

naïve



Vivaldi Concerti per violino VII 'Per il castello'

ALESSANDRO TAMPIERI

ACCADEMIA BIZANTINA

OTTAVIO DANTONE



ALESSANDRO TAMPIERI

antonio vivaldi 1678-1741

Concerti per violino VII **“Per il castello”**

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

Alessandro Tampieri *violino*

Accademia Bizantina

Ottavio Dantone *direzione*

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 violino VII “Per il castello”

Concerto RV 389 in si minore

- | | | |
|----------|--------------|------|
| 1 | Allegro poco | 4'26 |
| 2 | Largo | 2'04 |
| 3 | Allegro | 4'20 |

Concerto RV 257 in mi bemolle maggiore

- | | | |
|----------|-------------------------------|------|
| 4 | Andante molto e quasi allegro | 4'35 |
| 5 | Adagio | 2'42 |
| 6 | Presto | 3'21 |

Concerto RV 371 in si bemolle maggiore

- | | | |
|----------|-----------------|------|
| 7 | Allegro ma poco | 4'54 |
| 8 | Larghetto | 4'02 |
| 9 | Allegro | 4'18 |

Concerto RV 273 in mi minore

- | | | |
|-----------|-------------------|------|
| 10 | Allegro non molto | 4'45 |
| 11 | Largo | 4'06 |
| 12 | Allegro | 4'16 |

Concerto RV 367 in si bemolle maggiore

- | | | |
|-----------|----------------------|------|
| 13 | Allegro ma poco poco | 6'01 |
| 14 | Andante ma poco | 3'07 |
| 15 | Allegro | 4'18 |

Concerto RV 390 in si minore

- | | | |
|-----------|-----------------------------------|------|
| 16 | Andante molto - Allegro non molto | 6'47 |
| 17 | Larghetto | 3'18 |
| 18 | Allegro | 4'02 |



OTTAVIO DANTONE

ACCADEMIA BIZANTINA

VIOLINO SOLO

Alessandro Tampieri

*violino di Marco Minnozzi, Ravenna, 2014
arco di Marion Gottero, copia di Tartini (circa 1730)*

VIOLINI I

Maria Grokhotova

violino di Nicolas Lupot, Parigi, circa 1840

Paolo Zinzani

violino di Giuseppe Rocca, 184?

Sara Meloni

*violino di Atelier Andreas Ferdinand Mayr,
Vienna, circa 1760*

VIOLINI II

Ana Liz Ojeda

*violino di Johann Christian Schönfelder,
Markneukirchen, 1811*

Mauro Massa

violino di anonimo, Tirolo, XVIII sec.

Heriberto Delgado

violino di Gand, Parigi, 1889

VIOLE

Diego Mecca

viola di anonimo, circa 1940-1950

Alice Bisanti

viola di Josephus Rauch, Komotau, 1789

VIOLONCELLI

Emmanuel Jacques

violoncello di Jacques Boquay, Parigi, 1726

Giulio Padoin

*violoncello di Sebastian Ribes,
Cremona, 2012, copia di F. Ruggeri*

VIOLONE

Giovanni Valgimigli

violone di Dionigi Ferrarotti, Torino, inizio '900

ARCILIUTO

Tiziano Bagnati

*arciliuto di Hendrik Hasenfuss, Colonia, 1990,
copia di Cristoforo Chico (XVIII sec.)*

CLAVICEMBALO

Ottavio Dantone

*clavicembalo italiano di A. e M. Leita, Udine,
2017, copia Grimaldi (1697)*



ACCADEMIA BIZANTINA

CONCERTOS POUR LE COMTE COLLALTO

Le départ de Vivaldi de Venise en mai 1740, pour ce qui allait être son dernier voyage sans retour, demeure une énigme quant aux circonstances et aux objectifs, même s'il apparaît difficile d'imaginer qu'un homme d'âge plutôt avancé pour l'époque (soixante-deux ans) et de santé précaire puisse abandonner la ville où il était né et avait vécu la plus grande partie de sa vie pour aller s'installer ailleurs sans avoir la ferme assurance d'y trouver un emploi. Certes, la destination de cet ultime voyage est Vienne : le compositeur projette d'y faire représenter un de ses opéras au Kärntnertheater pour le carnaval de 1741 (*L'oracolo in Messenia* y sera en effet donné, mais seulement après sa mort, pour le carnaval de 1742) et, vraisemblablement, envisage par la même occasion de renouer les liens avec certains protecteurs importants, l'empereur Charles VI ou François-Stéphane de Lorraine, devenu entre-temps grand-duc de Toscane. Dans tous les cas, la mort soudaine de Charles VI, le 20 octobre 1740, et la période de deuil qui s'ensuit, imposant la fermeture des théâtres, eurent pour Vivaldi des conséquences catastrophiques. Le duc Anton Ulrich de Saxe-Meiningen, par exemple, note dans son journal, en février 1741, qu'il a reçu la visite de Vivaldi, mais que, trop occupé, il ne lui a pas accordé d'audience. Un mois exactement

avant sa mort, survenue le 28 juillet 1741, le dernier document attestant la présence de Vivaldi à Vienne est un récépissé de la somme de 12 ducats hongrois, équivalents à 192 livres vénitienes, écrit de la main du compositeur le 28 juin de la même année pour la livraison d'une quantité non spécifiée de musique au comte Vinciguerra Tommaso Collalto (1710-1769). Il est probable que les œuvres en question soient la *sinfonia* et les quinze concertos mentionnés dans un inventaire de la collection musicale Collalto, aujourd'hui conservé au Moravské zemské muzeum de Brno. Jusqu'à la fin, donc, et même dans les circonstances les plus défavorables, la commercialisation de sa propre musique instrumentale représente pour Vivaldi une source de revenus.

Le personnage auquel Vivaldi eut affaire à Vienne était le fils d'Antonio Rambaldo Collalto (1661-1740), éminent représentant d'une ancienne famille de la noblesse vénitienne tirant son nom de la localité homonyme qui fait aujourd'hui partie de la municipalité de Susegana, dans la province de Trévise. En 1707, Antonio Rambaldo Collalto avait hérité de territoires en Moravie comprenant entre autres le château de Brtnice (Pirnitz en allemand), qui devint sa résidence principale. Bien qu'il eût rempli quelques charges politiques et diplomatiques pour la cour de

Vienne, on se souvient de lui aujourd'hui essentiellement pour les liens qu'il entretint avec certaines personnalités importantes de la scène culturelle de son temps, comme Ludovico Antonio Muratori et Apostolo Zeno. Nous n'avons pas connaissance du fait que son fils Vinciguerra Tommaso Collalto (que Vivaldi, dans le récépissé établi pour le secrétaire du comte, nomme « Antonio », soit par confusion avec son père soit parce que le comte lui-même utilisait ce nom de famille de façon informelle) ait manifesté des inclinations musicales particulières. Par ailleurs, il est probable que les relations de Vivaldi avec les Collalto, ainsi qu'avec d'autres grandes maisons de l'Empire, aient été déjà très anciennes.

Malheureusement, plus de la moitié (très exactement huit) des concertos pour violon du répertoire de Brtnice ayant appartenu au comte Collalto est aujourd'hui perdue ; parmi eux se trouvait également le *Concerto en sol majeur* RV 309 intitulé « *Il mare tempestoso* », ultime variation sur un thème de prédilection, celui de la *Tempesta di mare* (la tempête en mer), déjà traité par Vivaldi dans les concertos op. 8 n° 5 RV 253, RV 98 et op. 10 n° 1 RV 433. Il s'agit là d'une perte importante car, même si le groupe de compositions vendues à Vienne en 1741 ne devait pas constituer un recueil organique, elle nous prive d'un répertoire d'ouvrages pour violon relativement homogène du point de vue chronologique et qui, à en juger par les partitions qui sont parvenues jusqu'à nous, devait être d'une très haute qualité d'écriture et

d'inspiration – comme souvent, du reste, pour les œuvres tardives de Vivaldi. Le répertoire de Brtnice, probablement constitué d'ouvrages dont la plus grande partie ne devait pas remonter au-delà de la première moitié des années 1730, comprenait les concertos RV 273, RV 367, RV 371 et RV 390 (connus grâce aux sources autographes conservées à Turin), auxquels sont venus s'ajouter ici les concertos RV 257 et RV 389, composés sans aucun doute après le milieu des années 1720.

La production vivaldienne de concertos pour violon apparaît comme un authentique trésor, dont les ouvrages contenus dans les recueils imprimés ne rendent compte que de manière très partielle, même du point de vue chronologique. Les concertos de la période tardive sont caractérisés par une écriture soliste d'un raffinement extrême, allant même jusqu'à une certaine préciosité dans la diversification figurale, dans la variété des articulations et des phrasés, dans la richesse de l'ornementation, dans la somptueuse inventivité d'une virtuosité lyrique et *cantabile*, marquée d'un bout à l'autre par des inflexions galantes. En d'autres termes, les concertos de la période tardive témoignent à l'évidence du travail d'assimilation opéré par Vivaldi pour tenter de conformer son écriture – de façon parfois problématique mais d'autant plus fascinante – aux exigences d'allègement de la texture, de simplification harmonique, de construction périodique, d'ornementation de la mélodie propres au nouveau style galant, diffusé avec succès à partir de la deuxième moitié des années 1720,

y compris à Venise, par des compositeurs d'opéra de formation napolitaine tels que Porpora, Vinci, Leo et Hasse. De telles exigences répondent à l'apparition de nouveaux horizons dans le domaine du goût : on assiste à l'avènement d'une esthétique de la sensibilité, qui invite à se concentrer sur l'affect, sur l'éloquence de la voix lyrique individuelle, appelée à enregistrer les nuances et les détails d'un diagramme émotionnel, à travers la subtile diversification expressive de la ligne mélodique dans toute la souplesse de sa configuration (d'où l'importance attribuée aux passages brillants et fluides, à l'ornementation raffinée, aux amples intervalles et aux sauts de registre, aux syncopes, aux dessins en rythme anapestique, pointé et lombard, aux pauses, aux délicates suites de triolets).

Comme l'a indiqué Paul Everett, les partitions autographes des concertos en si mineur RV 389 et RV 390 ne semblent pas antérieures à 1734. Il s'agit de deux ouvrages qui, dans une certaine mesure, peuvent être considérés comme jumeaux et complémentaires ; leur confrontation permet de comprendre comment Vivaldi pouvait, à l'occasion, travailler sur des concertos du même genre et dans la même tonalité pour aboutir à des résultats radicalement différents.

Le *Concerto* RV 389 est caractérisé, dès l'Allegro poco initial, par des demi-teintes expressives et par un ton poétique de légère mélancolie. Bien que très brillante, l'écriture frappe par son caractère intimiste

bien plus que par une virtuosité débridée et ostentatoire. Le Largo se présente comme un mouvement d'une grande simplicité, qui se retrouve également dans l'accompagnement réduit aux *bassetti* des violons et des altos, et l'Allegro final manifeste une dimension introvertie et recueillie.

Le *Concerto* RV 390 fait montre d'une éloquence somptueuse tout en se caractérisant par une sombre tension émotionnelle. Une introduction solennelle (Andante molto) prélude à l'élan du premier mouvement (Allegro non molto). Au caractère emporté du *ritornello* répondent des épisodes marqués par une grande variété de figurations virtuoses avec arpegges, doubles cordes, passages richement ornés et coups d'archet difficiles. C'est dans une dimension plus intimiste que s'inscrit le Larghetto, où le soliste est accompagné par des pizzicatos de violons et d'altos sans basse, tandis que l'Allegro conclusif retrouve le registre sérieux du mouvement initial, dans une atmosphère de plus grande effervescence.

Le *Concerto en mi bémol majeur* RV 257 est caractérisé par une unité de registre. Il est en effet parcouru par une expression délicate et profondément sensible, tendrement affectueuse, et pourtant imprégnée d'une subtile inquiétude. Dans le premier mouvement, à la singulière indication de tempo *Andante molto e quasi allegro*, s'ajoute au début la mention *con arco attaccato*, qui implique une exécution avec l'archet « attaché » aux cordes. Le raffinement extrême de l'écriture, dans toute sa fougue et sa volubilité, se

reflète non seulement dans la riche invention des figures et des coups d'archet confiés aux épisodes solistes, mais encore dans la conduite même des *ritornelli*. L'unité de registre est soulignée par le mouvement lent, qui demeure dans la tonalité principale de *mi* bémol majeur, puis par le finale, qui conclut l'œuvre sur une touche légère et joyeuse. L'Allegro ma poco qui ouvre le magnifique *Concerto en si bémol majeur* RV 371 fait, au début, l'effet d'un rideau qui se lève, avec un geste typiquement théâtral. La conduite du mouvement, à travers le *ritornello* et les épisodes solistes, est pour le moins imprévisible : changements d'humeur soudains, épanchements et replis émotifs, trouées de lumière et clairs-obscur avec de fréquentes incursions dans les zones d'ombre de la tonalité mineure. De caractère introspectif, le Larghetto procède à la fois de manière rhapsodique et éloquente : le sobre *ritornello* à l'orchestre crée un effet d'attente théâtral, qui prépare l'entrée éblouissante du soliste. L'Allegro final paraît lui aussi tout aussi imprévisible que son pendant initial, à commencer par la construction composite du *ritornello* et, de façon plus manifeste encore, dans la conduite de l'écriture mélodique et rythmique du soliste.

Le superbe *Concerto en mi mineur* RV 273 est marqué par une coloration plus sombre et par l'aspect théâtral que lui confère un langage résolument dramatisé, particulièrement dans le premier mouvement Allegro non molto, caractérisé par des contrastes de dynamique, de fréquents traits chromatiques,

de constantes oscillations entre *cantabilità* et passages rapides. À la sévère gestualité du *ritornello* s'oppose, dans le Largo, un solo d'une extraordinaire intensité lyrique et émotionnelle qui, dans son déroulement sinueux et onirique, semble naître d'une libre improvisation. L'attaque presque relâchée de l'Allegro final vient atténuer la charge de dramaturgie des mouvements précédents pour adopter une allure quasi hypnotique, sans renoncer pour autant aux contrastes de dynamique, avec des effets d'écho.

Selon Paul Everett, la partition autographe du *Concerto en si bémol majeur* RV 367 remonte aux environs de 1737. Le mouvement initial, Allegro ma poco poco, commence par une introduction solennelle à la française pour se muer, dans les épisodes solistes, en un discours fluide et résolument *cantabile*. Dans le deuxième mouvement, Andante ma poco, s'exprime une mélancolie discrète mais touchante ; l'écriture est simple et quasi dépourvue, non seulement dans l'introduction orchestrale mais encore dans la partie soliste. L'Allegro conclusif, avec ses allures quelque peu capricieuses, semble animé par une irrésistible effervescence.

Cesare Fertonani

CONCERTOS FOR COUNT COLLALTO

Vivaldi's departure from Venice in May 1740 for what turned out to be his final journey, from which he was never to return, remains mysterious as regards its circumstances and aims, even if it is difficult to imagine that a man of rather advanced age for the time (sixty-two) and in poor health intended to leave the city where he was born and had lived most of his life to move elsewhere without a sure prospect of employment. To be sure, the destination of that last trip was Vienna: the composer planned to have some of his operas performed at the Kärntnertheater in the 1741 Carnival (*L'oracolo in Messenia* was in fact staged there but only after his death, in the 1742 Carnival) and probably aimed at the same time to renew contact with important patrons, the Emperor Charles VI or Francis Stephen of Lorraine, who in the meantime had become Grand Duke of Tuscany. In any case, the sudden death of Charles VI on 20 October 1740 and the resulting period of mourning that led to the closure of the theatres spelt ruin for Vivaldi. Among other indications of this, in February 1741 Duke Anton Ulrich of Saxe-Meiningen noted in his diary that he had received visits from Vivaldi but had not granted him an audience because he was too busy.

The last document attesting to Vivaldi's presence in Vienna, dating from 28 June 1741, that is to say, exactly one month before his death on 28 July 1741, is a receipt signed by him for the sum of 12 Hungarian ducats, equivalent to 192 Venetian lira, for the supply of an unspecified quantity of music to Count Vinciguerra Tommaso Collalto (1710-69); it is probable that the compositions in question are the *sinfonia* and the fifteen concertos recorded in an inventory of the Collalto music collection, now held in the Moravské zemské muzeum in Brno. Until the end, therefore, and even in the most unfortunate circumstances, sale of his instrumental music represented a form of income for Vivaldi. The personage with whom he had dealings in Vienna was the son of Antonio Rambaldo Collalto (1661-1740), a leading member of an ancient Venetian noble family named after the village of Collalto, now a hamlet of Susegana in the province of Treviso. In 1707 Antonio Rambaldo Collalto had inherited territories in Moravia, including the castle of Brtnice (Pirnitz in German), which became his principal residence. Although he held some political and diplomatic posts on behalf of the Viennese court, he is chiefly remembered today for his relations with important personalities

on the contemporary cultural scene, such as Ludovico Antonio Muratori and Apostolo Zeno. We know of no particular musical inclinations in his son Vinciguerra Tommaso Collalto (whom Vivaldi, in the receipt he signed for the count's secretary, indicates as 'Antonio', perhaps mistakenly confusing him with his father or because the count himself used that family name informally). On the other hand, it is probable that Vivaldi's relations with the Collalto family, as with other noble houses of the Empire, were of long standing. Unfortunately, more than half (eight, to be precise) of the violin concertos in the Brtnice collection that belonged to Count Collalto have been lost; among these is the Concerto in G major RV 309 entitled *Il mare tempestoso* (The stormy sea), a further variation on the favourite programmatic theme of *La tempesta di mare* already treated in the Concertos op.8 no.5 (RV 253), RV 98 and op.10 no.1 (RV 433). The loss of the majority of these concertos is significant because, even though the group of compositions sold in Vienna in 1741 was doubtless not an organic collection, it deprives us of a repertory of violin works that were relatively homogeneous from a chronological point of view and which, judging by the scores that have come down to us, must have been of very high quality, as is often the case with Vivaldi's late compositions. The works sent to Brtnice, most of which probably dated back to the mid-1730s,

included the Concertos RV 273, RV 367, RV 371 and RV 390 (all known to us thanks to the autograph sources preserved in Turin) together with the Concertos RV 257 and RV 389, undoubtedly composed after the mid-1720s. Vivaldi's output of violin concertos is an authentic treasure, of which the works included in the collections published in his lifetime offer only a very partial glimpse, even from a chronological point of view. The concertos of the late period are characterised by extremely refined solo writing, often to the point of preciousity in the diversity of figuration, the variety of articulation and phrasing, the richness of ornamentation, the sumptuous inventiveness of a lyrical, cantabile virtuosity systematically marked by *galant* inflections. In other words, the late concertos clearly show Vivaldi's personal assimilation – in an attempt to update his style that is sometimes problematic but thereby all the more fascinating – of the requirements of lightening of texture, harmonic simplification, periodic construction and melodic ornamentation typical of the new *galant* style, successfully disseminated from the second half of the 1720s, including in Venice, by Neapolitan-trained opera composers such as Porpora, Vinci, Leo and Hasse. Such requirements corresponded to the opening up of a new horizon of taste: an aesthetic of sensibility appeared, which aimed to focus on the affect and eloquence of the individual

lyric voice, called upon to record the nuances and details of an emotional diagram through minute expressive diversifications of the melodic line in its most flexible configuration (hence the importance attributed to florid *passaggi* and runs, refined ornamentation, wide intervals and leaps from one register to another, syncopations, motifs in anapaestic, dotted and Lombard rhythm, rests, and fluent chains of triplets).

As Paul Everett has established, the autograph scores of the Concertos in B minor RV 389 and RV 390 seem to date from 1734 at the earliest. Here we have two works that can be considered to some extent as complementary twins; comparison between them allows us to appreciate how Vivaldi could sometimes work on concertos of the same type and even in the same key with completely different results. The Concerto RV 389 is characterised, right from its opening *Allegro poco*, by expressive half-tones and a poetic tone of gentle melancholy. Extremely brilliant though it is, the writing is more striking for its intimate quality than for exaggerated showy virtuosity. The *Largo* is a very simple movement, with its accompaniment reduced to *bassetti* for the violins and violas, and the final *Allegro* evinces an introverted, meditative dimension.

The Concerto RV 390 possesses both sumptuous eloquence and sombre emotional tension. A solemn introduction (*Andante molto*)

prepares the way for the launch of the first movement proper (*Allegro non molto*); here the choleric character of the ritornello is answered by episodes featuring a wide variety of virtuoso figuration, with arpeggios, double stops, richly ornamented *passaggi* and difficult bowstrokes. A more intimate dimension appears in the *Larghetto*, where the soloist is accompanied by pizzicato violins and violas without bass, while the final *Allegro* reverts to the serious mood of the initial movement in a more agitated and excitable environment.

The Concerto in E flat major RV 257 is founded on unity of register. A delicate and intensely sensitive form of expressiveness, tenderly affectionate yet pervaded by a subtle unrest, runs through the whole work. In the first movement, the unusual tempo marking, *Andante molto e quasi allegro*, is accompanied at the beginning by the indication *con arco attaccato*, which implies that it should be played with the bow adhering closely to the strings. The volatile, agitated refinement of the writing is reflected not only in the richly inventive figuration and bowstrokes in the solo episodes but also in the shaping of the ritornellos. The unity of register is underlined by the slow movement, which remains in the tonic key of E flat major, and then by the finale, which brings a light and playful touch to round off the work.

The Allegro ma poco that opens the magnificent Concerto in B flat major RV 371 begins in markedly theatrical style, as if the curtain were rising. The progress of the movement through the ritornello and the solo episodes is rather unpredictable, with sudden changes in mood, emotional outbursts and retreats, glimpses of light and chiaroscuro with frequent incursions into the shadowy zones of the minor. The introspective Larghetto proceeds in a fashion at once rhapsodic and eloquent: the lean orchestral ritornello creates a theatrical sense of expectation for the florid, spellbinding solo of the *violino principale*. The concluding Allegro, too, displays elements of unpredictability, beginning with the composite construction of the ritornello and then, even more strikingly, in the unfolding of the melodic and rhythmic writing for the soloist.

The superb Concerto in E minor RV 273 focuses on a gloomy coloration and the theatrical aspect it derives from its dramatised language; this is particularly evident in the first movement, Allegro non molto, characterised by contrasts of dynamics, frequent chromatic runs, and oscillation between cantabile lines and rapid *passaggi*. In the Largo, the severe gestures of the ritornello contrast with a solo of extraordinary lyrical and emotional intensity, which in its digressive, dreamlike unfolding seems to formalise a free improvisation. The almost modest attack of the

concluding Allegro lowers the dramatic temperature of the previous movements before embarking on a well-nigh hypnotic course, though without renouncing dynamic contrasts coupled with echo effects.

According to Paul Everett, the manuscript score of the Concerto in B flat RV 367 can be dated to around 1737. The opening movement, Allegro ma poco poco, starts with a solemn gait in the French style and then, in the episodes, takes a fluid and decidedly cantabile turn. The second movement, Andante ma poco, gives voice to a discreet but touching melancholy; the writing is simple and almost unadorned, not only in the orchestral introduction but also in the solo part. The final Allegro has a touch of capriciousness, its urgency animated by seemingly unstoppable restlessness.

Cesare Fertonani

CONCERTI PER IL CONTE COLLALTO

La partenza di Vivaldi da Venezia nel maggio del 1740 per quello che sarebbe stato il suo ultimo viaggio senza ritorno resta enigmatica nelle circostanze e negli obiettivi, anche se riesce difficile pensare che un uomo in età piuttosto avanzata per l'epoca (sessantadue anni) e di salute malferma intendesse abbandonare la città dove era nato e vissuto per trasferirsi altrove senza avere una sicura prospettiva di sistemazione. Certo la destinazione di quell'ultimo viaggio è Vienna: il musicista progetta la rappresentazione di qualche suo melodramma al Kärntnertheater nel carnevale 1741 (*L'oracolo in Messenia* vi andrà in effetti in scena ma soltanto dopo la sua morte, nel carnevale 1742) e verosimilmente mira al contempo a riallacciare i rapporti con alcuni protettori importanti, l'imperatore Carlo VI, o Francesco Stefano di Lorena, divenuto nel frattempo granduca di Toscana. In ogni caso, l'improvvisa morte di Carlo VI il 20 ottobre 1740 e il conseguente lutto che comporta la chiusura dei teatri sopraggiungono come una rovina per Vivaldi. Tra l'altro, nel febbraio 1741, il duca Anton Ulrich di Sassonia-Meiningen annota nel suo diario di aver ricevuto visite di Vivaldi ma di non avergli concesso udienza perché troppo occupato.

Un mese esatto prima della morte, avvenuta il 28 luglio 1741, l'ultimo documento che attesta la presenza in vita di Vivaldi a Vienna è una ricevuta per la somma di 12 ducati ungheresi, equivalenti a 192 lire veneziane, scritta appunto dal compositore il 28 giugno 1741, per la fornitura di una certa quantità non specificata di musica al conte Vinciguerra Tommaso Collalto (1710-1769); è probabile che le composizioni in questione siano la sinfonia e i quindici concerti registrati in un inventario della collezione musicale Collalto oggi conservato al Moravské zemské muzeum di Brno. Sino alla fine, dunque, e anche nelle circostanze più infelici la commercializzazione della propria musica strumentale rappresentata per Vivaldi una forma di introito. Il personaggio con cui Vivaldi ebbe a che fare a Vienna era il figlio di Antonio Rambaldo Collalto (1661-1740), esponente di spicco di un'antica famiglia nobiliare veneta che prende il nome dall'omonima località oggi frazione di Susegana in provincia di Treviso. Nel 1707 Antonio Rambaldo Collalto aveva ereditato territori in Moravia comprendenti anche il castello di Brtnice (Pirnitz in tedesco), che divenne la sua residenza principale; benché abbia ricoperto qualche incarico politico e diplomatico per la corte di Vienna, oggi è ricordato

soprattutto per i suoi rapporti con importanti personalità della cultura del tempo come Ludovico Antonio Muratori e Apostolo Zeno. Del figlio Vinciguerra Tommaso Collalto (che Vivaldi nella ricevuta firmata al segretario del conte indica come «Antonio» forse per errore confondendolo con il padre oppure perché il conte stesso usava quel nome di famiglia in modo informale) non sono note particolari inclinazioni musicali. D'altra parte è probabile che le relazioni di Vivaldi con i Collalto, così come con altre casate dell'Impero, fossero di antica data.

Purtroppo più della metà (vale a dire otto) dei concerti per violino del repertorio di Brtnice appartenuto al conte Collalto è andata perduta; tra questi c'era anche il Concerto in sol maggiore RV 309 intitolato *Il mare tempestoso*, ulteriore variazione sul tema rappresentativo prediletto della *Tempesta di mare* già trattato da Vivaldi nei Concerti op. VIII n. 5 RV 253, RV 98 e op. X n. 1 RV 433. La perdita di gran parte dei concerti appartenuti al conte Collalto è rilevante perché, anche se il gruppo di composizioni vendute a Vienna nel 1741 non doveva essere una raccolta organica, ci priva di un repertorio di lavori per violino relativamente omogeneo dal punto di vista cronologico e che, a giudicare dalle partiture oggi pervenute, doveva essere di qualità assai elevata, come del resto accade spesso per le composizioni tarde di Vivaldi. Il repertorio di Brtnice, verosimilmente costituito

per lo più da lavori risalenti a non prima della metà degli anni Trenta, comprendeva i Concerti RV 273, RV 367, RV 371 e RV 390 (conosciuti grazie alle fonti autografe conservate a Torino), ai quali si sono qui aggiunti i Concerti RV 257 e RV 389, composti indubbiamente dopo la metà degli anni Venti.

La produzione vivaldiana di concerti per violino si presenta come un autentico tesoro di cui i lavori inclusi nelle raccolte pubblicate a stampa rendono conto soltanto in misura molto parziale anche dal punto di vista cronologico. I concerti del periodo tardo sono caratterizzati da una scrittura solistica raffinatissima e spesso addirittura preziosa nella diversificazione figurale, nella varietà dell'articolazione e del fraseggio, nella ricchezza dell'ornamentazione, nell'inventiva sontuosa di un virtuosismo lirico e cantabile sistematicamente segnato da inflessioni galanti. In altri termini, i concerti del periodo tardo manifestano con ogni evidenza la personale assimilazione, operata da Vivaldi per cercare di aggiornare la sua scrittura in modo talvolta problematico ma proprio per questo molto affascinante, delle istanze di alleggerimento della tessitura, semplificazione armonica, costruzione periodica, ornamentazione della melodia proprie del nuovo stile galante, diffuso con successo dalla seconda metà degli anni Venti anche a Venezia dagli operisti di formazione napoletana come Porpora, Vinci, Leo e Hasse. Tali istanze corrispondono

al dischiudersi di un nuovo orizzonte di gusto: s'affaccia un'estetica della sensibilità, che punta a concentrarsi sull'affettuosità e sull'eloquenza della voce lirica individuale, chiamata a registrare sfumature e dettagli di un diagramma emozionale attraverso la minuta diversificazione espressiva della linea melodica nel suo flessibile configurarsi (da cui l'importanza attribuita ai passaggi floridi e fluenti, all'ornamentazione preziosa, agli ampi intervalli e ai salti di registro, alle sincope, ai disegni in ritmo anapestico, puntato e lombardo, alle pause, alle morbide sequenze di terzine).

Come ha indicato Paul Everett, le partiture autografe dei Concerti in si minore RV 389 e RV 390 sembrano risalire a non prima del 1734. Si tratta di due lavori che possono essere considerati in qualche misura gemelli e complementari; il loro raffronto permette di apprezzare come Vivaldi potesse lavorare all'occasione su concerti dello stesso genere e addirittura nella stessa tonalità con esiti del tutto diversi. Il Concerto RV 389 è connotato dalle mezzetinte espressive e da un tono poetico di tenue malinconia sin dall'*Allegro poco d'apertura*. Pur molto brillante, la scrittura colpisce più per la sua qualità intimista che non per un virtuosismo spinto e appariscente; il Largo è un movimento molto semplice anche nell'accompagnamento ridotto ai *bassetti* di violini e viole e l'*Allegro* finale manifesta una dimensione introversa e raccolta.

Il Concerto RV 390 possiede un'eloquenza sontuosa e al contempo una scura tensione emozionale. Una solenne introduzione (*Andante molto*) prepara lo stacco del primo movimento (*Allegro non molto*); qui al contegno corrucciato del ritornello corrispondono episodi contraddistinti da una grande varietà di figurazioni virtuosistiche con arpeggi, corde doppie, passaggi riccamente ornamentati e difficili colpi d'arco. Una dimensione più intima s'incontra nel *Larghetto*, dove il solista è accompagnato dal pizzicato di violini e viole senza basso, mentre l'*Allegro* finale riprende il registro serio del movimento iniziale in un quadro più mosso e di maggiore concitazione.

Il Concerto in mi bemolle maggiore RV 257 è improntato a un'unità di registro. Lo percorre infatti un'espressione morbida e intensamente sensibile, teneramente affettuosa eppure pervasa da una sottile inquietudine. Nel primo movimento alla singolare indicazione di *tempo Andante molto e quasi allegro* s'accompagna all'inizio quella con *arco attaccato* che implica un'esecuzione appunto con l'arco aderente alle corde. La finezza mossa e volatile della scrittura si riflette non soltanto nella ricca invenzione di figure e colpi d'arco degli episodi solistici ma anche nella condotta stessa dei ritornelli. L'unità di registro è sottolineata dal movimento lento che rimane nella tonalità d'impianto di mi bemolle maggiore e poi dal finale,

che apporta un tocco leggero e giocoso per concludere.

L'*Allegro ma poco* che apre il magnifico Concerto in si bemolle maggiore RV 371 inizia come un sipario che si leva con gusto spiccatamente teatrale. La condotta del movimento attraverso il ritornello e gli episodi solistici è piuttosto imprevedibile, tra repentini cambiamenti di umore, aperture e ripiegamenti emotivi, squarci di luce e chiaroscuri con frequenti incursioni nelle zone d'ombra del minore. Introspeffivo, il *Larghetto* ha un procedere che è a un tempo rapsodico ed eloquente: lo scarno ritornello orchestrale crea un teatrale senso di attesa per il florido, ammalianti assolo del violino principale. Anche l'*Allegro* conclusivo mostra elementi di imprevedibilità sin dalla costruzione composita del ritornello e poi, con rilievo ancora maggiore, nel dipanarsi della scrittura melodica e ritmica del solista.

Il superbo Concerto in mi minore RV 273 è incentrato attorno a una tinta cupa e al piglio teatrale dato dal linguaggio drammatizzato, in evidenza soprattutto nel primo movimento *Allegro non molto*, caratterizzato da contrasti di dinamiche, frequenti tratti cromatici, oscillazione tra cantabilità e rapidi passaggi. Nel *Largo* alla gestualità severa del ritornello fa riscontro un assolo di straordinaria intensità lirica ed emozionale, che nel suo svolgimento divagante e onirico pare formalizzare una libera improvvisazione estem-

poranea. L'attacco quasi dimesso dell'*Allegro* conclusivo abbassa il tasso di drammaticità dei movimenti precedenti per assumere un andamento quasi ipnotico, senza rinunciare peraltro ai contrasti di dinamiche con effetti d'eco.

Secondo Paul Everett la partitura autografa del Concerto in si bemolle RV 367 è databile attorno al 1737. Il movimento iniziale, *Allegro ma poco poco*, incomincia con un incedere solenne alla francese per prendere poi negli episodi un decorso fluido e decisamente cantabile. Il secondo movimento, *Andante ma poco*, dà voce a una malinconia discreta ma toccante; la scrittura è semplice e quasi disadorna non soltanto nell'introduzione orchestrale ma anche nell'assolo solistico. L'*Allegro* finale ha un che di capriccioso e il suo piglio incalzante è animato da un'irrequietezza che pare inarrestabile.

Cesare Fertonani

KONZERTE FÜR DEN GRAFEN COLLALTO

Vivaldis Aufbruch aus Venedig im Mai 1740 zu einer Reise ohne Wiederkehr stellt immer noch ein Rätsel dar. Wie kommt es, dass ein Mann in dem für damalige Begriffe hohen Alter von 62 Jahren, zudem noch von prekärer Gesundheit, seine Heimatstadt, in der er sein ganzes Leben zugebracht hat, verlässt und andernorts Bleibe sucht, ohne völlig sicher zu sein, dort über Einnahmen zu verfügen? Zwar ist das Ziel seiner Reise Wien, wo er im Karneval 1741 eine seiner Opern (*L'oracolo di Messenia*) im Kärtntnertheater zur Aufführung bringen will (das Werk wird jedoch erst nach seinem Tod dargeboten, während des Karnevals 1742), und wahrscheinlich hofft er, bei dieser Gelegenheit seine Verbindung mit wichtigen Mäzenen wie dem Kaiser Karl VI. oder Franz Stephan von Lothringen (der inzwischen Großherzog der Toskana geworden ist) auffrischen zu können. Der plötzliche Tod Karls des VI. am 20. Oktober 1740 und die anschließende Staatstrauer, die die Schließung der Theater gebietet, haben verheerende Folgen für Vivaldi. Auch bei dem Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen hat er kein Glück: im Februar 1741 vertraut dieser seinem Tagebuch an, Vivaldi habe sich bei ihm anmelden lassen, sei aber aus Zeitmangel nicht vorgelassen worden.

Das letzte Dokument, das von seiner Anwesenheit in Wien zeugt, stammt vom 28. Juli desselben Jahres, wurde also genau einen Monat vor Vivaldis Tod (am 28. Juli 1748) angefertigt. Es handelt sich um eine Quittung über zwölf ungarische Dukaten (das waren etwa 192 venezianische Lira), in der Vivaldi eigenhändig bescheinigt, diese Summe für die Lieferung nicht weiter spezifizierter Kompositionen an den Grafen Vinciguerra Tommaso Collalto (1710-1769) erhalten zu haben. Bei diesen Kompositionen handelt es sich wahrscheinlich um die *sinfonia* und fünfzehn Konzerte, die in einem Verzeichnis der Sammlung Collalto aufgeführt werden; sie befindet sich heute im Moravské zemské muzeum Brno (Mährisches Landesmuseum Brünn). Die Vermarktung seiner eigenen Instrumentalmusik blieb also für Vivaldi selbst unter ungünstigsten Umständen bis zu seinem Ende eine unverzichtbare Einnahmequelle.

In Wien hatte Vivaldi es mit dem Sohn des Antonio Rambaldo Collalto (1661-1740) zu tun, eines hervorragenden Vertreters einer alten venezianischen Adelsfamilie, deren Name auf eine Ortschaft verweist, die heute zu der Gemeinde Susegana in der Provinz Treviso gehört. 1707 hatte Antonio Rambaldo

Collalto Ländereien in Mähren geerbt, in denen unter anderem das Schloss Brtnice (Pirnitz) liegt, das er zu seiner Hauptresidenz machte. Am Wiener Hof nahm er politische und diplomatische Aufgaben wahr; heute ist er im Wesentlichen nur noch durch die Beziehungen bekannt, die er mit einigen namhaften Persönlichkeiten der kulturellen Szene seiner Zeit unterhielt, etwa mit Ludovico Antonio Muratori und Apostolo Zeno. Ob sein Sohn Vinciguerra Tommaso Collalto (den Vivaldi in seiner Quittung für den Sekretär des Grafen „Antonio“ nennt, sei es, weil er ihn mit dem Vater verwechselt, sei es, weil der Graf selbst informell diesen Namen verwendete) besondere musikalische Neigungen zeigte, entzieht sich unserer Kenntnis. Im Übrigen waren Vivaldis Beziehungen zu den Collalto wie auch zu anderen großen Familien des Reichs wahrscheinlich recht frühen Ursprungs.

Leider müssen acht der fünfzehn Violinkonzerte des Brtnice-Repertoires, das dem Grafen Collalto gehörte, heute als verloren gelten, darunter auch das *Konzert in G-Dur* RV 309 mit dem Titel *Il mare tempestuoso*, seine letzte Variation über einen Sturm auf dem Meer, eines der Lieblingsthemen Vivaldis, das auch in den Konzerten op. VIII Nr. 5 RV 253, in RV 98 und in op. X Nr. 1 RV 433 eine Rolle spielt. Es handelt sich um einen bedeutenden Verlust, denn er zerstört eine Werkgruppe, die zwar keine organische Einheit

darstellte, aber doch ein in zeitlicher Hinsicht relativ homogenes Ganzes, das – soweit es sich aus den uns überlieferten Partituren erschließen lässt – von recht hoher kompositorischer und inspirativer Qualität gewesen sein muss, was übrigens bei Vivaldis Spätwerken oft der Fall war. Diese Gruppe bestand vermutlich aus Werken, von denen der größte Teil nicht früher als in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre entstanden ist, und umfasste die Konzerte RV 273, RV 367, RV 371 und RV 390 (die uns dank der in Turin aufbewahrten autographischen Quellen bekannt sind); ferner zählten zu ihnen die Konzerte RV 257 und RV 389, die zweifellos nach der Mitte der 1720er Jahre komponiert wurden. Vivaldis Violinkonzerte stellen eine wahre Schatzkammer dar, von der die gedruckten Werke schon in chronologischer Hinsicht nur sehr unvollkommen zeugen. Die Konzerte der Spätzeit kennzeichnet eine höchst raffinierte Gestaltung der dem Soloinstrument vorbehaltenen Partien; in die Diversifizierung der Klangfiguren, die mannigfachen Verbindungen und Phrasierungen, die üppige Ornamentik, den Einfallsreichtum einer von Anfang bis Ende durch galante Wendungen markierten lyrischen und kantablen Virtuosität lässt Vivaldi sogar eine gewisse Preziosität einfließen. Mit anderen Worten, die späten Violinkonzerte sind offenkundig in hohem Maße von der Bemühung geprägt, seine Kompositionen hinsichtlich der Auflockerung

der musikalischen Struktur, der harmonischen Vereinfachung, der symmetrischen Periodisierung, der Ausschmückung der Melodie auf bisweilen problematische, aber damit nur um so faszinierendere Weise den Ansprüchen anzupassen, die den von Opernkomponisten der neapolitanischen Schule wie Porpora, Vinci, Leo und Hasse seit der zweiten Hälfte der 1720er Jahre auch in Venedig erfolgreich durchgesetzten galanten Stil kennzeichnen. Derlei Anforderungen entsprechen dem neuen Geschmackshorizont: Eine Ästhetik der Empfindsamkeit kommt auf, die den Affekt, die Eloquenz der individuellen lyrischen Stimme in den Vordergrund rückt, die nun dazu bestimmt ist, in der subtilen expressiven Diversifizierung ihrer Melodielinie die Nuancen und Details eines emotionalen Diagramms zu verzeichnen (daher die Bedeutung, die nunmehr funkeln dahinfließenden Passagen, raffinierter Ornamentik, weiten Intervallen und Registersprüngen, Synkopen, Motiven in anapästischem, punktiertem und lombardischem Rhythmus, Pausen und delikaten Triolen zukommt). Die beiden *Konzerte in h-Moll* RV 389 und RV 390 sind Paul Everetts zufolge nicht vor 1734 entstanden. Sie können in gewissem Maß als komplementäre Zwillingswerke aufgefasst werden; bei ihrer Konfrontation zeigt sich, dass Vivaldi Konzerte gleicher Art und sogar gleicher Tonart herstellen und doch zu radikal unterschiedlichen Ergebnissen

gelangen konnte. Vom *Allegro poco* des ersten Satzes an kennzeichnen das *Konzert h-Moll* RV 389 expressive Gradierungen und ein leicht melancholischer, poetischer Tonfall. Die Komposition ist höchst brillant, frapziert jedoch weit mehr durch ihren intimen Charakter als durch entfesselte, ostentative Virtuosität. Das *Largo* ist von großer Schlichtheit, die Begleitung wird allein von den *basetti* der Violinen und Bratschen getragen; selbst das abschließende *Allegro* weist eine introvertierte, kontemplative Dimension auf. Das *Konzert h-Moll* RV 390, von üppiger Eloquenz, kennzeichnet eine düstere emotionale Spannung. Seine feierliche Einleitung (*Andante molto*) präludiert einem schwingvollen ersten Satz (*Allegro non molto*). Dem stürmischen Ritornell folgen Episoden, die an den Virtuosen höchste Anforderungen stellen: Arpeggien, Doppelgriffe, reich ausgezierete Passagen und diffizile Bogenstriche. Mit dem *Larghetto* eröffnet sich eine intimere Dimension, in der lediglich *Pizzicatos* der Violinen und Bratschen (ohne Generalbass) den Solisten begleiten, während das abschließende, höchst energische *Allegro* in unruhigerer, aufgewühlter Atmosphäre das erste Register des Kopfsatzes wieder aufgreift. Das *Konzert Es-Dur* RV 257 ist durch ein einheitliches Register gekennzeichnet. Ein verhalten emotionaler, zärtlicher und doch von leiser Unruhe getragener Gefühlsausdruck charakterisiert das ganze Stück. Der erste

Satz mit der eigenartigen Bezeichnung *Andante molto e quasi allegro* trägt zu Beginn den Vermerk *con arco attaccato*: der Bogen habe an den Saiten zu „haften“. Die Subtilität des geschwind dahineilenden Satzes schlägt sich nicht nur in den einfallsreichen Klangfiguren und Bogenstrichen der solistischen Passagen nieder, sondern auch in den *ritornelli*. Der langsame Satz, der die Haupttonart Es-Dur beibehält, und das Finale mit seinem leichten, fröhlichen Ausklang betonen die Einheitlichkeit des Registers.

Das *Allegro ma poco*, mit dem das B-Dur Konzert RV 371 einsetzt, wirkt, als hebe sich der Vorhang einer Bühne. Sein Fortgang – das *ritornello* ebenso wie die Solopassagen – sind völlig unvorhersehbar: plötzliche Stimmungswechsel herrschen vor, Überschwang und Zurückgezogenheit, Lichtblicke und Clairobscur wechseln sich ab, Schattenzonen in Moll häufen sich. Das introspektive *Larghetto* wirkt rhapsodisch und beredsam zugleich, das nüchterne *ritornello* des Orchesters theatralisch, als bahne es dem überwältigenden Auftritt des Solisten den Weg. Das abschließende *Allegro* wirkt in allen Stücken – im komplexen Aufbau des *ritornello* und mehr noch im melodischen und rhythmischen Ablauf der Solopassagen – ebenso unvorhersehbar wie sein Pendant, mit dem das Konzert einsetzte.

Das herrliche *Konzert e-Moll* RV 273 wird von einer düsteren Klangfarbe und dem

theatralischen Aspekt beherrscht, den ihm eine höchst dramatische Tonsprache verleiht. Dies gilt zumal für den ersten Satz *Allegro non molto*, den starke dynamische Kontraste, häufige chromatische Züge und konstanter Wechsel zwischen kantablen und raschen Passagen kennzeichnen. Der strengen Gestik des *ritornello* kontrastiert im Largo ein Solo von außerordentlicher lyrischer und emotionaler Intensität, das in seinem windungsreichen, träumerischen Verlauf freier Improvisation zu entspringen scheint. Der fast entspannte Einsatz des abschließenden *Allegro* schwächt die Dramatik der vorangegangenen Sätze ab und setzt sich in quasi hypnotischer Manier fort, ohne jedoch auf dynamische Gegensätze mit Echo-Effekten zu verzichten.

Die autographische Partitur des *Konzerts in B-Dur* RV 367 ist Paul Everett zufolge etwa 1737 entstanden. Der erste Satz (*Allegro ma poco, poco*) setzt ein mit einer feierlichsteifen Einleitung *alla Francese*, die in den Solopassagen in einen fließenden, höchst kantablen Diskurs übergeht. Im zweiten Satz (*Andante ma poco*) äußert sich eine diskrete, aber bewegende Melancholie; nicht nur in der Einleitung des Orchesters, auch in den Solopartien wirkt die Komposition schlicht, fast schmucklos. Das abschließende *Allegro* mit seiner etwas kapriziösen Allüre scheint in seinem drängenden Verlauf von unwiderstehlicher Energie beseelt. **Cesare Fertonani**

Alessandro Tampieri *violon / violin*

- Originaire de Ravenne, Alessandro Tampieri entreprend ses études musicales dans sa ville natale et devient membre de l'Accademia Bizantina à l'âge de quinze ans. Durant ses années de formation, il se consacre avec un égal intérêt au violon et à l'alto, collabore avec des compositeurs comme Luciano Berio et Azio Corghi, et acquiert une solide expérience d'altiste dans l'Orchestre du Teatro alla Scala de Milan.

Passionné dès ses premières années d'études par le problème de l'exécution musicale selon des critères philologiques et historiques, il commence à nouer des contacts avec plusieurs ensembles de musique ancienne – parmi lesquels Il Giardino Armonico ou L'Arpeggiata – et des artistes comme Enrico Onofri, Philippe Jaroussky et Vittorio Ghielmi.

Depuis 2011, il est premier violon de l'Accademia Bizantina et contribue, avec Ottavio Dantone, son directeur artistique, à la vie musicale de l'ensemble.

Son récent enregistrement des *Concertos pour viole d'amour* de Vivaldi avec l'Accademia Bizantina et Ottavio Dantone, publié sous l'étiquette naïve, a reçu un accueil enthousiaste de la part de la critique et du public.

- Born in Ravenna, Alessandro Tampieri began his musical studies in his home town and became a member of Accademia Bizantina at the age of fifteen. During his training he devoted himself with equal interest to the violin and the viola, working with such noted composers as Luciano Berio and Azio Corghi and acquiring significant experience as a violist in the Orchestra of the Teatro alla Scala in Milan.

Alessandro Tampieri had been interested in the exciting subject of historically informed musical performance based on scholarly criteria since his first years of study, and soon began to appear with a number of early music ensembles, including such groups as Il Giardino Armonico and L'Arpeggiata and artists like Enrico Onofri, Philippe Jaroussky and Vittorio Ghielmi.

Since 2011 he has been first violin and concertmaster of Accademia Bizantina, collaborating in the musical life of the ensemble with its artistic director Ottavio Dantone.

His recent recording with Accademia Bizantina and Ottavio Dantone of Vivaldi's concertos for viola d'amore and strings, also released on naïve, received a very warm welcome from both the specialised critics and the public.

Ottavio Dantone *direction | conductor*

• Ottavio Dantone obtient ses diplômes d'orgue et de clavecin au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Très tôt, il manifeste un vif intérêt pour la musique baroque, et ses apparitions en concert lui valent de s'attirer rapidement l'attention du public et de la critique. En 1985, il est récompensé par le prix de basse continue du Concours international de Paris et remporte en 1986 le troisième prix au prestigieux Concours international de Bruges (il est le premier Italien à recevoir cette distinction), qui lui apporte aussitôt une consécration internationale.

Depuis 1996, il est directeur artistique et chef de l'orchestre baroque Accademia Bizantina, avec lequel il effectue de fréquentes tournées et réalise de nombreux enregistrements. L'ensemble collabore souvent avec des solistes de renommée internationale comme Andreas Scholl, Viktoria Mullova et Giuliano Carmignola.

Au cours des vingt dernières années, Ottavio Dantone, en tant que soliste aussi bien que chef d'orchestre, a peu à peu élargi son répertoire aux périodes classique et romantique. Il se produit dans les plus prestigieux festivals et sur les scènes les plus réputées du monde : Scala de Milan, Festival de Glyndebourne, Teatro Real de Madrid, Opéra royal de Versailles, Opéra de Zurich et BBC Proms. Il réalise pour d'importantes maisons de disque (Decca, Deutsche Grammophon, naïve et harmonia mundi) des enregistrements qui lui valent de nombreuses récompenses internationales et qui sont unanimement salués par la critique.

• Ottavio Dantone graduated in organ and harpsichord from the Conservatorio Giuseppe Verdi in Milan. From the start he had a keen interest in Baroque music and quickly caught the attention of public and critics alike with his performances.

In 1985 he was awarded the basso continuo prize at the International Competition in Paris, followed by third prize at the prestigious Bruges International Competition in 1986, the first Italian to have received this award, which immediately brought him international recognition.

Since 1996 he has been artistic director and conductor of the Baroque orchestra Accademia Bizantina, with which he tours and records extensively. They often collaborate with internationally acclaimed soloists such as Andreas Scholl, Viktoria Mullova and Giuliano Carmignola.

Over the last twenty years Ottavio Dantone has gradually extended his repertory as soloist and conductor to the Classical and Romantic periods. He works in some of the most celebrated festivals and opera houses in the world, among them La Scala in Milan, Glyndebourne Festival Opera, the Teatro Real in Madrid, the Opéra Royal de Versailles, the Zurich Opera and the BBC Proms. He has recorded as both soloist and conductor with such noted record companies as Decca, Deutsche Grammophon, naïve and harmonia mundi, winning numerous international awards and receiving high critical acclaim.

Accademia Bizantina

• Accademia Bizantina a été fondée à Ravenne en 1983 avec pour intention de « faire de la musique à la manière d'un grand quatuor à cordes ». Nombre de personnalités éminentes du monde musical ont encouragé les premiers pas et la croissance de l'orchestre, parmi lesquelles Jörg Demus, Carlo Chiarappa, Riccardo Muti et Luciano Berio. Peu à peu, l'ensemble a trouvé sa propre voie en adoptant un style interprétatif spécifique, basé sur un langage commun et une pratique reflétant la plus pure tradition de la musique de chambre italienne. En 1996, Ottavio Dantone est nommé directeur artistique et musical, garantissant le prestige et la qualité artistique de l'ensemble. Sous sa conduite experte, Accademia Bizantina allie la recherche philologique à une approche esthétique de l'interprétation baroque. Les compétences d'Ottavio Dantone, son imagination, son raffinement ont fait d'Accademia Bizantina l'un des ensembles les plus prestigieux de la scène musicale d'aujourd'hui. L'orchestre se produit dans les salles de concert et les festivals du monde entier. Ses nombreux enregistrements, notamment pour Decca, harmonia mundi et naïve, lui ont valu de remporter de prestigieuses récompenses telles que le Diapason d'or, le Midem Award ainsi qu'une nomination aux Grammy Music Awards pour l'album *O Solitude* de Purcell avec Andreas Scholl. Le disque *Agitata* enregistré avec Delphine Galou remporte le Gramophone Award du Meilleur Récital en 2018.

• Accademia Bizantina was founded in Ravenna in 1983 with the intention of 'making music like a large quartet'. A number of prominent personalities in the musical world encouraged the orchestra's development and growth, among them Jörg Demus, Carlo Chiarappa, Riccardo Muti and Luciano Berio. Gradually the orchestra developed a distinctive voice by adopting its own interpretative style based on a common language and shared performance practice, reflecting the noblest tradition of Italian chamber music. In 1996 Ottavio Dantone was appointed musical and artistic director, guaranteeing the prestige and artistic quality of the ensemble. Under his expert guidance Accademia Bizantina has merged philological research and an aesthetic approach to the interpretation of music from the Baroque period. Ottavio Dantone's competence, imagination and sophistication make Accademia Bizantina one of the most prestigious ensembles on the international music scene today. The group performs in concert halls and festivals worldwide. Its many recordings, most notably for Decca, harmonia mundi and naïve, have won numerous awards including the Diapason d'Or, the Midem Award, and a Grammy Music Award nomination for Purcell's *O Solitude* with Andreas Scholl. The CD *Agitata* with Delphine Galou won the Gramophone Award in 2018 as Best Recital.

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. Milanese,
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,
Accademia Montis Regalis,
A. De Marchi

CONCERTI E MUSICA DA CAMERA

Vespri 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 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,
Academia 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 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 per violoncello III

RV 400, 404, 407, 415, 420, 423
C. Coin, L'Onda Armonica

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 II

RV 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 15 to 18 April 2019 at the Chiesa di San Girolamo, Bagnacavallo (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

Hapsichord Francesco Zanotto

Musicologists Bernardo Ticci, Cesare Fertonani

Kind thanks to Daniele, Pietro, Battista and Gianni

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 Alessandro Tampieri, Ottavio Dantone and Accademia Bizantina © Giulia Papetti

Accademia Bizantina staff Luca Ragazzini, Laura Crippa, Stefania Fabbri

Made in France

OP 7078

© & © 2019 naïve, a label of Believe Group



The Baroque Music Foundation

