



Vivaldi Concerti per fagotto VI

SERGIO AZZOLINI

L'ONDA ARMONICA



Sergio Azzolini

antonio vivaldi 1678-1741

Concerti per fagotto VI

RV 501, 478, 487, 468/399, 482/406, 466, 402

Sergio Azzolini *fagotto e direzione*

L'Onda Armonica

L'ÉDITION VIVALDI

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

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

Conçue par le musicologue italien Alberto Basso au début de ce siècle, l'Édition Vivaldi a entrepris l'ambitieux projet d'enregistrer ce fonds musical dans son intégralité. Nous comptons désormais plus de cinquante 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 de deux décennies. 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 fifty 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 two decades, and without their aid this project would never have become a reality.

Susan Orlando, *artistic director*

Concerti per fagotto VI

Concerto RV 501 in si bemolle maggiore *La Notte*

1	Largo – Andante molto	2'27
2	Presto <i>Fantasmì</i>	1'14
3	Presto	0'37
4	<i>Il Sonno</i>	3'09
5	Allegro <i>Sorge L'Aurora</i>	3'22

Concerto RV 478 in do maggiore

6	Allegro	3'38
7	Larghetto	2'59
8	Allegro	2'39

Concerto RV 487 in fa maggiore

9	Allegro	3'23
10	Largo	3'41
11	Allegro	4'06

Concerto in do maggiore

12	Allegro molto [RV 468/1]	2'24
13	Andante [RV 468/2]	1'32
14	Allegro [RV 399/3*]	2'33

Concerto in re minore

15	Allegro molto [RV 482/1]	2'43
16	Andante [RV 406/2*]	2'17
17	Minuet [RV 406/3*]	5'02

Concerto RV 466 in do maggiore

18	Allegro	3'51
19	Largo	3'16
20	<i>senza indicazione</i>	4'17

Concerto RV 402 in do minore*

21	Allegro	4'06
22	Adagio	3'51
23	Allegro	2'46

*originariamente scritta per violoncello

L'ONDA ARMONICA

Sergio Azzolini

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

VIOLINI

Helena Zemanová

*violino di Adrián Salazar González, Cremona, 2021,
copia da Giuseppe Guarneri "filius Andreae"*

Markéta Knittlová

violino di anonimo, Austria, XVIII secolo

Esther Crazzolarà

*violino di Matthieu Besseling, Amsterdam, 2012,
copia da Guarneri*

Sonoko Asabuki

*violino di Daniel Frisch, Zell im Wiesental, 2018,
copia da Pietro Guarneri, 1743*

Jana Chytilová

violino di Prevost, Parigi, XVIII secolo

Petra Šcevková

*violino di Arpád Šivák, Luby u Chebu, 2016,
copia da Guarneri del Gesù, "Plowden", Cremona, 1735*

Martin Kalista

violino di anonimo, Francia?, XVIII secolo

Katia Viel

violino di Gabriel David Buchstetter, Ratisbona, 1760

Matilde Tosetti

*[RV 466, 478, 487, 501]
violino di anonimo, Tirolo, XVIII secolo*

VIOLE

Nicola Sangaletti

*viola di Bruno Costardi, Bergamo, 2000,
copia da Antonio Stradivari, Cremona, circa 1700*

Pierfrancesco Maria Pelà

*viola di Giulio Amato, Roma, 2021,
copia da Giovanni Battista Guadagnini, Torino, 1780*

Svetlana Fomina

*viola di J.C. Meyer, Zurigo, 1922,
copia da anonimo, XVIII secolo*

VIOLONCELLI

Francesco Galligioni

violoncello di anonimo, Cremona, fine XVII secolo

Hana Fleková

violoncello di Sebastian Rauch, Bohemia, 1720

Ludovico Armellini

[RV 466, 468/399, 478, 487, 501]

violoncello di anonimo, Germania, XIX secolo

CONTRABBASSO

Patxi Montero

*violone di Sergio Gistri, Colle di Val d'Elsa, 2014,
copia da Johann Joseph Stadlmann, Vienna, 1748*

FLAUTI

Priska Comploi

[RV 466*, 468/399, 482/406]

*flauto dolce soprano di Francesco Li Virghi, Orte,
copia da Engelbert Terton, Amsterdam, circa 1700*

*flauto dolce contralto di Ernst Meyer, 2003,
copia da Pierre Jailliard [Peter Bressan], Londra, circa 1700*

**flauto dolce basso di Yamaha, Hamamatsu, 2003,
copia da Pierre Jailliard [Peter Bressan], Londra, circa 1700*

Andrés Locatelli

[RV 468/399]

*flauto dolce tenore di Friedrich Alexander von Huene
(Moeck), circa 1990, copia da Jean-Hyacinth Rottenburgh
(1672–1765), Brussels*

TRAVERSIERI [RV 466]

Karel Valter

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

Regina Gleim

*flauto traverso di Gerhard Kowalewsky,
Ostbargumfeld, 1990, copia da Carlo Palanca, Torino, 1750*

OBOI [RV 466]

Thomas Meraner

Priska Comploi

Elena Baggio

*oboi di Alberto Ponchio, Vicenza,
rispettivamente 2020, 2015 e 2018,
copie da Giovanni Maria Ancuti, Venezia/Milano,
circa 1710*

SALMOÈ

Christian Leitherer

[RV 468/399, 478*]

*salmoè tenore di Rudolph Tutz, Innsbruck, 1984,
copia da Johann Christoph Denner, Norimberga, circa 1700*

**basson de chalumeau di Rudolph Tutz, Innsbruck, 2017,
copia da W. Kress, Germania, circa 1725*

Simon Pibal

[RV 468/399]

*salmoè tenore di Rudolph Tutz, Innsbruck, 2019,
copia da Johann Christoph Denner, Norimberga, circa 1700*

CLAREN - CLARINET [RV 466]

Christian Leitherer

*claren di Guntram Wolf, Kronach, 1987,
copia da Jacob Denner, circa 1710*

Simon Pibal

*clarinet in Do di Rudolf Tutz, Innsbruck, 2022,
ricostruzione del modello veneziano
con estensione del registro di bassetto, circa 1720*

FAGOTTO PICCOLO

Frank Forst

[RV 487]

*fagotto tenore alla 5a alta di Martin Praetorius,
Beedenbostel, 2022,
copia da strumento della collezione di Naumburg
(Preußischer Kulturbesitz), XVII secolo*

FAGOTTI

Ai Ikeda

[RV 466, 468/399, 487, 501]

Frank Forst

Marco La Manna

[RV 466]

Antonio Lozano

[RV 487]

*fagotti di Peter de Koningh, Hall,
rispettivamente 2021, 2017, 2008 e 2011,
copie da anonimo, circa 1710*

FAGOTTO GRANDE

Maurizio Barigione

[RV 466, 487, 501*]

*grande fagotto contra di Klaus Bichkhardt,
Burgdorf, 1998,
copia da "HIERO.S." Hieronymus Bassano, XVI secolo*

**fagotto grande alla 5a bassa (detto "Il Drago")
di Alberto Ponchio, Vicenza, 2022,
copia da Giovanni Maria Anciuti, Milano, 1732*

CORNI [RV 487]

Nikolaus Walch

corno "fait par Riedlocker", Parigi, fine XVIII secolo

Egon Lardschneider

*corno dalla Wiener Produktivgenossenschaft, Vienna,
1897-1899, modello Uhlmann*

TAMBURI OVVERO TIMPANI in FA/SOL/LA/do

Paul Bramböck

[RV 487]

*4 timpani provenienti da Stift Seitenstetten,
Niederösterreich, 1777*

TIORBE · CHITARRE · ARCILIUTO · MANDORA

Diego Cantalupi

*tiorba di Stefano Solari, Milano, 1994,
copia da Matteo Sellas, Venezia, 1646*

*chitarra barocca di Carlo Cecconi, Roma, 1997,
copia da Matteo Sellas, Venezia, 1640*

*arciliuto di György Lörinczi, Târgu Mures, 2023,
copia da Pietro Raillich, Venezia, 1639*

*mandora di Jiří Cepelák, Praga, 2010,
copia da Thomas Edlinger, Praga, 1728*

Francesca Benetti

[RV 466, 468/399, 487, 501]

*tiorba di Andreas von Holst, Monaco di Baviera, 1988,
copia da Magnus Tieffenbrucker, Venezia, XVII secolo*

*chitarra barocca di Francesca Benetti e Lourdes Uncilla,
Saint Louis, 2017, copia da anonimo, Italia, XVII secolo*

David Bergmüller

[RV 466, 487]

*tiorba di Andreas von Holst, Monaco di Baviera, 2012,
copia da Wendelin Tieffenbrucker, Padova, 1601/Thomas
Edlinger, Praga, 1732*

Simon Linné

[RV 487]

*tiorba di Lars Jönsson, Dalarö, 2007,
copia da anonimo, XVII secolo*

ARPA

Elena Spotti

[RV 478]

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

ORGANO

Pablo Kornfeld

*organo a cassapanca di Francesco Zanin, Udine, 2001,
copia da anonimo, XVIII secolo*

CEMBALI

Yves Bilger

*cembalo dei Fratelli Alessandro e Michele Leita,
Prato Carnico, 2017,
copia da Carlo Grimaldi, Messina, 1689*

Roberto Loreggian

[RV 501]

*clavicembalo di Florindo Gazzola, Bassano del Grappa,
1990,
copia da anonimo, Italia, XVII secolo*

CONCERTOS POUR BASSON, INSTRUMENTARIUM ET RÉÉCRITURES

Les raisons pour lesquelles Vivaldi a composé, entre 1725 environ et la fin de sa vie, 39 concertos (dont 37 complets) pour basson, un instrument qui était utilisé à l'époque pour la réalisation du continuo et qui, au cours du XVIII^e siècle, connut bien peu d'occasions de figurer comme soliste principal, restent mystérieuses. Bien que Charles de Brosse mentionne le basson parmi les instruments résonnant à la Pietà durant les années 1730, rien ne prouve son emploi au sein de cet *ospedale* vénitien où travailla longtemps Vivaldi. On peut donc penser que le Prêtre roux a composé ces différents concertos pour des musiciens issus d'orchestres de théâtre ou de cour, à l'instar de celui du comte Wenzel von Morzin à Prague (auquel le compositeur destinait le Concerto *RV 496* et probablement aussi les Concertos *RV 473* et *RV 500*). Parmi les premiers interprètes de ces pages pour basson figuraient sans doute le virtuose Anton Möser, ou le musicien vénitien Giuseppe « Gioseppino » Biancardi, dédicataire de *RV 502*. Quoi qu'il en soit, ces concertos supposent un soliste d'exception, et un ensemble de grande qualité comme pouvaient l'être alors l'orchestre du Comte Morzin, celui de la Pietà ou celui de la chapelle de Dresde.

Les concertos pour basson de Vivaldi constituent un ensemble impressionnant, absolument unique, dans le paysage musical italien du XVIII^e siècle. Apparemment, le maître vénitien nourrit une véritable prédilection pour le timbre sombre et ambré de cet instrument qui peut rendre compte d'atmosphères tantôt lyriques et élégiaques, tantôt enjouées et brillantes. D'une part, le basson est l'instrument [de la basse] qui murmure et gargouille dans les profondeurs de la texture grave, d'autre part, il est capable tel un ténor d'intenses élans *cantabile*. Le basson apparaît souvent dans toute son ambivalence chez Vivaldi : ce dernier valorise avec une extraordinaire intuition les ressources techniques et expressives de l'instrument, sa tessiture comme son agilité à passer d'un registre extrême à l'autre. D'une contribution active, l'orchestre, dont la partie ne se limite pas à un simple accompagnement, dévoile aussi des textures d'une grande finesse, où sont parfois cités des motifs du refrain et où ailleurs apparaissent de nouvelles figures s'intégrant à la ligne du soliste.

Dans ce sixième et ultime volume de l'intégrale des concertos pour basson, Sergio Azzolini a, sur plusieurs points, fait sien les principes d'une pratique d'exécution fondée sur la

créativité, et inspirée d'exemples concrets. Le premier aspect concerne les effectifs. Au XVIII^e siècle, il était commun de repenser une œuvre musicale en fonction de la composition d'un ensemble instrumental précis et de sa tradition d'interprétation. À Dresde, la riche tradition de l'orchestre de la Chapelle résidait ainsi en la présence importante de vents ; une fois ajoutées des parties d'instruments à vent, principalement à l'initiative du *konzertmeister* Johann Georg Pisendel, ami et élève du Vénitien, la Chapelle intègre ainsi à son répertoire de nombreux concertos de Vivaldi. Sur le plan de l'instrumentation, les partitions laissaient donc la possibilité de déterminer l'ensemble orchestral après avoir pris connaissance de l'effectif instrumental effectivement disponible.

Le deuxième point concerne la possibilité d'exécuter, pour des raisons de nécessité ou de commodité, une composition avec un instrument différent de celui pour lequel elle a été écrite, grâce à une adaptation ou à une véritable transcription, comme ce fut le cas pour les concertos pour basson *RV 470*, *RV 471*, *RV 485* et *RV 500*, que Vivaldi « adapta » pour hautbois dans les années 1730. Le troisième aspect concerne la pratique dite du « pastiche », courante dans le champ de l'opéra, également fréquente dans le domaine instrumental, qui consiste à créer de nouvelles compositions en assemblant des morceaux provenant de différentes œuvres préexistantes.

Il en existe chez Vivaldi de nombreux exemples : le *Concerto funèbre RV 579* reprend ainsi, pour ses mouvements initial et final, des pages de *Tito Manlio* et du *Concerto RV 123*.

Le *Concerto RV 501* est l'une des deux compositions intitulées « *La Notte* » (l'autre étant le *Concerto RV 104/op. X n° 2 RV 439*). Elles présentent tous deux un cadre narratif similaire : la nuit y est représentée dans un style très libre et ardent, comme un voile sombre et impénétrable, tel un royaume inquiétant où interagissent le mystère, le sommeil et le songe. Au fil de ses cinq mouvements, l'obscurité ensorcelante des ténèbres est traversée de visions fulgurantes et angoissantes (*Fantasmî*), jusqu'aux repos (*Il Sonno*) et retour de la lumière au jour suivant (*Sorge l'Aurora*), le volet final citant l'air *Chi seguir vuol la costanza d'Ottone in villa* (1713). Dans le *Concerto RV 478*, de caractère surtout chaleureux et convivial, le final surprend par sa ritournelle en mineur et son extrême virtuosité – comme dans la *Sonate RV 779*, le compositeur ajoute à l'instrumentarium un basson de chalumeau. Le *Concerto RV 487*, dont le *Largo* se nourrit d'un rythme pointé sévère, évoque une musique de chasse. Ici, l'instrumentarium s'inspire de celui des sources conservées à Dresde pour la *Sinfonia RV 135* (avec deux cors et bassons) et le *Concerto RV 562* (avec timbales) et élaborées par Pisendel.

Pour des raisons inconnues, deux concertos nous sont parvenus incomplets : il ne reste que les deux premiers mouvements du Concerto *RV 468*, et du Concerto *RV 482* seulement le volet initial. Ces deux œuvres ont été complétées en puisant dans le corpus des concertos pour violoncelle, selon le caractère musical, le déploiement de la partie soliste et de l'écriture en général ; signalons à nouveau que le premier mouvement du Concerto pour basson *RV 481* est une réécriture par Vivaldi de celui du Concerto *RV 406* pour violoncelle. Pour le volet final du Concerto *RV 468*, enjoué dans le premier mouvement et introspectif dans le second, a donc été ici retenu le dernier mouvement du Concerto *RV 399*, avec l'ensemble enrichi de deux flûtes à bec et de deux chalumeaux, à l'instar du *Concerto con molti istromenti*, *RV 558*. Comme suite au volet introductif complexe du Concerto *RV 482*, on a choisi les deuxième et troisième mouvements du Concerto *RV 406*, dont le *Minuet* final est un rondeau avec variations confiées au soliste – ici, une flûte à bec s'ajoutera dans l'*instrumentarium*.

Le Concerto *RV 466* est une œuvre somptueuse, de grande envergure. Le début du mouvement initial est presque identique à celui de l'air *Quegli occhi luminosi* de *Semiramide* (1732). Dans les différents épisodes des deux mouvements rapides, les échanges entre l'orchestre et le soliste s'avèrent particulièrement vifs, alors que dans le volet

central, le basson déploie une ligne lyrique, d'une séduisante éloquence. L'*instrumentarium* s'inspire ici du *Concerto per la Solennità di S. Lorenzo RV 556*, où l'on trouve flûtes à bec, hautbois et clarinettes.

Comme mentionné un peu plus haut, Vivaldi a utilisé au moins une fois le mouvement d'un concerto pour violoncelle (*RV 406*) pour en écrire un autre pour basson (*RV 481*). Nous ne pouvons exclure la possibilité que certaines œuvres conçues pour le violoncelle puissent aussi se jouer au basson. De tous les concertos pour violoncelle de Vivaldi, le *RV 402*, qui remonte à la première décennie du XVIII^e siècle, présente l'écriture la plus idiomatique pour le basson ; on peut donc aisément l'interpréter sur cet instrument.

Cesare Fertonani

BASSOON CONCERTOS. INSTRUMENTAL FORCES AND REWORKINGS

A certain mystery surrounds the reasons why Vivaldi wrote, between ca. 1725 and the end of his life, as many as 39 concertos (of which 37 complete) for the bassoon, an instrument that was used in that period for realising the continuo part and that even in the later years of the 18th century was only rarely accorded the dignity of solo status. Even though the bassoon is mentioned by Charles de Brosses among the instruments played at the *Ospedale della Pietà* in Venice in the 1730s, there is no evidence documenting its use at the orphanage where Vivaldi worked for such a long time. One can therefore deduce that he composed the concertos above all for instrumentalists of the orchestras of theatres or courts, like that of Count Wenzel von Morzin in Prague (for which Concerto *RV 496* and most likely also Concertos *RV 473* and *RV 500* were written). And it is likely that among the first performers of Vivaldi's works was the virtuoso Anton Möser, in addition to the Venetian musician Giuseppe ("Gioseppino") Biancardi, the dedicatee of *RV 502*. In any case these concertos called for not only the skills of an exceptional soloist, but also a first-rate ensemble such as could have been provided at the time by the orchestra of Count Morzin, that of the *Pietà* or the court chapel of Dresden.

In the 18th-century context Vivaldi's bassoon concertos indeed constitute a unique and truly impressive corpus. The composer seemed to have had a genuine partiality for the instrument's dark, amber timbre, which was capable of giving expression to both the lyrical, elegiac moods and the playful, brilliant passages. On the one hand, the bassoon is the bass instrument that murmurs and gurgles in the depths of its low register, while, on the other, it is a tenor instrument capable of intense cantabile expression. Its dual personality is often intertwined in Vivaldi's writing, which not only masters the instrument's technical and expressive resources with extraordinary intuition, but also exploits its entire range and makes the most of its agility in passing from one extreme register to the other. As for the orchestra, its contribution is often an active one, not limiting itself to mere accompaniment, for it generates textures of remarkable refinement by either quoting motifs from the *ritornello* or inserting new figurations that combine with the solo line.

In the sixth and last volume of his complete bassoon concertos, Sergio Azzolini has followed, in certain respects, the criteria of a creative performance practice that is

nonetheless based on concrete examples from the composer's own experience. It is worth mentioning these aspects. The first concerns the actual instrumental forces employed, for it was fairly common in the 18th century to adapt a composition to the forces of a given ensemble and to its performing traditions. A case in point was the chapel in Dresden, where the rich orchestral tradition made available an abundance of wind instruments. Hence many of Vivaldi's concertos were assimilated into the repertoire of the Dresden orchestra precisely by adding extra wind instruments: insertions that were made for the most part by the *Konzertmeister* Johann Georg Pisendel, who was also a friend and pupil of Vivaldi. On matters of instrumentation, therefore, the scores allowed for the possibility of forming the ensemble also after taking into consideration the forces available. The second aspect concerns the possibility—either out of necessity or for convenience—of performing a given work on a different instrument from that for which it was originally written, either by a process of adaptation or by carrying out genuine transcriptions, as with the bassoon concertos *RV 470*, *RV 471*, *RV 485* and *RV 500*, which Vivaldi “accommodated” for the oboe in the 1730s. The third aspect concerns the practice of the so-called “pasticcio”, a custom that was standard in the operatic world but also frequent in the field of instrumental music, which consisted in forming new compositions

by assembling pieces from different pre-existing works. Again, in this regard there are many examples from Vivaldi's output, one being the *Concerto funebre RV 579*, in which the opening and closing movements are drawn respectively from the opera *Tito Manlio* and *Concerto RV 123*.

Concerto RV 501 is one of the two works entitled “*La Notte*”, the other being *Concerto RV 104/op. X no. 2 RV 439*. They both follow a common narrative framework in which night is boldly and vividly represented as a dark, impenetrable shroud: a disturbing realm of mystery, sleep and dreams. Over the course of the five movements the enveloping gloom of the darkness is disturbed by dazzling and disquieting visions (*Fantasmì*) before the arrival of rest (*Il Sonno*) and the return of light at the new day (*Sorge l'Aurora*) in the final movement, which quotes from the aria *Chi seguir vuol la costanza* from *Ottone in villa* (1713). Within the general atmosphere of cordiality of *Concerto RV 478* elements of note are the surprising attack of the *ritornello* in the minor key in the finale and the work's requirement of brilliant virtuosity. Included in the ensemble is a *basson de chalumeau*, following the example of *Sonata RV 779*. *Concerto RV 487*, in which the *Largo* is animated by a strict dotted rhythm, evokes the music of the hunt. Here the instrumentation adopted is inspired by the specifications in the Dresden sources drawn up by Pisendel for

Sinfonia *RV 135*, with two horns and bassoons, and Concerto *RV 562*, with timpani.

Two concertos have come down to us incomplete for reasons unknown: only the first two movements of Concerto *RV 468* have survived, whereas all that remains of Concerto *RV 482* is the opening movement. The completion of these two works has been achieved by drawing on the cello concertos, in consideration of the similarity of musical character, the compass of the solo part, and the quality of the writing. After all, the first movement of the Bassoon Concerto *RV 481* is itself a rewriting by Vivaldi himself of the movement opening the Cello Concerto *RV 406*. For Concerto *RV 468*, a work that is playful in the first movement and introspective in the second, the finale chosen is that of Concerto *RV 399* (with an ensemble enriched with two recorders and two *chalumeaux* in the manner of the *Concerto con molti istromenti RV 558*). Chosen to follow the intricate opening movement of Concerto *RV 482*, on the other hand, are the second and third movements of Concerto *RV 406*, in which the closing *Minuet* is a rondeau with variations for the soloist (here a recorder is added to the ensemble).

Concerto *RV 466* is a sumptuous work conceived on a broad scale. The beginning of the first movement is practically identical to that of the aria *Quegli occhi luminosi* from *Semiramide* (1732), and in the episodes of both fast

movements the interaction of orchestra and soloist is particularly lively, while in the central movement the bassoon's melodic line has a character of lyrical and seductive eloquence. The instrumentation adopted here draws its inspiration from the *Concerto per la Solennità di S. Lorenzo RV 556* with its inclusion of recorders, oboes and clarinets.

If, as stated above, on at least one occasion Vivaldi used a movement from a cello concerto (*RV 406*) to turn it into one for bassoon (*RV 481*), we cannot rule out the possibility that certain works conceived for the cello may also be played on the bassoon. Of all Vivaldi's cello concertos, *RV 402*, which dates to the first decade of the 18th century, is the one with the writing most idiomatic for the bassoon and is thus comfortably playable on this instrument as well.

Cesare Fertonani

EN

CONCERTI PER FAGOTTO, ORGANICI E RISCRIITURE

Restano misteriose le ragioni per cui Vivaldi abbia scritto, tra il 1725 circa e la fine della sua vita, 39 concerti (di cui 37 completi) per fagotto, uno strumento all'epoca usato per la realizzazione del basso continuo e che anche nel prosieguo del Settecento acquisirà rara dignità solistica. Sebbene il fagotto sia menzionato da Charles de Brosses tra gli strumenti suonati alla Pietà negli anni Trenta, non vi sono prove che ne attestino l'impiego nell'ospedale veneziano dove Vivaldi lavorò a lungo. Si può quindi pensare che il Prete Rosso abbia composto i concerti in questione innanzi tutto per strumentisti di orchestre teatrali o di corte, come quella del conte Wenzel von Morzin a Praga (alla quale erano destinati il Concerto *RV 496* e probabilmente anche i Concerti *RV 473* e *RV 500*). Ed è verosimile che tra i primi interpreti dei lavori vivaldiani vi fosse, oltre a un musicista veneziano come Giuseppe «Gioseppino» Biancardi (dedicatario del Concerto *RV 502*), il virtuoso Anton Möser. Questi concerti presuppongono, comunque, sia la presenza di un solista d'eccezione, sia un complesso di elevata qualità, quale poteva essere all'epoca l'orchestra appunto del conte Morzin, quella della Pietà o la cappella di Dresda.

I concerti vivaldiani per fagotto formano un *corpus* unico e impressionante nel panorama settecentesco. Per il timbro scuro e ambrato del fagotto, che può dare voce a toni sia lirici ed elegiaci sia giocosi e brillanti, Vivaldi sembra mostrare una vera predilezione: da un lato il fagotto è lo strumento basso che mormora e gorgoglia nelle profondità della tessitura grave, dall'altro è lo strumento tenore capace di intensi slanci cantabili. La duplice personalità del fagotto appare spesso intrecciata nella scrittura vivaldiana, che dello strumento valorizza con straordinaria intuizione le risorse tecniche ed espressive, l'intera estensione nonché l'agilità nel passare da un registro estremo all'altro. Il contributo dell'orchestra è spesso attivo e non si limita a un semplice accompagnamento, configurando orditi di notevole finezza, grazie alla citazione di motivi del ritornello oppure a nuove figure che si integrano con la linea del solista.

In questo sesto e ultimo volume dell'integrale dei concerti per fagotto, Sergio Azzolini ha seguito per alcuni aspetti i criteri di una prassi esecutiva creativa ma ispirata a concreti esempi d'autore che vale la pena qui di illustrare. Un primo aspetto riguarda gli organici: nel Settecento era piuttosto comune adattare una

composizione all'organico di un determinato complesso e alla sua tradizione esecutiva come accadeva nella cappella di Dresda, la cui ricca prassi orchestrale era caratterizzata dalla cospicua presenza di strumenti a fiato. Così, numerosi concerti di Vivaldi furono assimilati al repertorio dell'orchestra di Dresda proprio con l'aggiunta di strumenti a fiato dovuta per lo più al *Konzertmeister* Johann Georg Pisendel, amico e allievo di Vivaldi. In merito all'orchestrazione, la scrittura consentiva in linea di principio una concertazione anche in base all'organico che si aveva a disposizione. Il secondo aspetto concerne la possibilità di eseguire, per ragioni di necessità o di convenienza, una composizione con uno strumento differente da quello per cui la composizione stessa era stata scritta grazie a un adattamento o a una vera e propria trascrizione, come avvenne per i Concerti per fagotto *RV 470*, *RV 471*, *RV 485* e *RV 500* «accomodati» per oboe da Vivaldi negli anni Trenta. Il terzo aspetto riguarda la pratica del cosiddetto «pasticcio», corrente nell'ambito operistico ma frequente anche in quello strumentale, consistente nel formare nuove composizioni assemblando brani da diversi lavori preesistenti. Anche a tale proposito esistono numerosi esempi dello stesso Vivaldi, per esempio il *Concerto funebre RV 579* in cui il movimento iniziale e quello finale sono tratti rispettivamente dall'Opera *Tito Manlio* e dal Concerto *RV 123*.

Il Concerto *RV 501* è una delle due composizioni intitolate *La Notte* (l'altra è il *Concerto RV 104/op. X n. 2 RV 439*), improntate a un comune canovaccio narrativo, in cui la notte è rappresentata in modo vivido e spregiudicato come coltre oscura e impenetrabile, inquietante regno del mistero, del sonno e del sogno. Attraverso i cinque movimenti l'oscurità avvolgente delle tenebre è attraversata da visioni folgoranti e angosciose (*Fantasmì*), sino al riposo (*Il Sonno*) e al ritorno della luce del nuovo giorno (*Sorge l'Aurora*), con il movimento finale che cita l'aria *Chi seguir vuol la costanza*, da *Ottone in villa* (1713). Nel generale tono di cordialità del Concerto *RV 478* compaiono nel finale la sorpresa dell'attacco del ritornello in minore e un considerevole virtuosismo di agilità (nell'organico è inserito un salmoè se piace, basson de chalumeau, sull'esempio della Sonata *RV 779*). Il Concerto *RV 487*, il cui *Largo* è innervato dal severo ritmo puntato, evoca una musica di caccia (qui l'organico impiegato prende spunto da quelli delle fonti di Dresda, redatte da Pisendel, della Sinfonia *RV 135* con due corni e fagotti e del Concerto *RV 562* con timpani).

Due concerti sono poi pervenuti in forma incompleta, per ragioni ignote: del Concerto *RV 468* restano i primi due movimenti, mentre del Concerto *RV 482* non rimane che quello iniziale. Il completamento di questi due lavori è stato realizzato attingendo ai concerti per violoncello, sulla base del carattere musicale,

dell'estensione della parte solistica e della scrittura; del resto il primo movimento del Concerto per fagotto *RV 481* è una riscrittura di Vivaldi di quello che apre il Concerto per violoncello *RV 406*. Come finale per il Concerto *RV 468*, giocoso nel primo movimento e introspettivo nel secondo, è stato scelto quello del Concerto *RV 399* (con un organico arricchito di due flauti diritti e due chalumeaux sull'esempio del *Concerto con molti istromenti RV 558*). Per fare seguito all'intricato movimento iniziale del Concerto *RV 482* sono stati scelti invece il secondo e il terzo movimento del Concerto *RV 406*, il cui *Minuet* finale è un rondeau con variazioni affidate al solista (qui viene aggiunto all'organico un flauto diritto).

Il Concerto *RV 466* è un lavoro sontuoso e di ampio formato. L'inizio del movimento d'apertura è pressoché identico a quello dell'aria *Quegli occhi luminosi* da *Semiramide* (1732) e negli episodi di entrambi i movimenti mossi, l'interazione dell'orchestra con il solista è particolarmente vivace mentre in quello centrale il canto del fagotto assume

un andamento di lirica e seduttiva eloquenza (l'organico utilizzato prende spunto da quello con flauti diritti, oboi, clarinetti del *Concerto per la Solennità di S. Lorenzo RV 556*).

Se come già si diceva in almeno un'occasione Vivaldi ha utilizzato il movimento di un concerto per violoncello (*RV 406*) per scriverne uno per fagotto (*RV 481*), non è escluso che alcuni lavori concepiti per il violoncello possano essere eseguiti col fagotto. Di tutti i concerti per violoncello di Vivaldi il *RV 402*, risalente al primo decennio del Settecento, è quello che presenta la scrittura più idiomática per il fagotto e può dunque essere convenientemente suonato anche con questo strumento.

Cesare Fertonani

KONZERTE FÜR FAGOTT, BESETZUNGEN UND BEARBEITUNGEN

Warum Vivaldi von ca. 1725 bis zu seinem Lebensende 39 Konzerte für Fagott komponiert hat (von denen 37 vollendet wurden), ist immer noch rätselhaft, denn damals wurde dieses Instrument gewöhnlich für den Generalbass benutzt, und auch im weiteren Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts gelangte es selten zu Solistenwürden. Charles de Brosses erwähnt das Fagott zwar unter den Instrumenten, mit denen in den 1730er Jahren am *Ospedale della Pietà* musiziert wurde, aber es gibt keinen Beweis dafür, dass dies auch für die Zeitspanne gilt, in der Vivaldi dort tätig war. Denkbar ist daher, dass er seine Konzerte für Fagott insbesondere für Theater- oder Hofkapellen verfasste, etwa für die des Grafen Wenzel von Morzin in Prag (dem die Konzerte *RV 496* und wohl auch *RV 473* und *RV 500* gewidmet sind), und wahrscheinlich war unter ihren ersten Interpreten – lässt man den Venezianer Giuseppe „Gioseppino“ Biancardi (dem *RV 502* dediziert ist) einmal beiseite – der Virtuose Anton Möser. Jedenfalls setzen die Fagott-Konzerte sowohl einen außergewöhnlichen Solisten als auch ein hochstehendes Ensemble voraus: eben solche wie das des Grafen Morzin, des *Ospedale della Pietà* oder der Dresdner Hofkapelle.

Vivaldis Konzerte für Fagott stellen eine innerhalb des achtzehnten Jahrhunderts einzigartige Werkgruppe dar. Das dunkle, an Ambra erinnernde Timbre dieses Instruments, das lyrisch und elegisch, aber auch heiter und brillant zu klingen vermag, hat es Vivaldi offenbar angetan: Einerseits ist das Fagott ein dunkel tönendes Instrument, das im tiefen Register abgründig murmelt und brodeln, andererseits ein Tenorinstrument, befähigt zu intensiver, liedhafter Beschwingtheit. Dieser Doppelcharakter scheint Vivaldis Konzerte für Fagott häufig zu beseelen; mit außerordentlicher Intuition bringt er dessen technische und expressive Ressourcen zur Geltung, seine ganze Spannweite und auch die Fähigkeit zu raschem Registerwechsel. Das Orchester beschränkt sich dabei nicht auf eine einfache Begleitung, häufig trägt es durch Zitieren der Ritornell-Motive oder durch neue Klangfiguren, die sich in die melodische Linie des Solisten einfügen, aktiv dazu bei, die musikalische Textur subtil zu konfigurieren.

In diesem sechsten und letzten Teil der Gesamtaufnahme der Konzerte für Fagott hat Sergio Azzolini die Kriterien einer kreativen und doch werktreuen Aufführungspraxis an einigen Beispielen konkretisiert, die hier zu

erläutern sind. Ein erster Aspekt betrifft die Besetzungen. Im sechzehnten Jahrhundert war es durchaus üblich, Kompositionen einem bestimmten Klangkörper und seiner Spieltradition anzupassen – so etwa der starken Präsenz von Blasinstrumenten, die für die reiche Aufführungspraxis der Dresdner Hofkapelle charakteristisch war. Viele Konzerte Vivaldis wurden dem Repertoire des Dresdner Orchesters angepasst; meist war es der Konzertmeister Johann Georg Pisendel, sein Freund und Schüler, der die zusätzlich erforderlichen Blasinstrumente in die Partitur einfügte. Die Komposition ließ es im Prinzip zu, die Instrumentierung der zur Verfügung stehenden Besetzung zu adaptieren. Der zweite Aspekt betrifft die Möglichkeit, eine Komposition im Bedarfsfall für ein anderes Instrument als ursprünglich vorgesehen zu arrangieren oder regelrecht zu bearbeiten; dies geschah etwa mit den Fagott-Konzerten *RV 470*, *RV 471*, *RV 485* und *RV 500*, die Vivaldi selbst in den 1730er Jahren für die Oboe einrichtete. Einen dritten Aspekt stellt das so genannte „Pasticcio“ dar, eine im Bereich der Oper geläufige Praxis, die aber auch in der Instrumentalmusik häufig anzutreffen war. Sie bestand darin, aus Elementen vorhandener Werke neue zusammenzusetzen. Vivaldis eigenes Schaffen liefert zahlreiche Beispiele dafür, man denke etwa an das *Concerto funebre RV 579*, dessen erster und letzter Satz in *Tito Manlio* beziehungsweise in dem Konzert *RV 123* von Neuem auftaucht.

Das Konzert *RV 501* ist eine der beiden „*La Notte*“ betitelten Kompositionen (die andere ist das Konzert *RV 104/op. X Nr. 2, RV 439*). Sie folgen einem geläufigen Narrationsschema, in dem die Nacht als eine finstere, undurchdringliche Hülle dargestellt wird, ein unheimliches Reich, von Geheimnis, Schlaf und Traum beherrscht. In den fünf Sätzen des Konzerts *RV 501* wird die Finsternis blitzartig von Angst erregenden Visionen heimgesucht (*Fantasmì*), bevor Ruhe einkehrt (*Il Sonno*) und im Schlusssatz, der die Arie *Chi seguir vuol la costanza* aus *Ottone in villa* (1713) zitiert, ein neuer Tag anbricht (*Sorge l'Aurora*). In dem überwiegend freundlich-warm klingenden Konzert *RV 478* überraschen im Finale der Einsatz des Ritornells in Moll und eine höchst virtuose Passage (dem Beispiel der Sonate *RV 779* folgend sieht die Besetzung ein *Basson de chalumeau ad libitum* vor). Das Konzert *RV 487*, dessen Largo ein streng punktierter Rhythmus stimuliert, evoziert Jagdmusik (hier folgt die Besetzung zwei von Pisendel redigierten Dresdner Quellen: der Sinfonie *RV 135* mit zwei Hörnern und Fagotte und dem Konzert *RV 562* mit Pauken).

Aus unbekannten Gründen sind zwei Konzerte für Fagott nur unvollständig überliefert: Von dem Konzert *RV 468* blieben die ersten beiden Sätze erhalten, von *RV 482* nur der erste. Beide Werke wurden im Rückgriff auf Vivaldis Cellokonzerte ergänzt, wobei es auf den passenden musikalische Charakter, den Umfang

der Solopartie und die Komponierweise ankam; übrigens hat Vivaldi selbst den einleitenden Satz seines Cellokonzerts *RV 406* für den ersten Satz seines Konzerts für Fagott *RV 481* neu bearbeitet. Dem scherzhaften ersten und dem besinnlichen zweiten Satz des Konzerts *RV 468* wurde der Schlusssatz des Cellokonzerts *RV 399* hinzugefügt (wobei die Besetzung in Anlehnung an das *Concerto con molti istrumenti RV 558* um zwei Blockflöten und zwei Chalumeaus erweitert wurde). Zur Ergänzung des komplizierten Kopfsatzes des Konzerts *RV 482* wurden der zweite und der dritte Satz des Konzerts *RV 406* gewählt; das abschließende *Minuet* stellt ein Rondo mit Variationen dar, die dem Solisten anvertraut sind (der Besetzung wird hier eine Blockflöte hinzugefügt).

Das Konzert *RV 466* ist ein prachtvolles, umfangreiches Werk. Der Beginn des ersten Satzes ist nahezu identisch mit dem der Arie *Quegli occhi luminosi* aus *Semiramide* (1732), und in den Episoden der beiden schnellen Sätze ist die Interaktion zwischen Orchester und Solist besonders intensiv, während der Gesang des Fagotts im Mittelsatz Züge lyrischer und verführerischer Eloquenz annimmt (die Besetzung mit Flöten, Oboen und Klarinetten verweist auf die des *Concerto per la Solennità di S. Lorenzo RV 556*).

Wie schon gelegentlich bemerkt wurde, hat Vivaldi einen Satz eines Cellokonzerts (*RV 406*) für Fagott bearbeitet (*RV 481*). Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass einige für Cello geschriebene Werke vom Fagott gespielt werden können. Von allen Cellokonzerten Vivaldis entspricht das Konzert *RV 402*, das im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entstanden ist, seiner ganzen Gestaltung nach dem Fagott am meisten. Es dürfte deshalb auch mit diesem Instrument angemessen gespielt werden können.

Cesare Fertonani





THE VIVALDI EDITION

OPERE TEATRALI

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 finto pazzo RV 727

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

Orlando furioso RV 728

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

Tito Manlio RV 738 A

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

Griselda RV 178

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

Atenaide RV 702 B

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

La fida ninfa RV 714

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

Farnace RV 711 D

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

Armida al campo d'Egitto RV 699

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

Ottone in villa RV 729

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

Teuzzone RV 714

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

Orlando 1714

[Orlando furioso RV 728]

R. Novaro, R. Basso, G. Arquez,
T. Georghiu, D. Galou, D. DQ Lee...,
Modo Antiquo, F. M. Sardelli

Catone in Utica RV 705

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

L'incoronazione di Dario RV 719

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

Dorilla in Tempe RV 709

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

Il Giustino 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

Arsilda RV 700

V. Berzhanskaya, B. Mazzucato,
M. Lys, N. Balducci, S. Patchornik,
L. Cortellazzi, J. Coca Loza
La Cetra Basel, A. Marcon

Arie d'opera dal Fondo Foà 28

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

Arie per basso

L. Regazzo,
Concerto Italiano, R. Alessandrini

Arie ritrovate

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

Arie per tenore

T. Lehtipuu,
I Barocchisti, D. Fasolis

Arie e cantate per contralto

D. Galou,
Accademia Bizantina, O. Dantone

Cantate per soprano I

A. Vendittelli,
Abchordis Ensemble, A. Buccarella

La Senna festeggiante RV 693

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

Serenata a tre RV 690

M. Lys, S. Rennert, A. Zorzi Giustiniani,
Abchordis Ensemble, A. Buccarella

La Gloria e Imeneo

T. Iervolino, C. Vistoli
Abchordis Ensemble, A. Buccarella

MUSICA SACRA

Juditha triumphans RV 644

M. Kožená, M. J. Trullu,
M. Comparato...,
Academia Montis Regalis,
A. De Marchi

Stabat Mater RV 621

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

Mottetti

RV 629, 631, 633, 623, 628, 630

A. Hermann, L. Polverelli,
Academia Montis Regalis,
A. De Marchi

Vesperi solenni per l'Assunzione di Maria Vergine

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

In furore, Laudate pueri, concerti sacri

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

Gloria RV 589 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

Musica sacra per coro e orchestra I

C. Colombo, MM. Sala,
V. Contaldo, A. Ravasio
Coro e Orchestra Ghislieri, G. Prandi

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 vari strumenti

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

Zefiro, A. Bernardini

Concerti per vari strumenti II

Les Musiciens du Prince – Monaco,

G. Capuano

Concerti di Dresda

RV 192, 569, 574, 576, 577

Freiburger Barockorchester,

G. von der Goltz

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 fagotto VI

RV 501, 478, 487, 468/399,

482/406, 466, 402

S. Azzolini, L'Onda Armonica

Concerti per violino I 'La caccia'

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

E. Onofri, Academia Montis Regalis

Concerti per violino II 'Di sfida'

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

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

Concerti per violino III 'Il ballo'

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

D. Galfetti, I Barocchisti, D. Fasolis

Concerti per violino IV 'L'imperatore'

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

R. Minasi, Il Pomo d'Oro

Concerti per violino V 'Per Pisen del'

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 violino IX

'Le nuove vie'

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

B. Begelman, Concerto Italiano,

R. Alessandrini

Concerti per violino X

'Intorno a Pisen del'

RV 225, 226, 237, 314, 340, 369

J. Chauvin, Le Concert de la Loge

Concerti per violino XI

'Per Anna Maria'

RV 179a, 207, 229, 260, 261, 363

F. Biondi, Europa Galante

Concerti per due violini e archi I

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

D. Sinkovsky, R. Minasi,

Il Pomo d'Oro

Concerti per violoncello I

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

C. Coin, Il Giardino Armonico,

G. Antonini

Concerti per violoncello II

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

C. Coin, Il Giardino Armonico,

G. Antonini

Concerti per violoncello III

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

C. Coin, L'Onda Armonica

Concerti per archi

RV 159, 153, 121, 129, 154, 115, 143, 141,

120, 156, 158, 123

Concerto Italiano, R. Alessandrini

Concerti per archi II

RV 150, 134, 151, 119, 110, 160, 128, 164,

127, 166, 157

Concerto Italiano, R. Alessandrini

Concerti per archi III

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

Concerti per viola d'amore

RV 393, 394, 395, 396, 397

A. Tampieri, Accademia Bizantina,
O. Dantone

Sonate da camera

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

L'Astrée, G. Tabacco

Sonate da camera a tre, opus 1

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

L'Estravagante, S. Montanari

Musica per mandolino e liuto

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

R. Lislevand, Ensemble Kapsberger

Concerti da camera

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

L'Astrée, G. Tabacco

Concerti e cantate da camera I

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

L. Polverelli, L'Astrée

Concerti e cantate da camera II

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

G. Bertagnolli, L'Astrée

Concerti e cantate da camera III

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

L. Polverelli, L'Astrée

New Discoveries

R. Basso, P. Pollastri, E. Casazza, B. Hoffmann,
Modo Antiquo, F. M. Sardelli

New Discoveries II

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

L'Onda Armonica desidera esprimere la propria gratitudine all'*ATELIER Elisabetta Garilli*, all'*Amsterdam Bassoon Center di Max Vera* ed a *Francesco Zanotto* per il generoso sostegno offerto a questa registrazione.

Un grande ringraziamento a Don Angelo, Lina e Valentina, Marco ed Elena, Gigi, Beppe, Frank, Diego e Francesco, Martina, Fabio, Barbara, Omar, Silvia, Francesco e Bettina, Ai, Aurora e Biagio.

Recorded at the Santuario della Beata Vergine di Ariadello, Soresina (Italy, Province of Cremona),
25-30 August 2022

Recording producer, sound engineering, editing, mixing and mastering: Fabio Framba

Microphones: Schoeps, Neumann, Sennheiser, AKG

Preamplifiers: Millennia Media, RME Micstasy, RME XTC

Converter: RME Micstasy

Recorded and edited using Magix Sequoia 17

NAÏVE CLASSIQUE

Aurélia Rippe, Johann Audiffren, Alix Dufoix, Louis Dezeuze; Arnaud Chevré, Théo de Potter;

Pierre-Antoine Devic

Vivaldi Edition artistic director: Susan Orlando

Editorial management: D2C Production & Management

Artwork: Elise Belkaïd

French translation: D2C · **English translation:** Hugh Ward-Perkins · **German translation:** Achim Russer

Cover photo: © Denis Rouvre

Booklet photos: p. 2, p. 24-25 © Pablo Kornfeld, p. 32 Alberto Ponchio's private collection © Nicola Rossi

vivaldiedition.net · naiverecords.com

© & © 2026 NAÏVE, A LABEL OF BELIEVE GROUP

OP 7956

Made in France



Centre
National de
la Musique



la culture avec
la copie privée





Il Drago, one of the bassoons recorded on this album

OP 7956