sa curiosité et son goût pour tous les arts le conduisent à collaborer dans le cinéma (*La Note bleue* d'Andrzej Żuławski, *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau), le ballet (création de *Bach Suites* en duo avec Rudolf Noureev en 1984, repris avec Kader Belarbi). Au théâtre, il assure la direction et la conception musicale de la production 2012-2015 du *Bourgeois gentilhomme* de Molière mis en scène par Denis Podalydès, avec qui il collabore à nouveau pour des pièces de Maeterlinck (2015) et Marivaux (2018-2019). Passionné par la facture instrumentale et les questions qu'elle pose aux interprètes d'aujourd'hui, Christophe Coin est à l'initiative de colloques et de rencontres autour de l'organologie.

Premier prix de violoncelle à seize ans au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) dans la classe d'André Navarra, Christophe Coin apprend plus tard la viole de gambe avec Jordi Savall à la Schola Cantorum de Bâle. Il enseigne actuellement ces instruments dans ces deux institutions. Il est chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres.

• The cellist Christophe Coin is active as soloist, chamber musician, conductor, pedagogue and researcher, and has also associated his name with a number of ensembles, notably the Ensemble Baroque de Limoges, which he directed for twenty-two years until 2012 and with which he made some twenty recordings, and the Quatuor Mosaïques, founded more than thirty years ago, which is regarded as a benchmark in the Viennese classical quartet repertory. He has recorded as a soloist with the Orchestre des Champs-Élysées, Il Giardino Armonico, The Academy of Ancient Music, Concentus Musicus Wien and the Orquesta Barroca de Sevilla, among others. His curiosity and interest in all the arts has led him to collaborate on projects in the domains of cinema (Andrzej Żuławski's *La Note bleue*, Alain Corneau's *Tous les matins du monde*) and ballet (the creation of *Bach Suites* in a duo performance with Rudolf Nureyev in 1984, later revived with Kader Belarbi). In the theatre, he conceived and directed the music for the 2012-15 production of Molière's *Le Bourgeois gentilhomme* directed by Denis Podalydès, with whom he subsequently collaborated on plays by Maeterlinck (2015) and Marivaux (2018-19). Christophe Coin's passionate interest in instrument making and the questions it poses for today's musicians has stimulated him to organise conferences and symposia dealing with organology.

After winning a Premier Prix in cello at the age of sixteen in André Navarra's class at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), Christophe Coin later studied the viola da gamba with Jordi Savall at the Schola Cantorum in Basel. He currently teaches these instruments in both institutions. He is a Chevalier in the Ordre des Arts et des Lettres.

L'Onda Armonica

• Le désir de partager une façon particulière de jouer la musique ancienne a conduit Sergio Azzolini à fonder, en 2013, L'Onda Armonica. Le nom de l'ensemble est né du goût pour des interprétations chantantes et linéaires, et pour un phrasé harmonique qui caractérise cet orchestre, ainsi que des airs de Vivaldi, « *L'onda, che mormora* », « *Come l'onda* » et « *Geme l'onda che parte* ».

L'objectif que s'est fixé l'ensemble est d'approfondir le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles en portant une attention particulière au style italien et à sa diffusion dans l'Europe baroque. Les nombreux manuscrits conservés à Dresde, en partie de la main de Johann Georg Pisendel, représentent une source d'inspiration très importante pour L'Onda Armonica, qui aime à redécouvrir des œuvres oubliées et à faire de nouvelles expériences.

• The desire to share an individual performing style in early music led Sergio Azzolini to form L'Onda Armonica in 2013. The name of the ensemble (literally, 'the harmonic wave') refers to the ensemble's characteristic taste for lyrical and linear interpretations and for harmonious phrasing. It also derives from the title of several arias by Vivaldi, namely 'L'onda, che mormora', 'Come l'onda' and 'Geme l'onda che parte'.

The group's main aim is to immerse itself deeply in the repertory of the seventeenth and eighteenth centuries, with a particular focus on the Italian style and its dissemination in European Baroque music. The many manuscripts preserved in Dresden, partly in the hand of Johann Georg Pisendel, represent a very important source of inspiration for L'Onda Armonica, which thrives on rediscovering forgotten works and creating new experiences.

THE VIVALDI EDITION

OPERE TEATRALI

Juditha triumphans RV 644

M. Kožená, Academia Montis Regalis,
A. De Marchi

La Senna festeggiante RV 693

J. Lascarro, S. Prina, N. Ulivieri,
Concerto Italiano, R. Alessandrini

L'Olimpiade RV 725

S. Mingardo, R. Invernizzi, S. Prina,
M. Kulikova, L. Giordano...,
Concerto Italiano, R. Alessandrini

La verità in cemento RV 739

G. Bertagnolli, S. Mingardo,
N. Stutzmann, P. Jaroussky...,
Ensemble Matheus, J.-C. Spinosi

Orlando finto pazzo RV 727

A. Abete, G. Bertagnolli,
M. Comparato, S. Prina, Academia
Montis Regalis, A. De Marchi

Orlando furioso RV 728

M.-N. Lemieux, J. Larmore,
V. Cangemi, P. Jaroussky...,
Chœur Les Éléments, Ensemble
Matheus, J.-C. Spinosi

Tito Manlio RV 738-A

N. Ulivieri, K. Gauvin,
A. Hallenberg, M. Mijanovic...,
Accademia Bizantina, O. Dantone

Griselda RV 718

M.-N. Lemieux, V. Cangemi,
S. Kermes, P. Jaroussky...,
Ensemble Matheus, J.-C. Spinosi

Atenaide RV 702-B

S. Piau, V. Genaux, G. Laurens,
R. Basso, N. Stutzmann...,
Modo Antiquo, F. M. Sardelli

La fida ninfa RV 714

S. Piau, V. Cangemi, M.-N. Lemieux,
L. Regazzo, P. Jaroussky,
T. Lehtipuu, S. Mingardo...,
Ensemble Matheus, J.-C. Spinosi

Farnace RV 711-D

F. Zanasi, S. Mingardo, A. Fernández,
G. Banditelli...,
Le Concert des Nations, J. Savall

Armida al campo d'Egitto RV 699

F. Zanasi, M. Comparato, R. Basso,
M. Oro, S. Mingardo...,
Concerto Italiano, R. Alessandrini

Ottone in villa RV 729

S. Prina, J. Lezhneva, V. Cangemi,
R. Invernizzi, T. Lehtipuu,
Il Giardino Armonico, G. Antonini

Teuzzone RV 714

P. Lopez, R. Milanesi, D. Galou,
R. Mameli, F. Zanasi...,
Le Concert des Nations, J. Savall

Orlando 1714

[Orlando furioso RV 819]
R. Novaro, R. Basso, G. Arquez,
T. Georghiu, D. Galou, D. DQ Lee...,
Modo Antiquo, F. M. Sardelli

Catone in Utica RV 705

T. Lehtipuu, R. Mameli, S. Prina,
A. Hallenberg, R. Basso, E. Baráth,
Il Complesso Barocco, A. Curtis

L'incoronazione di Dario RV 719

A. Dahlin, S. Mingardo,
D. Galou, R. Novaro, R. Mameli...,
Accademia Bizantina, O. Dantone

Dorilla in Tempe RV 709

R. Basso, S. Malfi, M. De Liso,
L. Cirillo, S. Prina, C. Senn,
Coro della Radio Televisione
Svizzera, I Barocchisti, D. Fasolis

Il Giustino

D. Galou, E. Baráth,
S. Gäng, V. Cangemi,
E. Gonzalez Toro, A. Vendittelli,
A. Giangrande, R. Maas,
Accademia Bizantina, O. Dantone

Arie d'opera dal Fondo Foà 28

S. Piau, A. Hallenberg, P. Agnew,
G. Laurens, Modo Antiquo,
F. M. Sardelli

Arie per basso

L. Regazzo,
Concerto Italiano, R. Alessandrini

Arie ritrovate

S. Prina, S. Montanari,
Accademia Bizantina, O. Dantone

Arie per tenore

T. Lehtipuu, I Barocchisti, D. Fasolis

Arie e cantate per contralto

D. Galou,
Accademia Bizantina, O. Dantone

MUSICA SACRA

Stabat Mater RV 621

Concerti sacri, Claræ stellæ
S. Mingardo,
Concerto Italiano, R. Alessandrini

Mottetti

RV 629, 631, 633, 623, 628, 630
A. Hermann, L. Polverelli,
Academia Montis Regalis,
A. De Marchi

Vesperi solenni per l'Assunzione di Maria Vergine

G. Bertagnolli, S. Mingardo...,
Concerto Italiano, R. Alessandrini

In furore, Laudate pueri, concerti sacri

S. Piau, S. Montanari,
Accademia Bizantina, O. Dantone

Gloria RV 589 and 588, Ostro picta RV 642

S. Mingardo,
Concerto Italiano, R. Alessandrini

Musica sacra per alto

D. Galou, A. Giangrande,
A. Tampieri,
Accademia Bizantina, O. Dantone

CONCERTI E MUSICA DA CAMERA

Concerti per flauto traverso

RV 432, 436, 429, 440, 533, 438,
438bis, 427, 431
B. Kuijken,
Academia Montis Regalis

Concerti per oboe

RV 447, 455, 450, 463, 451, 453, 457
A. Bernardini, Zefiro

Concerti per fagotto, oboe e archi

RV 481, 461, 545, 498, 451, 501

S. Azzolini, H. P. Westermann, Zefiro

Concerti per vari strumenti

RV 454, 497, 534, 548, 559, 560, 566

Zefiro, A. Bernardini

Concerti per fagotto I

RV 493, 495, 477, 488, 503, 471, 484

S. Azzolini, L'Aura Soave Cremona

Concerti per fagotto II

RV 499, 472, 490, 496, 504, 483, 470

S. Azzolini, L'Aura Soave Cremona

Concerti per fagotto III

RV 485, 502, 474, 480, 494, 475

S. Azzolini, L'Aura Soave Cremona

Concerti per fagotto IV

RV 469, 491, 498, 492, 500, 473

S. Azzolini, L'Onda Armonica

Concerti per violino I 'La caccia'

RV 208, 234, 199, 362, 270, 332

E. Onofri, Accademia Montis Regalis

Concerti per violino II 'Di sfida'

RV 232, 264, 325, 353, 243, 368

A. Steck, Modo Antiquo, F. M. Sardelli

Concerti per violino III 'Il ballo'

RV 333, 307, 268, 352, 210, 312, 350

D. Galfetti, I Barocchisti, D. Fasolis

Concerti per violino IV**'L'imperatore'**

RV 331, 171, 391, 271, 327, 263a, 181

R. Minasi, Il Pomo d'Oro

Concerti per violino V 'Per Pisendel'

RV 177, 212a, 246, 370, 242, 379, 328

D. Sinkovsky, Il Pomo d'Oro

Concerti per violino VI 'La boemia'

RV 186, 282, 288, 330, 380, 768

F. Biondi, Europa Galante

Concerti per violino VII**"Per il castello"**

RV 257, 273, 367, 371, 389, 390

A. Tampieri,

Accademia Bizantina, O. Dantone

Concerti per due violini e archi I

RV 523, 510, 509, 517, 515, 508

D. Sinkovsky, R. Minasi,
Il Pomo d'Oro**Concerti per violoncello I**

RV 419, 410, 406, 398, 421, 409, 414

C. Coin, Il Giardino Armonico,
G. Antonini**Concerti per violoncello II**

RV 411, 401, 408, 417, 399, 403, 422

C. Coin, Il Giardino Armonico,
G. Antonini**Concerti di Dresda**

RV 192, 569, 574, 576, 577

Freiburger Barockorchester,
G. von der Goltz**Concerti per archi**RV 159, 153, 121, 129, 154, 115, 143,
141, 120, 156, 158, 123

Concerto Italiano, R. Alessandrini

Concerti per archi IIRV 150, 134, 151, 119, 110, 160, 128,
164, 127, 166, 157

Concerto Italiano, R. Alessandrini

Concerti per archi III

RV 109, 117, 118, 126, 138, 142, 145,
152, 155, 161, 163, 165, 167

Concerti per viola d'amore

RV 393, 394, 395, 396, 397

A. Tampieri, Accademia Bizantina,
O. Dantone

Sonate da camera

RV 68, 86, 77, 70, 83, 71

L'Astrée

Sonate da camera a tre, opus 1

RV 75, 73, 79, 64, 66, 61, 65, 78

L'Estravagante

Musica per mandolino e liuto

RV 82, 85, 93, 425, 532, 540

R. Lislevand, Ensemble Kapsberger

Concerti da camera

RV 99, 91, 101, 90, 106, 95, 88, 94, 107

L'Astrée

Concerti e cantate da camera I

RV 97, 104, 105, RV671, 654, 670

L. Polverelli, L'Astrée

Concerti e cantate da camera II

RV 108, 92, 100, RV651, 656, 657

G. Bertagnolli, L'Astrée

Concerti e cantate da camera III

RV 87, 98, 103, RV680, 682, 683

L. Polverelli, L'Astrée

New Discoveries

R. Basso, P. Pollastri, E. Casazza,

B. Hoffmann, Modo Antiquo,

F. M. Sardelli

New Discoveries II

A. Hallenberg, A. Steck, A. Kossenko,

Modo Antiquo, F. M. Sardelli

Recorded from 17 to 20 September 2018 at the Sala della Carità, Padova (Italy)
Recording producer, sound engineer, editing, mixing and mastering Fabio Framba

Recording system

Microphones: Schoeps, Neumann, Sennheiser

Preamplifier: Millennia Media

Converters: RME

Recorded and edited with Sequoia v14

Special thanks to Ennio Bortolami

Naïve Classique Pierre-Antoine Devic, Aurélia Rippe, Johann Audiffren

Vivaldi Edition artistic director Susan Orlando

Booklet supervisor Claire Boisteau

Artwork Élise Belkaïd

French translation Michel Chasteau

English translation Charles Johnston

Italian translation Orlando Perera

German translation Achim Russer

Cover © Denis Rouvre

Inside photos p.2 © D.R.; p.18 © Francesco Coquoz

Made in France

OP 30574

© 2018 & © 2019 naïve, a label of Believe Group

