



VIVALDI
RECORDER CONCERTOS
DAN LAURIN
1B1 / JAN BJØRANGER

VIVALDI, ANTONIO (1678–1741)

CONCERTO IN G MAJOR, RV 443 10'23

- 1 I. [*Allegro*] 3'33
- 2 II. [*Largo*] 3'56
- 3 III. *Allegro molto* 2'50

CONCERTO IN A MINOR, RV 108, for recorder, 2 violins & b.c. 7'30

- 4 I. *Allegro* 2'41
- 5 II. [*Adagio*] 2'32
- 6 III. [*Allegro*] 2'16

JAN BJØRANGER & BENEDICTE KYLLINGSTAD *violins*

CONCERTO IN F MAJOR, RV 442 9'01

- 7 I. *Allegro ma non molto* 3'31
- 8 II. *Largo cantabile* 3'48
- 9 III. *Allegro* 1'41

CONCERTO IN C MAJOR, RV 444 9'50

- 10 I. *Allegro non molto* 4'29
- 11 II. *Largo* 2'09
- 12 III. *Allegro molto* 3'08

CONCERTO IN E MINOR, RV 445 10'37

- 13 I. *Allegro* 4'27
- 14 II. *Larghetto* 2'40
- 15 III. [*Allegro*] 3'26

CONCERTO IN D MAJOR, RV 92, for recorder, violin & b.c. 10'49

16 I. *Allegro* 3'43

17 II. [*Adagio*] 3'46

18 III. [*Allegro*] 3'19

JAN BJØRANGER *violin*

CONCERTO IN C MINOR, RV 441 10'41

19 I. *Allegro non molto* 4'49

20 II. *Largo* 2'27

21 III. [*Allegro*] 3'23

TT: 70'03

DAN LAURIN *recorder and musical direction*

1B1 · JAN BJØRANGER *leader*

ANNA PARADISO *harpsichord*

JONAS NORDBERG *theorbo/baroque guitar*



The Concertos RV 443 and RV 445 are traditionally performed on the flautino (sopranino recorder) in C major and A minor respectively. In the original scores to these works there is however a notation 'alla quarta bassa' which some modern researchers interpret as an indication that they should be transposed a fourth down, and played on a soprano recorder. For the present recording this is how we have chosen to perform these two concertos.

Scores and parts: Andrea Bornstein (Flauto Dolce) and original manuscripts, with additional revisions to RV 441 by Dan Laurin

PLAYERS AND INSTRUMENTARIUM

RECORDERS

Dan Laurin

RV 443: Soprano recorder after Domenico Perosa by Luca de Paolis
RV 108 & RV 442: Alto recorder in maple after Jacob Denner by Philippe Laché
RV 444: Sopranino after Jacob Denner by Bodil Diesen
RV 445: Soprano recorder after B. Reich by Philippe Laché
RV 92: Alto recorder in G by Frederick Morgan
RV 441: Alto recorder in boxwood after Jacob Denner by Philippe Laché

My warm thanks to Mag. Dr Beatrix Darmstädter at the Kunsthistorisches Museum Wien: Collection of Historic Musical Instruments, for providing material regarding Domenico Perosa's soprano recorder. *Dan Laurin*

VIOLIN I

Jan Bjøranger (artistic director 181) Domenicus Montagnana 1725
Leah Tagami Meredith Andreas Hudelmayer 2011

VIOLIN II

Benedicte Kyllingstad Nicolo Gagliano c. 1760
Harald Grimsrud Jean-Baptiste Vuillaume 1854

VIOLA

Wouter Raubenheimer Paulus Pilat, New York 1928

CELLO

Ilmari Hopkins Giuseppe Desiato, Naples 1902

DOUBLE BASS

Ivan Zavgorodniy Joseppe Pedrazzini

THEORBO/BAROQUE GUITAR

Jonas Nordberg

14 course theorbo by Lars Jönsson (1998) after M. Tieffenbrucker
Baroque guitar by Hendrik Hasenfuss (2004) after M. Sellas

HARPSICHORD

Anna Paradiso

Copy of the 'Colmar Ruckers' (1624) by Max Doronin 2009
Thanks to Glenn Paulsen, orchestra manager of Stavanger Symphony Orchestra, for kindly making available the orchestra's harpsichord for this recording.

The reawakened interest in the recorder at the beginning of the 20th century coincided with the discovery of a huge collection of manuscripts which would turn out to contain more or less all the music by **Antonio Lucio Vivaldi** that has been preserved. The circumstances surrounding this discovery, made in the mid-twenties, are the ingredients of an extraordinary thriller of the best kind: intrepid musicologists and brave librarians struggling against avaricious collectors and the fanatic bureaucrats of budding fascism. Even more remarkable is the fact that Vivaldi at this point in time was completely forgotten. Following World War II and 200 years after his death, the composer made a splendid comeback, thanks to the first complete edition of his music – and we recorder players were suddenly given the opportunity to play technically demanding works with orchestra in prestigious concert venues. The recorder concertos have reached a wide audience and have certainly helped in making the instrument more widely known. This is largely due to the recording career of their creator during the past century, for which, in turn, we must thank the LP and stereo techniques in combination with some exceptional performances from the master recorder players of the 1960s.

The etymology of the word ‘concerto’ is fascinating as well as ambiguous. Two Latin origins that have been suggested are ‘conserere’ – ‘to join together’ – and ‘concertare’, a word with the more or less opposite meaning of ‘to fight one another’. It is the latter concept that Vivaldi develops into a duel between soloist and orchestra: the tutti sections provide stability and objectivity, while the soloist, with sharply contrasting themes, is in opposition from the outset. The composer’s motive is of course to create a dialectical tension which will propel the work forward, not just emotionally but also structurally. In the first movement of RV 441 Vivaldi follows a plan with four tutti sections interspersed with three solos. The solos each have their own function: the first one positions the soloist in opposition to the tutti theme, the second allows him to demonstrate his powers (including physical ones!)

in technically difficult passages, while the third solo speaks to the emotions in a bid to win the argument by going straight to the listener's heart. There are deviations from this structure, however – most clearly in RV 442, where Vivaldi has the soloist develop the tutti theme in both outer movements. As a result this concerto appears to be far more balanced, even pastoral, than the other works on this disc. Possibly an example of 'conserere' winning the day: to join together...

A close reading of RV 441 and RV 443–445 reveals great similarities between these works and Vivaldi's greatest 'hit' in modern times, *The Four Seasons*: sudden changes of moods, turbulent emotions, burlesque whims mixed with sublime beauty and elegance... in short an operatic treatment of the concerto form which rarely is brought out in recordings of the recorder concertos. (Among these I include my own previous attempts, on BIS-635 and BIS-865.) After having recorded the *Seasons* myself (on BIS-1605), I have been able to identify similar writing in more and more of Vivaldi's other concertos. My aim here is to explore these 'musical codes' in the recorder concertos with the same freedom and spontaneity that characterize the modern-day approach to the *Seasons*.

The 'concerti per flautino', RV 443–445, contain much drama: the modulations to distant keys are more numerous than in many other concertos by Vivaldi, and he provides for more solo sections than in, for instance, RV 441. In RV 443 I try to pursue my aims as far as possible, in order to tell the story I detect in the work. The first solo of the opening movement is very special: the tiny flute is entrusted with pompous, grand gestures completely out of proportion to its size. To my ears, the effect is comical, making me think of a belligerent Chihuahua lacking all awareness of its diminutive size. In order to emphasize this I allow myself a certain rhythmic freedom (agogics, rubato). The second solo is an example of the extended arpeggio sequences that Vivaldi has picked up from the world of the violin, transferring them directly to the recorder. Here the viola shoulders the role of bass instru-

ment, and I have taken the liberty of having a guitar providing chords in a passage which is normally played without continuo. My justification is that in other concertos Vivaldi gives the bass line to the violas or violins in a similar manner, and there notates it in bass clef – a practice which has puzzled modern performers. In the third solo there are rapid modulations between keys in a confusing, labyrinthine game; perhaps Vivaldi wanted to demonstrate the unusual ease with which the recorder moves through different keys? The fourth solo I understand as an extensive, written-out cadenza in three parts: first extremely wide, heroic leaps, followed by series of arpeggios and finally a completely motionless continuo accompanying a recorder part in which nothing seems to be impossible. To my mind the rhapsodic nature of the final solo indicates that it should be interpreted in a rhapsodic manner: there must be a connection between how one reads a score and the expressive means one selects. The question is why Vivaldi, at the end of a movement, chooses to use these radical elements and thus to undermine the form. This may be less peculiar than it seems, however: the rhetorical struggle between sense (the tutti) and sensibility (the soloist) is, after all, the *raison d'être* of the concerto form, as well as a reflection of the baroque conception of Man's uncertain path between passion and discipline – an association between aesthetics and ethics which highlights the educative qualities of music. To my mind it is impossible to present the wealth of ideas and notions that this concerto offers without making the necessary changes in one's style of playing.

In the celebrated C minor concerto, RV 441, the technical demands are exorbitant, and it is without doubt the most virtuosic recorder work of the baroque. Vivaldi writes for the recorder in more or less the same way that he writes for the violin; the instrument didn't have an idiom of its own, and Vivaldi does the same as his fellow composers – in the recorder concertos he employs similar gestures as those he would write for his own instrument. In the case of RV 441 the affinity with the violin idiom

is easily explained: the C minor concerto is to a great extent a reworking of Vivaldi's concerto for violin, RV 202, in the same key (see Federico Maria Sardelli's pioneering book: *Vivaldi's Music for Flute and Recorder* [Ashgate, 2007]). But the flautino concertos also contain examples of violinistic writing, for instance in the extended arpeggio sequences, especially prominent in RV 445. These are often awkward on the recorder, with many successive changes of register requiring complicated fingerings and making articulation laborious. In the fast solo passages there are two kinds of accompaniment: either with violins and viola as a rhythmic 'metronome' in arpeggio passages or with basso continuo in a transparent and flexible style. I therefore choose to make a distinct difference in expression and my treatment of the tempo depending on the accompaniment – rhythmic in the case of the former, and with a freer tempo in the lyrical sections with basso continuo. In short: the less counterpoint, the more rubato – or: the less sense, the more sensibility!

In comparison to RV 441 and RV 443–445, the F major concerto (RV 442) comes from a completely different world: gone is all the frippery and showmanship, leaving room for a pastorale with shades of the deepest melancholy. The muted strings in the first two movements contribute to a mood of great charm which nevertheless allows for sudden, gaping chasms of anxiety ('memento mori') in a typical baroque *chiaroscuro*. Each movement is based on material from operas, with the third a cocktail consisting of borrowings from no less than four arias from Vivaldi's own pen: again the affinity with musical drama and programme music is striking. Equally remarkable is the overlap between vocal and instrumental music – words aren't always necessary.

In RV 108 the situation is a different one: in what I would like to call a chamber concerto the recorder player is on equal footing with the other instrumentalists. The style is reminiscent of the Neapolitan, especially as represented by Alessandro Scarlatti and Francesco Mancini, who writes concertos (or 'sonatas') in a similar format:

recorder, two violins and basso continuo (BIS-1395). Another type of chamber concerto is exemplified in RV 92, a work which has little except its designation in common with the other works on this disc. Here there are in fact two soloists, a recorder and a violin, that face a stormy continuo group which with virtuosic passagework lends the music a tremendous energy. In spite of the small forces involved in this piece, we have chosen to add a double bass to the continuo to give the tutti a more orchestral character. The recorder part is rather uncomplicated and leans towards the lyrical, or even a certain naïvety; the violin, on the other hand, is faced with some demanding solos... Could this be a concerto written specifically for the Ospedale della Pietà, the Venetian orphanage and music school for abandoned girls where Vivaldi taught? A decent student on the recorder, some fantastic continuo players and Antonio Lucio Vivaldi himself on the violin...

Don Antonio Vivaldi's recorder concertos were conceived in Venice during a short period – the composer probably had access to a tremendously skilful musician, who inspired him and transmitted specific or new information about his or her instrument. Maybe it was one of the orphaned girls living at the Ospedale, or possibly a colleague among the teachers? In *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, Sardelli lists several possible theories regarding the genesis of the concertos. Equally uncertain is which type of recorder some of them were intended for, and there has been much debate regarding the instrument designated as 'flautino' ('small flute') mentioned in the scores of RV 443–445. Throughout my youth these were played on the sopranino recorder, but then someone remarked that the original manuscripts to RV 443 and 445 contained a direction that they should be transposed down a fourth ('alla quarta bassa'). This would bring the solo part down below the compass of the sopranino, and entail a change to the somewhat larger – but still quite small – soprano recorder, which sounds exactly a fourth lower. The problem is solved – at least for the soloist.

The matter of which instruments Vivaldi's musicians had access to may seem rather specialized to the general listener, but with music that makes such particular demands as Vivaldi's it is of great importance. The so-called copies available today often have very little in common with the original instruments that they are based on. The demand among many players for good all-round recorders has led to a state where many of the significant differences between instruments from various countries at various times have been erased. There are few recorders preserved that we know were built by Venetian makers, and it is therefore difficult to ascribe a specific ideal sound to Vivaldi's concertos. The maker Domenico Perosa, however, was active in Venice, and two instruments by him have been preserved. One is a soprano recorder, in the collections of the Kunsthistorisches Museum in Vienna, and it is a copy of this instrument, especially made for the present recording, that I play in RV 443. Otherwise I have mainly had recourse to Jakob Denner (1681–1735) from Nuremberg. Denner's instruments are characterized by their brilliant and easily negotiated top register, precisely what is needed in for instance RV 441. Furthermore there has been much contact between Venice and Germany historically and it is not improbable that German instruments circulated in northern Italy.

Finally a few words on the continuo playing in these performances. In Venice, Vivaldi had access to a wonderful accompanist in the person of Francesco Gasparini (1661–1727) – one of the most influential continuo players of his time and also the author of the most widely spread treatise on basso continuo during the baroque, *L'armonico pratico al cimbalo* (published in 1708). As a student of Arcangelo Corelli and Bernardo Pasquini, Gasparini represents a highly colourful style of continuo playing with a use of dissonances that one rarely hears today. The realization of the continuo part was made without the help of added numbers below the bass part ('figured bass'), according to a method in which each individual step of the scale in the bass line would generate a particular harmony. It follows that Vivaldi's

surprise was great when he was asked to provide a figured bass for an accompanist who evidently wasn't used to doing without it. He did so, but scathingly added next to the numbers: 'Per i coglioni' (the usual translation for the far coarser original is: 'for the dimwits').

© *Dan Laurin 2015*

Dan Laurin has performed in most parts of the world. Tours to the USA, Japan and Australia as well as appearances in the major European musical centres have confirmed his reputation as one of the most interesting – and sometimes controversial – performers on his instrument. His endeavours to explore the sonic possibilities of the recorder include a lengthy collaboration with the Australian instrument maker Frederick Morgan and have resulted in a technical facility and a style of playing that have won him numerous awards. Dan Laurin has recorded more than 30 discs to critical acclaim, and has received the Swedish Grammy award as best classical performer. Besides his wide-ranging work in the field of early music, he has also premièred numerous works by Swedish and international composers, in recognition of which he was awarded the interpretation prize from the Society of Swedish Composers. Dan Laurin is a professor at the Royal College of Music in Stockholm and a member of the Royal Swedish Academy of Music, and in 2001 received the medal 'Litteris et Artibus' from the King of Sweden.

The violinist **Jan Bjøranger** is sought-after as a leader for ensembles and orchestras in Scandinavia, and has also appeared regularly in that role with Camerata Salzburg and the Scottish Chamber Orchestra. He has performed extensively as a soloist and chamber musician in the Nordic countries, Switzerland and the USA, as well as in Germany, where he recently appeared as conducting soloist with the

Kammersymphonie Leipzig. Firmly grounded in the world of classical music, he nevertheless became fascinated by the communicative instinct of rock and pop music, and began to assemble a pool of professional and student musicians with the aim of renewing the classical concert format and reaching new audiences. Founded in 2008, **1B1** (shorthand for *Ensemble Bjergsted 1*) takes its name from the district in Stavanger in which the city's new concert hall is situated. Alongside an extensive collaboration with Dan Laurin, 1B1 has worked with performers such as Clemens Hagen, Lars Anders Tomter, Christian Ihle Hadland and the Latvian National Choir, and with international composers including Pēteris Vasks and Steve Reich. The ensemble is 'group-in-residence' during the opening season of the innovative new venue National Sawdust in Brooklyn, New York, collaborating with composers and performers such as Paola Prestini and the Choir of Trinity Wall Street. In 2015 the ensemble won Spellemannprisen ('the Norwegian Grammy') in the classical music category and the same year became the recipient of a three year grant from Talent Norge (Talent Norway), Kavlifondet (the Kavli Trust), Sparebankstiftelsen SR-bank (Savings bank foundation SR-Bank), and the Cultiva Foundation.

One of the pillars of 1B1 is the ensemble's activities within education and the nurturing of talent. Through the 1B1 Academy and its extensive collaboration with existing educational institutions in the area, the ensemble has become a unique driving force in the education of young string musicians in the south-western region of Norway. One focus of the 1B1 Academy is masterclasses, workshops and seminars with key figures from the relevant musical genres. For these endeavours, Jan Bjøranger was in 2013 awarded the 'Læringsmiljøprisen' (an educational award given to the 'teacher of the year') by the University of Stavanger.

For further information please visit www.1b1.no

JAN BJØRANGER



Das zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiedererwachte Interesse an der Blockflöte ging einher mit der Entdeckung einer riesigen Sammlung von Manuskripten, bei denen es sich – wie sich herausstellen sollte – um mehr oder weniger die gesamte erhaltene Musik von **Antonio Lucio Vivaldi** handelte. Die Umstände, unter denen diese Entdeckung in der Mitte der zwanziger Jahre stattfand, könnten den Stoff für einen außergewöhnlichen Thriller der besten Art abgeben: unerschrockene Musikwissenschaftler und tapfere Bibliothekare im Kampf gegen habgierige Sammler und die fanatischen Bürokraten des aufkeimenden Faschismus. Noch bemerkenswerter ist die Tatsache, dass Vivaldi zu diesem Zeitpunkt völlig vergessen war. 200 Jahre nach seinem Tod feierte der Komponist nach dem Zweiten Weltkrieg dank der ersten Gesamtausgabe seiner Musik ein großartiges Comeback – und wir Blockflötisten erhielten plötzlich die Gelegenheit, technisch anspruchsvolle Werke mit Orchester in renommierten Konzertsälen zu spielen. Die Blockflötenkonzerte haben ein breites Publikum erreicht und sicherlich dazu beigetragen, die Bekanntheit des Instruments zu steigern. Dies ist im Wesentlichen auf Vivaldis Medienkarriere im vergangenen Jahrhundert zurückzuführen, die ihrerseits der Langspielplatte und der Stereo-Technik zu verdanken ist – und einigen außerordentlichen Interpretationen der Meisterflötisten der 1960er Jahre.

Die Etymologie des Wortes „Konzert“ ist so faszinierend wie zweideutig. Die zwei lateinischen Ursprünge, die man vorgeschlagen hat, sind „conserere“ (zusammenbringen) und das mehr oder weniger entgegengesetzte „concertare“ (einander bekämpfen). Vivaldi hat die letztere Idee zu einem Duell zwischen Solist und Orchester weiterentwickelt: Die Tutti-Abschnitte sorgen für Stabilität und Sachlichkeit, wogegen der Solist von Anfang an mit stark kontrastierenden Themen opponiert. Dem Komponisten geht es natürlich darum, eine dialektische Spannung zu erzeugen, die das Werk nicht nur emotional, sondern auch strukturell vorantreibt. Dem ersten Satz des Konzerts RV 441 legt Vivaldi ein Formschema mit vier Tutti-

Abschnitten und drei eingeschalteten Soli zugrunde. Die Soli haben ihre je eigene Funktion: Das erste bringt den Solisten in Opposition zum Tuttithema, das zweite erlaubt es ihm, in technisch schwierigen Passagen seine Stärken (einschließlich der körperlichen!) zu zeigen, während das dritte Solo an das Gefühl appelliert und dem Hörer direkt zu Herzen geht – auf dass es die Auseinandersetzung für sich entscheide. Es gibt auch Abweichungen von dieser Struktur – am deutlichsten in RV 442, wo Vivaldi den Solisten das Tuttithema in beiden Ecksätzen durchführen lässt. Infolgedessen erscheint dieses Konzert weit ausgeglichener, ja pastoraler als die anderen Werke auf dieser SACD – vielleicht ein Beleg dafür, dass das „consere“ letztlich die Oberhand behält: zusammenbringen ...

Bei genauerer Betrachtung zeigen sich große Ähnlichkeiten zwischen RV 441 sowie 443–445 und Vivaldis größtem „Hit“ in neuerer Zeit, *Die vier Jahreszeiten*: plötzliche Stimmungsänderungen, turbulente Emotionen, burleske Launen, gemeinsam mit erhabener Schönheit und Eleganz, kurz gesagt: eine operngleiche Behandlung der Konzertform, wie sie in Aufnahmen von Blockflötenkonzerten selten zum Vorschein kommt. (Hierzu zähle ich auch meine eigenen früheren Versuche auf BIS-635 und BIS-865). Nachdem ich die *Jahreszeiten* selber eingespielt hatte (BIS-1605), sind mir in immer mehr von Vivaldis Konzerten Passagen ähnlicher Art aufgefallen. Meine Absicht nun ist es, diese „musikalischen Codes“ der Blockflötenkonzerte mit der gleichen Freiheit und Spontaneität zu erkunden, die die moderne Annäherung an die *Jahreszeiten* kennzeichnet.

Die „Concerti per flautino“ RV 443–445 sind voller Dramatik: Hier wird häufiger in ferne Tonarten moduliert als in vielen anderen Konzerten Vivaldis, auch finden sich mehr solistische Abschnitte als etwa in RV 441. In RV 443 versuche ich, meine Ziele so weit wie möglich zu verfolgen, um die Geschichte, die ich in dem Werk erkenne, zu erzählen. Das erste Solo des Eingangssatzes ist äußerst ungewöhnlich: Der winzigen Flöte sind pompöse, grandiose Gesten anvertraut, die in keinem

Verhältnis zu ihrer Größe stehen. In meinen Ohren hat dies komische Wirkung – ich muss immer an einen streitlustigen Chihuahua denken, dem jegliches Bewusstsein seiner geringen Größe fehlt. Um dies zu unterstreichen, erlaube ich mir gewisse rhythmische Freiheiten (Agogik, Rubato). Das zweite Solo ist ein Beispiel für die ausgedehnten Arpeggio-Sequenzen, die Vivaldi der Welt der Violine entlehnt und direkt auf die Blockflöte übertragen hat. Hier übernimmt die Bratsche die Rolle des Bassinstruments, und ich habe mir die Freiheit gestattet, in einer Passage, die üblicherweise ohne Continuo gespielt wird, einige Gitarrenakkorde beisteuern zu lassen. Als Rechtfertigung mag gelten, dass Vivaldi in anderen Konzerten die Bassstimme in ähnlicher Weise den Bratschen und Violinen überantwortet, und sie dort im Bassschlüssel notiert – eine Praxis, deren Grund heutigen Musikern nicht mehr ersichtlich ist. Im dritten Solo gibt es rasche Modulationen zwischen den Tonarten in einem verwirrenden, labyrinthischen Spiel; vielleicht wollte Vivaldi die ungewöhnliche Leichtigkeit demonstrieren, mit der sich die Blockflöte durch verschiedene Tonarten bewegt? Das vierte Solo verstehe ich als eine umfangreiche, ausgeschriebene Kadenz in drei Teilen: zunächst extrem breite, heroische Sprünge, dann reihenweise Arpeggien, bis schließlich ein völlig bewegungsloser Generalbass einen Blockflötenpart begleitet, in dem nichts unmöglich erscheint. Meiner Meinung nach legt der rhapsodische Charakter des letzten Solos eine rhapsodische Ausführung nahe: Es muss eine Verbindung bestehen zwischen dem, wie man eine Partitur liest, und den Ausdrucksmitteln, die man wählt. Die Frage ist, warum Vivaldi diese radikalen Elemente ausgerechnet am Ende eines Satzes verwendet und damit die Form untergräbt. Dies mag freilich seltsamer erscheinen als es ist: Letzten Endes ist der rhetorische Kampf zwischen Verstand (Tutti) und Gefühl (Solist) sowohl die *raison d'être* der Konzertform als auch ein Spiegelbild der barocken Vorstellung von jenem unsicheren Weg, den der Mensch zwischen Leidenschaft und Disziplin geht – eine Verbindung von Ästhetik und Ethik mithin, die die erzieherische Quali-

täten der Musik hervorhebt. Meiner Ansicht nach ist es unmöglich, die Fülle der in diesem Konzert enthaltenen Ideen und Vorstellungen zu präsentieren, ohne die erforderlichen Änderungen an der eigenen Spielweise vorzunehmen.

In dem berühmten c-moll-Konzert RV 441 sind die technischen Anforderungen exorbitant – zweifellos handelt es sich um das virtuoseste Werk des Barockzeitalters überhaupt. Vivaldi komponiert für Blockflöte prinzipiell genauso wie für Violine; das Instrument hatte kein eigenes Idiom, und Vivaldi macht dasselbe wie seine Komponistenkollegen, indem er ähnliche Gesten wie für sein eigenes Instrument vorsieht. Im Fall von RV 441 gibt es für die Affinität zum Violinidiom eine leichte Erklärung: Bei diesem c-moll-Konzert handelt es sich zu großen Teilen um eine Überarbeitung von Vivaldis Violinkonzert RV 202 derselben Tonart (vgl. Federico Maria Sardelli: *Vivaldi's Music for Flute and Recorder* [Ashgate, 2007]). Aber auch die Flautinokonzerte enthalten Beispiele violinistischer Schreibweise, beispielsweise in den umfangreichen Arpeggio-Sequenzen, die insbesondere RV 445 prägen. Diese sind auf der Blockflöte oft nur schwer umzusetzen: Die vielen aufeinanderfolgenden Registerwechseln erfordern komplizierte Fingersätze, die die Artikulation erschweren. In den schnellen Solopassagen gibt es zwei Arten der Begleitung: entweder mit Violinen und Viola als rhythmisches „Metronom“ in Arpeggio-Passagen oder mit Basso continuo in einem transparenten, flexiblen Stil. Ich habe mich daher dafür entschieden, je nach der Art der Begleitung einen deutlichen Unterschied in Ausdruck und Tempobehandlung zu machen – rhythmisch im Fall des ersteren, mit einem freieren Tempo in den lyrischen Abschnitten mit Basso continuo. Kurz gesagt: Je weniger Kontrapunkt, desto mehr Rubato – oder: Je weniger Verstand, desto mehr Gefühl!

Im Vergleich mit den Konzerten RV 441 und 443–445 kommt das F-Dur-Konzert (RV 442) aus einer ganz anderen Welt: Verschwunden sind Flitter und Effekthascherei, stattdessen ist Raum für eine Pastorale mit Anflügen tiefster Melancholie.





Die gedämpften Streicher der ersten beiden Sätze tragen das ihre zu einer zauberischen Stimmung bei, in der – ganz barockes Chiaroscuro (Hell-Dunkel) – gleichwohl urplötzlich Abgründe von Beklommenheit („Memento mori“) klaffen können. Jeder Satz basiert auf Opernmaterial, wobei der dritte Satz ein Cocktail ist, dessen Zutaten aus nicht weniger als vier Vivaldi-Arien stammen – auch hier also frappt die Nähe von Musikdrama und Programmmusik. Ebenso bemerkenswert ist das Ineinander von Vokal- und Instrumentalmusik: Nicht immer sind Worte vonnöten.

In RV 108 ist die Situation eine andere: In diesem Werk, das ich als Kammerkonzert bezeichnen möchte, befindet sich der Blockflötist auf Augenhöhe mit den anderen Instrumentalisten. Stilistisch erinnert es an die neapolitanische Schule, zumal an Alessandro Scarlatti und Francesco Mancini, der Konzerte (oder „Sonaten“) von ähnlichem Zuschnitt schreibt: Blockflöte, zwei Violinen und Basso continuo (BIS-1395). Einen anderen Typ Kammerkonzert repräsentiert RV 92 – ein Werk, das, von seiner Bezeichnung abgesehen, wenig mit den anderen Werken auf dieser SACD gemein hat. Hier sind tatsächlich zwei Solisten vorgesehen – Blockflöte und Violine –, und sie stehen einer stürmischen Continuo-Gruppe gegenüber, die der Musik mit virtuosem Passagenwerk eine enorme Energie verleiht. Wir haben uns dafür entschieden, den Continuo um einen Kontrabass zu erweitern, um den Tuttis einen orchestraleren Charakter zu verleihen. Der Blockflötenpart ist eher unkompliziert und tendiert zum Lyrischen oder sogar zu einer gewissen Naivität; die Violine hingegen hat einige anspruchsvolle Soli zu bewältigen... Könnte es sich hier um ein speziell für das Ospedale della Pietà – das venezianische Waisenhaus samt Musikschule, an dem Vivaldi unterrichtete – komponiertes Konzert handeln? Eine tüchtige Schülerin auf der Blockflöte, einige fantastische Continuo-Spielerinnen und Antonio Lucio Vivaldi selbst auf der Violine...

Don Antonio Vivaldis Blockflötenkonzerte sind innerhalb kurzer Zeit in Venedig entstanden – wahrscheinlich stand dem Komponisten ein(e) ungemein geschickte(r)

Musiker(in) zur Verfügung, die/der ihn inspirierte und spezifische oder neue Informationen über ihr/sein Instrument weitergab. Vielleicht war es eines der Waisenkinder, das im Ospedale lebte, oder möglicherweise ein Kollege unter den Lehrern? In seinem bahnbrechenden Buch *Vivaldi's Music for Flute and Recorder* listet Sardelli mehrere mögliche Theorien über die Entstehung der Konzerte auf. Ebenso ungewiss ist bei einigen Konzerten, für welchen Blockflötentyp sie gedacht waren. Für Diskussionen sorgte auch das als „Flautino“ („kleine Flöte“) bezeichnete Instrument, das die Partituren von RV 443–445 vorsehen; in meiner Jugend wurden diese Konzerte auf der Sopraninoblockflöte gespielt, doch dann bemerkte jemand, dass die Originalhandschriften von RV 443 und 445 eine Anweisung enthielten, derzufolge sie eine Quarte nach unten transponiert werden sollten („alla quarta bassa“). Dies würde den Tonumfang des Soloparts über den der Sopraninoblockflöte hinaus erweitern, und einen Wechsel zu der etwas größeren (aber immer noch recht kleinen) Sopranblockflöte bedingen, die genau eine Quarte tiefer klingt. Das Problem wäre also gelöst – zumindest für den Solisten.

Die Frage, welche Instrumente Vivaldis Musikern zur Verfügung standen, mag dem unbefangenen Hörer allzu speziell erscheinen – bei Musik aber, die so besondere Anforderungen stellt wie diejenige Vivaldis, ist sie von großer Bedeutung. Die heute erhältlichen, sogenannten Kopien haben oft wenig gemein mit den Originalinstrumenten, auf denen sie basieren. Die große Nachfrage nach guten Allround-Blockflöten hat dazu geführt, dass viele der signifikanten Unterschiede zwischen Instrumenten aus verschiedenen Ländern und verschiedenen Zeiten nivelliert wurden. Es sind nur wenige Blockflöten erhalten, die zweifelsfrei von venezianischen Instrumentenbauern stammen, so dass es schwierig ist, Vivaldis Konzerte mit einem bestimmten Klangideal zu verbinden. Der Instrumentenbauer Domenico Perosa wirkte in Venedig, und zwei seiner Instrumente sind uns überliefert. Eines davon ist eine Sopranblockflöte, die in der Sammlung des Kunsthistorischen

Museums in Wien aufbewahrt wird; eine eigens für die vorliegende Einspielung angefertigte Kopie dieses Instruments habe ich in RV 443 verwendet. Ansonsten beziehe ich mich hauptsächlich auf Jakob Denner (1681–1735) aus Nürnberg. Denners Instrumente zeichnen sich durch ein brillantes und leicht ansprechendes hohes Register aus – genau das, was beispielsweise in RV 441 benötigt wird. Außerdem gab es vielfältige Beziehungen zwischen Venedig und Deutschland, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass deutsche Instrumente in Norditalien im Umlauf waren.

Zum Schluss noch einige Worte über die Ausführung des Continuos bei dieser Einspielung. In Venedig stand Vivaldi mit Francesco Gasparini (1661–1727) ein wunderbarer Akkompagnist zur Verfügung – einer der einflussreichsten Continuo-Spieler seiner Zeit und zudem der Autor der weitverbreiteten Abhandlung über den Basso continuo im Barock (*L'Armonico pratico al cimbalo*, 1708 veröffentlicht). Als Schüler von Arcangelo Corelli und Bernardo Pasquini repräsentiert Gasparini einen ungemein farbenreichen Continuo-Stil mit einer Fülle an Dissonanzen, wie sie heute selten begegnet. Bei der Realisierung des Continuo-Parts wurde auf die Zuhilfenahme von Zahlen unterhalb der Bassstimme („Generalbassbezeichnung“) verzichtet; sie folgt einer Methode, bei der jedem einzelnen Tonleiterschritt der Basslinie eine eigene Harmonie entspricht. Kein Wunder also, dass Vivaldis Überraschung groß war, als er einmal gebeten wurde, eine Bezeichnung zu notieren, weil der vorgesehene Akkompagnist offenbar nicht gewohnt war, ohne selbige zu spielen. Er entsprach dem Wunsch, fügte aber neben den Zahlen die vernichtenden Worte hinzu: „Per i coglioni“ (die übliche Übersetzung für das weit ruppigere Original lautet: „Für die Dummköpfe“).

© Dan Laurin 2015

Dan Laurin ist in fast allen Teilen der Welt aufgetreten. Tourneen durch die USA, Japan und Australien wie auch Auftritte in den großen Musikzentren Europas haben seinen Ruf, einer der interessantesten – und mitunter kontroversen – Spieler seines Instruments zu sein, gefestigt. Zu seinen Bemühungen, die klanglichen Möglichkeiten der Blockflöte zu erweitern, gehört eine längere Zusammenarbeit mit dem australischen Instrumentenbauer Frederick Morgan; Ergebnis ist eine technische Behändigkeit und eine Spielweise, die ihm zahlreiche Auszeichnungen eingebracht haben. Laurin hat mehr als 30 durchweg hoch gelobte CDs aufgenommen und den schwedischen Grammy Award als bester klassischer Künstler erhalten. Neben seiner umfangreichen Tätigkeit im Bereich der Alten Musik hat er zahlreiche Werke schwedischer und internationaler Komponisten uraufgeführt, wofür er mit dem Interpretationspreis des Schwedischen Komponistenverbands ausgezeichnet wurde. Dan Laurin ist Professor an der Königlichen Musikhochschule Stockholm und Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie; 2001 wurde er vom schwedischen König mit der „Litteris et Artibus“-Medaille ausgezeichnet.

Der Geiger **Jan Bjøranger** tritt als gefragter Konzertmeister mit Ensembles und Orchestern in Skandinavien auf; in dieser Funktion tritt er darüber hinaus regelmäßig mit der Camerata Salzburg und dem Scottish Chamber Orchestra auf. Als Solist und Kammermusiker gibt er zahlreiche Konzerte in den nordischen Ländern, der Schweiz, den USA und in Deutschland, wo er vor kurzem als dirigierender Solist mit der Kammersymphonie Leipzig auftrat. Fest in der klassischen Musik verwurzelt, faszinierte ihn aber auch der kommunikative Instinkt der Rock- und Popmusik, und so begann er, einen Pool professioneller und studentischer Musiker mit dem Ziel zusammenzustellen, das klassische Konzertformat zu erneuern und neue Zielgruppen zu erreichen. Das 2008 gegründete **Ensemble 1B1** (Abkürzung für Ensemble Bjergsted 1) hat seinen Namen aus jenem Bezirk von Stavanger, in

dem der neue Konzertsaal der Stadt steht. 1B1 hat mit Künstlern wie Dan Laurin, Lars Anders Tomter und Christian Ihle Hadland zusammengearbeitet, lädt aber auch Gymnasiasten ohne klassischen Hintergrund ein, an Konzerten teilzuhaben. Es kooperiert mit international bedeutenden Komponisten wie Pēteris Vasks und Steve Reich. Im Jahr 2015 gewann das Ensemble den Spellemannprisen („norwegischer Grammy“) in der Kategorie Klassische Musik; im selben Jahr wurde es von Talent Norge, Kavlifondet, Sparebankstiftelsen SR-Bank und der Cultiva Stiftung mit einem dreijährigen Stipendium ausgezeichnet.

Eine der Säulen von 1B1 sind die Aktivitäten des Ensembles bei der Ausbildung und Förderung von Talenten. Durch die 1B1-Akademie und ihre umfangreiche Zusammenarbeit mit Bildungseinrichtungen der Region ist das Ensemble zu einem einzigartigen Motor für die Ausbildung junger Streicher im Südwesten Norwegens geworden. Ein Schwerpunkt der 1B1-Akademie liegt auf Meisterklassen, Workshops und Seminaren mit Schlüsselfiguren der jeweiligen Musikgenres. Für seine Verdienste wurde Jan Bjøranger 2013 von der Universität von Stavanger mit dem Bildungspreis „Læringsmiljøprisen“ ausgezeichnet.

Weitere Informationen finden Sie auf www.1b1.no

La renaissance de l'intérêt pour la flûte à bec au début du 20^e siècle a coïncidé avec la découverte d'une imposante collection de manuscrits qui devait renfermer presque toute la musique conservée d'**Antonio Lucio Vivaldi**. Les circonstances entourant cette découverte faite vers 1925 forment les chapitres d'un extraordinaire roman à suspense de la meilleure sorte : musicologues intrépides et braves bibliothécaires luttant contre des collectionneurs avarés et les bureaucrates fanatiques du fascisme en herbe. Fait encore plus remarquable, Vivaldi était alors complètement oublié. Après la Seconde Guerre mondiale – soit 200 ans après son décès – le compositeur a fait un magnifique retour grâce à la première édition complète de sa musique – et nous, les joueurs de flûte à bec, avons eu la chance de jouer des œuvres techniquement difficiles avec orchestre dans de prestigieuses salles de concert. Les concertos pour flûte à bec ont rejoint un vaste public et ont certainement aidé à faire connaître l'instrument partout. C'est le résultat en majeure partie de la carrière d'enregistrement de leur créateur au cours du siècle dernier grâce à la technique stéréo et du LP conjointement avec des exécutions exceptionnelles des maîtres de la flûte à bec dans les années 1960.

L'étymologie du mot concerto est aussi fascinante qu'ambiguë. Les deux origines latines suggérées sont «conserere» – «joindre ensemble» – et «concertare», un mot signifiant presque le contraire, «lutter l'un contre l'autre». C'est ce dernier concept que Vivaldi développe en un duel entre soliste et orchestre : les sections tutti fournissant stabilité et objectivité tandis que le soliste, avec des thèmes très contrastés, est en opposition dès le début. Le but du compositeur est évidemment de créer une tension dialectique qui va propulser l'œuvre, non seulement émotionnellement mais aussi structurellement. Dans le premier mouvement du RV 441, Vivaldi suit un plan de quatre sections tutti où trois solos sont intercalés. Chaque solo a sa propre fonction : le premier met le soliste en position opposée au thème du tutti, le second lui permet de montrer ses ressources (même physiques !) dans des passages techniquement

difficiles tandis que le troisième parle aux émotions dans le but de gagner l'argument en allant droit au cœur de l'auditeur. Cette structure montre pourtant des déviations – le plus clairement dans le RV 442 où le soliste développe le thème du tutti dans les deux mouvements externes. Il en résulte que ce concerto semble beaucoup plus équilibré, même pastoral, que les autres œuvres sur ce disque. C'est peut-être un exemple de « conserere » qui gagne : joindre ensemble...

Une lecture attentive des RV 441 et 443–445 révèle de fortes ressemblances entre ces œuvres et le plus grand succès de Vivaldi en temps modernes, *Les Quatre Saisons* : changements soudains d'humeur, émotions turbulentes, caprices burlesques mêlés à une beauté et une élégance sublimes... bref, une forme de concerto traitée en opéra, ce qui ressort rarement sur les enregistrements des concertos pour flûte à bec (parmi lesquels j'inclus mes propres essais sur BIS-635 et BIS-865). Après avoir moi-même enregistré *Les Saisons* (sur BIS-1605), j'ai pu identifier une écriture semblable dans de plus en plus d'autres concertos de Vivaldi. Mon but ici est d'explorer ces « codes musicaux » dans les concertos pour flûte à bec avec la même liberté et spontanéité qui caractérisent l'approche d'aujourd'hui des *Saisons*.

Les « concerti per flautino » RV 443–445 débordent de l'élément dramatique : les modulations à des tonalités éloignées sont plus nombreuses que dans plusieurs autres concertos de Vivaldi qui y fournit plus de sections solos que dans, par exemple, RV 441. Dans RV 443, j'essaie de poursuivre mes buts aussi loin que possible pour raconter l'histoire que j'ai découverte dans l'œuvre. Le premier solo du mouvement d'ouverture est très spécial : de grands gestes pompeux, complètement hors de proportion avec la taille de la petite flûte, lui sont confiés. L'effet est comique à mes oreilles, me faisant penser à un chihuahua querelleur, inconscient de sa petite taille. Pour souligner ceci, je me permets une certaine liberté rythmique, (agogique, rubato). Le second solo exemplifie les longs passages arpégés que Vivaldi a repris du monde du violon, les transférant directement à la flûte à bec. L'alto endosse le

rôle d'instrument de basse et j'ai pris la liberté de confier à une guitare des accords dans un passage normalement joué sans continuo. Ma justification est que Vivaldi, dans d'autres concertos, donne ainsi la basse à des altos ou violons et qu'il la note en clé de fa – une pratique dont les exécutants modernes n'ont pas compris les raisons. Le troisième solo renferme des modulations rapides entre les tonalités dans un jeu déroutant de labyrinthe ; Vivaldi voulait peut-être démontrer l'aise spéciale avec laquelle la flûte à bec se meut d'une tonalité à l'autre ? Je vis dans le quatrième solo une cadence extensive, écrite en entier en trois parties : d'abord des sauts extrêmement larges, héroïques, suivis de séries d'arpèges et finalement un continuo immobile accompagnant une partie de flûte à bec où rien ne semble impossible. Pour moi, la nature rhapsodique du solo final indique qu'il devrait être interprété de manière rhapsodique : il doit y avoir un lien entre la lecture d'une partition et les moyens d'expression que l'on choisit. La question est pourquoi Vivaldi, à la fin d'un mouvement, a voulu utiliser ces éléments radicaux et saper ainsi la forme. C'est peut-être pourtant moins bizarre que cela ne le semble : la lutte rhétorique entre la raison (les tutti) et la sensibilité (le soliste) est, après tout, la raison d'être de la forme de concerto ainsi qu'une réflexion de la conception baroque de l'hésitation humaine entre la passion et la discipline – une association entre l'esthétique et l'éthique qui souligne les qualités éducatrices de la musique. Je crois qu'il est impossible de présenter la richesse des idées et notions de ce concerto sans faire les changements nécessaires dans son style de jeu.

Dans le célèbre concerto en do mineur RV 441, les demandes techniques sont exorbitantes et c'est sans contredit l'œuvre la plus virtuose du baroque. Vivaldi l'a écrite pour flûte à bec à peu près comme il écrit pour le violon ; l'instrument n'avait pas d'idiome propre et Vivaldi fait comme ses collègues contemporains – dans les concertos pour flûte à bec, il a recours aux gestes semblables à ceux qu'il aurait choisis pour son propre instrument. Dans le cas du RV 441, l'affinité au langage du violon

est facilement expliquée : le concerto en do mineur est en grande partie un réaménagement du concerto pour violon RV 202, dans la même tonalité, de Vivaldi (voir Federico Maria Sardelli : *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, Ashgate, 2007). Mais les concertos pour flautino renferment aussi des exemples d'écriture typique au violon, par exemple les longs passages arpégés, particulièrement saillants dans le RV 445. Cela est souvent malaisé sur la flûte à bec, avec plusieurs changements successifs de registre, requérant des doigtés compliqués et rendant l'articulation laborieuse. Les rapides passages solos sont associés à deux sortes d'accompagnement : soit avec les violons et l'alto comme « métronome » rythmique dans les passages arpégés ou avec basse continue dans un style souple et transparent. C'est pourquoi je choisis de faire une différence marquée d'expression et de traitement du tempo dépendant de l'accompagnement – rythmique dans le premier cas et avec un tempo plus libre dans les sections lyriques avec basse continue. Bref : moins il y a de contrepoint, plus il y a de rubato – ou : moins de raison, plus de sensibilité !

Comparé aux RV 441 et 443–445, le concerto en fa majeur (RV 442) provient d'un monde totalement différent : finies les friperies et la mise en scène, la place est libre pour une pastorale aux accents d'une mélancolie très profonde. Les cordes avec sourdine dans les deux premiers mouvements contribuent à une atmosphère de grand charme qui tolère cependant de soudains gouffres béants d'angoisse (« memento mori ») dans un clair-obscur typiquement baroque. Chaque mouvement repose sur du matériau d'opéra ; le troisième est un cocktail d'emprunts de quatre arias de la plume même de Vivaldi : encore une fois, l'affinité avec le drame musical et la musique à programme est frappante. Tout aussi remarquable est l'empiètement de la musique vocale sur l'instrumentale – les mots ne sont pas toujours nécessaires.

Dans le RV 108, la situation est différente : dans ce que j'appellerais un concerto de chambre, le joueur de flûte à bec se trouve sur le même niveau que les autres instrumentistes. Le style rappelle le napolitain, surtout celui représenté par Ales-

sandro Scarlatti et Francesco Mancini qui écrit des concertos (ou « sonates ») dans un format semblable : flûte à bec, deux violons et basse continue (BIS-1395). Un autre type de concerto de chambre est exemplifié dans le RV 92, une œuvre qui a à peine plus que le nom en commun avec les autres compositions sur ce disque. On a ici deux solistes, une flûte à bec et un violon, qui font face à un orageux continuo qui, avec des passages virtuoses, confère à la musique une énergie formidable. Nous avons choisi d'ajouter une contrebasse au continuo pour donner aux tutti un caractère plus orchestral. La partie de flûte à bec est assez simple et penche vers le lyrisme ou même une certaine naïveté ; d'un autre côté, le violon fait face à quelques solos exigeants... Ce concerto pourrait-il être composé spécifiquement pour l'Ospedale della Pietà, l'orphelinat vénitien et école de musique pour filles abandonnées où Vivaldi enseignait ? Une bonne élève de flûte à bec, certains musiciens fantasmatiques au continuo et Antoni Lucio Vivaldi lui-même au violon... et voilà !

Les concertos pour flûte à bec de Don Antonio Vivaldi furent conçus à Venise au cours d'une courte période – le compositeur avait probablement accès à un musicien extrêmement habile qui l'inspira et transmet des renseignements spécifiques ou nouveaux sur son instrument. C'était peut-être l'une des orphelines vivant à l'Ospedale ou possiblement un collègue parmi les professeurs ? Dans *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, Sardelli énumère plusieurs théories plausibles sur la genèse des concertos. On ne sait pas non plus pour quel type de flûte à bec certains concertos ont été écrits et on a beaucoup discuté de l'instrument désigné par « flautino » (petite flûte), mentionné dans les partitions des RV 443–445. Dans toute ma jeunesse, ils ont été joués sur la flûte à bec soprano mais quelqu'un a remarqué que les manuscrits originaux des RV 443 et 445 renfermaient une direction à l'effet de quoi ils pourraient être transposés une quarte plus bas (« alla quarta bassa »). Cela mènerait la partie solo hors de l'étendue de la sopranino et entraînerait un changement pour la flûte à bec soprano, un peu plus grande – mais tout de même

assez petite – qui sonne exactement une quarte plus bas. Le problème est résolu – au moins pour le soliste.

La question des instruments auxquels les musiciens de Vivaldi avaient accès peut sembler assez spécialisée pour l'auditeur ordinaire mais elle est de grande importance pour la musique qui pose autant d'exigences particulières que celle de Vivaldi. Les dites copies disponibles aujourd'hui ont très peu en commun avec les instruments originaux sur lesquels elles sont basées. La demande de nombreux joueurs pour des flûtes à bec convenant à toute sorte de musique a mené à l'effacement des différences importantes entre les instruments de divers pays à divers moments. On a conservé peu de flûtes à bec qu'on sait avoir été construites par des facteurs vénitiens et c'est pourquoi il est difficile d'attribuer un son idéal spécifique aux concertos de Vivaldi. Le facteur Domenic Perosa travaillait en tout cas à Venise et deux de ses instruments ont été conservés. L'un est une flûte à bec soprano conservée dans les collections du Kunsthistorisches Museum à Vienne, et c'est une copie de cet instrument, faite spécialement pour ce disque, que j'utilise dans le RV 443. Autrement, j'ai eu principalement recours à Jakob Denner (1681–1735) de Nuremberg. Les instruments de Denner se caractérisent par leur registre aigu brillant et facilement obtenu, précisément ce qui est nécessaire dans RV 441 par exemple. De plus, un contact continu a été établi entre Venise et l'Allemagne dans l'histoire et il est probable que des instruments allemands aient circulé en Italie du nord.

Quelques mots pour terminer sur le continuo dans ces exécutions. À Venise, Vivaldi avait accès à un merveilleux accompagnateur dans la personne de Francesco Gasparini (1661–1727) – l'un des joueurs de continuo les plus influents de l'époque et aussi l'auteur du traité le plus répandu sur le basso continuo sous le baroque, *L'armonico pratico al cimbalo* (publié en 1708). Élève d'Arcangelo Corelli et de Bernardo Pasquini, Gasparini représente un style très coloré de continuo avec un emploi de dissonances qu'on entend rarement aujourd'hui. La réalisation de la

partie de continuo était faite sans l'aide de chiffres sous la basse (« basse chiffrée ») selon une méthode où chaque intervalle individuel de la gamme à la basse génère une harmonie particulière. Il s'ensuit que la surprise de Vivaldi fut grande quand on lui demanda de fournir une basse chiffrée pour un accompagnateur qui n'était évidemment pas habitué de s'en passer. Il s'exécuta mais il ajouta une remarque cinglante à côté des chiffres : « Per i coglioni » (la traduction habituelle de l'original beaucoup plus grossier est : « Pour les crétins »).

© *Dan Laurin 2015*

Dan Laurin s'est produit à peu près partout au monde. Des tournées aux Etats-Unis, Japon et Australie ainsi que des concerts dans les grands centres musicaux européens ont confirmé sa réputation en tant que l'un des interprètes les plus intéressants – et les plus discutés – sur son instrument. Son travail pour une redécouverte sonore de la flûte à bec inclut une longue collaboration avec le facteur d'instruments australien Frederick Morgan et a abouti à une facilité technique et un style qui lui ont gagné de nombreux prix. Laurin a réalisé plus de trente enregistrements tous salués par la critique et a obtenu le Grammy Award suédois à titre de meilleur interprète classique. En plus de son travail dans le domaine de la musique ancienne, il a également assuré la création de nombreuses œuvres de compositeurs de Suède et d'ailleurs. En reconnaissance de son travail, il a reçu le prix d'interprétation de la Société des compositeurs suédois. Dan Laurin est professeur au Conservatoire national royal de musique de Stockholm et membre de l'Académie suédoise royale de musique. En 2001, le roi de la Suède lui remettait la médaille « Litteris et Artibus ».

Le violoniste **Jan Bjøranger** est recherché comme premier violon d'ensembles et orchestres en Scandinavie et il s'est régulièrement produit dans ce rôle avec Came-

rata Salzbourg et le Scottish Chamber Orchestra. Il s'est souvent présenté comme soliste et chambriste dans les pays du Nord, en Suisse et aux Etats-Unis ainsi qu'en Allemagne où il vient de diriger comme soliste la KammerSymphonie de Leipzig. Solidement ancré dans le monde de la musique classique, il devint néanmoins fasciné par l'instinct communicatif de la musique rock et pop et il commença à assembler un groupe de musiciens professionnels et étudiants dans le but de rénover le format de concert classique et de joindre un nouveau public. Fondé en 2008, **1B1** (un raccourci pour Ensemble Bjergsted 1) est nommé d'après le district de Stavanger dans lequel la nouvelle salle de concert de la ville est située. 1B1 a travaillé avec de grands interprètes dont Dan Laurin, Lars Anders Tomter et Christian Ihle Hadland mais il invite aussi des étudiants du secondaire sans aucune formation classique à participer à des concerts. Il collabore avec des compositeurs internationaux dont Pēteris Vasks et Steve Reich. En 2015, l'ensemble gagna Spellemannprisen (Grammy norvégien) dans la catégorie musique classique et, la même année, il reçut une bourse de trois ans de Talent Norge (Talent norvégien), Kavlifondet (le Trust Kavli), Sparebankstiftelsen SR-bank (fondation de la banque d'Épargne banque SR) et la Fondation Cultiva.

L'un des piliers de 1B1 est l'engagement de l'ensemble pour éduquer et nourrir le talent. Grâce à l'Académie de 1B1 et à son intense collaboration avec les institutions éducatives existantes dans la région, l'ensemble est devenu une force motrice unique dans l'éducation de jeunes jouant d'un instrument de cordes dans la région du sud-ouest de la Norvège. L'accent de l'académie de 1B1 est mis sur les classes de maître, les ateliers et séminaires avec des figures importantes des genres musicaux pertinents. Pour ces efforts, l'université de Stavanger a remis à Jan Bjøranger le « Læringsmiljøprisen » (un prix culturel) en 2013.

Pour plus de renseignements, veuillez visiter www.1b1.no

FROM THE SAME PERFORMERS



ROCK THAT FLUTE BIS-2145 SACD

Fifteen concerto movements for Eagle recorder and strings
by the Dutch composer Chiel Meijering (b.1954).

The concertos are specifically written for the Eagle recorder
developed by Adriana Breukink in order to arrive at a recorder
which can be used to play music in every style, with a sound and a
dynamic range suitable for playing also with modern instruments.

For further details, please visit www.bis.se

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

1B1 would like to thank its partners who have made the present project possible:

TD Veen AS
Stavanger Municipality
Sparebankstiftelsen SR-Bank
Cultiva



UNIVERSITETET I BERGEN



Griegakademiet



UNIVERSITETET I AGDER



Universitetet
i Stavanger

Kavlifondet
O. Kavli og Knut Kavlis Allmenntilgode Fond

MUSIC NORWAY



We should particularly like to thank the Stavanger Concert Hall and the University of Stavanger for all their support and fantastic cooperation.

Thanks to Andrea Bornstein (www.gardane.info) for his transcriptions

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: June/July 2014 at the Stavanger Concert Hall, Norway
Producer and sound engineer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24 bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Thore Brinkmann
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Dan Laurin 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover image: *Saturated*, photo by Jacob Reyes (cropped).
www.flickr.com/photos/90938583@No4/10909688506. Licensed under CC BY 2.0
Photos of 1B1, Jan Bjøranger and Dan Laurin: © Peter Adamik
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2035 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

