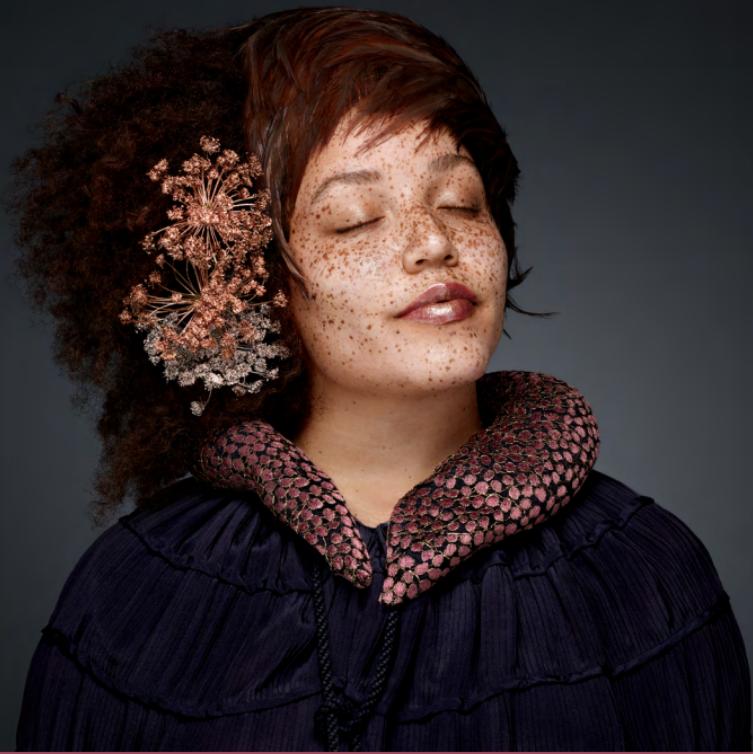


naïve



Vivaldi Concerti per fagotto V

SERGIO AZZOLINI L'ONDA ARMONICA



Sergio Azzolini

antonio vivaldi 1678-1741

Concerti per fagotto V

RV 467, 476, 479, 481, 486, 489, 497

Sergio Azzolini *fagotto e direzione*

L'Onda Armonica

vivaldi edition vol.66

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 fagotto V

Concerto RV 497 in la minore

| | | |
|---|---------------|------|
| 1 | Allegro molto | 4'36 |
| 2 | Andante molto | 3'28 |
| 3 | Allegro | 2'43 |

Concerto RV 476 in do maggiore

| | | |
|---|---------------|------|
| 4 | Allegro | 3'29 |
| 5 | Largo | 4'24 |
| 6 | Allegro molto | 2'31 |

Concerto RV 486 in fa maggiore

| | | |
|---|-------------------|------|
| 7 | Allegro non molto | 3'58 |
| 8 | Largo | 2'31 |
| 9 | Allegro | 3'29 |

Concerto RV 481 in re minore

| | | |
|----|---------------|------|
| 10 | Allegro | 4'24 |
| 11 | Larghetto | 5'05 |
| 12 | Allegro molto | 2'41 |

Concerto RV 467 in do maggiore

| | | |
|----|---------|------|
| 13 | Allegro | 4'48 |
| 14 | Andante | 3'34 |
| 15 | Allegro | 3'51 |

Concerto RV 489 in fa maggiore

| | | |
|----|---------|------|
| 16 | Allegro | 4'12 |
| 17 | Largo | 3'44 |
| 18 | Allegro | 3'14 |

Concerto RV 479 in do maggiore

| | | |
|----|---------|------|
| 19 | Allegro | 4'47 |
| 20 | Largo | 2'25 |
| 21 | Allegro | 3'38 |

L'ONDA ARMONICA

Sergio Azzolini

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

VIOLINI

Helena Zemanová

violino Pierre Jaquier, Cucuron, 2002

Judith Huber

violino Leandro Bisachi, Milano, 1893

Esther Cazzolara

violino Matthieu Besseling, Amsterdam, 2012,
copia di Guarneri

Sonoko Asabuki

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

Dagmar Valentová

violino anonimo, Germania meridionale,
seconda metà del '700

Petra Ščevková

violino Arpád Šívák, Luby u Chebu, 2016,
copia di Guarneri del Gesù "Plowden" (1735)

Markéta Knittlová

violino anonimo, Austria, seconda metà del '800

Lorea Aranzasti Pardo

violino Johann Georg Thir, Vienna, 1775

Elena Abbati [RV 497, RV 467]

violino Johannes Christophorus Leidolff, Vienna,
circa 1769

VIOLE

Gianni Maraldi

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

Lola Fernandez

viola Jean-Nicolas Lambert, Paris, 1757

Sonoko Asabuki [RV 497]

viola Daniel Frisch, Zell im Wiesental, 2014,
copia di A. Guarneri "Conte Vitale" (1676)

VIOLA ALL' INGLESE

Francesco Galligioni [RV 476]

viola da gamba anonima, Salisburgo?,
prima metà del '700

VIOLONCELLI

Francesco Galligioni

violoncello Paolo Antonio Testore, Milano, circa 1740

Hana Fleková

violoncello Sebastian Rauch, Bohemia, 1720

Indira Rahmatulla [RV 497, RV 467]

violoncello Marinus Capicchioni, Rimini, 1952

CONTRABBASSO

Nicola Barbieri

contrabbasso anonimo, Italia, prima metà del '700

FLAUTI TRAVERSIERI

Karel Valter [RV 467, RV 479]

flauto traverse *Thijs van Baarsel, Bellegarde-sur-Valserine, 2011, copia di Jean-Arnold Antoine Tuerlinckx, Mechelen (circa 1780)*

Regina Gleim [RV 467, RV 479]

flauto traverse *Gerhard Kowalewsky, Ostbargumfeld, 1990, copia di Carlo Palanca, Torino (1750)*

FLAUTO BASSO

Priska Comploi [RV 479]

flauto basso Yamaha, circa 2010, copia di Johannes Hyacinthus Rottenburgh, Bruxelles (1672-1756)

OBOI

Thomas Meraner [RV 497, RV 486, RV 467]

oboe Alberto Ponchio, Vicenza, 2018, copia di Giovanni Maria Anciuti, Venezia-Milano (circa 1710)

Priska Comploi [RV 497, RV 486, RV 467]

oboe Alberto Ponchio, Vicenza, 2018, copia di Giovanni Maria Anciuti, Venezia-Milano (circa 1710)

Elena Baggio [RV 467]

oboe Alberto Ponchio, Vicenza, 2016, copia di Giovanni Maria Anciuti, Venezia-Milano (circa 1710)

FAGOTTI

Frank Forst [RV 497, RV 467, RV 479]

fagotto Peter de Koningsh, Hall, 2017, copia di anonimo a 4 chiavi (circa 1710)

Ai Ikeda [RV 497, RV 486, RV 481, RV 467, RV 479]

fagotto Peter de Koningsh, Hall, 2011, copia di anonimo a 4 chiavi (circa 1710)

Marco La Manna [RV 467]

fagotto Peter de Koningsh, Hall, 2008, copia di anonimo a 4 chiavi (circa 1710)

FAGOTTO GRANDE

Maurizio Barigione [RV 497, RV 481, RV 467]

fagotto grande Klaus Bickhardt, Burgdorf, 1998, copia di "Hierò" Hieronimo Bassano (XVI secolo)

TIORBE, LIUTI, CHITARRA

Daniele Caminiti

tiarba Andreas von Holst, Monaco, 2010, copia di Tiffenbrucher, Roma

arciliuto Andreas von Holst, Monaco, 2004, copia di Venere, Venezia

Simon Linné

tiarba Lars Jönsson, Dalarö, 2007, copia di varie originali chitarra barocca Lars Jönsson, Dalarö, 2005, copia di Matteo Sellas, Venezia (1614)

David Bergmüller [RV 497, RV 467]

liuto Andreas von Holst, Monaco, 2012, copia di Tiffenbrucher, Roma ('600 o '700)

ARPA

Elena Spotti [RV 486]

arpa Eric Wilhelm Kleinmann, Rangendingen, 2012, copia di Barberini

ORGANO

Pablo Kornfeld

organo F. Zanin, Udine, 2001, copia di anonimo (fine '600)

CLAVICEMBALO

Yves Bilger

clavicembalo Fratelli A. & M. Leita, Prato Carnico, 2017, copia di Grimaldi

LES CONCERTOS POUR BASSON DE VIVALDI

Après le violon, le basson est l'instrument auquel Vivaldi a consacré le plus grand nombre de concertos pour soliste (trente-neuf, parmi lesquels trente-sept complets, RV 466 à 504). On ignore pour quelles raisons le « prêtre roux » a destiné une telle abondance de compositions à un instrument qui, à l'époque, était essentiellement réservé à la réalisation du continuo et qui, même plus tard dans le siècle, ne parviendra que rarement à la dignité d'instrument soliste. Les concertos pour basson – qui nous sont tous parvenus sous forme de partition autographe, à l'exception du concerto RV 499, dont la source est une copie rédigée par le père du compositeur, Giovanni Battista – remontent à la période comprise entre la moitié des années 1720 et la fin des années 1730, formant ainsi un corpus homogène du point de vue stylistique et chronologique. Bien que le basson soit explicitement mentionné par Charles de Brosses parmi les instruments joués par les pensionnaires de la Pietà dans les années 1730, nous ne possédons aucun document, écrit ou musical, qui en atteste l'emploi dans l'hospice vénitien où Vivaldi travailla – avec quelques interruptions – de 1703 à 1740. Il est donc légitime de penser qu'il a composé les concertos pour basson principalement pour des instrumentistes appartenant à des orchestres de théâtre ou de cour, y compris celui du comte Wenzel von Morzin, à Prague (le concerto

RV 496 lui est dédié, et tout porte à croire que les concertos RV 473 et RV 500, rédigés sur un papier provenant de Bohême, furent également destinés à son orchestre). Il est probable que parmi les premiers interprètes de ces ouvrages figurent le virtuose Anton Möser, au service du comte Morzin, pour lequel František Jiránek et Jan Antonín Reichenauer écrivirent également des concertos, ainsi que des musiciens vénitiens comme Giuseppe « Giuseppino » Biancardi (dédicataire du RV 502). Dans tous les cas, les concertos pour basson de Vivaldi supposent à la fois la présence d'un soliste d'exception, compte tenu du traitement hautement virtuose de l'instrument, et d'un ensemble de grande qualité, si l'on en juge par la haute tenue de l'écriture orchestrale. Parmi les ensembles de l'époque capables de répondre à de telles exigences, on comptait l'orchestre de la Pietà, celui du comte Morzin à Prague (qualifié de « *virtuosissima orchestra* » par Vivaldi lui-même dans son *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8 de 1725) et, bien sûr, l'orchestre – illustre dans l'Europe entière – de la cour de Dresde, avec lequel le « prêtre roux » commença à collaborer à partir de 1716 et qui était apprécié en particulier pour l'usage systématique des instruments à vent.

Au-delà de la question de leur chronologie et de leur destination, les concertos pour basson de Vivaldi représentent une expérience

compositionnelle impressionnante et unique dans le panorama musical du XVIII^e siècle. On est d'abord frappé par une extraordinaire compréhension des possibilités techniques du basson, qui se reflète dans une utilisation avant-gardiste de l'instrument, élevé à la pleine dignité d'instrument soliste ; et par l'intuition, sans précédent dans l'histoire de la musique, de son potentiel expressif – intuition dont témoignent la riche variété des approches et la surprenante diversité des affects. Vivaldi semble montrer une sorte de prédisposition (qui finit inévitablement par influer sur la qualité de l'invention et de la composition musicale) pour le timbre sombre et ambré du basson, qui peut se faire l'interprète de climats lyriques et élégiaques, aussi bien que joyeux et brillants. Chez Vivaldi, le basson révèle une double personnalité : d'un côté, il est l'instrument au timbre de basse qui murmure et bourdonne dans les profondeurs du registre grave ; de l'autre, il est le ténor capable d'élan *cantabile* d'une intensité insoupçonnée, non seulement dans les mouvements lents mais aussi dans les *tempi* animés. Mais loin d'être distinctes, ces deux personnalités du basson se mêlent, fusionnent dans l'écriture vivaldienne qui, avec une science consommée, exploite les capacités de l'instrument à exécuter des intervalles même très amples et à passer rapidement d'un registre extrême à l'autre, ainsi que son potentiel d'éloquence lyrique. L'écriture soliste, du reste, s'appuie sur un usage intensif de l'entièvre tessiture de l'instrument, recourant bien

souvent à une sorte de contrepoint virtuel de lignes ou de polyphonie de registres, sans parler d'une utilisation particulièrement raffinée de l'articulation et du jeu des dynamiques, et d'une technique très élaborée du staccato. La contribution de l'orchestre dans les épisodes solistes est la plupart du temps très active : elle peut se limiter à un simple accompagnement d'accords ou se déployer en trames contrapuniques d'une remarquable finesse, grâce à la citation de motifs du *ritornello* ou à des incises et des phrases nouvelles qui s'intègrent à la ligne du soliste.

Le magnifique *Concerto en la mineur RV 497* est caractérisé par des affects variés – inquiétude et mélancolie – qui s'affrontent, alternent mais aussi s'entremêlent, comme on peut l'entendre dès le *ritornello* agité qui introduit le premier mouvement. D'une somptueuse facture, le concerto est parcouru par une forte tension dramatique, à laquelle contribuent aussi le dialogue et la vivace interaction entre la partie soliste, d'une imagination exubérante, et l'orchestre. Le mouvement central se distingue par une écriture imitative, tandis que le finale résout les conflits émotionnels dans une sorte de danse frénétique.

La partie soliste du *Concerto en ut majeur RV 476*, de caractère particulièrement extraverti, peut être considérée comme une étude sur les ressources virtuoses du basson : passages d'une extraordinaire agilité, avec des sauts de registre continuels et vertigineux dans les mouvements rapides, un lyrisme richement

ornementé dans le mouvement lent, de forme binaire. Le finale adopte un tempo de gigue. Dans le *Concerto en fa majeur RV 486*, les trois mouvements – dans le deuxième le soliste est accompagné par la basse continue – affichent un caractère de fraîcheur et de gaîté qui se traduit par une immédiateté mélodique toujours plus diverse, mais toujours d'une grande efficacité. Superbe chef-d'œuvre d'intensité expressive, le *Concerto en ré mineur RV 481* (le seul pour basson dans cette tonalité, à l'exception du RV 482 incomplet) est un exemple de l'imbrication particulièrement significative de la partie soliste et de l'orchestre telle qu'on peut la rencontrer dans ces ouvrages. Dans le premier mouvement aussi bien que dans le dernier, les épisodes solistes présentent en effet la citation ou l'élaboration de motifs dérivés du *ritornello* ou l'introduction de contrechants d'un nouveau dessin mélodique. Dans le *Larghetto en sol mineur*, une tragique gestualité déclamatoire domine le mouvement tout entier : on y retrouve le schéma initial des concertos intitulés «*La notte*» (RV 104/439 et RV 501), qui passe du *ritornello* à la partie soliste, pour faire ensuite contrepoint, dans les parties orchestrales, aux phrases souples et mélodieuses du basson.

Le *Concerto en ut majeur RV 467* débute par un mouvement tellement nerveux et incisif qu'il donne l'impression d'une musique fortement mimique et gestuelle ; dans le sobre *ritornello*, le clair-obscur entre majeur et mineur, typique du style tardif de Vivaldi, paraît adopter un

ton résolument ironique – caractéristiques qui réapparaîtront, mais transposées du mètre ternaire au binaire, dans le finale, tandis que dans le mouvement central prend place un noble et pathétique solo en *la mineur*, accompagné par la basse continue.

Le *Concerto en fa majeur RV 489* appartient à une série de six, regroupés aux environs de 1737. À l'éclatante virtuosité – aux traits proprement pyrotechniques – des mouvements rapides, mise au service d'un climat de joyeuse effervescence, d'un caractère quasi galant, s'oppose la sévérité du mouvement central, monologue méditatif et introverti du soliste.

La légèreté de touche qui caractérise du début à la fin le *Concerto en ut majeur RV 479*, dans lequel le mouvement lent est un *arioso* d'une grande simplicité, n'exclut pas pour autant un engagement total de la part du soliste, amené, dès les premières mesures, à exécuter des figurations virtuoses sur toute l'étendue de l'instrument.

Cesare Fertonani

« VIVALDI EST UN GÉNIE INCOMMENSURABLE, À MÊME DE TOUCHER LE CŒUR DE TOUS EN DONNANT LA SENSATION DE L'ESPÉRANCE IMMORTELLE »

SERGIO AZZOLINI

Je trouve singulière votre façon d'associer l'image à la musique. D'où vient-elle ?

Sergio Azzolini. Elle est due à deux choses : la première est le besoin que je ressens d'associer la musique à une image pour pouvoir l'interpréter. La seconde est le fait que Vivaldi a écrit d'innombrables concertos comportant des titres, comme « *La tempesta di mare* » (« La Tempête de mer »), « *La notte* » (« La Nuit »), « *Il sospetto* » (« Le Soupçon »), etc. Les concertos qui n'ont pas de titre ont pu être exécutés, par exemple, à l'Ospedale della Pietà, où Vivaldi lui-même racontait et dévoilait les secrets dissimulés entre les lignes.

À la différence de vos enregistrement précédents, vous faites ici appel à un grand orchestre. Qu'est-ce qui vous a conduit à faire ce choix ?

S. A. C'est un choix que j'ai fait après avoir étudié de façon approfondie des partitions vivaldiennes conservées à la bibliothèque de Dresde. On y trouve une série de compositions conçues uniquement pour un ensemble de cordes, mais enrichies ou plutôt colorées par de nombreux instruments à vent. De nos jours, on considère que cette pratique était caractéristique des compositeurs saxons. Mais puisque Pisendel a longtemps été en contact avec Vivaldi, on pourrait faire l'hypothèse que l'ajout d'instruments à vent était une habitude typiquement vénitienne. Une chronique historique divertissante mentionne l'exécution d'un opéra de Vivaldi, à Venise, lors de laquelle le compositeur, qui tenait le premier violon, improvisa un *capriccio*. Après lui, le hautboïste essaya de faire de même, mais il en résulta une grande confusion. Il faut noter que la partition autographe de cette œuvre ne mentionne pas la présence d'instruments à vent dans l'orchestre, mais cette chronique confirme qu'on en utilisait.

Dans le concerto RV 497, qu'est-ce qui vous a incité à séparer l'orchestre en deux groupes ?

S. A. Ce choix résulte directement du contenu musical de ce concerto, qui oppose deux affects bien distincts comme l'agitation et la mélancolie – le premier groupe et le second. Par ailleurs, l'existence de quelques concertos autographes pour violon accompagnés de deux orchestres m'a poussé également à diviser l'ensemble instrumental en deux groupes.

Que pouvez-vous nous dire de la cadence extraordinaire qui termine l'Andante du concerto RV 467 ?

S. A. Cette cadence se trouve dans le manuscrit de Dresde du concerto pour violon RV 202. En considérant le style de cette cadence, on peut supposer qu'il s'agit d'une improvisation de Vivaldi notée dans son intégralité par Pisendel, copiste de cette partition.

Pourquoi avoir inséré des cadences dans les concertos RV 479 et RV 486 ?

S. A. Le caractère agité ou solennel de ces concertos implique qu'il est possible d'insérer des cadences. Elles sont toutes extraites de concertos pour violon (RV 213 et RV 343) conservés à Venise et à Dresde. Je me suis contenté de les adapter au basson.

Et d'où vient le *fagotto grande* (grand basson) ?

S. A. Cet instrument est mentionné dans la partition du concerto « *con molti Istromenti* » (pour de nombreux instruments différents) RV 576, et même s'il n'est pas indiqué sur la partition autographe du concerto RV 467, on peut l'inclure dans l'ensemble instrumental de la basse continue afin de lui donner une couleur particulière.

Vous aimez profondément toute la musique de Vivaldi, sans aucune exception. Qu'est-ce qui vous fascine le plus chez ce compositeur ?

S. A. C'est vraiment de l'amour, vous avez raison ! Vivaldi est capable d'émouvoir en écrivant une musique extrêmement simple et en même temps incroyablement profonde. Je suis convaincu que nous avons affaire à un génie incommensurable, à même de toucher le cœur de tous en donnant la sensation de l'espérance immortelle.

Propos recueillis en septembre 2018 par Susan Orlando

VIVALDI'S BASSOON CONCERTOS

After the violin, the bassoon is the instrument to which Vivaldi devoted the largest number of solo concertos (thirty-nine in all, thirty-seven of which have survived complete, RV 466–504). It remains a mystery why the ‘Red-haired Priest’ should have written so many works for an instrument that at the time was chiefly restricted to continuo playing and which, even in the later eighteenth century, would only rarely achieve the dignified rank of soloist. The bassoon concertos, all of which have come down to us in autograph scores (with the exception of the Concerto RV 499, the source for which is a copy made by the composer’s father Giovanni Battista), date from the period between the mid-1720s and the late 1730s, thus forming a homogeneous corpus in chronological and stylistic terms. Although the bassoon is explicitly mentioned by Charles de Brosses among the instruments played by the musicians of the Pietà in the 1730s, there is no documentary or musical evidence of its having been used in the Venetian foundling hospital where Vivaldi worked, with a number of interruptions, from 1703 to 1740. It is therefore legitimate to assume that he composed his bassoon concertos primarily for instrumentalists belonging to opera or court orchestras, including the Prague ensemble of Count Wenzel von Morzin (the Concerto RV 496 is dedicated to him, and the Concertos RV 473 and RV 500, written on Bohemian paper, were

probably intended for his orchestra too). It is likely that the first interpreters of Vivaldi’s works included the virtuoso Anton Möser, who was in Count Morzin’s service and for whom František Jiránek and Jan Antonín Reichenauer also wrote concertos, as well as Venetian musicians such as Giuseppe ‘Giuseppino’ Biancardi, dedicatee of RV 502. In any case, Vivaldi’s bassoon concertos presuppose the presence of both an exceptional soloist, capable of coping with the highly virtuoso treatment of the instrument, and a first-rate ensemble that could do justice to the orchestral writing. Among the latter at the time were such ensembles as his own at the Pietà, Count Morzin’s band in Prague (which Vivaldi himself called a ‘virtuosissima orchestra’ in the dedication to *Il cimento dell’armonia e dell’invenzione*, published as his op.8 in 1725) and of course the Dresden court orchestra, famous throughout Europe, with which he began to collaborate from 1716 onwards and which was particularly esteemed for its systematic use of wind instruments.

Over and above questions of chronology and destination, Vivaldi’s bassoon concertos constitute an impressive and unique compositional experience in the panorama of the eighteenth century. What is striking is his extraordinary understanding of the technical possibilities of the bassoon, which is reflected in an avant-garde use of the instrument, now raised to full

solo status, and his intuition, unprecedented in the history of music, of its expressive potential – an intuition attested by the richness of the approaches embodied in these works and the surprising variety of their affects. Vivaldi seems to show a marked predilection (which inevitably ends up influencing the quality of musical invention and composition) for the dark, amber-coloured timbre of the bassoon, with its ability to interpret moods at once lyrical and elegiac, and playful and brilliant. In his music, the bassoon displays a twofold personality: on the one hand it is the bass instrument that murmurs and gurgles in the depths of its low register; on the other, the tenor capable of cantabile surges of perhaps unsuspected intensity, not only in slow but also in fast movements. Yet, far from being mutually exclusive, the two personalities of the bassoon are intertwined and merged in Vivaldi's writing, which skilfully exploits the instrument's capacity to execute very wide intervals and shift rapidly from one extreme register to the other, as well as its properties of lyrical eloquence. The solo writing is founded on intensive deployment of the entire range of the instrument, and often has recourse to a sort of virtual counterpoint of lines or polyphony of registers, in addition to making very refined use of articulation, the interplay of dynamics, and an advanced staccato technique. In general, the orchestra intervenes frequently and very actively in the solo episodes: its contribution may be reduced to simple chordal support or extend to contrapuntal textures of considerable

finesse, thanks to quotation of motifs from the ritornello or to new figures and phrases that are integrated into the solo line.

The magnificent **Concerto in A minor RV 497** derives its substance from two different affects, restlessness and melancholy, which confront each other, alternate, but also intersect, as early as the agitated opening ritornello of the first movement. This sumptuously crafted work is shot through with a powerful dramatic tension, enhanced by the dialogue and lively interaction between the elaborate and imaginative solo part and the orchestra. The central movement is characterised by imitative textures, while the finale resolves the emotional excitement in a sort of swirling dance.

The solo part of the extraverted **Concerto in C major RV 476** can be interpreted as a study in the virtuoso resources of the bassoon: passages of extraordinary agility with constant vertiginous leaps in the fast movements, profusely ornamented lyricism in the slow central movement in binary form. The finale is in gigue time. In the **Concerto in C major RV 486**, all three movements manifest a fresh and cheerful expressive disposition, reflected in a melodic immediacy gradually growing more diverse in nature but always highly effective. The central movement is for the soloist with continuo accompaniment.

A superb masterpiece of expressive intensity, the **Concerto in D minor RV 481** (the only bassoon concerto in this key apart from the incomplete RV 482) is an example of the striking

degree of integration between soloist and orchestra to be found in these works. In both the first movement and the third, the solo episodes quote or elaborate on motifs derived from the ritornello, or introduce countermelodies reshaped from it. The Larghetto in G minor is dominated throughout by a tragic declamatory gesture: the initial thematic cell of the concertos entitled *La notte* (RV 104/439 and RV 501) passes from the ritornello to the solo part and subsequently acts as an orchestral counterpoint to the tender cantabile phrases of the bassoon.

The **Concerto in C major RV 467** opens with a movement so tense and incisive that it gives the impression of powerfully mimetic, gestural music; in the lean ritornello, the chiaroscuro interplay between major and minor, typical of Vivaldi's later style, seems to take on a decidedly ironic tone. These characteristics will reappear in the finale, but transferred from triple time to duple, while the central movement is a florid, pathos-laden solo in A minor accompanied by continuo alone.

The **Concerto in F major RV 489** belongs to a set of six assembled around 1737. The sparkling and indeed at times downright pyrotechnic virtuosity of the rapid movements, placed at the service of a joyfully thrusting, almost *galant* style, contrasts with the severity of the middle movement, which is a pensive, introverted monologue for the soloist.

The lightness of touch that distinguishes from start to finish the **Concerto in C major RV 479**, whose slow movement is a simple arioso, does

not in any way preclude a requirement for virtuosity of the first order, with the soloist called on to perform difficult figurations over the entire compass of the instrument from the very first bars onwards.

Cesare Fertonani

'VIVALDI IS AN INCOMMENSURABLE GENIUS,
CAPABLE OF TOUCHING EVERYONE'S HEART
AND INSTILLING A SENSE OF IMMORTAL HOPE'
SERGIO AZZOLINI

You have a very unusual talent for conjuring up images to evoke music. Why do you like to use this approach?

Sergio Azzolini. First of all, I feel the need to associate music with a poetic image or image from everyday life to help me interpret it. Secondly, we know that Vivaldi wrote countless 'programmatic' concertos, with names that evoke music like *La tempesta di mare* (The storm at sea), *La notte* (Night) and *Il sospetto* (Suspicion). But it's fair to say that all his music is highly evocative. Perhaps Vivaldi himself, when he performed untitled pieces with the musicians of the Ospedale della Pietà, opened these musical jewel boxes and described the treasures hidden inside them and the concrete images he had in mind.

The biggest difference between this recording and your earlier ones is that here you use a large orchestra. What prompted your decision to do so?

S.A. It's thanks to my in-depth examination of the Vivaldi scores preserved in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden. They comprise a series of compositions conceived for strings alone but enriched, that's to say given added colour, by numerous wind instruments. Today we regard this practice as a typically Saxon one. But Johann Georg Pisendel, the excellent first violinist of the famous Dresden court orchestra, was in contact with Vivaldi for many years, and it's possible to suggest the hypothesis that the addition of wind instruments was actually in accordance with Venetian taste. An amusing contemporary source relates a performance in Venice of an opera by Vivaldi, where he himself led the orchestra and improvised a 'capriccio' (cadenza) on his violin. Then the oboist tried to do the same thing but only succeeded in creating confusion. The point here is that the autograph score of the work in question doesn't include wind instruments, but this anecdote confirms they were used.

Why did you opt to layout the orchestra in two instrumental choirs in the Concerto RV 497?

S. A. Because of the musical content of this concerto, which contrasts two distinct 'affects' that we might call restlessness and melancholy, represented respectively by the first choir and the second. In this connection, it's important to point out that there are a number of autograph scores of violin concertos accompanied by two orchestras; that's what prompted me to divide the instrumentalists into two groups.

What can you tell us about the extraordinary cadenza at the end of the Andante in the Concerto RV 467?

S. A. The cadenza comes from the Dresden manuscript of the Violin Concerto RV 202. In view of its style, we can assume that it is an improvisation by Vivaldi written out in full by Pisendel, who copied the score.

Why did you also insert cadenzas in the Concertos RV 479 and 486?

S. A. The character of these concertos too offers scope for inserting cadenzas. I've taken them all from violin concertos (respectively, RV 213 and RV 343) conserved in Venice and Dresden. I simply arranged them for the bassoon.

And what about the larger fagotto grande?

S. A. The *fagotto grande* is mentioned in the score of the concerto *con molti Istromenti* (for many instruments) RV 576, and even if it isn't marked in the autograph of the Concerto RV 467, it can be included to add a special colour to the continuo group.

I know you love Vivaldi's music unconditionally. What is the characteristic of his music that most fascinates you?

S. A. Yes, we really are talking about love here, you're right! Vivaldi is able to move us by writing music that is very simple but at the same time extremely profound. I am convinced that he is an incommensurable genius, capable of touching everyone's heart and instilling a sense of immortal hope.

Interview: Susan Orlando, September 2018

CONCERTI PER FAGOTTO DI VIVALDI

Dopo il violino il fagotto è lo strumento al quale Vivaldi ha dedicato il maggior numero di concerti solistici (39 di cui 37 completi, RV 466-504). Restano misteriose le ragioni per cui il Prete Rosso ha scritto una tale messe di composizioni per uno strumento che all'epoca era destinato soprattutto alla realizzazione del continuo e che anche nel prosieguo del Settecento acquisirà rara dignità solistica. I concerti per fagotto, tutti pervenuti in partiture autografe (a eccezione del Concerto RV 499, la cui fonte è una copia redatta dal padre del compositore, Giovanni Battista), risalgono al periodo compreso tra la metà degli anni Venti e la fine degli anni Trenta, formando così un insieme omogeneo dal punto di vista cronologico e stilistico. Sebbene il fagotto sia esplicitamente citato da Charles de Brosses tra gli strumenti suonati dalle musiciste della Pietà negli anni Trenta, non vi sono prove documentali o musicali che ne attestino l'impiego nell'ospedale veneziano dove Vivaldi lavorò, seppure non senza interruzioni, dal 1703 al 1740. Quindi è lecito pensare che il Prete Rosso abbia composto i concerti per fagotto innanzi tutto per strumentisti di orchestre teatrali o di corte, inclusa quella del conte Wenzel von Morzin a Praga (il Concerto RV 496 è a lui dedicato e probabilmente anche i Concerti RV 473 e RV 500, redatti su carta boema, erano destinati alla sua orchestra). È probabile che tra i primi interpreti dei lavori vivaldiani vi fossero

il virtuoso Anton Möser, al servizio del conte Morzin e per il quale scrissero concerti anche František Jiránek e Jan Antonín Reichenauer, oltre a musicisti veneziani come Giuseppe "Giuseppino" Biancardi (dedicatario di RV 502). In ogni caso, i concerti per fagotto di Vivaldi presuppongono sia la presenza di un solista d'eccezione per il trattamento altamente virtuosistico dello strumento sia un complesso di elevata qualità per la resa della scrittura orchestrale; complessi quali potevano essere all'epoca l'orchestra della Pietà, quella del conte Morzin a Praga (definita "virtuosissima" da Vivaldi nel *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8 del 1725) e naturalmente l'orchestra, celeberrima in tutta Europa, della corte di Dresda, con cui il Prete Rosso iniziò a collaborare sin dal 1716 e che era apprezzata in particolare per l'impiego sistematico degli strumenti a fiato. Al di là delle questioni riguardanti la cronologia e la destinazione, i concerti vivaldiani per fagotto costituiscono un'esperienza compositiva impressionante e unica nel panorama settecentesco. Ciò che colpisce è la straordinaria comprensione vivaldiana delle possibilità tecniche del fagotto, rispecchiata in un impiego d'avanguardia dello strumento che assurge a piena dignità solistica, e l'intuizione, senza precedenti nella storia della musica, delle sue potenzialità espressive. Intuizione questa testimoniata dalla ricchezza degli atteggiamenti e

dalla sorprendente varietà affettiva. Per il timbro scuro e ambrato del fagotto, che può farsi interprete di toni sia lirici ed elegiaci sia giocosi e brillanti, Vivaldi sembra mostrare una sorta di predilezione che finisce inevitabilmente per influire sulla qualità dell'invenzione e della composizione musicale. In Vivaldi il fagotto mostra una personalità duplice: da un lato è lo strumento basso che mormora e gorgoglia nelle profondità della tessitura grave, dall'altro è lo strumento tenore capace di slanci cantabili di intensità forse insospettabile non soltanto nei tempi lenti ma anche in quelli mossi. Ma più che presentarsi disgiunte, le due personalità del fagotto sono intrecciate e fuse nella scrittura vivaldiana, che dello strumento sfrutta con sapienza l'agilità nell'eseguire intervalli anche molto ampi e nel passare rapidamente da registro estremo all'altro così come le proprietà di lirica eloquenza. La scrittura solistica si fonda del resto su un utilizzo intensivo dell'intera estensione dello strumento, ricorrendo spesso a una sorta di contrappunto virtuale di linee o di polifonia di registri, oltre a impiegare in modo assai raffinato l'articolazione e il gioco delle dinamiche e una sviluppata tecnica dello staccato. Il contributo dell'orchestra nei periodi solistici è per lo più molto attivo e frequente. E si tratta di un contributo che può risolversi in semplice sostegno accordale oppure in orditi contrappuntistici di notevole finezza grazie alla citazione di motivi del ritornello oppure a nuovi incisi e frasi che si integrano con la linea del solista.

Il magnifico *Concerto in la minore RV 497* è sostanziato da affetti diversi, l'inquietudine e la malinconia, che si fronteggiano, s'alterano ma anche s'intersecano, come già accade sin dal concitato ritornello introduttivo del primo movimento. Di sontuosa fattura, il concerto è percorso da una forte tensione drammatica, alla quale contribuisce anche il rapporto di dialogo e vivace interazione tra l'elaborata e fantasiosa parte solistica e l'orchestra. Il movimento centrale si caratterizza per la scrittura imitativa, mentre il finale risolve la concitazione emotionale in una sorta di danza vorticosa.

La parte solistica dell'estroverso *Concerto in do maggiore RV 476* può essere interpretata come uno studio sulle risorse virtuosistiche del fagotto: passi di straordinaria agilità con continui e vertiginosi salti di registro nei movimenti mossi, una liricità fittamente ornamentata in quello lento centrale dalla forma binaria. Il finale è in tempo di giga.

Nel *Concerto in fa maggiore RV 486* tutti e tre i movimenti – in quello centrale il solista è accompagnato dal basso continuo – manifestano una disposizione espressiva fresca e giocosa, riflessa in un'immediatezza cantabile di natura via via diversa ma sempre di sicura efficacia.

Superbo capolavoro di intensità espressiva, il *Concerto in re minore RV 481* (l'unico per fagotto in questa tonalità a parte l'incompleto RV 482) è un esempio dell'integrazione particolarmente significativa tra parte solistica e orchestra che s'incontra in questi lavori. Tanto nel primo

quanto nel terzo movimento gli episodi solistici offrono infatti la citazione o l'elaborazione di motivi derivati dal ritornello oppure l'introduzione di controcanti di nuovo disegno. Nel Larghetto in sol minore una tragica gestualità declamatoria segna l'intero movimento: la sigla dei concerti intitolati *La notte* (RV 104/439 e RV 501) passa dal ritornello all'assolo del fagotto per poi contrappuntare nelle parti orchestrali le morbide frasi cantabili di quest'ultimo.

Il Concerto *in do maggiore* RV 467 si apre con un movimento così nervoso e incisivo da dare l'impressione di una musica fortemente mimica e gestuale; nello scarno ritornello il chiaroscuro tra maggiore e minore, tipico dello stile più tardo di Vivaldi, sembra assumere un tono decisamente ironico. Caratteristiche queste che ricompariranno, ma trasposte dal metro ternario a quello binario, nel finale, mentre nel mezzo si colloca un florido e patetico assolo in la minore accompagnato dal basso continuo.

Il Concerto *in fa maggiore* RV 489 appartiene a una serie di sei assemblata intorno al 1737. Al virtuosismo scintillante e anzi a tratti davvero pirotecnico dei movimenti mossi, posto al servizio di un andamento gioiosamente slanciato e quasi galante, fa riscontro la severità del movimento centrale, che è un monologo riflessivo e introverso del solista.

La leggerezza di tocco che contraddistingue da cima a fondo il Concerto *in do maggiore* RV 479, in cui il tempo lento è un semplice arioso, non esclude affatto un impegno virtuosistico di prim'ordine, con il solista chiamato a eseguire

sin dalle prime battute difficili figurazioni lungo l'intera estensione dello strumento.

Cesare Fertonani

**“VIVALDI È UN GENIO INCOMMENSURABILE CAPACE
DI RAGGIUNGERE IL CUORE DI TUTTI, DONANDOCI
UNA SENSAZIONE D’IMMORTALE SPERANZA”**

SERGIO AZZOLINI

Trovo singolare il tuo talento di evocare immagini molto suggestive con la musica. Da dove nasce questa attitudine?

Sergio Azzolini. Nasce da due suggestioni. La prima, l'esigenza che avverto di associare la musica a un'immagine poetica o anche legata alla quotidianità. Dall'altra parte, sappiamo che Vivaldi ha scritto innumerevoli concerti a tema, intitolati, per esempio, *La tempesta di mare*, *La notte*, *Il sospetto*, ecc. Ma possiamo dire che tutta la sua musica sia fortemente evocativa. Forse, lo stesso Vivaldi, quando concertava i brani senza titolo con le musiciste della Pietà, apriva questi scrigni musicali per descrivere i tesori che vi erano nascosti e le immagini concrete che aveva in mente.

La più grande differenza tra questa e le tue altre registrazioni è la grande orchestra. Cosa ti ha portato a questa decisione?

S.A. Lo studio approfondito di pagine vivaldiane conservate nella biblioteca di Dresda. Si tratta di una serie di composizioni concepite solamente per archi ma arricchite, ovvero colorate, da numerosi strumenti a fiato. Oggi reputiamo questa prassi tipicamente sassone. Ma Johann Georg Pisendel, eccellente primo violinista della famosa orchestra della corte di Dresda, è stato a lungo in contatto con Vivaldi e si potrebbe ipotizzare che l'aggiunta dei fiati fosse invece di gusto veneziano. Una divertente cronaca storica cita l'esecuzione a Venezia di un'Opera di Vivaldi dove egli stesso in veste di primo violino improvvisò un capriccio. Dopo di lui anche l'oboista cercò di fare lo stesso ma fece una grande confusione. È da notare che la partitura autografa di questa composizione non prevede nell'organico la presenza di strumenti a fiato, ma quest'aneddoto ne conferma l'uso.

Nel concerto RV 497 hai disposto l'orchestra in due cori strumentali. Cosa ti ha spinto a fare questa scelta?

S.A. Il contenuto musicale di questo concerto, che contrappone due "affetti" ben distinti come l'inquietudine e la malinconia, ovvero coro primo e coro secondo. In proposito è importante citare alcuni concerti autografi per violino accompagnati da due orchestre che mi hanno spinto a scindere gli strumentalisti in due gruppi.

Cosa puoi dirci della straordinaria cadenza alla fine dell'Andante nel concerto RV 467?

S.A. La cadenza è presente nel manoscritto di Dresda del concerto per violino RV 202. Considerando lo stile di questa pagina, possiamo ipotizzare che si tratti di una improvvisazione di Vivaldi trascritta per esteso da Pisendel, copista della partitura.

Perché hai inserito cadenze anche nei concerti RV 479 e 486?

S.A. Perché il carattere anche di questi concerti offre lo spazio all'inserimento di cadenze. Tutte queste pagine sono tratte da concerti per violino (nell'ordine RV 213 e RV 343) conservati a Venezia e a Dresda. Mi sono limitato solamente ad adattarle per il fagotto.

E il fagotto grande?

S.A. Il fagotto grande è menzionato nella partitura del concerto "con molti Istromenti" RV 576 e anche se non citato nella partitura autografa del concerto RV 467 può essere incluso come colore particolare nell'organico del basso continuo.

So che tu ami profondamente tutta la musica di Vivaldi senza eccezione. Quale caratteristica di questo compositore ti affascina di più?

S.A. Sì, si tratta veramente di amore, hai ragione! Vivaldi è capace di commuovere scrivendo una musica assai semplice ma allo stesso momento estremamente profonda. Sono convinto che abbiamo a che fare con un genio incommensurabile, capace di raggiungere il cuore di tutti, donandoci una sensazione d'immortale speranza.

Intervista raccolta nel giugno 2018, Susan Orlando

KONZERTE FÜR FAGOTT

Das Fagott ist nach der Violine das Instrument, für das Vivaldi die meisten Solokonzerte geschrieben hat (39, darunter 37 vollständige: RV 466 – 504). Warum der Prete rosso einem Instrument, das zu seiner Zeit im Wesentlichen für den Generalbass eingesetzt wurde und auch im weiteren Verlauf dieses Jahrhunderts nur selten zur Würde eines Solo-instruments gelangte, so viele Kompositionen gewidmet hat, wissen wir nicht. Die Fagottkonzerte, die uns alle in autographischer Partitur überliefert wurden (mit einer Ausnahme: das Konzert RV 499 kennen wir nur in einer Abschrift von der Hand Giovanni Battistas, des Vaters des Komponisten), entstanden in der Zeitspanne zwischen der Mitte der 1720er und dem Ende der 1730er Jahre; sie bilden also ein stilistisch und chronologisch homogenes Korpus. Obwohl Charles de Brosses das Fagott ausdrücklich als eines der Instrumente erwähnt, die in den Dreißiger Jahren von den Musikerinnen der Pietà gespielt wurden, haben wir kein urkundliches oder musikalisches Zeugnis über seine Verwendung in dem venezianischen *Ospedale*, in dem Vivaldi (mit einigen Unterbrechungen) von 1703 bis 1740 tätig war. Es ist daher anzunehmen, dass er die Fagottkonzerte hauptsächlich für Musiker von Theater- oder Hoforchestern komponiert hat, darunter für die des Orchesters des Grafen Wenzel von Morzin in Prag (das Konzert RV 496 ist ihm gewidmet, und vermutlich waren auch die Konzerte RV 473 und RV 500 für diesen

bestimmt – das Papier ihrer Partitur stammt aus Böhmen). Unter den ersten Interpreten von Vivaldis Werken befand sich neben venezianischen Musikern wie Giuseppe „Giuseppino“ Biancardi (dem das Konzert RV 502 gewidmet ist) wahrscheinlich der im Dienst des Grafen stehende Virtuose Anton Möser, für den auch František Jiránek und Jan Antonín Reichenauer Konzerte schrieben. Jedenfalls setzen Vivaldis Konzerte für Fagott sowohl einen außergewöhnlichen Solisten als auch ein hochkarätiges Ensemble voraus: so hoch sind die Ansprüche, die die Komposition an den Virtuosen bzw. an die Orchestermusiker stellt. Zu den Ensembles, die zu Vivaldis Zeit solchen Ansprüchen gewachsen waren, gehörte neben dem Orchester der Pietà das des Grafen von Morzin in Prag (das Vivaldi selbst in seinem *Cimento dell’armonia e dell’ invenzione* op. VIII von 1725 als „virtuosissima“ bezeichnet) und natürlich das in ganz Europa hochberühmte Orchester des Dresdner Hofs, mit dem der Komponist ab 1716 zusammenarbeitete und dessen Ruf insbesondere auf den systematisch genutzten Blasinstrumenten gegründet war.

Von allen Erwägungen über die Chronologie und die möglichen Adressaten einmal ganz abgesehen: Vivaldis Konzerte für Fagott stellen ein im musikalischen Panorama des 18. Jahrhunderts einzigartiges und beeindruckendes kompositorisches Unterfangen dar. Frappierend ist Vivaldis außerordentliches Wissen um die

technischen Möglichkeiten des Fagotts, das sich im avantgardistischen Einsatz des zur Würde eines Soloinstruments erhobenen Instruments niederschlägt und in der noch nie dagewesenen Intuition, mit der ein Komponist sein expressives Potential erfasst – eine Intuition, von der die abwechslungsreiche Couleur und die überraschend unterschiedlichen Affekte zeugen. Für das dunkle, an Amber gemahnende Timbre des Fagotts, das lyrische und elegische wie auch heitere und brillante Nuancen zulässt, scheint Vivaldi eine Art Vorliebe gefasst zu haben, die sich zwangsläufig in der Qualität der Invention und der musikalischen Komposition niederschlägt. Bei Vivaldi enthüllt das Fagott einen Doppelcharakter: einerseits als Bass, der in den tiefen Klangbereichen murmelt und brodelt; andererseits als Tenorinstrument, das sich nicht nur bei langsamem, sondern auch bei bewegten Tempi zu einem *cantabile* von unerwarteter Intensität aufschwingt. Aber weit davon entfernt, sich voneinander zu trennen, gehen diese beiden Aspekte des Fagotts bei Vivaldi eine innige Verbindung ein, die alle Möglichkeiten des Instruments gewieft nutzt, sehr weite Intervalle zu umfassen und rasch von einem extremen Register ins andere zu wechseln und sein lyrisches Potential so voll zur Geltung bringt. Im Übrigen stützt sich der Solopart auf die gesamte, intensiv eingesetzte Bandbreite des Instruments, wobei er oft auf eine Art virtuellen Kontrapunkt der Linien oder die Polyphonie der Register zurückgreift und sich darüber hinaus recht raffiniert der Phrasierung,

des Spiels der dynamischen Kräfte und einer sehr elaborierten Stakkato-Technik bedient. Zu den solistischen Einlagen leistet das Orchester meist einen aktiven und häufigen Beitrag, sei es durch schlichte Akkordbegleitung, einen durch Zitate von Ritornellmotiven bemerkenswert subtil gestalteten polyphonen Hintergrund, oder durch neue Einschnitte und Phrasen, die sich der Linie des Solisten einfügen.

Das großartige Konzert in a-Moll RV 497 beruht auf unterschiedlichen Gefühlslagen – Unruhe, Melancholie – die sich begegnen, ablösen, aber auch überschneiden wie bereits in dem einleitenden, bewegten Ritornell des ersten Satzes. Das prachtvoll komponierte Konzert wird von einer erheblichen dramatischen Spannung durchzogen, zu der auch die dialogische Beziehung und die lebhafte Interaktion zwischen der elaborierten und phantasievollen Solopartie und dem Orchester beitragen. Der mittlere Satz trägt einen Imitationscharakter, das Finale hingegen löst die emotionale Erregung in einer Art frenetischem Tanz auf.

Der Solopart des extravertierten Konzerts in C-Dur RV 476 kann als eine Studie über die virtuosen Ressourcen des Fagotts interpretiert werden: die Passagen mit ständigem, schwinderregendem Registerwechsel in den schnellen Sätzen, die eine enorme Fingerfertigkeit erforderlich machen, werden im langsamen mittleren, binären Satz von reich ausgezarter Kantabilität abgelöst. Das Finale steht im Zeitmaß der Gigue.

In dem Konzert *in F-Dur RV 486* weisen alle drei Sätze – im zweiten wird der Solist nur vom Basso continuo begleitet – einen frischen, fröhlichen Grundzug auf, der sich in immer mannigfaltigerer, aber stets äußerst wirkungsvoller, kantabler Direktheit äußert.

Das Konzert *in d-Moll RV 481*, das einzige Fagottkonzert in dieser Tonart (von dem unvollständigen RV 482 abgesehen) und in der Intensität seines Ausdrucks ein großartiges Meisterwerk, stellt ein Beispiel für die Integration von Solo- und Orchesterpart dar, die für diese Werkgruppe besonders kennzeichnend ist. Im ersten wie im dritten Satz zitieren die solistischen Episoden aus dem Ritorcell abgeleitete Motive, entwickeln sie weiter oder führen Gegenmelodien ein. Das Larghetto in g-Moll wird durchgehend von einem tragischen Gestus beherrscht: die Kennmelodie der *La notte* betitelten Konzerte (RV 104/43 und RV 501) geht vom Ritorcell zum Solopart über, um anschließend in den Orchesterstimmen einen Kontrapunkt zu den weichen und melodiösen Phrasen des Fagotts zu bilden.

Das Konzert *in C-Dur RV 467* setzt derart ungestüm ein, dass sich mimische und gesichtliche Impressionen aufdrängen. In dem nüchternen Ritorcell scheint das für Vivaldis Spätstil bezeichnende Clair-obscur von Dur und Moll hingegen eine entschieden ironische Färbung anzunehmen – Züge, die (nach einem gezierten und pathetischen Solo mit Generalbassbegleitung in a-Moll im Mittelsatz)

im Finale wiederkehren, freilich nicht mehr in ternärem, sondern in binärem Rhythmus.

Das Konzert *in F-Dur RV 489* gehört zu einer Reihe von sechs Konzerten, die um 1737 zusammengestellt wurden. Dem virtuosen Feuerwerk der raschen Sätze, das einem fröhlich-schwungvollen, fast galanten „Andamento“ dient, steht der düstere Ernst des mittleren Satzes gegenüber, eines meditativen, introvertierten Monologs des Solisten.

Von Anfang bis Ende ist das Konzert *in C-Dur RV 479* von großer Leichtigkeit gekennzeichnet. Aber noch das schlichte Arioso des langsamem Satzes fordert dem Solisten, der von den ersten Takten an der ganzen Bandbreite seines Instruments diffizile Klangfiguren abzugewinnen hat, einen äußerst virtuosen Einsatz ab.

Cesare Fertonani

„VIVALDI IST EIN UNERMESLICHES GENIE, DAS DIE HERZEN ALLER HÖRER ANZUSPRECHEN VERSTEHT UND EIN GEFÜHL UNSTERBLICHER HOFFNUNG IN UNS ERWECKT“

SERGIO AZZOLINI

Ihr Talent, die Musik mit suggestiven Bildern zu verbinden, ist beeindruckend. Was hat Sie dazu angezeigt?

Sergio Azzolini. Zweierlei: Zunächst einmal empfinde ich das Bedürfnis, Musik mit einem poetischen oder auch alltäglichen Bild zu verbinden. Zum anderen wissen wir, dass Vivaldi zahllosen Konzerten Titel gegeben hat wie zum Beispiel „*La tempesta di mare*“ („Der Sturm auf dem Meer“), „*La notte*“ („Die Nacht“), „*Il sospetto*“ („Der Verdacht“) usw. Seine gesamte Musik ist ohnehin sehr evokativ. Wenn Vivaldi mit den Musikerinnen des Ospedale della Pietà Stücke ohne Titel aufführte, hat er möglicherweise selber die darin versteckten Geheimnisse und die konkreten Bilder enthüllt, an die er dachte.

Anders als bei Ihren bisherigen Aufnahmen greifen Sie hier auf ein großes Orchester zurück. Was hat Sie dazu veranlasst?

S.A. Mein gründliches Studium der in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrten Manuskripte. Es handelt sich um eine Reihe von Kompositionen, die ausschließlich für Streicherensembles konzipiert, aber durch zahlreiche Blasinstrumente bereichert oder auch koloriert werden. Heute ist man der Auffassung, dass diese Praxis für die sächsischen Komponisten charakteristisch ist. Aber Johann Georg Pisendel, der exzellente erste Geiger des berühmten Hoforchesters in Dresden, stand lange mit Vivaldi in Kontakt, und es steht zu vermuten, dass die Hinzufügung von Blasinstrumenten vielmehr dem venezianischen Geschmack entspringen könnte. Eine amüsante Chronik erwähnt, dass Vivaldi bei der Aufführung einer seiner Opern in Venedig, bei der er selbst die erste Geige spielte, ein Capriccio improvisierte, woraufhin der Oboist versuchte, es ihm gleichzutun, und eine große Konfusion verursachte. Zwar erwähnt die autographische Partitur dieses Werks keine Blasinstrumente, der Anekdote zufolge sind aber welche verwendet worden.

Warum haben Sie im Konzert RV 497 das Orchester in zwei Gruppen aufgespalten?

S.A. Der musikalische Gehalt dieses Konzerts hat mich dazu veranlasst, der zwei so unterschiedliche Gefühlslagen wie Erregung und Melancholie einander entgegensetzt – die erste und die zweite Instrumentengruppe. Bekanntlich werden manche autographisch überlieferte Violinkonzerte ebenfalls von zwei Orchestern begleitet. Diese Entscheidung lag daher nahe.

Was können Sie uns zu der außergewöhnlichen Kadenz sagen, mit der das Andante des Konzerts RV 467 endet?

S.A. Diese Kadenz findet sich im Dresdner Manuskript des Violinkonzerts RV 202. Angesichts des Stils dieser Kadenz ist zu vermuten, dass es sich um eine Improvisation Vivaldis handelt, die Pisendel, der Kopist dieser Partitur, umfassend transkribiert hat.

Warum haben Sie auch in die Konzerte RV 479 und RV 486 Kadzenen eingefügt?

S.A. Weil auch der Charakter dieser Konzerte Raum dafür bietet. Alle diese Seiten sind den Violinkonzerten RV 213 und RV 343 entnommen, die in Venedig und Dresden aufbewahrt werden. Ich habe mich darauf begrenzt, sie für Fagott zu bearbeiten.

Und das Große Fagott?

S.A. Dieses Fagott wird in einer Partitur des Konzerts *con molti Istromenti* (für viele verschiedene Instrumente) RV 576 erwähnt. Es wird in der autographen Partitur des Konzerts RV 467 zwar nicht genannt, lässt sich aber als besondere Klangfarbe in die Besetzung des Basso continuo einfügen.

Wie ich weiß, lieben Sie die gesamte Musik Vivaldis ohne jede Ausnahme. Was fasziniert Sie an diesem Komponisten am meisten?

S.A. Sie haben Recht, ich liebe sie leidenschaftlich. Vivaldi versteht es, mit recht einfacher, aber gleichzeitig äußerst profunder Musik seine Hörer zu packen. Ich bin überzeugt davon, dass wir es mit einem unermesslichen Genie zu tun haben, das die Herzen aller Hörer anzusprechen versteht und ein Gefühl unsterblicher Hoffnung in uns erweckt.

Aus einem Gespräch mit Susan Orlando im September 2018

Sergio Azzolini basson / bassoon

♦ Né à Bolzano en 1967, Sergio Azzolini suit d'abord les cours de Romano Santi dans sa ville natale, puis poursuit ses études à Hanovre avec Klaus Thunemann, tout en travaillant comme soliste avec l'Orchestre des jeunes de la Communauté européenne. Il remporte, entre autres distinctions, le Concours C.M. von Weber, le Concours du Printemps de Prague et le Concours international ARD de Munich, où il se distingue également en compagnie du Ma'ālot Quintett, un ensemble avec lequel il collabore depuis dix ans. Parallèlement à sa carrière de concertiste classique, Sergio Azzolini s'est spécialisé dans l'interprétation de la musique ancienne sur instruments d'époque. En tant que bassoniste baroque, il travaille avec l'Ensemble baroque de Limoges, le Concentus Musicus de Vienne, i Sonatori de la Gioiosa Marca, L'Aura Soave de Crémone, La Stravaganza de Cologne, l'Ensemble Holland Baroque, l'Orchestre du Festival Haendel de Halle et Accademia Bizantina. Depuis 2013, il se consacre tout particulièrement à son propre orchestre baroque, L'Onda Armonica. Pendant cinq ans, Sergio Azzolini a été directeur artistique de la Kammerakademie de Potsdam, organisant de nombreux concerts avec des répertoires allant du baroque à l'avant-garde, ainsi que quatre productions d'opéra. Aujourd'hui, Sergio Azzolini poursuit une carrière internationale, travaillant à la fois comme chef d'orchestre et soliste pour des ensembles ou des orchestres spécialisés dans les musiques des XVIII^e et XIX^e siècles. Son abondante discographie révèle une exceptionnelle diversité de styles. Actuellement, il entreprend d'enregistrer la totalité des concertos pour basson de Vivaldi pour naïve. Depuis 1998, il est professeur de basson et de musique de chambre à la Hochschule für Musik de Bâle.

♦ Sergio Azzolini was born in Bolzano in 1967. He began his studies with Romano Santi in his home town and pursued them with Klaus Thunemann in Hanover, while already appearing as principal bassoonist of the European Community Youth Orchestra. He was awarded prizes at, among others, the C. M. von Weber Competition, the Prague Spring Competition and the ARD Competition, where he also won First Prize with the Ma'ālot Quintett, an ensemble he played with for ten years.

Alongside his career as a soloist on the modern bassoon, Sergio Azzolini has focused on performing early music on period instruments. He has played the Baroque bassoon with the Ensemble Baroque de Limoges, Concentus Musicus Wien, Sonatori de la Gioiosa Marca, L'Aura Soave Cremona, La Stravaganza Köln, the Holland Baroque Society, the Händel-Festspielorchester Halle and Accademia Bizantina. Since 2013 one of his chief focuses has been his own Baroque orchestra, L'Onda Armonica. Earlier in his career, Azzolini was the artistic director of Kammerakademie Potsdam for five years. During his time there, he organised many concerts with music ranging from Baroque to avant-garde as well as four productions of operas.

Today, Sergio Azzolini is in great demand internationally as a conductor and soloist working with both Baroque ensembles and orchestras on music of the eighteenth and nineteenth centuries. His extensive discography reveals an exceptional diversity of styles. He is currently in the process of recording the complete Vivaldi bassoon concertos for naïve. Since 1998, Sergio Azzolini has been professor of bassoon and chamber music at the Hochschule für Musik Basel.

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. En 2017, L'Onda Armonica a également enregistré pour l'Édition Vivaldi l'album *Concerti per violoncello III* avec le violoncelliste Christophe Coin.

• 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. In 2017 they also recorded for the Vivaldi Edition *Concerti per violoncello III* with the cellist Christophe Coin.

THE VIVALDI EDITION (EXCERPTS)

OPERE TEATRALI

Juditha triumphans RV 644

M. Kožená, M. J. Trullu,
M. Comparato..., Accademia
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 cimento RV 739

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

Orlando furioso RV 728

M.-N. Lemieux, J. Larimore, 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

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

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

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

Il Giustino RV 717

D. Galou, E. Baráth, S. Gäng, V. Cangemi,
E. Gonzalez Toro, A. Venditti...,
Accademia Bizantina, O. Dantone

Il Tamerlano RV 703

B. Taddia, F. Mineccia, D. Galou,
S. Rennert, M. De Liso, A. Venditti...,
Accademia Bizantina, O. Dantone

Argippo RV Anh. 137

E. Baráth, M. Lys, D. Galou, M. Pizzolato,
L. De Donato, Europa Galante, F. Biondi

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

Vespri solenni per l'Assunzione di Maria Vergine

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

| | | |
|--|---|--|
| In furore, Laudate pueri, concerti sacri | Concerti per fagotto III | Concerti per due violini e archi I |
| S. Piau, S. Montanari, Accademia Bizantina, O. Dantone | RV 485, 502, 474, 480, 494, 475 S. Azzolini, L'Aura Soave Cremona | RV 523, 510, 509, 517, 515, 508 D. Sinkovsky, R. Minasi, Il Pomo d'Oro |
| Gloria RV 589 e 588, Ostro picta RV 642 | Concerti per fagotto IV | Concerti per violoncello I |
| S. Mingardo, Concerto Italiano, R. Alessandrini | RV 469, 493, 498, 492, 500, 473 S. Azzolini, L'Onda Armonica | RV 419, 410, 406, 398, 421, 409, 414 C. Coin, Il Giardino Armonico, G. Antonini |
| Musica sacra per alto | Concerti per violino IV 'L'imperatore' | Concerti per violoncello III |
| D. Galou, A. Giangrande, A. Tampieri, Accademia Bizantina, O. Dantone | RV 331, 171, 391, 271, 327, 263a, 181 R. Minasi, Il Pomo d'Oro | RV 400, 404, 407, 415, 420, 423 C. Coin, L'Onda Armonica |
| CONCERTI E MUSICA DA CAMERA | Concerti per violino V 'Per Pisendel' | Concerti di Dresden |
| Concerti per flauto traverso | RV 177, 212a, 246, 370, 242, 379, 328 D. Sinkovsky, Il Pomo d'Oro | RV 192, 569, 574, 576, 577 Freiburger Barockorchester, G. von der Goltz |
| RV 432, 436, 429, 440, 533, 438, 438bis, 427, 431 | Concerti per violino VI 'La boemia' | Concerti per archi II |
| B. Kuijken, Academia Montis Regalis | RV 186, 282, 288, 330, 380, 768 F. Biondi, Europa Galante | RV 150, 134, 151, 119, 110, 160, 128, 164, 127, 166, 157 Concerto Italiano, R. Alessandrini |
| Concerti per oboe | Concerti per violino VII 'Per il castello' | Concerti per archi III |
| RV 447, 455, 450, 463, 451, 453, 457 | RV 257, 273, 367, 371, 389, 390 A. Tampieri, Accademia Bizantina, O. Dantone | RV 109, 117, 118, 126, 138, 142, 145, 152, 155, 161, 163, 165, 167 & Concerti per viola d'amore |
| A. Bernardini, Zefiro | Concerti per violino VIII 'Il teatro' | RV 393, 394, 395, 396, 397 A. Tampieri, Accademia Bizantina, O. Dantone |
| Concerti per fagotto, oboe e archi | RV 187, 217, 235, 321, 366, 387 J. Chauvin, Le Concert de la Loge | Musica per mandolino e liuto |
| RV 481, 461, 545, 498, 451, 501 | Concerti per violino IX 'Le nuove vie' | RV 82, 85, 93, 425, 532, 540 R. Lislevand, Ensemble Kapsberger |
| S. Azzolini, H. P. Westermann, I Sonatori della Gioiosa Marca | RV 194, 211, 281, 283, 346, 365 B. Begelman, Concerto Italiano, R. Alessandrini | |
| 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 | | |

Recorded in August 2018, Santuario di Ariadello, Soresina (Italy)

Recording producer, sound engineer, editing, mixing and mastering Fabio Frama

Recording system

Microphones: Schoeps, Neumann, Sennheiser

Preamplifier: Millennia Media

Converters: RME

Recorded and edited with Magix Sequoia WorkStation

Special thanks to Don Angelo Piccinelli, Signore Lina and Valentina, Marco and Elena, Frank, Annie Chung, Jiping Tan, Yuan Tianwei, Susan, Gigi, Antonio, Barbara, Martina, Fabio, Francesco, Orlando, Omar Previtali and Francesco Zanotto

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

Vivaldi Edition artistic director Susan Orlando

Booklet supervisor Claire Boistreau

Artwork Élise Belkaid

French translation Laurent Cantagrel (interview), Michel Chateau (article and biographies)

English translation Charles Johnston

Italian translation Orlando Perera

German translation Achim Russer

Cover © Denis Rouvre

Inside photos © Pablo Kornfeld

Made in France

OP 30573

© 2018 naïve, a label of Believe Group & © 2021 naïve, a label of Believe Group



L'Onda Armonica



native

Vivaldi Concerti per fagotto

SERGIO AZZOLINI L'AURA SOAVE CREMONA



native

Vivaldi Concerti per fagotto II

SERGIO AZZOLINI L'AURA SOAVE CREMONA



native

Vivaldi Concerti per fagotto III

SERGIO AZZOLINI L'AURA SOAVE CREMONA



native

Vivaldi Concerti per fagotto IV

SERGIO AZZOLINI L'AURA SOAVE CREMONA