

Vivaldi **Concerti per violino IX 'Le nuove vie'**

BORIS BEGELMAN

CONCERTO ITALIANO **RINALDO ALESSANDRINI**



Boris Begelman

antonio vivaldi 1678-1741

Concerti per violino IX **‘Le nuove vie’**

RV 194, 211, 281, 283, 346, 365

Boris Begelman *violino*

Concerto Italiano

Rinaldo Alessandrini *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 IX 'Le nuove vie'

Concerto RV 283 in fa maggiore

- | | | |
|---|------------------|------|
| 1 | Allegro | 4'35 |
| 2 | Largo e spiccato | 4'03 |
| 3 | Allegro | 5'00 |

Concerto RV 365 in si bemolle maggiore

- | | | |
|---|--------------|------|
| 4 | Allegro poco | 5'08 |
| 5 | Largo | 4'35 |
| 6 | Allegro | 3'53 |

Concerto RV 194 in do maggiore

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 7 | Allegro ma poco | 4'08 |
| 8 | Largo | 2'16 |
| 9 | Allegro | 2'10 |

Concerto RV 211 in re maggiore

10	Allegro non molto	5'22
11	Larghetto	3'20
12	Allegro	6'07

Concerto RV 346 in la maggiore

13	Allegro molto	4'23
14	Largo	3'29
15	Presto	3'38

Concerto RV 281 in mi minore

16	[Allegro]	3'52
17	Largo	2'56
18	Allegro	4'11



Concerto Italiano

CONCERTO ITALIANO

SOLO VIOLINO

Boris Begelman

*violino di Marco Minozzi, Ravenna, 2020,
costruito sul modello di Giuseppe Guarneri del Gesù*

VIOLINI I

Laura Corolla

violino di Castagneri, Parigi, 1730

Claudia Combs

violino di Sebastian Klotz, Mittenwald, 1746

VIOLINI II

Antonio De Secondi

violino di Stefano Scarpampella, Mantova, 1905

Isabella Bison

*violino di Scrollavezza e Zanré, Parma, 2019,
copia di Gennaro Gagliano, Napoli (1760)*

Gian Claudio Del Moro

violino di Johanne Christian Ficker, Neukirchen, 1790

VIOLE

Ettore Belli

viola di Francesco Zanoli, Nonantola, 1977

VIOLONCELLI

Ludovico Takeshi Minasi

*violoncello di Eriberto Attili, Roma, 2009,
dopo Matteo Goffriller, Venezia (1720)*

VIOLONE

Luca Cola

violone di Antonius Cannettus, Mantova, 1676

ARCILIUTO

Ugo Di Giovanni

*arciliuto di Pascal Goldschmidt, Firenze, 1994,
copia di K. Tifenbrucker, Venezia*

CLAVICEMBALO

Rinaldo Alessandrini

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

NOUVELLES PERSPECTIVES

L'originalité du style de Vivaldi qui, aujourd'hui encore, nous touche de si près, ne manqua pas d'impressionner le public de son temps. Aisément reconnaissable, pour ne pas dire unique depuis *L'estro armonico* op. 3 (1711), le langage instrumental du « prêtre roux » se distingue de celui de ses prédécesseurs et de ses contemporains non seulement par la nouveauté des solutions formelles, la tension dramatique et la dimension théâtrale visionnaire mais encore par la diversité des ressources expressives et des affects représentés. Auteur de centaines de concertos et de dizaines de sonates, Vivaldi se donne pour tâche essentielle de transcender la dimension artisanale – caractéristique du XVIII^e siècle – d'une production en série pour conférer à chaque composition une physionomie particulière ; et ce, même lorsqu'il ne manifeste pas avec une absolue clarté l'intention ou la conscience de composer un chef-d'œuvre, mais qu'il est occupé à écrire, parfois à un rythme vertigineux, parce que pressé par des engagements de toutes sortes, des travaux qui aujourd'hui peuvent nous sembler relever d'une simple routine. C'est là, au fond, l'une des raisons pour lesquelles Vivaldi continue à nous apparaître aussi moderne et aussi « artiste » : ce qui contredit la célèbre – et malheureuse – boutade de Dallapiccola, reprise ensuite par Stravinsky, selon laquelle Vivaldi n'aurait pas écrit quatre cents concertos

mais plutôt « quatre cents fois le même ». Même pour un compositeur suffisamment original pour faire souvent figure d'individualiste, en une époque encore étrangère au culte du génie tel que le célébrera le siècle suivant, se pose toutefois au cours des décennies l'exigence d'adapter son propre style aux mutations des tendances et des modes : pour un compositeur du XVIII^e siècle, être inactuel représentait un risque majeur. À cet égard, on peut considérer comme décisif le moment où Vivaldi, à partir de 1725 environ, s'efforça d'accorder son écriture aux exigences d'allègement de la texture (reposant sur la polarité de la partie mélodique et de la basse), de simplification harmonique, de construction périodique, d'ornementation de la mélodie, caractéristiques propres au nouveau style « galant » mis à la mode, à partir de la seconde moitié des années 1720 – même à Venise –, par des compositeurs d'opéra de formation napolitaine comme Porpora, Vinci, Leo et Hasse. De telles exigences correspondaient à l'apparition d'un nouvel horizon de goûts : une esthétique de la sensibilité demandait désormais à l'éloquence et à l'expressivité de la voix lyrique individuelle de rendre compte des nuances et des détails d'un diagramme émotionnel à travers la souple configuration de la ligne mélodique (d'où l'importance accordée aux passages mélodieux et fluides, à l'ornementation recherchée, aux amples intervalles et aux

sauts de registre, aux syncopes, aux dessins en rythme anapestique, pointé et lombard, aux pauses, aux successions de triolets).

Vivaldi répond au défi lancé par le style nouveau avec toute la force de sa personnalité, d'une manière parfois problématique mais, pour cela même, fascinante. L'un des résultats les plus évidents est, précisément, l'élaboration d'une écriture mélodique toujours plus souple et sensible, attentive à la diversification figurale, à la variété des articulations et du phrasé, à la richesse de l'ornementation et à l'emploi des dynamiques. Une écriture qui apparaît exemplaire dans les concertos pour violon, animés d'une virtuosité lyrique et mélodique d'un grand raffinement. Le dessein de Vivaldi d'interpréter les genres musicaux – et avant tout le concerto – chaque fois de manière diverse apparaît de façon manifeste dans les quinze dernières années de son activité : il s'agit pour le compositeur de choisir la tonalité appropriée à l'affect à représenter, de différencier ou d'unifier le registre de chacun des trois mouvements, d'en amplifier ou d'en réduire le format, d'expérimenter des stratégies rhétoriques et expressives, de reformuler ou étendre les ressources de son langage propre. Le problème consiste, en somme, à jeter chaque fois un regard neuf sur le même type de composition et sur les conventions qu'il implique, en tenant compte des attentes du public à cet égard. On rencontre aisément dans la production de Vivaldi, à partir de 1725 environ, des concertos pour violon qui se différencient les uns des autres par la

tonalité, les affects représentés et le registre expressif, et qui donc présentent des traits individuels bien définis.

Dans le *Concerto en fa majeur* RV 283, Vivaldi met l'accent sur la caractérisation diverse des trois mouvements, tous, néanmoins, liés par une certaine tendance à l'extravagance. L'Allegro initial est construit sur des motifs de sonneries et de fanfares, tandis que les épisodes, d'une haute virtuosité, proposent un répertoire de figures et de dessins qui semblent se renouveler continuellement, avec une étonnante et inépuisable fantaisie, jusqu'à faire de la discontinuité le fil conducteur de la partie soliste. Dans le Largo *e spiccato*, c'est avant tout l'atmosphère nocturne et mystérieuse du *ritornello* introductif qui frappe l'auditeur, avec ses oppositions marquées de dynamiques. Le solo de violon qui suit est caractérisé par une respiration ample et éloquente : le naturel expressif et la profusion ornementale produisent l'impression d'un discours totalement improvisé. L'Allegro conclusif comporte des accents ironiques dans les contrastes des motifs et des dynamiques du *ritornello*, là où l'écriture soliste reprend, dans l'inspiration et dans la discontinuité de la conduite, celle du premier mouvement. Un point d'orgue avant le *ritornello* final invite le soliste à improviser une cadence.

Le mouvement initial du *Concerto en si bémol majeur* RV 365, Allegro poco, se distingue par le nombre de figures diverses qui se superposent

et s'encastrent en une précieuse marqueterie. D'autant plus pertinente nous apparaît à cet égard l'indication de Vivaldi qui préconise un tempo d'exécution modéré pour rendre avec un maximum de clarté le ciselé de l'écriture. C'est du reste cette même écriture que l'on retrouve dans les épisodes, sous l'aspect d'une broderie serrée et inventive, toujours nourrie, toutefois, par une veine mélodique inépuisable. La subtile et diffuse mélancolie qui sous-tend l'Allegro poco persiste également dans les deux mouvements suivants. Le Largo, qui conserve la tonalité initiale de *si bémol* majeur, est constitué d'un éloquent *arioso* introduit par une simple chaîne de retards exécutée par le *tutti*, tandis que dans l'Allegro final – au cours duquel, en dépit du tempo agité et de la tonalité majeure, l'ombre de la mélancolie ne parvient pas à se dissiper tout à fait – l'écriture soliste réussit à maintenir un équilibre fascinant entre brillante technique et grâce d'inspiration vocale. Le fait que le manuscrit autographe de Vivaldi contienne un grand nombre de corrections et une double version du mouvement final témoigne des doutes, des hésitations, en un mot de l'inquiétude, existentielle et créative, de ce grand compositeur.

Le *Concerto en ut majeur* RV 194 est tout entier imprégné d'une atmosphère de brillance légère et gracieuse. Dans l'Allegro *ma poco* initial, le violon soliste fait montre d'une agilité et d'une virtuosité extrêmes, qui se manifestent principalement par la diversité technique des passages, des sauts de cordes et de l'articulation.

Le fait que le Largo central soit lui aussi dans la tonalité d'*ut* majeur contribue de façon déterminante à installer l'atmosphère positive de tout le concerto : c'est un bref solo lyrique, d'allure vagabonde et quasi improvisée, encadré par deux sections du *tutti*. L'Allegro final, au rythme de gigue, offre un modèle de mouvement relativement rare dans les concertos pour violon de Vivaldi : dans les épisodes, le soliste reprend, en le ramassant, le rythme serré du *ritornello* jusqu'à en faire une sorte de mouvement perpétuel.

D'amples dimensions, le *Concerto en ré majeur* RV 211 est une œuvre somptueuse, aussi bien par son inventivité que par le haut degré de virtuosité de l'écriture. Le premier mouvement, Allegro non molto, commence de manière très solennelle, dans le style *alla francese*, pour se laisser aller ensuite à des figures plus douces et chantantes. Dans les trois épisodes solistes, de vaste étendue, Vivaldi déploie un arsenal très raffiné d'arpèges, de coups d'archet difficiles, de doubles cordes, contrastes et nuances de dynamiques. Le troisième épisode contient des inflexions pathétiques et, avant le *ritornello* conclusif, un point d'orgue indique au soliste le moment d'introduire une cadence improvisée ; le fait que, dans le Larghetto aussi, puis encore dans l'Allegro final, un point d'orgue placé avant le dernier *ritornello* appelle une cadence improvisée est un élément qui souligne la dimension interprétative de ce splendide concerto, destiné sans aucun doute à un grand virtuose. Le Larghetto en *ré* mineur est l'un de ces

extraordinaires mouvements oniriques composés par Vivaldi dans un rythme de sicilienne : l'enchantement opère dès le *ritornello* (*pianissimo sempre senza cembali*) et ne cesse de s'accroître grâce au pouvoir de fascination exercé par la partie de violon solo. L'Allegro final possède l'élan irrésistible et l'immédiateté gestuelle d'une danse endiablée en mètre ternaire, animée par la bonne humeur. Les épisodes solistes sont d'une grande exigence, à cause, principalement, de la diversité et de la typologie des coups d'archet.

Le *Concerto en la majeur* RV 346 est empreint d'une transparente luminosité et d'une légèreté sereine. Le *ritornello* de l'Allegro molto n'est pas dépourvu d'une certaine ironie, en cela qu'il commence de manière informelle, presque sur le ton de la conversation familière – *in medias res* pourrait-on dire – et qu'il fait une soudaine et imprévisible digression vers le mode mineur. Des trois épisodes solistes, le premier est le plus lyrique, tandis que le deuxième est constitué par des arpèges et que le troisième évolue dans le registre suraigu. Le Largo, dans la tonalité idyllique de *mi* majeur, est un solo dont le pouvoir de séduction est obtenu par une stupéfiante simplicité de moyens. Le Presto final semble avoir particulièrement occupé le compositeur : il en existe en effet deux versions différentes dans le manuscrit autographe, parsemé de corrections, de ratures et d'ajouts. C'est un mouvement pétillant d'esprit, qui se joue avec ironie des formules conventionnelles, s'autorise quelques incursions imprévues et

ombres en mineur, et dont l'écriture virtuose reprend celle du premier mouvement en y ajoutant des moments d'intense lyrisme.

Un registre sombre et introspectif imprègne le *Concerto en mi mineur* RV 281, au point que l'ouvrage apparaît comme une étude de caractère d'aspect fortement unitaire en trois mouvements différents par le tempo, le mètre et le développement. Le concerto entier, dans lequel – comme il arrive souvent chez Vivaldi – même le mouvement lent central est dans la tonalité de départ, est également caractérisé par la tension dramatique, manifeste dès le *ritornello* initial du premier mouvement, qui ne comporte aucune indication de tempo (il s'agit naturellement d'un Allegro). Ce *ritornello* mérite que l'on s'y attarde : au début, la mélodie très rythmique est exceptionnellement confiée à la basse (*forte molto*) sur les notes tenues des violons et de l'alto (*pianissimo*) ; puis ce sont des sections contrastantes par la tessiture et les dynamiques qui alternent en un développement vif et imprévisible, poursuivi dans les épisodes grâce à la diversité et à la vivacité des figures et des gestes instrumentaux. Le Largo, dans lequel les sections orchestrales comprennent un solo d'un lyrisme contenu, réaffirme la tonalité ainsi que le développement inspiré et dramatique du premier mouvement, confirmé par la suite – mais cette fois en mètre ternaire – par l'Allegro final.

Cesare Fertonani

NEW DIRECTIONS

The originality of Vivaldi's style, which we still find so striking today, did not fail to impress the public of the time. Easily recognisable, indeed unmistakable ever since *L'estro armonico* op.3 (1711), the instrumental language of the 'Red-haired Priest' stands out from that of his predecessors and his contemporaries not only for the novelty of its formal solutions, its dramatic tension and its visionary theatrical dimension, but also for the variety of expressive resources and affects it represents. As the composer of hundreds of concertos and dozens of sonatas, Vivaldi seeks as a matter of principle to transcend the (typically eighteenth-century) artisanal dimension of a serial production and to give each individual work a precise physiognomy; and such is the case even when he does not manifest, with absolute clarity, the intention and awareness of composing a masterpiece, but is busy writing, perhaps at a dizzying pace because pressed by commitments of all kinds, works that today may appear more routine. This is, after all, one of the reasons why he continues to appear so modern and so much of an artist, and it refutes Dallapiccola's famous (though unfortunate) witticism, later relayed by Stravinsky, that Vivaldi did not write four hundred concertos but rather 'the same concerto four hundred times'.

Yet, even for a composer so original that he frequently looked like an individualist in a

period to which the nineteenth-century cult of genius was still an alien concept, the need did arise over the decades to adjust his own style to changing trends and fashions: for an eighteenth-century composer, getting out of step with his times was a major risk. A decisive moment in this regard occurred from around 1725 onwards. This was when Vivaldi sought to update his music in response to the lighter texture (founded on the polarity of the melody and bass lines), harmonic simplification, periodic construction and melodic ornamentation characteristic of the new 'galant style' disseminated in Venice from the second half of the 1720s by Neapolitan composers such as Porpora, Vinci, Leo and Hasse. These requirements corresponded to the opening up of a new horizon of taste: an aesthetic of sensibility now required the eloquence and expressiveness of the individual operatic voice to record the nuances and details of an emotional diagram through the flexible configuration of the melodic line (hence the importance attributed to florid and flowing passages, refined ornamentation, wide intervals and leaps in register, syncopations, motifs in anapaestic, dotted and Lombard rhythms, rests, and series of triplets).

Vivaldi responded to the challenge posed by the new idiom with the full force of his personality, that is, in a way that was sometimes problematic but, for that very reason, fascinating. One

of the most evident results was the distillation of an increasingly supple and sensitive melodic style, precise in its figurative diversification, its variety of articulation and phrasing, the richness of its ornamentation, its use of dynamics. A style of writing that becomes exemplary in his violin concertos, animated by an extremely refined, lyrical, cantabile virtuosity. Vivaldi's intention to interpret the musical genres, and the concerto first and foremost, in a different manner each time he tackled them is often clearly apparent in the last fifteen years of his career: it is a question, for the composer, of choosing the appropriate key for the affect he wishes to portray, of differentiating or homogenising the register of each of the three movements, expanding or reducing their format, experimenting with rhetorical and expressive strategies, reformulating or extending the resources of his own language. In short, the problem he sets himself is to take a new look each time at the same type of composition and the conventions it involves, taking due account of the public's expectations in this regard. It is not difficult to find in Vivaldi's output from after *circa* 1725 violin concertos which differ from each other in tonality, in the affects represented and in expressive register, and which thereby take on well-defined individual traits.

In the **Concerto in F major RV 283** Vivaldi focuses on characterising the three movements in a diverse manner, although they are linked by a certain tendency towards extravagance. The

Allegro that opens the work is based on horn-call and fanfare motifs, while the highly virtuosic episodes present a repertory of figures and cells that seem constantly to renew themselves with surprising and inexhaustible imagination, to the point where discontinuity becomes the 'guiding thread' of the solo part. In the Largo e spiccato, one is struck above all by the mysterious, nocturnal atmosphere of the introductory ritornello, marked by pronounced dynamic contrasts. The solo episode has an eloquent breadth: its naturalness of expression and ornamental profusion seem to reflect improvisatory practice. The concluding Allegro features ironic accents in the motivic and dynamic contrasts of the ritornello, in which the solo writing harks back to the inspiration and discontinuous discourse of the first movement. A fermata before the final ritornello invites the soloist to improvise a cadenza.

The opening movement of the **Concerto in B flat major RV 365**, Allegro poco, is distinguished by the number of different figures that overlap and interlock into a precious compositional marquetry. In this regard, Vivaldi's tempo marking is all the more pertinent: he prescribes a moderate pace in order to allow the fine detail of the writing to emerge as clearly as possible. The same intricate style continues in the episodes, densely and inventively embroidered, yet always nourished by a cantabile vein. The subtle, suffused melancholy underlying the Allegro poco persists in the two subsequent movements. The Largo, which remains in the

tonic of B flat major, consists of an eloquent arioso introduced by a simple chain of suspensions in the tutti, while in the Allegro finale, where in spite of the swift tempo and the major key the shadow of melancholy is never dispelled, the solo writing achieves an attractive balance between technical brilliance and tender passages of vocal inspiration. The fact that Vivaldi's autograph manuscript contains a large number of corrections and a double version of the final movement attests to the doubts, the afterthoughts, in a word the existential and creative anxiety of this great composer.

The **Concerto in C major RV 194** is steeped in an atmosphere of light and graceful brilliance. In the opening Allegro ma poco, the solo violin displays an agile virtuosity that is challenging above all for the technical variety of the passagework, of the cross-string leaps and of the articulation. The fact that the central Largo is also in the key of C major contributes decisively to the positive aura of the whole concerto: it is a short lyrical solo, seemingly rambling, almost improvisational, framed by two tutti sections. The Allegro finale, in gigue time, presents a movement model that is relatively rare in Vivaldi's violin concertos: in the episodes, the soloist takes up the tight rhythm of the ritornello until it becomes a sort of *moto perpetuo*.

The large-scale **Concerto in D major RV 211** is as sumptuous in its inventiveness as in the high virtuoso coefficient of the solo writing. The first movement, Allegro non molto, begins with ostentatious pomp, in the style *à la française*,

and then dissolves into gentler and more cantabile figures. In the three extensive solo episodes Vivaldi exhibits a very refined range of arpeggios, difficult bowstrokes, double stops, and dynamic contrasts and nuances. The third episode contains pathetic inflections, and a fermata before the final rondo indicates the moment at which the soloist must insert an improvised cadenza; the appearance of similar fermatas requiring cadenzas in the Larghetto and the closing Allegro underlines the interpretative commitment called for by this splendid concerto, undoubtedly intended for a great virtuoso. The Larghetto in D minor is one of those extraordinary oneiric movements Vivaldi composed in siciliana rhythm: the spell is cast right from the ritornello (marked 'pianissimo sempre senza cembali' – *pianissimo* and without harpsichord throughout) and is further enhanced by the rapturous fascination of the solo for *violino principale*. Vivaldi took considerable trouble over the Allegro finale, since two different versions of it have survived in the autograph manuscript, which is littered with corrections, erasures and additions. It is a sparkling movement that makes ironic play on conventional formulas, with sudden shadowy incursions into the minor; its virtuosic violin writing reverts to that of the first movement but adds moments of intense lyricism.

The **Concerto in A major RV 346** is imbued with transparent luminosity and lightness. The ritornello of the Allegro molto has more than a touch of irony, first in the way it begins informally

and colloquially, *in medias res* as it were, and secondly in its sudden, unexpected excursion into the minor. Of the three solo episodes, the first is the most lyrical, while the second is made up of arpeggios and the third insists on the instrument's topmost register. In the idyllic key of E major, the Largo is a solo whose power of seduction is obtained with astonishing simplicity of means. The Presto finale has the overwhelming impetus and gestural immediacy of an extremely brisk triple-time dance animated by good humour; the solo episodes are very demanding, especially with respect to the variety and typology of the bowstrokes.

A dark, introspective register pervades the **Concerto in E minor RV 281**, so much so that the work appears as a strongly unified character study in three movements differing in tempo, metre and course. The whole concerto, whose central slow movement (as often in Vivaldi) is again in the tonic key, is notable for its dramatic tension, obvious from the opening ritornello of the first movement, which bears no tempo marking (it is, of course, an allegro). This ritornello merits description: at the beginning the highly rhythmic melody is, most unusually, assigned to the bass (marked *forte molto*) under sustained notes in the violins and viola (*pianissimo*); there follow sections contrasting in texture and dynamics, in a lively and unpredictable progression that continues in the episodes thanks to the variety of the figures and instrumental gestures. The Largo, in which the orchestral sections enfold a solo of restrained

lyricism, reaffirms the tone and the inspired and dramatic course of the first movement, further reiterated – but now in triple time – by the Allegro finale.

Cesare Fertonani

LE NUOVE VIE

L'originalità dello stile di Vivaldi, che ancor oggi tanto ci tocca, non mancò di impressionare il pubblico dell'epoca. Ben riconoscibile, anzi inconfondibile sin dall'*Estro armonico* op.3 (1711), il linguaggio strumentale del "Prete rosso" si distingue da quello dei suoi predecessori e dei suoi contemporanei oltre che per la novità delle soluzioni formali, la tensione drammatica e la visionaria dimensione teatrale anche per la varietà delle risorse espressive e degli affetti rappresentati. Autore di centinaia di concerti e di decine di sonate, Vivaldi cerca in linea di principio di trascendere la dimensione artigianale – tipicamente settecentesca – di una produzione seriale per conferire a ogni singola composizione una precisa fisionomia; e questo accade anche quando egli non manifesta, con chiarezza assoluta, l'intenzione e la consapevolezza di comporre un capolavoro ma è occupato a scrivere, magari a un ritmo vertiginoso perché pressato da impegni di ogni tipo, lavori che oggi possono apparire di maggiore routine. Questa è, in fondo, una delle ragioni per cui Vivaldi continua ad apparirci così moderno e così artista: il che confligge con la celebre quanto infelice battuta di Dallapiccola, poi ripresa da Stravinskij, che Vivaldi non avrebbe scritto quattrocento concerti ma piuttosto "quattrocento volte lo stesso concerto".

Anche per un compositore così originale da riuscire non di rado individualistico in un periodo

ancora estraneo al culto ottocentesco del genio si pose tuttavia, nel corso dei decenni, l'esigenza di aggiornare il proprio stile al mutare delle tendenze e delle mode: per un compositore del Settecento l'inattualità era un rischio capitale. Un momento decisivo, a tale proposito, si presentò quando Vivaldi, a partire dal 1725 circa, cercò di aggiornare la sua scrittura in funzione delle istanze di alleggerimento della tessitura (imperniata sulla polarità della parte melodica e di quella del basso), semplificazione armonica, costruzione periodica, ornamentazione della melodia proprie del nuovo "stile galante", diffuso dalla seconda metà degli anni Venti anche a Venezia dagli operisti di formazione napoletana come Porpora, Vinci, Leo e Hasse. Tali istanze corrispondevano al dischiudersi di un nuovo orizzonte di gusto: un'estetica della sensibilità richiedeva ora all'eloquenza e all'affettuosità della voce lirica individuale di registrare le sfumature e i dettagli di un diagramma emozionale attraverso la flessibile configurazione della linea melodica (da cui l'importanza attribuita ai passaggi floridi e fluenti, all'ornamentazione ricercata, agli ampi intervalli e ai salti di registro, alle sincopi, ai disegni in ritmo anapestico, puntato e lombardo, alle pause, alle successioni di terzine).

Vivaldi rispose alla sfida portata dal nuovo stile con tutta la forza della sua personalità, ossia in modo talvolta problematico ma proprio per

questo affascinante. Uno degli esiti più evidenti fu, appunto, la distillazione di una scrittura melodica sempre più morbida e sensibile, accurata nella diversificazione figurale, nella varietà dell'articolazione e del fraseggio, nella ricchezza dell'ornamentazione, nell'impiego delle dinamiche. Una scrittura che si rende esemplare nei concerti per violino, animati da un raffinatissimo virtuosismo lirico e cantabile. L'intento di Vivaldi di interpretare i generi musicali, innanzi tutto il concerto, ogni volta in maniera diversa s'incontra spesso negli ultimi quindici anni della sua attività: si tratta, per il compositore, di scegliere la tonalità appropriata all'affetto da rappresentare, differenziare oppure omologare il registro di ciascuno dei tre movimenti, ampliarne o ridurne il formato, sperimentare strategie retoriche ed espressive, riformulare o estendere le risorse del proprio linguaggio. Il problema consiste insomma nel gettare ogni volta uno sguardo nuovo sullo stesso tipo di composizione e sulle convenzioni da esso implicate, tenendo in debito conto le aspettative del pubblico a tale riguardo. Non è difficile incontrare nella produzione di Vivaldi a partire dal 1725 circa concerti per violino che si differenziano l'uno dall'altro per la tonalità, gli affetti rappresentati e il registro espressivo e che dunque assumono tratti individuali ben definiti.

Nel *Concerto in fa maggiore* RV 283 Vivaldi punta sulla connotazione diversa dei tre movimenti, tutti peraltro collegati da una certa inclinazione alla stravaganza. L'Allegro che apre

il lavoro si fonda su motivi di richiamo e di fanfara, mentre gli episodi molto virtuosistici propongono un repertorio di figure e disegni che sembrano rinnovarsi di continuo con sorprendente e inesauribile fantasia sino al punto da rendere la discontinuità il filo conduttore della parte solistica. Del Largo e spiccato colpiscono innanzi tutto l'atmosfera notturna e misteriosa del ritornello introduttivo, segnato da marcate contrapposizioni di dinamiche. L'assolo del solista ha poi respiro ampio ed eloquente: la naturalezza espressiva e la profusione ornamentale sembrano rispecchiare una prassi di improvvisazione estemporanea. L'Allegro conclusivo comporta accenti ironici nei contrasti dei motivi e delle dinamiche del ritornello, laddove la scrittura solistica riprende nell'estro e nella discontinuità della condotta quella del primo movimento. Una fermata prima del ritornello finale invita il solista a improvvisare una cadenza.

Il movimento di testa del *Concerto in si bemolle maggiore* RV 365, Allegro poco, si distingue per il numero di figure diverse che si sovrappongono e si incastrano in un intarsio compositivo prezioso. A tale proposito appare tanto più pertinente l'indicazione di Vivaldi che prescrive uno stacco di tempo moderato appunto per rendere con la massima chiarezza il cesello della scrittura; quest'ultimo prosegue del resto negli episodi sotto specie di ricamo fitto e inventivo, sempre sostanzialmente comunque da una vena cantabile. La sottile e soffusa malinconia di fondo dell'Allegro poco permane anche nei due movimenti successivi. Il Largo, che conserva la

tonalità d'impianto di si bemolle maggiore, è costituito da un eloquente arioso introdotto da una semplice catena di ritardi del tutti, mentre nell'Allegro finale, dove a dispetto del tempo mosso e della tonalità maggiore non riesce a dissiparsi l'ombra della malinconia, la scrittura solistica si mantiene attrattiva nell'equilibrio tra scintillio tecnico e morbidezze di ispirazione vocale. Il fatto che il manoscritto autografo di Vivaldi contenga un gran numero di correzioni e una duplice versione del movimento finale ci riporta ai dubbi, ai ripensamenti, in una parola all'inquietudine, esistenziale e creativa, di questo grande compositore.

Il *Concerto in do maggiore* RV 194 è incentrato intorno a un'atmosfera di amabile e lieve brillantezza. Nell'Allegro ma poco iniziale il violino principale si produce in un virtuosismo di agilità, impegnativo soprattutto per la varietà tecnica dei passaggi, dei giri di corda e dell'articolazione. Il fatto che il Largo centrale sia anch'esso nella tonalità di do maggiore contribuisce in misura determinante all'aura positiva dell'intero concerto: è un breve assolo lirico, di andamento divagante e quasi improvvisativo, incorniciato da due sezioni del Tutti. L'Allegro finale, in tempo di Giga, offre un modello di movimento relativamente raro nei concerti per violino di Vivaldi: negli episodi il solista raccoglie il ritmo serrato del ritornello sino a farne una sorta di moto perpetuo.

Di ampio formato, il *Concerto in re maggiore* RV 211 è sontuoso nell'inventiva così come nell'elevato coefficiente virtuosistico della

scrittura solistica. Il primo movimento, Allegro non molto, incomincia in modo molto pomposo, nello stile alla francese, per poi sciogliersi in figure più morbide e cantabili. Nei tre estesi episodi solistici Vivaldi esibisce un campionario raffinatissimo di arpeggi, colpi d'arco difficili, doppie corde, contrasti e sfumature di dinamiche. Il terzo episodio contiene inflessioni patetiche e prima del ritornello conclusivo una fermata indica al solista il momento per inserire una cadenza estemporanea; il fatto che anche nel Larghetto e poi di nuovo nell'Allegro finale un punto con corona prima del ritornello conclusivo richieda l'esecuzione di una cadenza estemporanea è un elemento che sottolinea l'impegno interpretativo di questo splendido concerto, indubbiamente destinato a un grande virtuoso. Il Larghetto in re minore è uno di quegli straordinari movimenti onirici composti da Vivaldi in tempo di Siciliana: l'incanto si crea nel ritornello ("pianissimo sempre senza cembali") ed è quindi accresciuto dalla rapinosa fascinazione dell'assolo del violino principale. L'Allegro finale occupò non poco Vivaldi giacché ne sono pervenute due versioni diverse nel manoscritto autografo, disseminato di correzioni, cancellature e integrazioni: è un movimento spumeggiante nel gioco ironico con moduli convenzionali, nelle improvvise e ombrose incursioni in minore, nella scrittura virtuosistica che riprende quella del primo movimento ma aggiungendo momenti di intenso lirismo.

Il *Concerto in la maggiore* RV 346 è improntato a una trasparente luminosità e leggerezza.

Il ritornello dell'Allegro molto suona ironico per come incomincia in modo informale e colloquiale, per così dire, *in medias res* e anche per la subitanea, inattesa diversione verso il minore che esso presenta. Dei tre episodi solistici, il primo è il più lirico mentre il secondo è costituito da arpeggi e il terzo insiste nel registro sovracuto. Nella tonalità idillica di mi maggiore, il Largo è un assolo il cui potere di seduzione è ottenuto con stupefacente semplicità di mezzi. Il Presto finale ha lo slancio travolgente e l'immediatezza gestuale di una danza vivacissima in metro ternario animata dal buonumore; gli episodi solistici sono molto impegnativi soprattutto per la varietà e la tipologia dei colpi d'arco.

Un registro scuro e introspettivo pervade il *Concerto in mi minore* RV 281 al punto che il lavoro appare come uno studio di carattere di segno fortemente unitario in tre movimenti diversi per tempo, metro e andamento. L'intero concerto, dove come accade spesso in Vivaldi anche il movimento lento centrale è nella tonalità d'impianto, si qualifica anche per la tensione drammatica, resa evidente sin dal ritornello d'apertura del primo movimento, che non reca alcuna indicazione di tempo (si tratta, naturalmente, di un Allegro). Questo ritornello merita di essere descritto: all'inizio la melodia molto ritmica è affidata eccezionalmente al basso ("forte molto") sulle note tenute dei violini e della viola ("pianissimo"), quindi si avvicendano sezioni contrastanti per tessitura e dinamiche in uno svolgimento vivace e imprevedibile che prosegue negli episodi grazie alla mossa varietà

delle figure e dei gesti strumentali. Il Largo, in cui le sezioni orchestrali comprendono un assolo di cantabilità contegnosa, riafferma il tono e lo svolgimento ispirato e drammatico del primo movimento, ribadito ulteriormente – ma ora in metro ternario – dall'Allegro finale.

Cesare Fertonani

EIN NEUER BLICK

Die Originalität von Vivaldis Stil, der uns noch heute so sehr anspricht, hat schon das zeitgenössische Publikum beeindruckt. Seit *L'estro armonico* op. 3 (1711) ist die Musiksprache des *Prete rosso* leicht wiederzuerkennen, um nicht zu sagen: unverwechselbar, unterscheidet sie sich doch von der seiner Vorläufer und Zeitgenossen nicht nur durch die Neuartigkeit formaler Lösungen, die dramatische Spannung und die visionäre theatralische Dimension, sondern auch durch die Vielfalt an expressiven Ressourcen und dargestellten Affekten. Der Verfasser Hunderter von Konzerten und Dutzender von Sonaten stellte sich in erster Linie die Aufgabe, die für das 18. Jahrhundert typische handwerkliche Dimension zugunsten einer Serienproduktion hinter sich zu lassen, die jedoch jeder einzelnen Komposition ihre eigentümliche Physiognomie verschafft selbst dann, wenn sie offenkundig nicht darauf angelegt ist, ein Meisterwerk zu ergeben, sondern unter dem Druck unterschiedlicher Verpflichtungen und manchmal in schwindelerregendem Tempo entsteht und heute als sicheres Routineprodukt erscheinen mag. Im Grunde liegt darin eine der Ursachen dafür, dass Vivaldi uns immer noch als so modern und so sehr als „Artist“ vorkommt, mag dem auch das ebenso berühmte wie unglückliche Bonmot Dallapiccolas widersprechen, das von Strawinsky aufgegriffen wurde: Vivaldi habe nicht vierhundert Konzerte verfasst,

sondern „vierhundert Mal dasselbe Konzert“. Selbst ein Musiker, der originell genug ist, um nicht selten individualistisch zu wirken, kann in einer Epoche, in der der Geniekult noch keine Rolle spielt, nicht umhin, seinen Stil den sich im Lauf der Jahrzehnte wandelnden Tendenzen und Moden anzupassen: Für einen Komponisten des 18. Jahrhunderts war es ein erhebliches Risiko, wenn er unzeitgemäß erschien. In dieser Hinsicht wurde der Zeitraum etwa ab 1725 entscheidend, als Vivaldi danach zu streben begann, seine Kompositionen dem neuen „galanten“ Stil anzupassen, der in den 1720er Jahren – auch in Venedig – durch Opernkomponisten der neapolitanischen Schule wie Porpora, Vinci, Leo und Hasse in Mode gebracht wurde: also den Anforderungen an eine Lockerung der Textur (gestützt auf die Polarität von Melodiestimme und Generalbass), an harmonische Vereinfachung, an die periodische Konstruktion, an die Verzierung der Melodie. Derlei Anforderungen entsprachen dem sich nun öffnenden neuen Erwartungshorizont: einer Ästhetik der Empfindsamkeit, die Anspruch darauf erhob, dass Eloquenz und Emotionalität der individuellen lyrischen Stimme den Nuancen und Details eines emotionalen Diagramms durch die geschmeidige Konfiguration der Melodielinie Rechnung trug (daher die Bedeutsamkeit verzierter und fließender Passagen, ausgesuchter Ornamentierung, weiter Intervalle und Registersprünge, der hohe

Stellenwert von Synkopen, anapästischen, punktierten und lombardischen Mustern, von Pausen, aneinandergereihten Triolen).

Vivaldi reagierte auf die Herausforderung des neuen Stils mit der ganzen Kraft seiner Persönlichkeit, und zwar in mitunter problematischer, aber gerade darum faszinierender Weise. Eine der auffälligsten Reaktionen besteht in der Ausarbeitung immer geschmeidigerer und gefühlvollerer melodischer Kompositionen, in denen figurale Diversifizierung, unterschiedliche Artikulation und Phrasierung, reiche Verzierung und dynamische Effekte eine zunehmende Rolle spielen. Diese Kompositionstechnik tritt beispielhaft in den Violinkonzerten in Erscheinung, die eine lyrische und melodische Virtuosität von äußerstem Raffinement beseelt. Vivaldis Vorsatz, die musikalischen Gattungen – und vorab die Konzerte – jedes Mal anders zu interpretieren, ist in den letzten fünfzehn Jahren seines Schaffens häufig unverkennbar: Es geht ihm darum, die für den darzustellenden Affekt passende Tonart zu finden, das Register jedes der drei Sätze zu differenzieren oder zu vereinheitlichen, ihr Format zu erweitern oder zu reduzieren, mit rhetorischen und expressiven Strategien zu experimentieren, die Ressourcen seiner eigenen Musiksprache neu zu fassen oder zu erweitern. Kurz, das Problem besteht für ihn darin, denselben Kompositionstypus und die ihm eigenen Konventionen jedes Mal neu in den Blick zu fassen, um den Erwartungen des Publikums Rechnung zu tragen. Etwa ab

1725 begegnen wir in Vivaldis Produktion immer mehr Violinkonzerten, die sich in Tonart, dargestelltem Affekt und Ausdrucksregister voneinander unterscheiden und daher ausgeprägt individuelle Züge tragen.

Im *Konzert in F-Dur* RV 283 unterstreicht Vivaldi den unterschiedlichen Charakter der drei Sätze, die allerdings eine gewisse Tendenz zur *stravaganza* miteinander verbindet. Das anfängliche *Allegro* baut auf Motiven auf, die an Geläut und Fanfaren erinnern, während die höchst virtuosen Solo-Episoden ein Repertoire an Figuren und Zeichnungen entfalten, das sich mit erstaunlicher, schier unerschöpflicher Phantasie immer wieder zu erneuern scheint, bis sich die Diskontinuität selber als Leitfaden der Solopartie herausstellt. Im *Largo e spiccato* frappt vor allem die nächtliche und geheimnisvolle Atmosphäre des einleitenden, von starken dynamischen Gegensätzen markierten Ritornells. Das nachfolgende Violinsolo charakterisiert ein breiter und beredter Atem; seine Expressivität und ornamentale Üppigkeit rufen den Eindruck totaler Improvisation hervor. Das abschließende *Allegro* weist in den Kontrasten und Dynamiken des Ritornells ironische Akzente auf, während die Solopartie mit ihrem schwungvollen, sprunghaften Gebaren auf die Diskontinuität des ersten Satzes zurückgreift. Vor dem abschließenden Ritornell fordert ein Orgelpunkt den Solisten dazu auf, eine Kadenz zu improvisieren.

Der Kopfsatz *Allegro poco* des *Konzerts in B-Dur* RV 365 zeichnet sich durch die Anzahl unterschiedlicher Figuren aus, die sich überlagern und gleichsam zu einer kostbaren Intarsienarbeit zusammenfügen. Aufschlussreich scheint in diesem Zusammenhang, dass Vivaldi ein maßvolles Tempo vorschreibt, so dass das Ziselierete der Partitur besonders klar hervortritt; dies setzt sich im Übrigen in den Solopassagen in Gestalt einer dichten und erfindungsreichen, stets jedoch von einer melodischen Ader genährten Stickarbeit fort. Die subtile und diffuse Melancholie, die das *Allegro poco* durchzieht, bleibt in den beiden folgenden Sätzen erhalten. Eine Aneinanderreihung von *tutti*-Vorhalten leitet das aus einem beredten Arioso bestehende Largo ein, das die Ausgangstonart B-Dur beibehält. Im abschließenden *Allegro* hingegen, in dessen Verlauf der Schatten der Melancholie trotz des bewegten Tempos und der Dur-Tonart nicht ganz weichen will, wahrt die Solopartie ein faszinierendes Gleichgewicht zwischen technischer Brillanz und lyrisch inspirierter Zartheit. Die zahlreichen Korrekturen und eine zweite Version des Schlusssatzes in Vivaldis autographischem Manuskript zeugen von dem Zweifeln und Schwanken, kurz von der existenziellen und künstlerischen Unruhe des großen Komponisten.

Das *Konzert in C-Dur* RV 194 ist ganz und gar durchdrungen von einer Atmosphäre leichter und graziöser Brillanz. In dem einleitenden *Allegro ma poco* wird dem Soloviolinisten hauptsächlich durch die technische Unterschiedlichkeit der Passagen, die

Saiten- und Artikulationssprünge virtuose Behändigkeit abverlangt. Dass auch das zentrale Largo in der Tonart C-Dur steht, trägt entscheidend zu der positiven Atmosphäre des ganzen Konzerts bei: ein kurzes, lyrisches Solo, vagabundierend und quasi improvisiert, das von zwei *tutti*-Abschnitten eingerahmt wird. Das abschließende *Allegro in Gigue*-Rhythmus bietet das Modell eines in Vivaldis Violinkonzerten relativ selten vorkommenden Satzes: In seinen Passagen greift der Solist den raschen Rhythmus des Ritornells auf und verwandelt ihn in eine Art *Perpetuum mobile*.

Das breit angelegte *Konzert in D-Dur* RV 211 ist sowohl unter dem Aspekt des Einfallsreichtums als auch der in hohem Maße virtuos Solopartitur ein großartiges Werk. Das einleitende *Allegro molto* beginnt sehr feierlich *alla francese*, bevor es zu gefälligeren und melodischeren Klangfiguren übergeht. In den drei ausgedehnten solistischen Episoden entwickelt Vivaldi ein sehr raffiniertes Arsenal von Arpeggios, schwierigen Bogenstrichen, Doppelgriffen, dynamischen Kontrasten und Nuancen. Die dritte Solopassage enthält ergreifende Modulationen, und vor dem abschließenden Ritornell bezeichnet ein Orgelpunkt dem Solisten den Zeitpunkt für eine improvisierte Kadenz; dass auch im *Larghetto* sowie im abschließenden *Allegro* Orgelpunkte vor dem letzten Ritornell eine improvisierte Kadenz erheischen, unterstreicht den Interpretationsspielraum dieses glanzvollen Konzerts, das zweifellos einem großen Virtuosen zugeordnet war. Das *Larghetto* in

d-Moll ist einer jener außerordentlichen traumhaften Sätze, die Vivaldi im Rhythmus eines *Siciliano* komponierte: Der Zauber hebt mit dem Ritornell an (*pianissimo sempre senza cembalo*); die von der Solopartie der ersten Violine ausgehende Faszination macht ihn überwältigend. Das abschließende Allegro scheint den Komponisten besonders beschäftigt zu haben, denn im autographischen Manuskript finden sich zwei unterschiedliche, von Korrekturen, Streichungen und Ergänzungen übersäte Fassungen. Es ist ein geistsprühender Satz, der ironisch mit konventionellen Formen sein Spiel treibt und sich unvorhersehbare, etwas düstere Abstecher nach Moll gestattet, bevor er zur hochvirtuosen Technik des ersten Satz zurückkehrt, die er jedoch um Augenblicke bereichert, die von intensivem Lyrismus geprägt sind.

Das *Konzert in A-Dur* RV 346 ist von ungetrübtem Glanz und heiterer Leichtigkeit durchdrungen. Dem Ritornell des Allegro molto, das gewissermaßen informell, fast im Gesprächston einsetzt und gleich *in medias res* geht, fehlt es auch insofern nicht an einer gewissen Ironie, als es plötzlich und unerwartet nach Moll abschweift. Von den drei solistischen Episoden ist die erste die am meisten lyrische; die zweite besteht aus Arpeggios und die dritte verweilt beharrlich im allerhöchsten Register. Das Largo mit seiner idyllischen Tonart E-Dur besteht aus einem Solo, das durch die verblüffende Schlichtheit seiner Mittel verführt. Das abschließende Presto verfügt über den mitreißenden Schwung und die gestische Spontaneität eines von guter Laune inspirierten, höchst lebhaften

Tanzes in ternärem Rhythmus. Vor allem die Unterschiedlichkeit und die Typologie der Bogenstriche machen die solistischen Einlagen höchst anspruchsvoll.

Das *Konzert in e-Moll* RV 281 ist so durch und durch von einem finsternen, introspektiven Klima geprägt, dass es wie eine einheitliche Studie in drei Sätzen wirkt, die sich nur in Bezug auf Tempo, Metrum und Entwicklung unterscheiden. Das gesamte Konzert, in dem – wie häufig bei Vivaldi – auch der zentrale Satz in der Ausgangstonart steht, ist durch die dramatische Spannung gekennzeichnet, die in dem einleitenden Ritornell des ersten Satzes (ohne Tempobezeichnung – es handelt sich natürlich um ein Allegro) in Erscheinung tritt. Dieses Ritornell verdient, dass wir ein wenig bei ihm verweilen: Zunächst wird die sehr rhythmisierte Melodie ausnahmsweise gänzlich dem Bass (*forte molto*) überlassen, während Violinen und Bratsche gedämpft spielen (*pianissimo*); dann wechseln in heftiger, unberechenbarer Folge Abschnitte miteinander ab, die in Textur und Dynamik kontrastieren – ein Spektrum, das sich in den anschließenden Solopassagen in einer lebhaften Vielfalt an instrumentalen Figuren und Gesten fortsetzt. Im Largo, dessen orchestrale Abschnitte ein Solo von zaghafter Kantabilität einschließen, leben der Ausdruck und die ungestüme dramatische Entwicklung des ersten Satzes fort, die später auch das abschließende Allegro, nun aber in ternärem Rhythmus, teilt.

Boris Begelman *violon / violin*

• Boris Begelman est diplômé du Conservatoire de Moscou. En 2013, le Conservatoire de Palerme – où il travaille avec Enrico Onofri et Riccardo Minasi – lui décerne un diplôme en violon baroque. Il collabore, en tant que soliste et premier violon, avec des ensembles tels qu'Il Complesso Barocco, Accademia Bizantina, Il Pomo d'Oro, Les Musiciens du Prince-Monaco, Cappella Mediterranea et Cappella Gabetta. Il est aujourd'hui premier violon de Concerto Italiano.

En tant que soliste, il travaille entre autres avec Giovanni Antonini, Enrico Onofri, Rinaldo Alessandrini et Ottavio Dantone. En tant que chef invité, il dirige également de nombreux orchestres baroques ainsi que des solistes prestigieux, parmi lesquels on peut citer Vivica Genaux, Max Emanuel Cenčić, Francesca Aspromonte et Simone Kermes.

En 2015, il crée son propre ensemble, Arsenale Sonoro, dont le premier enregistrement, dédié à des sonates de Telemann, est salué par la critique dans le monde entier. En novembre 2017 paraît *Sei Solo*, consacré aux *Sonates et Partitas* de Bach. Il prépare la sortie d'un troisième disque, conçu autour de sonates pour violon de Domenico Scarlatti.

• Boris Begelman is a graduate of the Moscow Conservatory. In 2013, he received a Master's degree in Baroque violin from the Palermo Conservatory, where he worked with Enrico Onofri and Riccardo Minasi. Boris Begelman has performed as concertmaster and soloist with such ensembles as Il Complesso Barocco, Accademia Bizantina, Il Pomo d'Oro, Les Musiciens du Prince-Monaco, Cappella Mediterranea and Cappella Gabetta. Today he is concertmaster of Concerto Italiano.

As a soloist, he has worked with Giovanni Antonini, Enrico Onofri, Rinaldo Alessandrini and Ottavio Dantone, among many others. He has also appeared as guest conductor from the violin with Baroque orchestras, collaborating with such noted soloists as Vivica Genaux, Max Emanuel Cenčić, Francesca Aspromonte, Simone Kermes.

In 2015 he created his ensemble Arsenale Sonoro, whose first CD, Telemann *Violin Sonatas*, gained success with critics worldwide. In November 2017, *Sei Solo*, a double album of the Sonatas and Partitas by Bach, was released. A third CD, devoted to the violin sonatas of Domenico Scarlatti, will be issued shortly.

Rinaldo Alessandrini *direction / conductor*

• Claveciniste, organiste et pianiste, Rinaldo Alessandrini est l'une des figures majeures de la musique ancienne sur la scène internationale. Sa prédilection pour le répertoire transalpin et son constant souci des caractéristiques expressives propres au style italien des XVII^e et XVIII^e siècles orientent sa démarche et ses choix, tant à la tête du Concerto Italiano, dont il est fondateur et directeur, qu'en tant que soliste ou chef invité.

Régulièrement invité par des formations orchestrales de référence en Europe et aux États-Unis mais aussi à Melbourne ou à São Paulo, il est familier de la Scala de Milan, du Queen Elizabeth Hall, de La Monnaie de Bruxelles, de l'Opéra de Liège comme du Welsh National Opera. Au cours de l'année 2017, monteverdienne par excellence, il a conduit Concerto Italiano en tournée en Australie, en Chine et au Japon, et en concert en Europe et aux États-Unis. Chef résident auprès du RIAS Kammerchor de Berlin pour la saison 2015-2016, Rinaldo Alessandrini a été nommé en 2016 directeur musical du festival d'opéra baroque Purtimiro du Teatro Rossini de Lugo di Romagna.

Sa discographie, régulièrement distinguée depuis trente ans, croise celle du Concerto Italiano pour de nombreux compositeurs italiens mais aussi de l'école allemande. Il enregistre en exclusivité pour naïve. En 2002, il reçoit, avec Concerto Italiano, le prix Abbiati pour l'ensemble de son activité. Fait chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres en 2003, il est membre de l'Accademia Filarmonica Romana.

• The harpsichordist, organist and pianist Rinaldo Alessandrini is one of the leading figures on the international early music scene. His predilection for the Italian repertory and his constant preoccupation with the expressive characteristics specific to the Italian style of the seventeenth and eighteenth centuries are the decisive factors that orientate his musical approach and interpretative options, both at the head of Concerto Italiano, of which he is the founder and director, and as a soloist and guest conductor.

A regular guest conductor with leading orchestras in Europe and the United States, but also in Melbourne and São Paulo, he appears frequently at La Scala in Milan, the Queen Elizabeth Hall in London, La Monnaie in Brussels, the Opéra de Liège and Welsh National Opera. In the course of the Monteverdi jubilee year of 2017, he led Concerto Italiano on tour in Australia, China and Japan, and in concerts in Europe and the US. Rinaldo Alessandrini was resident conductor with the RIAS Kammerchor Berlin in the 2015/16 season. In 2016 he was appointed music director of the 'Purtimiro' Baroque opera festival at the Teatro Rossini in Lugo di Romagna.

His discography, which has earned many awards over the past thirty years, largely coincides with that of Concerto Italiano, and features numerous Italian composers but also members of the German school. He records exclusively for naïve. In 2002, along with Concerto Italiano, he received the Premio Abbiati for his entire career up to that point. He was appointed Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres in 2003, and is a member of the Accademia Filarmonica Romana.

Concerto Italiano

• Les chemins empruntés par Concerto Italiano croisent, à sa création, en 1984, par Rinaldo Alessandrini, ceux de la renaissance de la musique ancienne en Italie. Creusant depuis le sillon de Monteverdi, Bach et Vivaldi – trois figures tutélaires dont il est l'ambassadeur dans le monde entier –, il renouvelle l'approche, l'appropriation et l'interprétation des répertoires anciens, dont il éclaire des traits esthétiques et rhétoriques inédits. Initiateur de projets musicaux d'envergure comme d'une discographie assidûment nourrie et récompensée depuis trois décennies, familier des scènes et festivals de renommée internationale, Concerto Italiano est aujourd'hui à la tête de nombreuses versions de référence plébiscitées tant par le public que par la critique.

Après s'être immergé dans une trilogie monteverdienne de longue haleine conduite en collaboration avec Bob Wilson à la Scala de Milan et à l'Opéra de Paris, Concerto Italiano marque l'année 2016 de plusieurs tournées de concerts, en Australie et en Nouvelle-Zélande, en Europe, et avec le RIAS Kammerchor. En 2017, il fête le 450^e anniversaire de la naissance de Monteverdi par une tournée en Chine avec *L'Orfeo*, au Japon avec les *Vêpres*, *L'incoronazione di Poppea* à Carnegie Hall, ainsi que de nombreux concerts européens.

Couronné du prix Abbiati 2002 pour l'ensemble de son activité, de cinq Gramophone Awards, de deux Grands Prix du disque, trois prix de la Critique discographique allemande (*L'Orfeo* en 2008), du prix Cini et de cinq prix du Midem, Concerto Italiano a vu ses enregistrements des *Quatre Saisons* de Vivaldi et des *Concertos brandebourgeois* de Bach désignés par la critique anglaise comme les meilleurs jamais réalisés.

• When Concerto Italiano was formed by Rinaldo Alessandrini in 1984, the path it set out on coincided with the rebirth of early music in Italy. Since then, exploring most notably the work of the three musical patron saints it champions all over the world, Monteverdi, Bach and Vivaldi, it has transformed the approach to this early repertory and its interpretation, shedding new light on its aesthetic and rhetorical aspects. Having initiated numerous large-scale musical projects and carefully compiled a large discography over the past three decades, Concerto Italiano has become a frequent visitor to internationally renowned concert halls, opera houses and festivals, and its benchmark versions of its repertory have been received with acclaim by audiences and critics alike.

After an extended period immersed in the Monteverdi trilogy, staged in collaboration with Robert Wilson at La Scala, Milan and the Opéra de Paris, Concerto Italiano embarked on a number of major concert tours in 2016, in Australia and New Zealand, in Europe and with the RIAS Kammerchor. In 2017 it celebrated the 450th anniversary of the birth of Monteverdi with *L'Orfeo* on tour in China, the *Vespers* in Japan, *L'incoronazione di Poppea* at Carnegie Hall and numerous concerts in Europe.

Concerto Italiano was awarded the Premio Abbiati 2002 for its work, and has also won five Gramophone Awards, two Grands Prix du Disque, three Deutsche Schallplattenpreise (*L'Orfeo* in 2008), the Premio Cini and five Midem Awards. The British musical press has declared its recordings of Vivaldi's *Four Seasons* and Bach's Brandenburg Concertos to be the finest currently available.

THE VIVALDI EDITION (PARTIAL LISTING)

OPERE TEATRALI

Juditha triumphans RV 644

M. Kožená, M. J. Trullu,
M. Comparato..., 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 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

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. Milanese, 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. Basso, 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. Vendittelli...,
Accademia Bizantina, O. Dantone

Argippo RV Anh. 137

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

Il Tamerlano RV 703

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

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

Vesperi solenni per l'Assunzione di Maria Vergine

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

In furore, Laudate pueri, concerti sacri
S. Piau, S. Montanari,
Accademia Bizantina, O. Dantone

Gloria RV 589 e 588, Ostro picta RV 642
S. Mingardo,
Concerto Italiano, R. Alessandrini

Musica sacra per alto

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

CONCERTI E MUSICA DA CAMERA

Concerti per flauto traverso

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

Concerti per oboe

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

Concerti per fagotto, oboe e archi

RV 481, 461, 545, 498, 451, 501
S. Azzolini, H. P. Westermann,
I Sonatori della Gioiosa Marca

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 fagotto V

RV 467, 476, 479, 481, 486, 489, 497
S. Azzolini, L'Onda Armonica

Concerti per violino IV 'L'imperatore'

RV 331, 171, 391, 271, 327, 263a, 181
R. Minasi, Il Pomo d'Oro

Concerti per violino V 'Per Pisendel'

RV 177, 212a, 246, 370, 242, 379, 328
D. Sinkovsky, Il Pomo d'Oro

Concerti per violino VI 'La boemia'

RV 186, 282, 288, 330, 380, 768
F. Biondi, Europa Galante

Concerti per violino VII 'Per il castello'

RV 257, 273, 367, 371, 389, 390
A. Tampieri,
Accademia Bizantina, O. Dantone

Concerti per violino VIII 'Il teatro'

RV 187, 217, 235, 321, 366, 387
J. Chauvin, Le Concert de la Loge

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 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 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

Musica per mandolino e liuto

RV 82, 85, 93, 425, 532, 540
R. Lislevand, Ensemble Kapsberger

Recorded in August 2020 in Lonigo (Italy)

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

Microphones Schoeps, Neumann, Sennheiser

Preamplifier Millennia Media

Converters RME

Recorded and edited using Magix Sequoia Workstation

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

Vivaldi Edition artistic director Susan Orlando

Booklet supervisor Claire Boisteau

Artwork Élise Belkaïd

French translation Michel Chasteau

English translation Charles Johnston

German translation Achim Russer

Cover © Denis Rouvre

Inside photo © RibaltaLuce Studio

Made in France

OP 7258

© & © 2021 naïve, a label of Believe group



The Baroque Music Foundation

