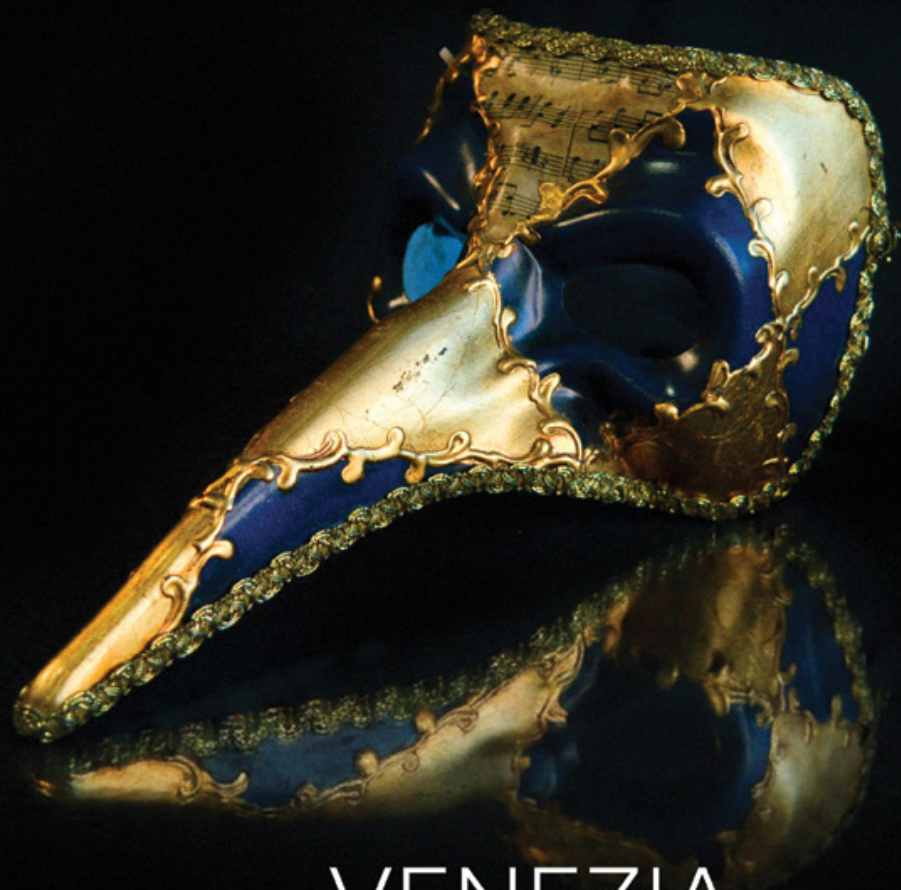




VENEZIA
SOPRA
SOTTO

OPHÉLIE GAILLARD
ZOLTAN DARAGO
ZACHARY WILDER · PULCINELLA

AD
TE
RA

1. **Balli – Contradanza*** (anonymous) *bass by Olivier Fourés* 0'38

Antonio Vivaldi

Cello Concerto in A Minor RV 418

2. I. Allegro 3'57
3. II. [Largo] 2'37
4. III. Allegro 3'06

5. **Balli – Minuetto alla Scoscese*** (anonymous) *bass by Olivier Fourés* 1'02

Antonio Vivaldi

6. **Se nemico tu sei*** (La Candace o Siano li Veri Amici, RV 704) 3'07

Concerto a 4 in G Minor RV 152

7. I. Allegro molto 1'39
8. II. Andante molto 1'17
9. III. Allegro molto 1'53

10. **Il destin che mi sovrasta** (Orlando finto pazzo, RV 727) 3'30

11. **Balli – Guerra d'amore*** (anonymous) *bass by Olivier Fourés* 1'01

12. **Aria veneziana – 'Cos'è 'sta cosa?'*** (anonymous) 1'56

Antonio Vivaldi

Cello Concerto in D Minor RV 407

13. I. Allegro 3'12
14. II. Largho 3'20
15. III. Allegro 2'57

16. **Balli – Sermante*** (anonymous) *bass by Olivier Fourés* 1'54

17. **Balli – Bertagna*** (anonymous) *bass by Olivier Fourés* 1'31

Antonio Vivaldi

Concerto for Violin and Cello in A Major RV 546

- | | |
|---|------|
| 18. I. Allegro | 3'07 |
| 19. II. Andante | 2'18 |
| 20. III. Allegro | 3'07 |
| 21. Largo (Cello Concerto in E-Flat Major, RV 408) | 3'48 |
| 22. Se cresce un torrente (Orlando, RV 728) | 2'28 |
| 23. Balli – La Pulcinella* (anonymous) <i>bass by Olivier Fourés</i> | 0'45 |
| 24. Aria veneziana – ‘Con Checca, Betta, e Catte’* (anonymous) | 1'17 |

Antonio Vivaldi

Concerto a 4 in B-Flat Major ‘Conca’ RV 163

- | | |
|-------------------------------|------|
| 25. [Allegro] – Allegro molto | 2'09 |
| 26. Andante | 0'27 |
| 27. Allegro | 1'07 |

Filippo Finazzi

Cantata No. 2*

- | | |
|--|------|
| 28. I. Aria. Larghetto ‘Pianger vidi appreso a’un fonte’ | 6'37 |
| 29. II. Recitativo ‘Pria si sciolse’in querele’ | 1'11 |
| 30. III. Aria Allegro ‘Guarda l’affano mio’ | 5'44 |

Antonio Vivaldi

- | | |
|--|------|
| 31. Allegro* (Concerto for Violin and Organ in C Major, RV 808)
<i>reconstructed by Olivier Fourés</i> | 3'53 |
| 32. Aria veneziana – ‘Si la gondola’* (anonymous) | 5'27 |

* world premiere recordings

Ophélie Gaillard cello

Zoltan Darago countertenor

Zachary Wilder tenor

PULCINELLA

Pablo Valetti *so/o* violin 1
Heriberto Delgado
David Plantier

Mauro Lopez *so/o* violin 2
Nicolas Mazzoleni
Laura Alexander
Patrick Oliva*

Lucie Uzzeni *so/o* viola
Carole Roth Dauphin

Pascale Clément cello

Joseph Carver double bass

Brice Sailly harpsichord & organ

Daniel de Morais theorbo & guitar

Michèle Claude percussion

Héloïse Gaillard *so/o* recorder



My earliest childhood memories of Venice are incredibly varied, primarily limbic, olfactory and auditory. Smells of mud and rubbish trapped on the surface of strangely glossy, stagnant water, lost in sometimes dead-end canals, odours insidiously distilled under a humid summer heat that no breeze came to refresh. But also the aromas of fruit and vegetables sold from the boats moored near Campo San Maurizio (the very spot that houses the Museo della Musica), and the loud cries of traders delighted not to have to babble in English with my Italophile parents.

And then there is the Venice of my budding or buried loves, the Venice of my adolescence, that of Visconti's Tazio, of Mahler, of Wagner. As soon as you wander through the bowels of this gigantic fish like Jonah in his womb-like whale, as soon as you lose yourself in the narrow, dark *calle*, as soon as you cross bridge after bridge, time and space seem to dissolve.

You could say that the City of the Doges possesses the same qualities as the finest examples of its legendary stringed instruments: it resonates within us and vice versa, like the body of a cello, creating an echo chamber for our moods, endowed with a surprising capacity to stir the most intimate parts of our being.

So – a first piece of advice: don't go there when you're not feeling well! You are at risk of ending up in a canal... unless you know how to fight off those demons and are as strong as Carpaccio's Saint George taming the dragon on the walls of San Giorgio Maggiore; unless, of course, you fancy a dose of Mahler whilst tucking into *spaghetti al nero di sepia*, made with squid ink, which in itself is ample reason to disregard my word of caution!

Moreover, in an instant, the city can transform itself like a theatre set, literally turning itself upside down, *sotto sopra*. Deep melancholy is countered by an immediate, insolent, mischievous energy. Light breaks through, fabrics burst forth and the game of hide-and-seek can begin!

Venice becomes an opera stage, similar to its La Fenice theatre. Opera was born here and quickly became a popular art form, soon enhanced by the brilliant impresario who also happened to be Vivaldi. *Balli* enliven the squares, the *commedia dell'arte* invents *characters* that make you double up with laughter, masks subvert identities and reveal our human vicissitudes.

*“Il mondo è una commedia, e ciascuno vi recita la sua parte”*¹

Vivaldi’s writing captures, with dazzling efficiency and a keen grasp of the situation, this outburst of theatricality typical of the *commedia dell’arte*. Therein lies Venetian savoir-faire: “*Certamente; il mondo è un bel libro, ma poco serve a chi non sa leggere.*”² If truth be told, it is also found in the rustic and tasty recipes that Venetians guard jealously or sometimes share with pride (I have long kept a tiramisù recipe extracted by my mother from an affable restaurateur, and don’t you dare claim that this dessert isn’t Venetian!). My taste buds remain on high alert at the memory of the dishes by Bobo and Hélène Feruzzi, wonderful artists based on the island of Giudecca, who know every square inch of the Serenissima.

Pulcinella, our favourite anti-hero, is so at home there that his gluttonous and irreverent cunning would go on to inspire Igor Stravinsky, another muse of the lagoon, buried in San Michele. Very

early on, Venice turned transgression into an artistic and social hallmark. In the 16th century, around Pietro Aretino and Titian, a culture emerged in which eroticism became a way of life and thought. Thanks to the courtesans – women who were often educated and free – the body was written about, painted and put on stage.

Later, the Accademia degli Incogniti championed this freedom of expression and a vertigo that went beyond the Republic’s strict rules. Cross-dressing itself became a ritual, and during the endless Carnival, transgression remained the only rule to be respected. The cello, with the wide range of its registers, and the *castrati* embrace this art of metamorphosis, while the tenor voice embodies the irresistible cantabile of the *canzon di battello*, true nuggets from a goldmine inherited from popular traditions.

One of my Venetian memories from later on is that of a certain neck pain incurred in the church of the *Gesuati* during one of my many Venetian bouts of Stendhal syndrome.³ Beware of Paolo

1 “*The world is a comedy, and each person plays their part in it*”

2 Carlo Gordoni, *Pamela (Pamela nubile)*, Act I, Scene XIV : “*The world is certainly a fine book, but of little use to those unable to read.*”

3 Psychosomatic stress brought on by exposure to overwhelming artistic beauty. Translator’s note.

Veronese's ceilings, which sweep you up in a whirlwind of movement and turn your head upside-down. "*Noi pittori ci pigliamo la licenza che si pigliano i poeti e i matti.*"⁴ Venice is also a city one must learn to domesticate by starting from its outer edges, far from the throngs of tourists. A city of transit, it looks to other places, opens itself up to the East, builds itself on the fringes of the ghetto, and daydreams in the secret engineering of the Arsenal. To embrace all these contradictions, one must ceaselessly wander through its *calle*, cross many bridges, but also use the *traghetto*!

How strange to want to take a gondola when one can enjoy the gentle lapping of the lagoon on a *traghetto*, not forgetting to adopt the busy air of a native, discreetly going with the movement of the single oar.... Just like the cello by Goffriller, who was born in Udine in 1737, La Serenissima explores and reveals contrasts: shadow and light, depth and frivolity, matter and breath. It accentuates the duality of the world and, above all, questions it with a unique

freedom of expression, even if it means turning your head upside down!

Ophélie Gaillard

Translation: Peter Bannister

4 "*We painters allow ourselves the same licence as poets and madmen.*"

Paolo Caliari, known as Veronese, testimony before the Holy Office of Venice, 18 July 1573, regarding the *Last Supper*, intended for the refectory of the convent of Santi Giovanni e Paolo; quoted in Gino Fogolari, "Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese" [Paolo Veronese's trial by the Inquisition], *Archivio Veneto*, XVII, 1935, p. 371.



Mes premiers souvenirs d'enfance de Venise sont incroyablement contrastés, essentiellement rhinencéphales et auditifs. Odeurs de vase et de détritrus coincés à la surface d'une eau stagnante étrangement laquée, perdue dans des canaux parfois sans issue, exhalaisons insidieusement distillées à la faveur de la touffeur estivale et moite qu'aucune brise ne venait rafraîchir. Mais aussi arômes de fruits et légumes vendus depuis les barques installées près du campo San Maurizio (celui-là même qui abrite le Museo della Musica), et cris à la cantonade de commerçants ravis de ne pas avoir besoin de baragouiner en anglais avec mes parents italophiles.

Et puis il y a la Venise de mes amours naissantes ou ensevelies, celle de mon adolescence, celle du Tazio de Visconti, de Mahler, de Wagner. Dès qu'on arpente les entrailles de ce gigantesque poisson comme Jonas dans sa baleine matricielle, que l'on se perd dans des *calle* étroites et sombres, que l'on traverse des enfilades de ponts, le temps et l'espace semblent se dissoudre.

On dirait que la cité des Doges a les mêmes propriétés que les plus beaux spécimens de sa lutherie légendaire : elle résonne en nous et vice-versa comme une caisse de violoncelle et crée

une chambre d'échos de nos états d'âme avec une surprenante capacité à faire frémir les parties les plus intimes de notre être.

Donc ! Premier conseil : ne pas y aller quand on va mal ! Vous risqueriez de finir dans un canal... à moins de savoir lutter contre ces démons et d'être aussi fort que le Saint Georges de Carpaccio domptant le dragon sur les murs de San Giorgio Maggiore ; sauf à désirer faire une cure de Mahler en dégustant des *spaghetti al nero di sepià*, à l'encre de seiche, ce qui en soi est une raison largement suffisante pour oublier mon conseil de prudence !

D'ailleurs en un instant, la ville peut se métamorphoser comme un décor de théâtre, se renverser littéralement, *sotto sopra*. À la mélancolie profonde répond une énergie immédiate, insolente, espiègle. La lumière surgit, les tissus éclatent, le cache-cache peut commencer ! Venise devient une scène d'opéra à l'image de son théâtre de la Fenice. L'opéra y est né et devient vite un art populaire, bientôt magnifié par le génial impresario que fut aussi Vivaldi. Les *balli* animent les places, la commedia dell'arte invente des *caractères* à se tordre de rire, les masques déjouent les identités et mettent au jour nos vicissitudes humaines.

« *Il mondo è una commedia, e ciascuno vi recita la sua parte*¹ »

L'écriture de Vivaldi croque avec une efficacité fulgurante et un sens profond de la situation ce jaillissement du geste théâtral typique de la commedia dell'arte. Là est le savoir-faire vénitien : « *Certamente; il mondo è un bel libro, ma poco serve a chi non sa leggere*². » À vrai dire, il est aussi dans les recettes rustiques et savoureuses que les Vénitiens gardent jalousement ou partagent parfois avec fierté (j'ai conservé longtemps une recette de tiramisù extorquée par ma mère à un restaurateur affable, et ne vous avisez pas de prétendre que ce dessert ne serait pas vénitien !). Mes papilles restent en alerte au souvenir des plats Bobo et Hélène Feruzzi, merveilleux artistes établis sur l'île de la Giudecca et qui connaissent chaque mètre cube de la Serenissime.

Pulcinella, notre anti-héros favori s'y trouve si bien que sa fourberie gourmande et irrévérencieuse inspirera encore Igor Stravinski, autre égérie de la lagune enterrée à San Michele.

Très tôt, Venise fait de la transgression une signature artistique et sociale. Au XVI^e siècle, autour de Pietro Aretino et du Titien, s'invente une culture où l'érotisme devient un art de vivre et de penser. Grâce aux courtisanes, des femmes souvent lettrées et libres, le corps s'écrit, se peint, se met en scène.

Plus tard, l'Accademia degli Incogniti revendique cette liberté de ton et ce vertige au-delà des règles strictes de la République. Le travestissement lui-même devient un rituel et pendant l'interminable Carnaval, la transgression reste l'unique règle à respecter. Le violoncelle avec l'étendue de ses registres et la voix de castrat épousent cet art de la métamorphose tandis que la voix de ténor incarne le cantabile irrésistible des *canzone di battello*, véritables pépites d'une mine d'or héritée des traditions populaires.

Un de mes souvenirs vénitiens plus tardifs est celui d'une certaine douleur cervicale contractée en l'église des *Gesuari* lors d'un de mes nombreux syndromes de Stendhal

1 « Le monde est une comédie, et chacun y joue son rôle. »

2 *Pamela (Pamela nubile)*, acte I, scène XIV

« Le monde est un beau livre, mais il est de peu d'utilité à qui ne sait pas le lire. »

vénitiens. Gare aux plafonds de Paolo Veronese qui vous emportent dans un tourbillon de mouvement et vous met la tête à l'envers, sens dessus-dessous. « *Noi pittori ci pigliamo la licenza che si pigliano i poeti e i matti.*³ » Venise est aussi une ville qu'il faut savoir apprivoiser par ses bordures extérieures, loin du flot des touristes. Ville de passage, elle regarde vers l'ailleurs, s'ouvre à l'Orient, se construit dans les marges du ghetto, se rêve dans l'ingénierie secrète de l'Arsenal. Pour embrasser toutes ces contradictions, il faut sans relâche arpenter ses *calle*, traverser bien des ponts mais aussi utiliser les *traghetto* !

Quelle drôle d'idée de vouloir prendre une gondole quand on peut savourer le doux clapotis de la lagune sur un traghetto, sans oublier de prendre l'air affairé d'un autochtone et en épousant discrètement le mouvement de la rame unique.... Tout comme ce violoncelle de Goffriller qui naquit à Udine en 1737, la Sérénissime creuse et révèle les contrastes : ombre et lumière, profondeur et légèreté, matière et souffle. Elle exacerbe la dualité du monde et surtout

la questionne avec une liberté de ton unique, quitte à se mettre la tête à l'envers !

Ophélie Gaillard

3 « Nous autres peintres nous accordons la même licence que les poètes et les fous. »

Paolo Caliari, dit Véronèse, déposition devant le Saint-Office de Venise, 18 juillet 1573, au sujet de la Cène destinée au réfectoire du couvent des Santi Giovanni e Paolo ; cité dans Gino Fogolari, « Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese », *Archivio Veneto*, XVII, 1935, p. 371.

Sottosopra (Upside Down)

Olivier Fourés

Every culture is born of mixtures, encounters and clashes

Octavio Paz

At the end of the 15th century, in Venice, Ottaviano Petrucci established the first musical publications. In addition to disseminating local music (*frottole*, *intabulature*), this editorial activity attracted numerous composers and musicians to the lagoon; means of expression, genres, trends and figures from all over Europe came together for the first time in a single place.

This was the beginning of Venice's musical golden age, which would last until the fall of the *Repubblica* at the end of the 18th century (in 1770, Burney and Rousseau still agreed that Venice was the city in Italy where the best music was to be heard). Three centuries that notably saw the emergence of Baroque expression, polychoral music, opera, the solo concerto, the *conservatori*, the figures of the *virtuoso* and the *prima donna*, and ballet, against a backdrop of plainchant, masked dances and popular songs.

Venice's extraordinary musical dynamism thus stems from the close relationship between popular, theatrical and sacred forms

of expression, coming from all corners of Europe, but also from the East. A relationship characterised more by conviviality than confrontation, where experimentation and tradition stimulated each other, where anachronism was constant, as were a carefree attitude to form, diversity, sensuality and imagination.

Vivaldi, 'the most skilful composer in Venice' (*Mercure de France*, 1725), was the most emblematic figure of Venetian music in the early 18th century. A priest and an '*inimitable*' violinist (Uffenbach, 1715), his immense output spanned all musical genres – instrumental, vocal, sacred, secular and theatrical – and was widely appreciated throughout Europe; his concertos, 'of an entirely new genre', 'flooded half the Universe' (Quantz, 1752).

In these concertos, the soloist (or soloists) breaks free from the orchestra via a rhapsodic and virtuosic language, giving rise to sonic interplay between the individual(s) and the

collective. Played during opera intermissions as well as in churches, private academies, palaces, taverns or gardens by individual performers, they became the improvised vessel for a multitude of contexts and personalities, which enriched them endlessly with elements as disparate as they were anecdotal. “[Vivaldi] is prodigious in his compositional fury; I have heard him boast of composing a concerto, with all its parts, more promptly than a copyist could copy it.” (de Brosses, 1739)

Vivaldi, moreover, did not compose only violin concertos: virtuosity was no longer merely a means of self-promotion, but a language in its own right, in which each performer was invited to take up technical and rhetorical challenges in order to assert their own interpretation.

The cello concertos included here bear witness to this. RV 407, with its *mechanical* dimension, spatiality, incisive rhythm, final binary gigue or the ground bass of its slow movement, is an excellent example of Vivaldi's *youthful* style (c.1710). In contrast, the concerto RV 418, with the breadth of its *ritornelli*, the *chiaroscuro* contrasts of its solos, and its supple final rigaudon, can be dated to Vivaldi's *late* period (the 1730s). It was probably composed for Teresa, a cellist at the *Ospedale della Pietà*. This foundation, where Vivaldi worked throughout his career, took in

abandoned children and taught girls to ‘*excel in music*’ (de Brosses, 1739). The fact that the solo part frequently employs the highest register, and that Vivaldi writes certain passages as if for the E string of a violin, strongly suggests that the composition was intended for the five-string *piccolo* cello.

Is this also the case for the double concerto RV 546? Here, Vivaldi calls for a ‘*violoncello al Inglese*’ alongside the ‘*violino*’. We know that the ‘*viola al Inglese*’ was equivalent to the viola da gamba for him, but here, in the manuscript, he first writes ‘*violoncello*’, to which he subsequently adds ‘*al Inglese*’, before finally suggesting that both solo parts be played by the harpsichord alone... The result is a chameleon-like concerto that fits well with the whimsical character of the piece, with its opening unison, its mannered minuet, and the sort of concluding *perpetuum* that sets the stage for the soloists to have a field day. This concerto (like RV 408) dates from Vivaldi's *mature* period (the 1720s), when the composer began to blend, in somewhat random fashion, all the musical genres he had explored up to that point.

There are also concertos without a soloist, composed as much to challenge the orchestra as to showcase it. Here too, Vivaldi plays extensively with genre ambiguities. RV 152 (c.1730) begins

like an opera *sinfonia*, ‘*strepito*’ (with a ‘*racket*’, Marcello, 1720), followed by a fluid, lightly-textured slow movement, but concluding, against all expectations, with a double fugue... The concerto ‘*Conca*’ (*conch shell*, used as a siren on ships) is a single-theme pantomime concerto based on imagery, masked dances, and various sound effects, such as ‘*stricciate*’ or ‘*battute*’.¹ Was it composed for a danced interlude in an opera?

If the lyricism, articulation and imagery of Vivaldi’s instrumental music draw directly from vocal, theatrical and choreographic traditions, the reverse is also true: certain detractors, including Marcello in his “*Teatro alla moda*” (1720), directly remind the red-haired priest that “a throat is not the neck of a violin” (Tartini, 1739). Indeed, there are arias, in the vein of *Se nemico tu mi sei* (*La Candace*, Mantua, 1720), which, through their incessant vocalises, reduce the voice to the role of an instrument.

Vivaldi however loved and explored all genres of vocal expression: in the aria *Il Destin che mi sovrasta* (*Orlando finto pazzo*, Venice, 1714), he incorporates the *cantabile* nature of the

cantata within the opera; in *Se cresce un torrente* (*Orlando furioso*, Venice, 1727), he embraces vivid depiction and theatrical expression. Here, character clearly takes precedence over *bel canto*: the torrent overflows like joy itself, sweeping everything before it through its articulation, wide changes of register and forceful accents. Vivaldi’s protégée, the *prima donna* Anna Girò, was, moreover, known for ‘a charming mouth, little voice, but lots of acting’:

Miss Girò does not like languid singing; she would like to have a piece with expression, with agitation, an aria that expresses passion via different means: through words, for example, interspersed, by means of impassioned sighs, with action, with movement; I do not know whether you understand me. (Vivaldi quoted by Goldoni, 1787).

Vivaldi does not seem to have been particularly drawn to *castrati*... Were they perhaps too representative of Neapolitan opera, which

¹ ‘*Battute*’ (literally ‘beat’ or ‘leap’) is an indication that the bow should leave the string, in contrast to ‘*stricciate*’, which directs players to maintain the bow on the string. See Antonio Vivaldi, Concerto in B flat major for strings and harpsichord F. XI n° 5, ed. Angelo Ephrikian (Milan: Ricordi, 1947), p.3, footnote. Translator’s note.

had dethroned Venetian *Teatro alla moda* in the 1720s, and even in the lagoon itself? Being pragmatic, Vivaldi nonetheless employed a few of them in his operas, notably Filippo Finazzi (Bergamo c.1706 – Jersberk 1776), who sang in Venice in his *Dorilla in Tempe* (1726) and his *Farnace* (1727), and was likely the first *Medoro* in his *Orlando furioso* (1727), before being replaced by Casimiro Pignoti.

Finazzi certainly continued to perform Vivaldi's works as a travelling singer, notably in Breslau (1728–30), where a small Italian troupe, drawn mainly from the *Sant'Angelo* Theatre in Venice, sang Italian pastiches (Vivaldi mainly composed for this theatre, where he served as impresario for several seasons). Finazzi became a member of the prestigious *Accademia filarmonica* in Bologna (1735) and eventually settled in Hamburg (1743), where he was close to Telemann. After ending his singing career, he taught and composed. *Pianger vidi*, part of a collection of six cantatas written around 1754, depicts the amorous torments of a young shepherdess beside a spring. While its simple texture and cantabile pathos have clear Neapolitan connotations, many of the ornamental figures and motifs nevertheless bring us back to the lagoon.

For a proper appreciation of this music of exchange and fusion, let us also not forget the Venetian *balli* and *canzoni da battello*, which were as much its inspiration as its reflection, in the streets, on the canals, and even on stage during opera interludes. Here we can take a short trip in a gondola, partying on the island of *Giudecca* in the company of *Checce*, *Betta*, and *Catte*, before being shocked to find distinguished figures in St Mark's Square wearing dressing gowns and pyjamas.

The first music I heard here [in Venice] was in the street performed by a band [...] who, though as unnoticed here as small-coalmen or oyster-women in England, performed so well, that in any other country of Europe they would not only have excited attention, but have acquired applause, which they justly merited.
(Burney, 1770)

Translation by Peter Bannister

Sens dessus-dessous

Olivier Fourés

Toute culture naît du mélange, de la rencontre, du choc

Octavio Paz

À la fin du xv^e siècle, à Venise, Ottaviano Petrucci met au point les premières éditions musicales. En plus de divulguer la musique locale (*frottole*, *intabulation*), cette activité éditoriale attire sur la lagune de nombreux compositeurs et musiciens ; expressions, genres, tendances et figures de toute l'Europe se réunissent pour la première fois en un seul lieu.

C'est le début de l'âge d'or musical vénitien, qui durera jusqu'à la chute de la *Repubblica*, à la fin du xviii^e siècle. En 1770, Burney et Rousseau sont encore d'accord pour dire que Venise est la ville d'Italie où l'on entend la meilleure musique. Trois siècles qui voient notamment éclore l'expression *baroque*, la polychoralité, l'opéra, le concerto soliste, les *conservatori*, les personnages du *virtuoso* et de la *prima donna*, le ballet, sur fond de plain-chant, de danses de masques et chants populaires.

L'extraordinaire dynamisme musical vénitien découle ainsi de l'étroite relation entre expressions populaires, théâtrales et

sacrées, venues des quatre coins d'Europe, mais aussi d'Orient. Une relation tenant plus de la convivialité que de la confrontation, où expérimentation et tradition se stimulent, où l'anachronisme est constant, comme l'insouciance formelle, la diversité, la sensualité et l'imaginaire.

Vivaldi, « le plus habile compositeur qui soit à Venise » (*Mercure de France*, 1725), est la figure la plus emblématique de la musique vénitienne au début du xviii^e siècle. Prêtre, violoniste « inimitable » (*Uffenbach*, 1715), son immense œuvre aborde tous les genres musicaux, instrumental, vocal, sacré, profane, théâtral, et est globalement appréciée dans toute l'Europe ; ses concertos, « d'un genre tout nouveau », « envahissent la moitié de l'Univers » (*Quantz*, 1752).

Dans ces concertos, le ou les solistes s'émancipent de l'orchestre par un langage rhapsodique et virtuose, dévoilant une mise en scène sonore individu(s)/ collectivité. Joués

autant pendant les entre-actes d'opéras, qu'à l'église, lors d'académies privées, dans des palais, tavernes ou jardins, par des interprètes particuliers, ils deviennent le réceptacle improvisé d'une multitude de contextes et personnalités, qui les enrichissent sans fin d'éléments aussi disparates qu'anecdotiques. « [Vivaldi] a une furie de composition prodigieuse, je l'ai oui se faire fort de composer un concerto, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne pourrait le copier. » (de Brosses, 1739)

Vivaldi ne compose d'ailleurs pas seulement des concertos pour violon : la virtuosité n'est plus un seul moyen de mise en valeur personnel, mais un langage à part entière, où chaque interprète est invité à relever défis techniques et rhétoriques pour défendre sa propre lecture.

En témoignent les concertos pour violoncelle de ce programme. Le RV 407, par sa *mécanique*, sa spatialité, son incision rythmique, sa gigue binaire conclusive ou la basse obstinée de son mouvement lent, est un excellent exemple du style de *jeunesse* de Vivaldi (c.1710). En revanche, le concerto RV 418, par l'amplitude de ses ritournelles, les contrastes clair-obscur de ses solos, la souplesse de son rigaudon final, est datable de la période *tardive* de Vivaldi (années 1730). Il a probablement été composé pour Teresa, violoncelliste à l'*Ospedale della Pietà*.

Cet hospice, où Vivaldi a travaillé tout au long de sa carrière, recueillait les enfants abandonnés et enseignait aux filles à « *exceller dans la musique* » (de Brosses, 1739). L'écriture de la partie soliste ayant souvent recours au registre suraigu, et le fait que Vivaldi écrive certains passages comme pour une chanterelle de violon, laissent fortement penser que la composition fut destinée au violoncelle *piccolo*, à 5 cordes.

Est-ce le même cas pour le double concerto RV 546 ? Vivaldi demande ici, aux côtés du « *violino* », un « *violoncello al Inglese* ». On sait que la « *viola al Inglese* » correspondait pour lui à la viole de gambe, mais ici, sur le manuscrit, il écrit d'abord « *violoncello* » auquel il ajoute par la suite « *al Inglese* », avant de suggérer finalement de faire jouer les deux parties solistes par le clavecin seul... Un concerto caméléon qui correspond bien au caractère fantasque de la pièce, avec son unisson initial, son menuet tout en manières, et l'espèce de *perpetuum* conclusif qui dresse le décor pour que les solistes s'en donnent à cœur-joie. Ce concerto (comme le RV 408), correspond à la période de *maturité* de Vivaldi (années 1720), où le musicien commence à mélanger de façon assez aléatoire tous les domaines musicaux qu'il a explorés jusqu'alors.

Il existe également des concertos sans solistes, composés autant dans le but de faire

travailler que de mettre en valeur un orchestre. Ici aussi Vivaldi joue beaucoup avec les ambiguïtés de genres. Le RV 152 (c.1730) débute comme une *sinfonia* d'opéra, avec « *strepito* » (du *boucan*, Marcello, 1720), suivi d'un mouvement lent fluide à la texture légère, mais, qui se conclut, contre toute attente, avec une double fugue... Le concerto « *Conca* » (*conque* qui servait de sirène sur les bateaux), est un concerto pantomime unithématique basé sur des images, des danses de masques, et différents effets sonores, comme « *strisciate* » (rayées) ou « *battute* » (battues). A-t-il été composé pour un intermède dansé à l'opéra ?

Si le lyrisme, l'articulation, les images de la musique instrumentale de Vivaldi piochent directement dans les traditions vocales, théâtrales et chorégraphiques, l'inverse est aussi vrai : certains grincheux, dont Marcello dans son « *Teatro alla moda* » (1720), rappellent d'ailleurs directement au prête roux qu'« un gosier n'est pas un manche de violon » (Tartini, 1739). On trouve en effet des airs, dans la lignée du *Se nemico tu mi sei* (*La Candace*, Mantoue, 1720) qui ramènent, par leurs incessantes vocalises, la voix à un rôle d'instrument.

Mais Vivaldi aime et explore tous les genres d'expressions vocales : dans l'air *Il Destin che mi sovrasta* (*Orlando finto pazzo*, Venise, 1714),

il intègre dans l'opéra la nature *cantabile* de la cantate, dans le *Se cresce un torrente* (*Orlando furioso*, Venise, 1727), la description et le théâtre. Ici, le caractère prédomine clairement sur le bel canto : le torrent déborde comme la joie, emportant tout sur son passage avec articulations, sauts de registres et accents. La *prima donna* protégée de Vivaldi, Anna Girò, était d'ailleurs connue pour avoir « une bouche charmante, peu de voix, mais beaucoup de jeu » :

Mademoiselle Giraud n'aime pas le chant langoureux ; elle voudrait un morceau d'expression, d'agitation, un air qui exprime la passion par des moyens différents, par des mots, par exemple, entrecoupés, par des soupirs élancés, avec de l'action, du mouvement ; je ne sais pas si vous me comprenez. (Vivaldi cité par Goldoni, 1787).

Vivaldi ne paraît pas avoir été spécialement attiré par les castrats... Peut-être représentaient-ils trop l'opéra napolitain, qui avait détrôné, dans les années 1720, et sur la lagune même, le *Teatro alla moda* vénitien ? Pragmatique, Vivaldi en a tout de même utilisés quelques-uns dans ses opéras, notamment Filippo Finazzi (Bergame

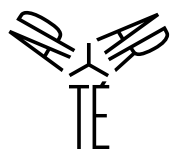
c.1706- Jersberk 1776), qui chante à Venise dans sa *Dorilla in Tempe* (1726), son *Farnace* (1727), et fut vraisemblablement le premier *Medoro* de son *Orlando furioso* (1727), avant d'y être substitué par Casimiro Pignoti.

Finazzi a certainement continué à interpréter du Vivaldi en tant que chanteur itinérant, notamment à Breslau (1728-30), où une petite troupe italienne, provenant principalement du théâtre *Sant'Angelo* à Venise, chantait des pastiches italiens (Vivaldi composa principalement pour ce théâtre, duquel il fut impresario plusieurs saisons). Finazzi devînt membre de la prestigieuse *Accademia filarmonica* de Bologne (1735) et finit par se fixer à Hamburg (1743), où il fut proche de Telemann. Après avoir mis un terme à sa carrière de chanteur, il enseigna et composa. *Pianger vidi*, qui fait partie d'une collection de 6 cantates élaborée vers 1754, décrit les affres amoureuses d'une jeune bergère près d'une source. Si sa texture simple, son pathos cantabile, ont de clairs relents napolitains, beaucoup de figures ornementales et motifs nous ramènent néanmoins sur la lagune.

Et pour apprécier comme il se doit cette musique d'échanges et de mélange, n'oublions pas les *balli* et *canzoni da battello* vénitiens, qui étaient tout autant leurs muses que leurs reflets,

dans la rue, sur les canaux, et même sur scène pendant les intermèdes d'opéra. Ici on fera un petit tour en gondole, la fête sur l'île de la *Giudecca* en compagnie de *Checca*, *Betta*, et *Catte*, avant de s'indigner de trouver des gens illustres, sur la place Saint-Marc, en robes de chambre et pyjamas.

La première musique que j'entendis à mon arrivée [à Venise] étaient interprétée dans la rue par un petit ensemble [...] Ces musiciens, quoiqu'ils ne fussent pas plus remarqués par les gens du pays que nos vendeurs de charbon de bois ou nos marchandes d'huître, jouaient si bien que, dans tout autre pays d'Europe, ils auraient non seulement attiré l'attention des passants, mais obtenu des applaudissements bien mérités.
(Burney, 1770)



Enregistré par Little Tribeca du 9 au 13 mars 2026 à l'église St Pierre, Paris, France

Direction artistique : Nicolas Bartholomée, Olivier Fourés

Prise de son : Nicolas Bartholomée, Paul Turquet

Montage, mixage et mastering : Émilie Ruby

Enregistré en 24 bits/96kHz

Ophélie Gaillard joue un violoncelle Francesco Goffriller 1737 sur prêt généreux du CIC.

Zachary Wilder apparaît avec l'aimable autorisation de harmonia mundi.

Nos remerciements au Conservatorio di musica Benedetto Marcello di Venezia.

Photos : Christian Meuwly

Éditions des concertos de Vivaldi : Ars Antiqua / Olivier Fourés

[LC] 83780

AP439 Little Tribeca © 2026 Aparté · Zoltan Darago · Musiques en Savoie © 2026 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin [LC] 83780

apartemusic.com

ophelie-gaillard.fr zoltandarago.com pulcinella-orchestra.fr



also available



apartemusic.com