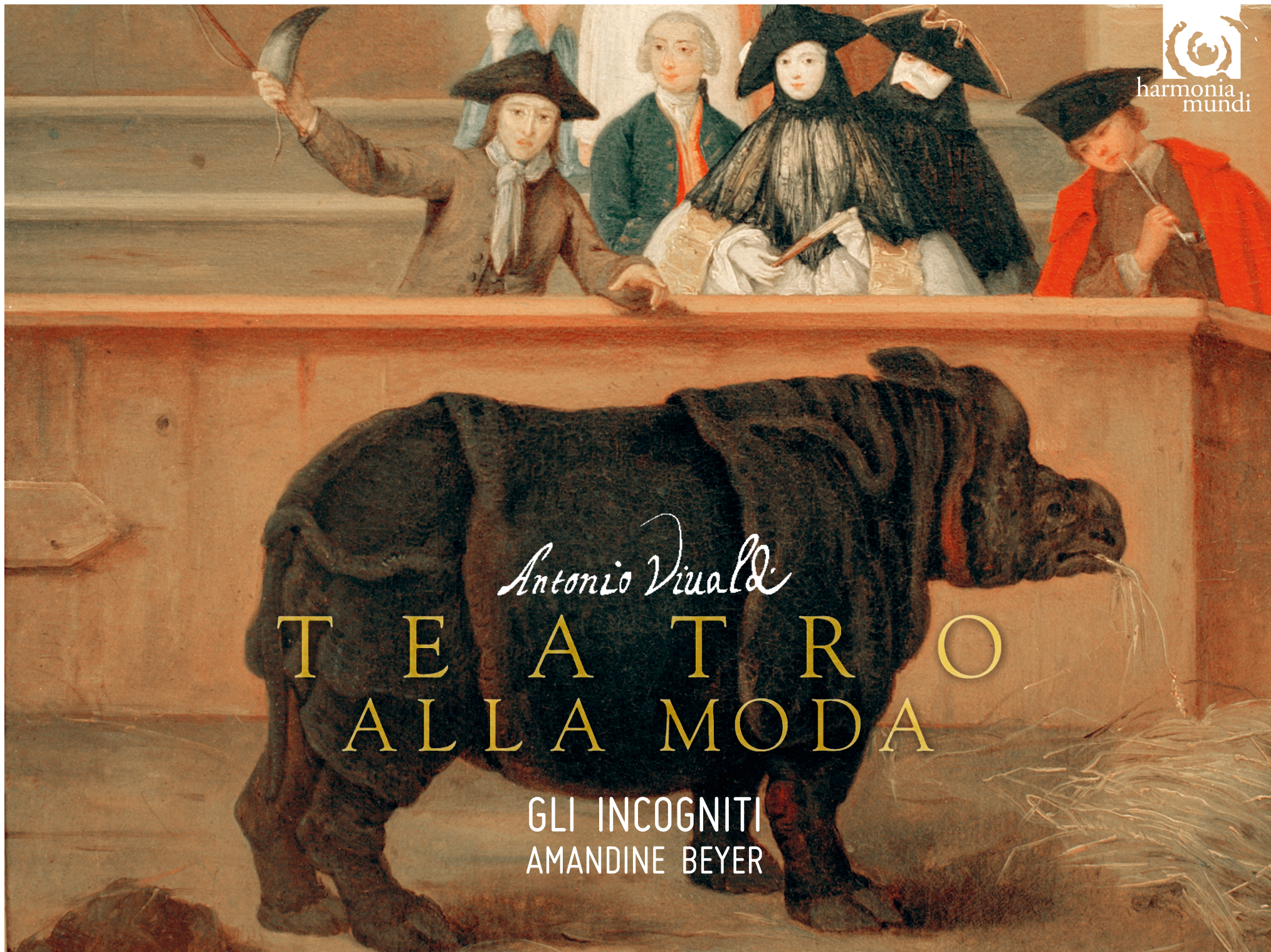




harmonia
mundi



Antonio Vivaldi

TEATRO ALLA MODA

GLI INCOGNITI
AMANDINE BEYER

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

T E A T R O ALLA MODA

Sinfonia de “L’Olimpiade” RV 725 Ut majeur / *C major* / C-Dur

1	I. Allegro	2’08
2	II. Andante	2’31
3	III. Allegro	1’10

Concerto per Violino in Fa maggiore RV 282

(version originale) Fa majeur / *F major* / F-Dur

4	I. Allegro poco	4’29
5	II. Largo	2’02
6	III. Allegro	3’47

Concerto per Violino scordato in Si minore RV 391 si mineur / *B minor* / h-Moll

7	I. Allegro non molto	4’30
8	II. Largo	2’41
9	III. Allegro	3’44

Concerto per Violino in Re maggiore RV 228 Ré majeur / *D major* / D-Dur

10	I. Allegro	2’54
11	II. Largo	1’59
12	III. Allegro (fantasia du concerto RV 212)	4’31

Concerto per Violino RV 314a

13	Adagio	3’07
----	--------	------

Concerto per Violino in Sol minore RV 323 sol mineur / *G minor* / g-Moll

14	I. Allegro	2’23
15	II. Largo	1’42
16	III. Allegro	2’21

Concerto per Violino in Sol minore RV 322* sol mineur / *G minor* / g-Moll

17	I. Allegro	3’53
18	II. Largo	2’43
19	III. Allegro	2’34

Concerto per “Violino in Tromba” in Sol maggiore RV 313

Sol majeur / *G major* / G-Dur

20	I. [Allegro]	2’32
21	II. Andante	2’18
22	III. Allegro	2’17

Ballo Primo de “Arsilda Regina di Ponto” RV 700** sol mineur / *G minor* / g-Moll

23	I. Largo	1’45
24	II. Allegro	0’46

25	Concerto per Violino in Sol minore RV 316. III. Giga (Presto)***	1’44
----	--	------

26	Concerto per Violino in Sib maggiore RV 372a (Per Chiareta). Andante Si bémol majeur / <i>B flat major</i> / B-Dur	4’30
----	---	------

27	Largo RV 228 (version de J.G. Pisendel ?)	1’51
----	---	------

Gli incogniti

Amandine Beyer, solo violin

Alba Roca, Yoko Kawabuko, Olivier Fourés, violins

Marta Páramo, viola

Marco Ceccato, cello

Baldomero Barciela, violone

Francesco Romano, theorbo

Anna Fontana, harpsichord & organ

* Reconstruction of the violin part by Amandine Beyer and Olivier Fourés

** Reconstruction: Olivier Fourés

*** Reconstruction Olivier Fourés after BWV 975

Aux mélomanes

Le *Mélomane* à la mode se montrera très exigeant avec la présentation des pièces qu'il écoute : *Qui, Quand, Quoi, Où, Pourquoi, Comment* ? Est-ce une première *Mondiale*, une version *Originale*, une *Découverte* ? Après quoi, le *Mélomane* n'écouterait jamais un enregistrement plus de 4 secondes pour lui rendre *Justice* ; verdict qu'il partagera rapidement avec ses *Homologues*. C'est pourquoi le *Mélomane* chérira les analyses minutieuses qui jonglent avec les termes extrêmement complexes de la *Science* musicale tels *Gammes, Arpèges, Unissons* ou *Dynamiques*, et jubilera devant le récit des aventures périlleuses des *Musicologues. etc. etc. etc.*

Ifero Elvorius

À la fin de 1720, à Venise, alors que le Carnaval bat son plein, paraît *Il Teatro alla moda* de Benedetto Marcello, un ouvrage qui s'intéresse aux mœurs musico-théâtrales locales. Ce "*Théâtre à la mode*" est anonyme pour la forme, mais ses trois héros, dessinés en page de garde sur une barque vénitienne voguant résolument vers un cap inconnu, ne le sont pas : **Orsatto**, doyen des impresarios vénitiens (l'ours en perruque et en cape qui tient un drapeau à la proue), **Modotto**, impresario du théâtre *Sant'Angelo* (le rameur), et **Aldiviva** en poupe, avec ses ailes d'*Angelo*, qui maintient la cadence en frappant du pied et en jouant du violon. Grâce à ses "cantatrices, mères de cantatrices, virtuoses, librettistes, papillons, petits bateaux, tigres, ours, dindes, tempêtes, brumes, poulets froids, sacrifices, assassinats, rossignols, prisons, venins, tremblements de terre, dagues, éclairs, esclaves, accidents de voyage, perruques, perroquets, massues, souterrains, rochers, précipices, statues, fontaines, forêts, canons, bombes, plages, chasses à l'ours, lunes, soleils, tambourins, moustaches, pipes, spectres, singes, guirlandes, loterie, cacao sauvage, manche d'épée en peau d'ours, etc. etc. etc." Marcello trouve dans ce théâtre vénitien une source d'inspiration aussi intarissable qu'heureuse.

Pourtant, l'amusant petit fascicule va contrarier les festivités carnavalesques de certains, notamment dudit Aldiviva. Ce dernier revenait tout juste de Mantoue, où il avait contracté la singulière habitude de mettre en musique toute sorte d'animaux, de bruits, de situations, d'humeurs saugrenues, de *Saisons*... Malgré le succès de sa *Verità in Cimento* le 26 octobre 1720, qui lui avait permis de vivre au petit théâtre de *Sant'Angelo* un moment de "satisfaction universelle", plus personne n'osa aller voir son deuxième opéra de la saison, *Filippo* ; l'ouvrage dut être remplacé au pied levé par la version de concert d'un opéra vieux de deux ans. "Aldiviva" ne composera plus d'opéras pour Venise jusqu'en 1726...

Même si ses innombrables opéras (Vivaldi dit en avoir composé 94) ont généralement connu de grands succès, le musicien a souvent été attaqué par le biais du théâtre. Tartini et Goldoni encensent le violoniste, mais le premier rappelle combien il s'est fait "siffler" sur scène, et l'autre, alors librettiste d'opéra débutant, combien Vivaldi l'avait encouragé à "massacrer le drame de Zeno" pour sa *Griselda* (qui, en dépit de l'outrage, "réussit à merveille"). Même Quantz, inconditionnel de Vivaldi jusqu'en 1726, lui reproche ensuite, pour avoir "trop composé de la musique vocale pour le théâtre", d'être tombé dans la "légèreté et l'extravagance, autant en composant qu'en jouant". Le concerto RV 282, composé à Prague en 1730/31, illustre parfaitement ce style tardif qui indispose Quantz ; humeurs et motifs sont mêlés, superposés, indépendants, et offrent un parcours remarquablement escarpé.

On sait aussi qu'Aldiviva n'hésitait pas à dégainer son violon sur scène quand le public s'essouffait, et savait "en un rien de temps", grâce à son "archet enchanteur", la recette de la soirée. En 1715, von Uffenbach a assisté à l'une de ces exhibitions "admirables" et "inimitables" : "*Vivaldi ajouta à la fin une fantaisie qui m'épouvanta complètement, car il était impossible que l'on ait joué et que l'on ne jouât jamais ainsi. Il avait les doigts à un fêtu de paille du chevalet, au point qu'il n'y avait plus de place pour l'archet, et cela sur les quatre cordes avec des fugues et une rapidité incroyable.*" Ainsi, la fantaisie que l'on a retrouvée sur le manuscrit du concerto RV 212 (1712), insérée ici à la fin du concerto RV 228, et qui monte jusqu'à la⁴¹

Teatro : "le virtuose doit avant tout bien se tailler la barbe et peigner sa perruque, [...] ne pas bien articuler l'archet mais dominer parfaitement son manche, [...] à la fin il fera une longue Cadence, qu'il portera déjà toute prête avec lui, avec des arpèges, des sujets à plusieurs cordes, etc."

Les concertos RV 228 et RV 323 font partie de cet attirail d'esbroufe qui consiste à "étonner tout le monde" par la transcendance technique, la puissance et la vitesse dans les mouvements vifs, et par le lyrisme du mouvement lent. Ces concertos ont été joués par Pisendel, virtuose qui vint se perfectionner auprès de Vivaldi en 1716-17 – d'ailleurs les ornements du RV 228 et la version sans basse de son mouvement lent, enregistrés ici, sont de sa main. Alors que ce violoniste allemand se produisait sur la scène du *Sant'Angelo*, il avait dû se sortir d'une situation délicate (l'orchestre pressait pernicieusement le tempo pendant ses triples croches) en frappant fort du pied pour maintenir la pulsation, "au grand contentement" de l'audience.

Teatro : "le virtuose n'ira jamais à *tempo*", saura "boger les bras, tourner la tête, se souffler le nez, battre des pieds [...] les musiciens seront tous saouls."

Le *balletto primo* d'*Arsilda* (Venise, 1716) est la seule pièce chorégraphique que nous connaissons aujourd'hui de Vivaldi. À l'instar du concerto RV 322 (offert à l'Empereur Charles VI en 1728), il nous est parvenu de façon incomplète : seules la partie de basse du ballet et les parties d'orchestre du concerto semblent avoir survécu. Toutefois, selon *Il Teatro* "le virtuose aura appris à jouer à la façon du bal sur les chiffres [en improvisant à partir de la basse]" : c'était pour nous l'occasion de mettre à l'épreuve cette pratique. D'autre part, comme le virtuose faisait aussi "des diminutions selon son humeur", la partie de violon du mouvement lent du concerto RV 322 a été improvisée pendant l'enregistrement, ainsi que l'ornementation de la ligne dépouillée de l'*adagio* alternatif du concerto RV 314. On pourra aussi entendre le genre d'improvisations que Vivaldi faisait à partir d'une basse toute simple dans l'*andante* du concerto RV 372a (destiné à son élève *Chiara*), variations qu'il a réutilisées dans le concerto à double chœur RV 583.

Quant à la symphonie d'ouverture de l'*Olimpiade* (1734), rendons la parole au *Teatro* : "elle consistera en un prestissimo de doubles croches avec tierce majeure, à laquelle devra suivre un *Piano* dans le même ton en tierce mineure, se finissant enfin avec Menuet, Gavotte ou gigue de nouveau en tierce majeure."

Pour "séduire le Peuple", Marcello recommande aux compositeurs "pizzicati, sourdines, trompettes marine". Un prototype a spécialement été conçu pour enregistrer le violon *in tromba* [en trompette], indéniable spécimen aldivivanesque : le répertoire connu de cet instrument rustique se limite à sept compositions du musicien. Il s'agit d'un violon "usagé" dont le "*scagnello*" [chevalet] est particulier : probablement fendu en deux autour d'un pivot pour vibrer à la façon d'une trompette marine. La chanterelle ne se joue pas, elle ne sert qu'à de très subtils réglages de pression qui favorisent plus ou moins le fracas général⁴².

Un autre timbre très particulier concerne le concerto RV 391 dans lequel le violon principal est accordé de façon inhabituelle. Ce concerto fait partie des meilleures compositions du musicien ; le fait que ses quatre sources conservées soient quasiment identiques est remarquable si l'on considère que Vivaldi réadaptait constamment ses compositions en fonction des contextes. C'est donc une pièce *achevée* en soi, et il n'est pas surprenant que le musicien l'ait choisie pour clore son dernier grand recueil publié, *La Cetra* (1727), d'autant plus que la pièce renferme un coup de théâtre à la fin du premier mouvement, que l'on peut interpréter comme un magnifique point final : un violon de l'orchestre apparaît par dessus les arpèges du violon principal comme s'il projetait son imaginaire ; un dédoublement de personnalité qui semble vouloir affirmer que le mystère musical transcende toute forme ou technique.

Cette *Cetra*, "lyre" d'Apollon, pourrait répondre à *L'Estro poetico armonico* que Marcello avait publié en paraphrasant *L'Estro armonico* de Vivaldi. Marcello, le Patricien, regrette manifestement les formes arcadiennes des académies vénitiennes d'antan. Qu'il soit rassuré, le conservatoire de Venise porte son nom, et non celui d'Aldiviva.

Vivaldi est fasciné par le théâtre, qui représente, aux côtés de la virtuosité, du mouvement et de la spiritualité, sa plus grande source d'inspiration. Il paiera certes cher cet amour de la scène, puisqu'un fiasco à Ferrare provoque sa ruine en 1739. Ironiquement, après le souflet du *Teatro* en 1720, c'est Alessandro Marcello, le frère de Benedetto, qui lui écrira des lettres de recommandation pour Rome, ville de théâtre où "quand un acte plaisait, on se contentait de hurler jusqu'à ce qu'on le recommence". Aldiviva y prendra son *Teatro alla moda* sous le bras, ce qui devait "subjuguier à un tel point les Romains, qui ne supportèrent plus ce qui n'était pas dans ce style".

OLIVIER FOURÉS

Le violon masqué

Pour une musicienne dont la vie est en permanence accompagnée, bercée, modelée, innervée et rythmée par les concertos incroyables qu'Antonio Vivaldi a écrits pour le violon, il est difficile d'imaginer le "prete rosso" autrement qu'en maître de cet instrument. Mais Vivaldi lui-même se considérait-il comme un violoniste ? Son extrême facilité pour exécuter les pirouettes époustouflantes de ses pièces et sa maîtrise de l'instrument ont bien sûr nourri une part importante de sa vie : son poste d'enseignant à la Pietà, la reconnaissance mondiale due à la publication de ses œuvres, cette réputation de virtuose qui a fait affluer les commandes de toute la noblesse européenne, tout cela tient presque à quatre cordes... Mais nous connaissons aussi les efforts qu'il a déployés pour réussir dans le domaine de l'opéra, non seulement comme compositeur mais encore comme "impresario". Se pourrait-il que Vivaldi se soit considéré tout d'abord comme un entrepreneur musical, le violon étant seulement un des moyens dont il disposerait pour arriver au succès ?

L'homme de théâtre ou le violoniste surdoué ? Ce sont en fait les deux facettes de Vivaldi que nous nous sommes efforcés de conjuguer dans ce disque en forme d'opéra imaginaire... et instrumental. Un opéra qui, dès le lever de rideau, commencerait avec un coup de théâtre tonitruant : l'ouverture de *L'Olimpiade* enchaîne une entrée torrentielle (où la puissance des grondements des basses superposée à des harmonies en cluster crée une atmosphère saisissante) avec un mouvement central tout en volutes et ribambelles de notes-fleurs, et une très courte et simple pirouette finale. Cette puissance originelle est omniprésente dans le concerto "explosif" RV 323, qui, au lieu d'exposer le tutti habituel, débute par un solo enchaînant des arpèges électrisants. Dans cette histoire, vous trouverez aussi plusieurs lieux communs inhérents au théâtre musical du XVIII^e siècle : l'air "pathétique" (RV 314) d'un profond lyrisme et l'air de "bravoure" (RV 228), qui répondent assez bien à la définition qu'en fait Goldoni. Ils sont cousins des airs de "bagaglio" qui voyageait dans les valises de toute "prima donna" qui se respecte. Et pour introduire l'ingrédient chorégraphique indispensable, nous avons utilisé "il ballo d'Arsilda", jeu de "reconstruction" orchestré par Olivier Fourés. Le théâtre, c'est aussi le plaisir du déguisement, et souvent un personnage disparaît un instant pour se travestir dans un autre rôle : dans le concerto "per violino in tromba", après quelques modifications effectuées sur le chevalier de l'instrument, le violon prend des airs de trompette ! Les personnages de notre opéra ne pouvant porter toujours les mêmes habits de scène, nous avons utilisé deux violons différents pour obtenir des textures, des couleurs et des ambiances variées... Dans ce tourbillon d'effets, de surprises et de ruptures, la narration dramatique de l'opéra reprend parfois ses droits, comme c'est notamment le cas dans le chef-d'œuvre en Fa majeur RV 282. Nous y trouvons tous les ingrédients nécessaires au bon déroulement de l'action : les entrées et sorties des divers personnages, leurs dialogues, leurs récits, la poésie qui les entoure, le suspense qu'ils savent créer, tout ceci dans une atmosphère qui, à certains moments, nous fait penser à un Mozart caché entre les rideaux...

Une des caractéristiques typiques de l'opéra au XVIII^e siècle était le "pasticcio", où chaque acte pouvait être composé par un compositeur différent ; le concerto RV 322 représente cette pratique à sa manière. Étant donné que la partie du violon solo n'a pas été conservée, il a fallu la reconstruire. Ce travail a été, pour la personne qui écrit ces lignes, d'une grande intensité. En compagnie du musicologue vivaldien, violoniste et danseur Olivier Fourés, ce fut un plaisir et en même temps un défi que de se glisser à travers la plume du compositeur, de plonger dans les arcanes de ses *bassetti*, et de le poursuivre dans les chiffres des basses. Une expérience que je ne suis pas près d'oublier, et qui me rend ce concerto encore plus proche que les autres, me poussant ainsi à imaginer à mon humble niveau ce que pouvait ressentir Vivaldi en jouant ses œuvres...

Que serait un opéra sans le *Deus ex machina*, le personnage surnaturel qui apparaît dans les moments de trouble pour arranger les affaires des simples mortels ? Écoutez le premier mouvement du concerto en si mineur (RV 391) : déjà, la scordatura (le violon soliste accordé si-ré-la-ré au lieu de l'accord traditionnel sol-ré-la-mi) modifie de façon très spéciale la sonorité du violon et produit un effet troublant, presque inquiétant.

Mais quand le troisième solo du mouvement commence avec une série d'arpèges erratiques, nous voyons descendre, soutenu par une de ces machineries si chères à la scénographie baroque, un dieu sauveur (nos remerciements à Alba Roca pour l'incarnation de ce superbe rôle !) qui, depuis la place du premier violon du tutti, nous fait don d'une mélodie venant d'un autre monde. Ce n'est pas seulement un sentiment, une action, un drame, une histoire créée par Vivaldi. C'est lui-même qui tout à coup se tient là sur scène, pour faire appel, par son talent, sa bienveillance et sa sagesse, à ce que nous avons en nous de plus profond.

Et pour finir la représentation, en guise de rappel, nous nous sommes souvenus de nos "origines" : au XVII^e siècle, moment où l'Accademia degli Incogniti était très active, on pouvait entendre à Venise le chef-d'œuvre de la naissance de l'opéra, *L'incoronazione di Poppea* ; nous avons donc choisi, en hommage au monde théâtral, un ostinato sur la base duquel le violon solo déploie une myriade de notes, chacune d'entre elles contenant une déclaration d'amour.

Le scénario que nous avons imaginé, basé sur la fantaisie et l'énergie, mais plus encore sur l'inconnu et le vertige, n'est comme toujours qu'un seul parmi des milliers possibles. À vous de faire vivre d'autres histoires, de rêver aux compositions de Vivaldi et de les remplir de nouvelles aventures.

Faites votre théâtre !

Je tiens à remercier les luthiers et archetiers dont les violons et archets m'accompagnent chaque jour : Mathias Jaquier, Marcelo Vianna Cruz, Eduardo Gorr, et Marie-Eve Geeraert. Je remercie également le centre Essentis, qui m'a offert un moment de calme et de concentration inestimable.

AMANDINE BEYER

To Music Lovers

The fashionable *Music Lover* will show great discernment as to the presentation of the pieces he listens to: *Who, When, What, Where, Why, How?* Is this a *World Premiere*, an *Original Version*, a *Discovery*? After which, the *Music Lover* will never listen to a recording more than four seconds in order to do it *Justice*; a verdict he will swiftly share with his *Homologues*. This is why the *Music Lover* will cherish meticulous analyses which juggle with the extremely complex terms of musical *Science*, such as *Scales, Arpeggios, Unisons and Dynamics*, and will rejoice at the narrative of the perilous adventures of *Musicologists. etc. etc. etc.*

Ifero Elvorius

Late in the year 1720, in Venice at the height of the Carnival, Benedetto Marcello's *Il teatro alla moda* (The fashionable theatre) was published. This lampoon examined local mores in the musical theatre. Although it is formally anonymous, its three heroes, depicted on the title page in a small Venetian boat sailing resolutely towards an unknown destination, are not: **Orsatto**, the doyen of Venetian impresarios (the bear in wig and cape holding a flag at the prow); **Modotto**, impresario of the Teatro Sant'Angelo (rowing the vessel); and **Aldiviva** in the stern, with his *angelo's* wings, who marks the rhythm for the oarsman by tapping his foot and playing the violin.

Thanks to 'prima donnas, mothers of prima donnas, virtuosos, librettists, butterflies, little boats, tigers, bears, turkeys, storms, mists, cold chicken, sacrifices, murders, nightingales, prisons, poisons, earthquakes, daggers, lightning, slaves, travel accidents, wigs, parrots, clubs, tunnels, rocks, precipices, statues, fountains, forests, cannons, bombs, beaches, bear hunts, moons, suns, tabors, moustaches, pipes, spectres, monkeys, garlands, lottery, wild cacao, bearskin sword-hilts, etc. etc. etc.', Marcello found in this Venetian theatre a source of inspiration as inexhaustible as it is felicitous.

Yet the amusing little volume would spoil the Carnival festivities of certain people, notably the aforementioned Aldiviva. He was just back from Mantua, where he had picked up the singular habit of setting to music all sorts of animals, noises, situations, preposterous moods, *Seasons* and so forth. Despite the success of his opera *La verità in cimento* on 26 October 1720, which had generated a moment of 'universal satisfaction' in the little auditorium of the Teatro Sant'Angelo, no one dared to go and see his second opera of the season, *Filippo*; the work had to be replaced at the last moment by a concert performance of a two-year-old opera. 'Aldiviva' was not to compose another opera for Venice until 1726 . . .

Even though his innumerable operas (Vivaldi himself said he had written ninety-four) generally enjoyed great success, the composer was often attacked for his work in the theatre. Tartini and Goldoni were full of praise for him as a violinist, but the former recalls how often he was 'booed' on stage, and the other, then a budding operatic librettist, recounts that Vivaldi encouraged him to 'massacre Zeno's drama' for his *Griselda* (which, in spite of this outrage, 'succeeded admirably'). Even Quantz, an unconditional admirer of Vivaldi until 1726, subsequently reproached him with having 'composed too much vocal music for the theatre' and stooped to 'levity and frivolity in both his compositions and his playing'. The Concerto RV 282, composed in Prague in 1730/31, perfectly illustrates this late style that upset Quantz; moods and motifs are mingled, superimposed, independent, and present a remarkably rugged itinerary.

We also know that Aldiviva did not hesitate to take up his violin on the stage when the audience's enthusiasm started to flag, and save the evening's takings 'in a trice' thanks to his 'enchanted bow'. In 1715, von Uffenbach attended one of these 'admirable' and 'inimitable' exhibitions: 'Towards the end, Vivaldi played a solo accompaniment – splendid – to which he appended a cadenza [*phantasie*] which really frightened me, for such playing has never been and never can be: he brought his fingers up to only a straw's distance from the bridge, leaving no room for the bow – and that on all four strings with imitations [*Fugen*] and incredible speed.' This must have been something like the 'fantasy' found on the manuscript of the Concerto RV 212 (1712), which we have inserted here at the end of the Concerto RV 228, and which goes up to *a^{ma}*!

From *Il teatro*: 'The violin virtuoso must, first and foremost, shave close, pare his corns and comb his wig . . . he will not have a good bowstroke but will keep a tight grip on the neck. . . . at the end he will play a long cadenza, which he will bring with him already prepared beforehand, with arpeggios, subjects on several strings, etc.'

The Concertos RV 228 and RV 323 fall into this category of theatrical paraphernalia, which consists in 'amazing everyone' with technical transcendence, power and velocity in the fast movements, and lyricism in the slow movement. Both concertos were played by Johann Pisendel, a virtuoso who came to Vivaldi for advanced study in 1716-17 – in fact, the ornaments of the Concerto RV 228 and the version without bass of its slow movement recorded here are from his pen. When the German violinist appeared on the stage of the Sant'Angelo, he had had to get out of a tricky situation (the orchestra perniciously hurried the tempo during his demisemiquavers) by stamping his foot loudly to maintain the pulse, 'to the great delight' of the audience.

Il teatro: '[The virtuoso] will never play in time', and will 'move his arms, stamp his feet, turn his head, blow his nose, etc.'; ' . . . the musicians will all be drunk.'

The *balletto primo* of *Arsilda* (Venice, 1716) is the only piece of dance music by Vivaldi known to us today. Like the Concerto RV 322 (presented to the Emperor Charles VI in 1728), it has come down to us incomplete: only the bass part of the ballet and the orchestral parts of the concerto seem to have survived. But according to *Il teatro* 'the virtuoso will have learnt to play dance music by numbers', that is, by improvising on the bass: here we had an opportunity to try this out in practice. Moreover, since the virtuoso also played 'diminutions according to his [or her!] fancy', the violin part in the slow movement of the Concerto RV 322 was improvised during the recording sessions, as was the ornamentation to the bare melodic line of the alternative Adagio to the Concerto RV 314. Listeners will also hear the kind of improvisations Vivaldi made on a simple bass in the Andante of the Concerto RV 372a (written for his pupil Chiara); he reused these variations in the Concerto *in due cori* RV 583.

To describe the opening sinfonia of *L'Olimpiade* (1734), we cannot do better than quote *Il teatro* once again: 'The sinfonia will consist of a French or *prestissimo* movement in semiquavers in the major key, which will generally be followed by a *piano* in the same key but in the minor, concluding finally with a minuet, a gavotte or a gigue, again in the major.'

To 'beguile the people', Marcello recommends composers to use 'pizzicatos, mutes, trumpets marine, etc.'. In this case, a prototype was specially designed to record the *violino in tromba*, an undeniably Aldivivian specimen: the extant repertory of this rustic instrument is limited to seven compositions by him. It was a 'used' violin with a special *scagnello* (bridge), probably split in two around a pivot so that its sound would vibrate like a trumpet marine.¹ The top (E) string is not played; it is employed only to produce very subtle adjustments of pressure that more or less favour the overall din.

Another very individual timbre may be found in the Concerto RV 391, where the *violino principale* is tuned in an unusual way. This concerto is one of Vivaldi's finest compositions; the fact that its four surviving sources are virtually identical is remarkable if one bears in mind that the composer constantly readapted his works as circumstances dictated. It is therefore a *finished* composition in its own right, and it is not surprising that Vivaldi chose it to conclude his last great published collection, *La cetra* (1727), especially as the piece reserves a *coup de théâtre* for the end of the first movement, which may be interpreted as a magnificent culmination: an orchestral violin appears above the arpeggios of the *violino principale*, as if projecting its imagination; a use of the split personality which seems to assert that musical mystery transcends all form and technique.

La cetra, the 'lyre' of Apollo, might well be a response to the *Estro poetico-armonico* that Marcello had published, paraphrasing the title of Vivaldi's *L'estro armonico*. The patrician Marcello was clearly nostalgic for the Arcadian forms of the Venetian academies of yore. He would doubtless be reassured to learn that the conservatory of Venice bears his name, and not Aldiviva's.

Vivaldi was fascinated by the theatre, which, along with virtuosity, movement and spirituality, represented his greatest source of inspiration. To be sure, he was to pay dearly for this love of the stage, since a fiasco in Ferrara precipitated his ruin in 1739. Ironically, after the slap in the face of *Il teatro* in 1720, it was Alessandro Marcello, Benedetto's brother, who wrote him letters of recommendation for Rome, a city of theatres where 'when an act was found pleasing, the audience kept roaring until it was repeated'. Aldiviva would take his copy of *Il teatro alla moda* there under his arm, which must have 'enthralled the Romans, who could no longer tolerate anything that was not in this style'.

OLIVIER FOURÉS
Translation: Charles Johnston

¹ The trumpet marine (*tromba marina*), a bowed monochord instrument with vibrating bridge, was in use from the fifteenth century until the mid-eighteenth. It produced a close approximation of the sound of the trumpet, but the origin of the epithet 'marine' is unknown. (Translator's note)

The Masked Violin

For a musician whose life is constantly accompanied, lulled, moulded, innervated and punctuated by the incredible concertos that Antonio Vivaldi wrote for the violin, it's hard to imagine the 'Prete Rosso' in any other way than as a master of that instrument. But did Vivaldi really think of himself as a violinist? His extreme facility for executing the stunning pirouettes of his compositions and his total command of the instrument obviously sustained a significant portion of his life: his post as a teacher at the Pietà, the worldwide recognition he gained from the publication of his works, his reputation as a virtuoso that brought commissions flooding in from the entire European aristocracy – all of that was almost totally due to four strings . . . But we also know how much effort he invested in achieving success in the domain of opera, not only as a composer but also as an 'impresario'. Could it be that Vivaldi regarded himself first and foremost as a musical entrepreneur, with the violin as just one of the means at his disposal to get what he wanted?

The man of the theatre or the phenomenally gifted violinist? In fact these are the two facets of Vivaldi that we have tried to combine on this disc in the form of an imaginary – and purely instrumental – opera. An opera that would begin, as the curtain rises, with a mighty *coup de théâtre*: the overture of *L'Olimpiade* moves from a torrential entrance (with the power of the growling basses superimposed on cluster harmonies creating an arresting atmosphere) into a central movement wreathed in spirals and flowery garlands of notes, followed by a very brief and simple final pirouette. This primeval power is omnipresent in the 'explosive' Concerto RV 323, which instead of setting out the customary tutti, opens with a solo stringing together a series of electrifying arpeggios. In this 'story' of ours, you will also meet several of the intrinsic commonplaces of the musical theatre of the eighteenth century: the profoundly lyrical *aria patetica* (RV 314) and the *aria di bravura* (RV 228), which answer pretty well to the definition of them given by Goldoni. They are cousins of the *arie di bagaglio* ('suitcase' arias) that used to travel in the luggage of every self-respecting prima donna. And to introduce the indispensable choreographic ingredient, we turned to 'il ballo d'*Arsilda*', in a 'reconstruction' orchestrated by Olivier Fourés. The theatre also means the pleasure of disguise, and often a character disappears for an instant to dress up for another role: in the concerto 'per violino in tromba', following some modifications to the bridge of the instrument, the violin sounds like a trumpet! Since we couldn't have the characters in our opera always wearing the same costumes, we used two different violins to obtain varied textures, colours and ambiances. In this whirlwind of effects, surprises and sudden shifts in mood, the dramatic narrative of the opera sometimes asserts its rights, as is notably the case in the masterpiece in F major RV 282. There we find all the necessary ingredients to make the action unfold smoothly: the entrances and exits of the various characters, their dialogues, their monologues, the poetry that surrounds them, the suspense they create, all this in an atmosphere which, at certain moments, makes us imagine a Mozart hiding behind the curtains . . .

One of the typical characteristics of eighteenth-century opera was the 'pasticcio', each act of which might be written by a different composer; the Concerto RV 322 represents this practice in its own way. Since the solo violin part has not survived, it had to be reconstructed. For the writer of these lines, that process was an extremely intense one. In the company of the Vivaldian musicologist, violinist and dancer Olivier Fourés, it was at once a pleasure and a challenge to imagine we were taking up the composer's pen, to immerse ourselves in the arcana of his *bassetti* and chase him through his figured basses. An experience I'm not likely to forget in a hurry, and which has made this concerto even closer to my heart than the others, stimulating me to imagine at my own humble level what Vivaldi might have felt when he played his works.

What would an opera be without the *deus ex machina*, the supernatural character who appears in times of trouble to sort out the affairs of mere mortals? Listen to the first movement of the Concerto in B minor (RV 391): already, the scordatura (the solo violinist tunes to B-D-A-D instead of the traditional tuning G-D-A-E) modifies the sound of the violin in a very special way and produces an otherworldly, almost worrying effect. But when the movement's third solo begins with a series of erratic arpeggios, we can see descending from on high, supported by one of those machines so dear to Baroque scenography, a salvation-bringing god (our thanks to Alba Roca for playing this superb role!) who, from the position of the tutti first violin, offers us a melody come from another world. This is not only a sentiment, an action, a drama, a story created by Vivaldi. It is the composer himself who suddenly appears on the scene, to appeal, in his talent, his benevolence and his wisdom, to our innermost selves.

And to round off the performance, to serve as an encore, we remembered our 'origins': in the seventeenth century, the period when the Accademia degli Incogniti was at the height of its activity, audiences in Venice could hear the masterpiece of early opera, *L'incoronazione di Poppea*; we have therefore chosen, in homage to the theatrical world, an ostinato theme on the basis of which the solo violin deploys a myriad of notes, each of them containing a declaration of love.

The scenario we have thought up, focusing on fantasy and energy, but even more on exhilaration and the unknown, is – as always – only one among thousands of possible ones. It's up to you to invent other stories, to dream of the works of Vivaldi and fill them with new adventures.

Create your own theatre!

AMANDINE BEYER
Translation: Charles Johnston

Den Musikliebhabern

Der *Musikliebhaber* von heute stelle höchste Ansprüche an die Art, wie ihm die Stücke präsentiert werden, die er hört: *Wer, Wann, Was, Wo, Warum, Wie?* Ist es eine *Welterstaufführung*, eine *Originalfassung*, eine *Entdeckung*? Wenn das geklärt ist, höre der *Musikliebhaber* eine Einspielung niemals länger als 4 Sekunden an, um sein Urteil zu fällen, und er einige sich über dieses Urteil sehr schnell mit seinen *Kollegen*. Deshalb lege der *Musikliebhaber* größten Wert auf die gründlichen Analysen, die mit den hochkomplizierten Fachausdrücken der Musikwissenschaft wie *Skalen*, *Arpeggien*, *Unisoni* oder *Dynamik* um sich werfen, und sei hochofiziert, wenn er liest, was die Musikwissenschaftler über ihre waghalsigen Unternehmungen zu erzählen haben. usw. usw. usw.

Ifero Elvorius

Ende 1720 erschien in Venedig, wo gerade der Karneval tobte, *Il Teatro alla moda* von Benedetto Marcello, eine satirische Betrachtung über den Opernbetrieb der Stadt. Dieses „Neumodische Theater“ ist formal anonym, die drei auf dem Vorsatzblatt abgebildeten Protagonisten indessen sind es nicht: in einer venezianischen Gondel fahren mit entschlossenem Blick einen Kurs zu unbekannten Ufern **Orsatto**, dienstältester Impresario Venedigs (der Bär mit Perücke und Umhang, der am Bug eine Fahne schwenkt), **Modotto**, Impresario des Theaters *Sant'Angelo* (der Ruderer) und am Heck **Aldiviva** mit seinen *Angelo*-Flügeln, der Geige spielt und mit dem Fuß dirigiert. Mit seinen „Sängerinnen, Primadonnenmüttern, Virtuosen, Librettisten, Schmetterlingen, Schiffchen, Tigern, Bären, Truthähnen, Unwettern, Nebeln, kaltem Kapaun, Gift, Erdbeben, Dolchen, Blitzen, Sklaven, Kutschenunfällen, Perücken, Papageien, Keulen, unterirdischen Räumen, Klippen, Schluchten, Statuen, Springbrunnen, Wäldern, Kanonen, Bomben, Stränden, Bärenjagden, Monden, Sonnen, Tamburinen, Schnurrbärten, Tabakspfeifen, Gespenstern, Affen, Girlanden, Lotterien, Wildkakao, Bärenfellgriffen usw. usw. usw.“ war das venezianische Theater für Marcello eine ebenso unerschöpfliche wie treffliche Quelle der Inspiration.

Das unterhaltsame Bühnlein war jedoch geeignet, einigen, insbesondere besagtem Aldiviva, den Spaß am Karnevalsvergnügen zu verderben. Der Letztere war gerade aus Mantua zurückgekehrt, wo er Geschmack an der sonderbaren Angewohnheit gefunden hatte, allerlei Tiere, Geräusche, Szenerien, wunderliche Stimmungen, *Jahreszeiten*... in Musik zu setzen. Trotz des Erfolgs seiner am 26. Oktober 1720 aufgeführten Oper *Verità in Cimento*, der ihm im kleinen Theater *Sant'Angelo* kurzzeitig „rundum Zufriedenheit“ bescherte, war niemand darauf erpicht, sich auch *Filippo* anzusehen, seine zweite Oper der Saison; das Werk musste schleunigst abgesetzt und stattdessen die konzertante Fassung einer zwei Jahre alten Oper gespielt werden. „Aldiviva“ sollte bis 1726 keine weiteren Opern für Venedig mehr komponieren...

Obwohl seine zahllosen Opern (nach Vivaldis eigenen Angaben waren es 94) zumeist sehr erfolgreich waren, hat man den Komponisten häufig gerade im Hinblick auf sein Opernschaffen angegriffen. Tartini und Goldoni rühmten in den höchsten Tönen den Geiger, aber der Erstere erinnerte daran, wie häufig er in der Oper „ausgepiffen“ wurde, und der Andere, damals noch Anfänger als Opernlibrettist, hatte nicht vergessen, dass Vivaldi ihn sehr ermuntert hatte, „dem Melodrama Zenos den Garaus zu machen“, als er das Libretto seiner Oper *Griselda* verfasste (die trotz dieser Beschimpfungen „ein glänzender Erfolg wurde“). Selbst Quantz, bis 1726 ein begeisterter Anhänger Vivaldis, tadelte ihn später mit den Worten: „Zuletzt aber verfiel er, durch allzu vieles und tägliches komponieren und besonders da er anfang, theatralische Singmusiken zu verfertigen, in eine Leichtsinnigkeit und Frechheit, sowohl im Setzen als Spielen.“ Das Konzert RV 282, 1730/31 in Prag komponiert, ist das beste Beispiel dieses Spätstils, der Quantz missfiel; Stimmungen und Motive werden vermischt, verschränkt oder bleiben isoliert, und das Ergebnis ist ein holpriger musikalischer Verlauf.

Bekannt ist auch, dass Aldiviva sich nicht scheute, seine Violine auf offener Bühne zu zücken, wenn das Publikum überfordert war, und dank seinem „Zauberbogen“ im Nu die Einnahmen des Abends rettete. 1715 war von Uffenbach Augenzeuge einer dieser „admirablen“ und „unnachahmlichen“ Darbietungen: „... gegen das Ende spielte Vivaldi ein Accompagnement Solo, admirabel, woran er zuletzt eine Phantasie anhing, die mich recht erschreckte, denn dergleichen ohnmöglich so jehmals ist gespielt worden, noch kann gespielt werden, denn er kahl mit den Fingern nur einen Strohhalm breit an den Steg, daß der Bogen keinen Platz hatte, und das auf allen 4 Saiten mit Fugen und einer Geschwindigkeit, die unglaublich ist.“ So auch die Fantasie, die sich im Autograph des Konzerts RV 212 (1712) fand und die hier an das Konzert RV 228 angehängt wurde: sie reicht bis zum a⁴ hinauf!

Teatro: „Der Virtuose stutze vor allem ordentlich seinen Bart und kämme seine Perücke [...] er achte nicht auf die Artikulation seines Bogenstrichs, sondern auf den vollendeten Sitz seines Ärmels [...] zum Schluss spiele er eine lange Kadenz, die er schon fertig mitbringt, mit Arpeggien, Doppelgriff- und Akkordspiel, usw.“

Die Konzerte RV 228 und RV 323 sind Beispiele dieses Schaugepräges, das darauf abzielte, „jedermann in Erstaunen zu setzen“ durch technische Überlegenheit, Klangstärke und Geschwindigkeit in den schnellen Sätzen und den Lyrismus des langsamen Satzes. Pisendel hat diese Konzerte gespielt, ein Virtuose, der 1716-17 Meisterschüler Vivaldis war – übrigens sind die Verzerrungen des RV 228 und die Fassung ohne Bass des langsamen Satzes, wie hier eingespielt, von seiner Hand. Bei einem Auftritt auf der Bühne des *Sant'Angelo* geriet der deutsche Geiger in Bedrängnis (während er seine Zweihunddreißigstel spielte, steigerte das Orchester in halsbrecherischer Weise das Tempo), und er konnte sich nur dadurch aus der Affäre ziehen, dass er heftig mit dem Fuß stampfte, um den Takt zu halten, „zum großen Vergnügen“ des Publikums.

Teatro: „Der Virtuose spiele niemals *a tempo*“, er „fuchtle mit den Armen herum, wende den Kopf, schnaube sich die Nase, stampe mit den Füßen [...] am besten sind alle Musiker betrunken.“

Das *Balletto primo d'Arsilda* (Venedig, 1716) ist das einzige bisher von Vivaldi bekannte Ballett. Wie das Konzert RV 322 (1728, dem Kaiser Karl VI. zugeeignet) ist es unvollständig überliefert: wie es aussieht, sind vom Ballett nur die Basslinie und vom Konzert nur die Orchesterstimmen erhalten. Nun ist aber im *Teatro* nachzulesen, „der Virtuose sollte darin geübt sein, wie beim Tanz nach der Bezifferung zu spielen [und über dem Bass zu improvisieren]“: das nahmen wir zum Anlass, es mit dieser Praxis zu versuchen. Da die Virtuosen außerdem „Verzerrungen nach Lust und Laune“ anbrachten, entschieden wir uns, den Violinpart des langsamen Satzes des Konzerts 322 bei der Einspielung ebenso zu improvisieren wie die Auszierung der kargen Linie des Alternativsatzes *Adagio* des Konzerts RV 314. Auch im *Andante* des Konzerts RV 372a (das er für seine Schülerin *Chiara* komponierte) sind solche Improvisationen zu hören, wie Vivaldi sie über einem sehr einfachen Bass erfand, Variationen, die er im Doppelkonzert RV 583 wiederverwendet hat.

Im Zusammenhang mit der Eröffnungssinfonia seiner Oper *L'Olimpiade* (1734) sei noch einmal *Il Teatro* zitiert: „Sie [die Ouvertüre] setze sich aus einem Prestissimo von Sechzehnteln in der Durtonart zusammen und einem *Piano* in der Molltonart, und sie schließe mit einem Menuett, einer Gavotte oder einer Gigue wieder in der Durtonart.“

Um „die Leute zu entzücken“, rät Marcello den Komponisten zu „Pizzicati, Dämpfern, Marien trompeten“. Für die Einspielung der Violine *in tromba* [mit Trompetenklang], einer nachweislich vivaldischen Erfindung (das heute bekannte Repertoire für dieses Instrument einfachster Bauart beschränkt sich auf sieben Kompositionen von seiner Hand), wurde eigens ein Prototyp angefertigt. Es handelt sich um eine „kümmerliche“ Violine, deren „*scagnello*“ [Steg] eine besondere Form hat: er ist asymmetrisch angebracht, so dass der frei schwebende Fuß beim Spiel wie beim Trumscheit auf die Decke schlägt. Die Chanterelle wird nicht gestrichen, sie hat keine andere Funktion als die feinsten Druckregulierung für wohltdosierte Schärfe des Tons.

Mit einer anderen sehr eigentümlichen Klangfarbe haben wir es im Konzert RV 391 zu tun, bei dem die Solovioline auf eine ungewöhnliche Art gestimmt ist. Dieses Konzert gehört zum Besten, was der Komponist geschrieben hat; die Tatsache, dass die vier Quellen, in denen das Werk überliefert ist, nahezu identisch sind, ist bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass Vivaldi seine Kompositionen je nach Aufführungssituation ständig umarbeitete. Es ist demnach ein Werk, das so, wie es ist, vollkommen ist, und es überrascht nicht, dass er es zum Schlussstück seiner letzten großen im Druck erschienenen Sammlung *La Cetra* (1727) gemacht hat, zumal das Stück am Ende des ersten Satzes mit einem Knalleffekt überrascht, den man als einen glanzvollen Schlusspunkt ansehen könnte: eine Orchestervioline schwingt sich über die Arpeggien der Solovioline auf, als bilde sie ein imaginäres Selbst ab, eine Persönlichkeitsspaltung, die vielleicht zeigen soll, dass das Mysterium der Musik weit über alles Formale oder Technische hinausgeht.

Diese *Cetra*, die „Leier“ Appollos, könnte die Antwort auf *L'Estro poetico armonico* sein, das Marcello als Kommentar zu Vivaldis *L'Estro armonico* verfasst hatte. Der Patrizier Marcello trauerte ganz offensichtlich den arkadischen Formen der Akademien Venedigs früherer Zeiten nach. Er kann beruhigt sein: das Konservatorium von Venedig trägt seinen Namen und nicht den Aldivivas.

Vivaldi war fasziniert vom Theater, das neben seiner Virtuosität, seiner Reisefreudigkeit und Religiosität seine wichtigste Inspirationsquelle war. Doch kam ihn diese Begeisterung für die Bühne teuer zu stehen, denn nach einem Misserfolg in Ferrara 1739 war er wirtschaftlich ruiniert. Die Ironie des Schicksals wollte es, dass ihn nach der Ohrfeige des *Teatro* im Jahr 1720 ausgerechnet Alessandro Marcello, der Bruder Benedettos, mit Empfehlungsschreiben für Rom versorgte, die Theaterstadt, wo man „wenn ein Akt gefiel, nicht ruhte und so lange Geschrei machte, bis er noch einmal gespielt wurde“. Aldiviva hatte seinen *Teatro alla moda* dort immer unter dem Arm, und so gelang es ihm, „die Römer derart in seinen Bann zu schlagen, dass sie nichts mehr hören wollten, das nicht in diesem Stil geschrieben war.“

OLIVIER FOURÉS
Übersetzung Heidi Fritz

Die Violine als Opernkünstlerin

Einer Musikerin, in deren Leben die unglaublichen Konzerte, die Antonio Vivaldi für die Violine geschrieben hat, ständige Begleiter sind, die es beruhigen, modellieren, innervieren und seinen Rhythmus bestimmen, fällt es schwer, sich den „*prete rosso*“ anders vorzustellen denn als Meister dieses Instruments. Aber Vivaldi selbst, sah er sich als Geiger? Die ungeheure Leichtigkeit, mit der er die atemberaubenden Pirouetten seiner Stücke ausführte, und seine meisterliche Beherrschung des Instruments waren sicherlich ein wichtiger Faktor in seinem Leben: seine Stellung als Violinlehrer an der Pietà, die weltweite Anerkennung, die ihm die Publikation seiner Werke einbrachte, sein Ruhm als Virtuose, der dafür sorgte, dass er von der Aristokratie ganz Europas mit Kompositionsaufträgen überhäuft wurde, all das war mehr oder weniger auf die vier Saiten zurückzuführen... Aber wir wissen auch von den Anstrengungen, die er gemacht hat, um auf dem Gebiet der Oper zu reüssieren, nicht nur als Komponist, sondern auch als „Impresario“. Sah sich Vivaldi vielleicht in erster Linie als Musikunternehmer, für den die Violine nur eines der ihm zur Verfügung stehenden Mittel auf dem Weg zum Erfolg war?

Der Theatermann oder der Ausnahmegeiger? Das sind die zwei Gesichter Vivaldis, die wir in dieser CD in Form einer imaginären... und instrumentalten Oper zur Deckung bringen wollten. Einer Oper, die, sobald der Vorhang aufgegangen ist, mit einem donnernden Knalleffekt beginnen würde: in der Ouvertüre zu *L'Olimpiade* reihen sich eine sturzbachartige Eröffnung (in der das gewaltige Grollen der über Cluster-Harmonien geschichteten Bässe eine packende Stimmung erzeugt), ein von Spiralen und Haufen auszierender Noten überquellender Mittelteil und eine sehr kurze und kunstlose Schluss-Pirouette aneinander. Diese Vivaldi eigentümliche Klangmächtigkeit ist im „explosiven“ Konzert RV 323 allgegenwärtig: dort setzt die Exposition nicht wie sonst üblich im Tutti ein, vielmehr beginnt das Konzert mit einem Solo, das elektrisierende Arpeggien aneinanderreihet. Es werden Ihnen in dieser Geschichte auch mehrere im Musiktheater des 18. Jahrhunderts unverzichtbare Klischees begegnen: die von lyrischer Emphase geprägte „Affektarie“ (RV 314) und die „Bravourarie“ (RV 228), die ziemlich genau der Definition Goldonis entsprechen. Sie sind den „*bagaglio*“-Arien eng verwandt, die jede „Primadonna“, die auf sich hielt, in ihrem Reisegepäck hatte. Und damit auch das obligatorische tänzerische Element nicht fehlt, haben wir den *Ballo d'Arsilda* in einer von Olivier Fourés instrumentierten „Rekonstruktion“ in das Programm aufgenommen. Theater, das ist auch die Freude an der Verkleidung, und häufig verschwindet eine Person der Handlung für kurze Zeit, um in eine andere Rolle zu schlüpfen: im Konzert „*per violino in tromba*“ ahmt die Violine nach einigen Veränderungen am Steg des Instruments den Klang der Trompete nach: Da die Personen unserer Oper nicht durchgehend dieselben Kostüme tragen können, haben wir zwei verschiedene Violinen verwendet, um wechselnde Klangstrukturen, Klangfarben und Stimmungen zu erzeugen... In diesem Strudel der Effekte, der Überraschungen und Brüche kommt ab und zu auch die dramatische Handlung wieder zu ihrem Recht, wie es insbesondere in dem Meisterwerk RV 282 in F-dur der Fall ist. Es finden sich darin alle für einen geordneten Ablauf der Handlung notwendigen Elemente: Auftritte und Abtritte der einzelnen Personen, ihre Dialoge, ihre Monologe, das Flair, das sie umgibt, die Spannung, die sie zu erzeugen vermögen, all das in einer Stimmung, die stellenweise an einen in den Kulissen verborgenen Mozart denken lässt...

Eine für die Oper des 18. Jahrhunderts typische Form war das „Pasticcio“, bei dem mitunter jeder Akt von einem anderen Komponisten stammte; das Konzert RV 322 macht auf seine Art von dieser Praxis Gebrauch. Da die Stimme der Solovioline nicht erhalten ist, musste sie rekonstruiert werden. Diese Arbeit war für die Verfasserin dieser Zeilen eine Herausforderung. In Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftler und Vivaldi-Spezialisten, Geiger und Tänzer Olivier Fourés war es eine Freude und zugleich ein Wagnis, sich in den Notentext von der Hand des Komponisten einzuschleichen, in die Geheimnisse seiner Bassetti einzudringen und ihm durch die Generalbassbezeichnung zu folgen. Eine Erfahrung, die ich nicht so schnell vergessen werde, und durch die mir dieses Konzert noch mehr ans Herz gewachsen ist als die anderen, denn ich war genötigt, mir mit meinen bescheidenen Fertigkeiten vorzustellen, was Vivaldi empfunden haben mag, wenn er seine Werke spielte...

Was wäre eine Oper ohne den *Deus ex machina*, die Göttergestalt, die in den Augenblicken größter Verwirrung erscheint, um die Angelegenheiten der einfachen Sterblichen in Ordnung zu bringen? Man braucht sich nur den ersten Satz des Konzerts in h-Moll (RV 391) anzuhören: schon die Scordatura (die Solovioline ist umgestimmt auf h-d-a-d statt der Normalstimmung g-d-a-e) verändert auf ganz eigenartige Weise den Klang der Violine und erzeugt eine fast ein wenig beunruhigende, übernatürliche Wirkung. Wenn dann aber das dritte Solo des Satzes mit einer Folge vereinzelter Arpeggien beginnt, meint man auf einer jener so überaus beliebten Flugvorrichtungen der Maschinerie barocker Bühnentechnik einen göttlichen Retter herabsteigen zu sehen (Alba Roca sei für die Verkörperung dieser imposanten Rolle gedankt!), der uns vom Pult der ersten Violine des Tutti aus mit einer Melodie aus einer anderen Welt beglückt. Es ist nicht nur ein Gefühl, ein Vorgang, ein Drama, eine von Vivaldi erzählte Geschichte. Er steht plötzlich selbst auf der Bühne, um mit seiner Kunst, seiner Liebenswürdigkeit und seiner Klugheit das in uns wachzurufen, was an tiefer Empfindung in uns steckt.

Und zum Schluss der Vorstellung, gewissermaßen als Zugabe, haben wir uns auf unsere „Ursprünge“ besonnen: im 17. Jahrhundert, als die Accademia degli Incogniti sehr aktiv war, konnte man in Venedig das Meisterwerk *L'incoronazione di Poppea* aus der Frühzeit der Operngeschichte hören; diesem Werk haben wir als eine Hommage an die Welt der Oper ein Ostinato entnommen, über dem die Solovioline Myriaden von Tönen improvisiert, jede eine Liebeserklärung.

Das Szenarium, das wir uns vorgestellt haben, dem Impuls der Phantasie und Tatkraft folgende, aber mehr noch der Lust auf das Unbekannte und Aufregende, ist wie immer nur eine von tausend anderen Möglichkeiten. Es liegt bei Ihnen, sich andere Geschichten auszudenken, sich in die Kompositionen Vivaldis hineinzuträumen und sie mit neuen Abenteuern auszufüllen.

Machen Sie sich Ihr eigenes Theater!

AMANDINE BEYER
Übersetzung Heidi Fritz

Gli incogniti, Amandine Beyer discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale



FRANÇOIS COUPERIN
**Apothéoses de Lully & Corelli
& autres "Sonades"**
CD HMC 902193

"Il ne faut pas longtemps pour céder au charme d'Amandine Beyer et de ses Inconnus tant la délicatesse du discours poétique est au rendez-vous." – Choc de **Classica**

"Les *Apothéoses* inspirent à l'équipe d'Amandine Beyer un foisonnement de détails harmonieux. Un accomplissement technique et musical exceptionnel." – **Diapason d'or**

'These are lively, elegant performances that capture the subtlety of Couperin without affectation or special effects . . . Though hardly the only recording of these works, Gli Incogniti's should be considered among the best.' – **Gramophone**

'Wonderfully Sumptuous . . .' – **Listen Magazine**

„Bei Amandine Beyer und *Gli incogniti* klingt keine Note angestrengt – die Musiker berauschen sich regelrecht an Couperins Erfindungsreichtum. Und so gerät diese CD auch zu einer Apotheose – auf François Couperin.“ – **Kulturradio vom RBB**, CD der Woche

„Amandine Beyer und Gli Incogniti meistern diese Aufgabe mit Esprit, instrumentaler Prägnanz und luzidem Klang. Die Musik atmet, spricht und tanzt.“ – **Fono Forum**

„Beyer und die Incogniti gehen jede Phrase und jede Geschichte, die Couperin erzählt, mit so viel wissender Liebe an, dass man unweigerlich zum Couperin-Fan werden muss.“ – **Südwestrundfunk**

„Mit klarem und resonanzreichem Ton aufspielend, wissen die Musiker auch die typisch ‚corellisierenden‘ Schreitbässe und Dissonanzketten, die leicht etwas akademisch wirken können, mit wunderbar differenzierter, singender Emotion zu beleben.“ – **Rondo**

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter

harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015

Enregistrement novembre 2014, Rome

Direction artistique, prise de son et montage : Alban Moraud

Matériel d'orchestre publié par Ars-Antiqua, <http://www.ars-antiqua.com>

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Pietro Longhi, Le Rhinocéros, 1751 - akg-images

harmoniamundi.com

HMC 902221