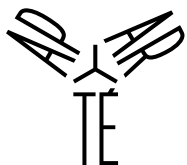


A woman with blonde hair, wearing a long, flowing white dress, is captured in a dynamic pose. She is holding a cello and its bow, with her arms extended upwards and outwards, creating a graceful, almost sculptural form. The background is dark and textured, with a spotlight effect illuminating the woman and the instrument. The floor appears to be dark wood.

VIVALDI
I COLORI
DELL' OMBRA
OPHÉLIE GAILLARD
PULCINELLA ORCHESTRA



Enregistré par Little Tribeca à l'Église évangélique luthérienne Saint Pierre (Paris) du 27 août au 3 septembre 2019

Direction artistique : Nicolas Bartholomée assisté d'Olivier Fourés
Prise de son : Nicolas Bartholomée, Franck Jaffrès et Ignace Hauville
Montage : Franck Jaffrès, assisté d'Aurélie Martin et Ignace Hauville
Mixage et mastering : Nicolas Bartholomée et Franck Jaffrès
Conseil musicologique : Olivier Fourés
Éditions musicales : Ars Antiqua

Ophélie Gaillard joue un violoncelle de Francesco Goffriller (1737) généreusement prêté par le CIC et un violoncelle piccolo flamand anonyme.

Clavecin et orgue de l'atelier Emile Jobin.

English translation by Mary Pardoe
Photos de Caroline Dautre
Graphisme par 440.media

Remerciements à Guy Coquoz, Olivier Fourés, Emile Jobin, Pierre Barthel, Bobo et Hélène Feruzzi et Isabelle Darbellay.

AP226 © © Little Tribeca 2020 [LC] 83780
1 rue Paul-Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

I COLORI DELL'OMBRA

OPHÉLIE GAILLARD

violoncelle cello

direction musicale musical direction

PULCINELLA ORCHESTRA

1-3.	Cello Concerto in G minor, RV. 416	
	I. Allegro	3'27
	II. Largo	2'42
	III. Allegro	3'00
4.	« Sovvente il sole » (from <i>Andromeda liberata</i> , RV Anh. 117) mezzo-soprano: Lucile Richardot	9'21
5-7.	Concerto for 2 cellos in G minor, RV. 531 second solo cello: Atsushi Sakai	
	I. Allegro	3'33
	II. Largo	4'04
	III. Allegro	3'02
8-10.	Concerto for cello and bassoon in E minor, RV. 409 bassoon: Javier Zafra	
	I. Adagio - Allegro molto	3'42
	II. Allegro	1'44
	III. Allegro	2'30
11-13.	Concerto for violoncello piccolo in G major, RV. 414	
	I. Allegro molto	3'26
	II. Largo	2'59
	III. Allegro	3'16
14-16.	Sinfonia for strings and basso continuo in C major, RV. 112	
	I. Allegro	1'38
	II. Andante	2'25
	III. Presto	1'29

17-19.	Concerto for 2 violins and 2 cellos in D major, RV. 575 solo violins: Pablo Valetti & Mauro Lopes Ferreira second solo cello: Atsushi Sakai	
	I. Allegro	2'50
	II. Largo	2'17
	III. Allegro	3'37
20.	Cello Concerto in B flat major "per Teresa", RV. 788 (<i>Larghetto</i>) reconstruction by Olivier Fourés	2'39
21-23.	Concerto for violoncello piccolo in B minor, RV. 424	
	I. Allegro non molto	3'45
	II. Largo	2'39
	III. Allegro non molto	3'23
24.	« Di verde ulivo » (from <i>Tito manlio</i> , RV. 738) contralto: Delphine Galou	6'14
25-27	Cello Concerto in D minor, RV. 405	
	I. Allegro	2'39
	II. Adagio	2'45
	III. Allegro	2'22
28.	Cello Concerto in A minor, RV. 419 (<i>Allegro</i>)	2'04

Laguna e terra ferma

par Ophélie Gaillard

Voici presque quinze ans que je partage ma vie avec un violoncelle vénitien à la voix de basse profonde, aux aigus chantants, à la robe patinée, dense et comme illuminée de l'intérieur. Depuis, j'ai cherché à connaître son histoire, tenté de découvrir quelles mains expertes et amoureuses avaient choisi ce bois exceptionnel venu de la *terra ferma* et conservé de longues années dans le secret d'un atelier d'Udine près de Venise. Arbre majestueux privé de sève et attendant de renaître, de chanter, paré de ce vernis dont personne depuis n'a su retrouver les secrets.

Cap donc sur Venise, la Sérénissime ! Et cap sur Vivaldi, l'auteur vénitien qui a le plus écrit pour cet instrument !

« Deux ou trois accords, et on est immédiatement sur place, dans la lagune, entre ciel et eau, dans la préparation des navires, en bateau » écrit Philippe Sollers.

Il me semble que Venise se traverse comme un rêve éveillé, la lagune sait épouser nos états d'âme les plus secrets et ne se livre qu'à travers la magie du conte.

Loin de toute raison, un monde à part se construit et prend vie.

Le temps s'y écoule différemment au fil des saisons, le rythme musical souvent traversé de galops intrépides parfois suspend son vol. Vertige irrésistible des syncopes (violons du premier mouvement du concerto RV 405) ou mélancolie d'une rêverie presque métaphysique (la cantilène du RV 424).

L'espace se réinvente et s'organise autour de l'eau, qui, loin des clichés touristiques, devient « consistante et substantielle » nous dit Dominique Fernandez. Les cordes mais aussi les instruments du continuo (harpe, guitare, basson, orgue ou clavecin et le surprenant psaltérion) nous aident à structurer un espace sonore en trois dimensions.

Une lumière très particulière enfin irradie les ruelles de Venise, ses canaux, le vernis de

ses instruments à cordes tout comme les toiles d'un Titien ou d'un Véronèse. Le frottement des boyaux rebelles et tendres, leur timbre profond et subtil nous aident à trouver l'articulation, l'explosion des couleurs, le *cantabile*. Et pour sculpter ces lignes si vocales et nourrir notre imaginaire, nos cordes se marient naturellement à celles de nos deux cantatrices invitées pour cet enregistrement.

Cette aventure aux confins de la lagune m'amène à relire *Le luthier de Venise*, un conte initiatique et profond de Claude Clément.

C'est l'histoire poétique d'une double re(co)naissance, celle d'un virtuose du violoncelle et d'un arbre vénitien. Le galant, masqué, ivre de virtuosité et de femmes, arrive un soir chez son luthier en fort tapageuse compagnie, puis découvre et se heurte au violoncelle magique. Celui-ci se cabre et hurle d'abord sous les doigts du soliste avant d'être finalement apprivoisé par l'artiste contraint de tomber le masque.

En secret, loin de la rumeur du Carnaval, le musicien affronte ce drôle de morceau de bois pendant toute une nuit, avant de faire naître au petit matin un chant somptueux. Le luthier sera le seul témoin de ce miracle : dans le jardin qui l'a vu naître, l'arbre-violoncelle se

remet alors à pousser et les oiseaux de Venise viennent se poser sur ses jeunes pousses.

Revenons à mon compagnon de route, ce violoncelle de Francesco Goffriller, et rêvons encore un peu ! Et s'il avait chanté pendant ses premières années sous les doigts de Teresa, l'une des plus brillantes élèves de Vivaldi à la Pietà ? Quelques-uns de ses carnets retrouvés nous ont permis de reconstruire un mouvement inédit, comme pour convoquer ses talents...

Magie envoûtante des musiques composées par le prêtre roux pour ces jeunes orphelines au talent exceptionnel. L'Europe entière accourait aux offices pour les écouter et tenter de les apercevoir derrière la clôture.

« *Ainsi chantent-elles comme des anges, et jouent du violon, de la flûte, de l'orgue, du hautbois, du violoncelle, du basson : bref il n'y a pas de si gros instrument qui puisse leur faire peur* » écrit Charles de Brosses en 1739.

Voyez, il est temps d'embarquer et de rejoindre notre joyeuse troupe des Pulcinelli ! Traversez ce pont à pied ou bien prenez une gondole, un *vaporetto*, ou un *traghetto* (là va

ma préférence) ! Prenez un masque, enfilez un costume de *commedia dell'arte* (celui de Polichinelle est déjà pris), entrez dans la danse et la folie du Carnaval (cette *fête à l'envers* qui durait six mois par an à l'époque de Vivaldi !).

« L'essence même de la nation vénitienne » écrit Carlo Goldoni, « est l'allégresse, et l'essence même de la langue vénitienne est la plaisanterie ».

Laissez-vous guider à travers les ruelles du ghetto, ce quartier longtemps banni et qui incarne pourtant si bien l'esprit du conte et le réalisme magique de la cité lagunaire. Nul doute que la musique de Vivaldi nous mènera ensuite vers l'église de la Pietà.

Regardez bien ses plafonds vertigineux peints par Tiepolo quelques années après la mort de Vivaldi, et vous pourrez apercevoir le *maestro di violino* danser au milieu des anges, le regard tourné vers les cieux.

Ophélie Gaillard



Laguna e terra ferma

by Ophélie Gaillard

For almost fifteen years now, a Venetian cello has been an important part of my life. It has a deep bass voice and melodious high notes; its wood is dense, and its patina makes it seem to glow from inside. Over the years I have tried to discover its history, find out about the expert and loving hands that chose its exceptional wood, which was brought from the mainland and stored for many years in a workshop in Udine, near Venice. A handsome tree, its veins gradually losing their sap, waiting to be reborn as a wonderful musical instrument, protected by a varnish whose mysteries have yet to be penetrated.

So let us head towards Venice – *La Serenissima* – and Vivaldi, the most fertile Venetian composer of cello music!

“Just two or three chords and there we are, instantly, on the lagoon, between sky and sea, amidst bustling activity on the ships, in a boat.” (Philippe Sollers)

It seems to me that Venice is as mysterious as the feelings and moods it inspires in us, that its secrets can only be conveyed through the magic of a fairy tale.

Remote from all reason, another world springs up and comes to life.

Time passes differently. The rhythm of its music, often traversed by impetuous gallops, is sometimes suspended. Its syncopations (the violins in the first movement of RV 405) induce an irresistible vertigo. An almost metaphysical reverie (the cantilena of RV 424) instils a feeling of melancholy.

Space is reinvented, organised around water which, unlike water elsewhere, is “consistent, substantial” (Dominique Fernandez). The strings, but also the continuo instruments (harp, guitar, bassoon, organ or harpsichord, and the more unusual psaltery) help us to structure a three-dimensional sound space.

Light: in Venice a very special light illuminates its canals and narrow streets, the varnish of its stringed instruments, and the paintings of

artists such as Titian or Veronese. The use of gut strings, producing a richer, darker sound, with greater depth and subtlety, helps us to find the articulation, the explosion of colours, the *cantabile*. The sound of our strings also blends naturally with the voices of our two guest singers.

This adventure, taking us to the Venetian lagoon, prompted me to read once again *Le luthier de Venise*, a profound initiatory tale by Claude Clément: the poetic story of a tree that becomes a cello, and a virtuoso cellist who learns an important lesson.

In the middle of his small, tranquil garden stands a tree that fills the luthier with delight. But one winter the tree dies. The luthier misses its greenery and the birdsong he used to hear. Reluctantly he has it cut down and stores the wood for it to dry. Several years later, in memory of the tree he loved so much, he uses it to make the most perfect of cellos. But who will be able to play it?

A young artist, dressed for Carnival, in fine clothes, with mask and wig, arrives at the workshop, in the company of beautiful women and with a host of friends. Espying the cello, he requests a bow, takes up the instrument and tries to play it; but all he can produce is

unpleasant sounds. His companions leave, and the luthier retires to bed. Alone, the artist removes his wig, wipes off his make-up, and takes off his mask and his finery. Then he tries again. In the morning the luthier is awakened by the most exquisite music, more beautiful than any he has ever heard before. Looking out of the window, he sees in his garden the musician, playing the magic cello with the greatest of ease. And from the neck of the instrument branches have grown. And the birds come back.

But let us return to my faithful companion, this beautiful cello made by Francesco Goffriller, and go on dreaming awhile... What if, in its early years, it was played by Teresa, one of Vivaldi's most brilliant students at the Pietà?

With the help of some of her surviving notebooks, we were able to reconstruct the slow movement of the Concerto "per Teresa", RV 788, and it is recorded here for the first time.

The music Vivaldi composed for the cloistered girls of the Pietà is bewitching. And the girls themselves caused a sensation, attracting tourists from all over Europe who were eager to hear them sing and play, hidden from view by a lattice of ironwork.

“They sing like angels and play the violin, flute, harpsichord, organ, oboe, cello and bassoon – in short, there is no instrument, however unwieldy, that can deter them,” wrote the French jurist Charles de Brosses in 1739.

It is time now for us go and join Pulcinella and its merry musicians.

You can cross that bridge and walk, or take a gondola, or a *vaporetto* – or why not take the *traghetto* (my preference)? Then don the mask and costume of one of the characters of the *commedia dell’arte* (Pulcinella is already taken) and enter the dance; join in the madness of Carnival, an extravagance that in Vivaldi’s day lasted six months of the year!

“Il carattere della nazione è l’allegria,” wrote Carlo Goldoni, *“e quello della lingua veneziana, la lepidezza.”* (“The essential character of the people is gaiety, and the character of the Venetian language is pleasantry.”)

Let yourself be guided through the streets of the Ghetto, a district long kept apart from the rest of Venice, but which embodies so well the spirit of the magical tale of the luthier, and the

reality and wonder of this city on the lagoon. After that, Vivaldi’s music is bound to lead us to the Church of the Pietà.

There you will see the vertiginous ceilings frescoed by Tiepolo some years after Vivaldi’s death. And if you look very carefully, maybe you will catch a glimpse of the *maestro di violino* himself, his eyes turned heavenwards, dancing amidst the angels...

Ophélie Gaillard

Translation: Mary Pardoe



Les couleurs de l'ombre

par Olivier Fourés

Il est certain que sous le choc de cette lumière brutale ses vertus esthétiques voleraient en éclats.

Junichiro Tanizaki, *Éloge de l'ombre*

Le XVIII^e siècle est le siècle des *Lumières*. Microscopes et télescopes découvrent des mondes insoupçonnables, la science, ses méthodes, sa logique et son ordre remettent en cause bien des convictions et laissent même penser que le mystère de l'existence est sur le point d'être percé, que l'être humain est capable de « progrès ». On peut aisément imaginer l'euphorie, le dynamisme, provoqués par cette nouvelle façon de voir les choses ; il y avait alors tant à classer. La France, berceau du phénomène, devient un tel modèle, qu'en dehors de sa musique (« cette incurable expression qui indispose également les ignorants et les connaisseurs de tous les autres pays¹ »), sa langue, ses manières, ses encyclopédies et ses perruques,

envahissent l'Europe. Si certains ne tarderont pas à découvrir les effets pernicioeux d'une telle illumination, et combien la clarté peut être aveuglante, la puissance de cette nouvelle philosophie, basée sur la forme et la correction, difficilement discutable dans le langage qu'elle impose, jette alors le fondement de la nouvelle culture occidentale.

Pourtant le XVIII^e siècle a aussi connu tout autre chose. Jusque dans les années 1730, Venise existait encore. Ses *accademie*, où s'étaient réunis tous les corps artistiques et intellectuels, avaient vénéré le Nil, fleuve fertile dont on ignorait la source, et choisi pour devise *Notus ex ignotus* : la connaissance vient de la non-connaissance. Un esprit aussi

1. Charles Burney, *A general History of Music*, vol. 1-14, London, 1776-1789.

amorphe qu'anachronique, vivant dans un labyrinthe posé sur l'eau, sous ses masques et capes noires, loin de Rome, au rythme des nouveautés les plus décomplexées ou des plus anciennes traditions, plus rhétorique que philosophe, plus émancipé qu'éduqué, qui parle peu, qui écrit moins, et dont l'*arte* supplantait traités, mémoires et dictionnaires.

Les règles de conduite s'adaptaient ou s'inventaient selon les besoins ; parfois, par curiosité, elles étaient simplement arbitraires, ou encore, par goût de l'intrigue, secrètes, connues de quelques initiés. Avant de s'évaporer devant le feu des Lumières, cette essence vénitienne fascine l'Europe. Il est d'ailleurs curieux de constater que ce sont les centres et personnes lui ayant le plus fait honneur, comme Rousseau, fasciné par la cité des doges et notamment par sa musique « qui n'a pas sa semblable en Italie ni dans le reste du monde² », ou Dresde puis Leipzig, Berlin et Hambourg, qui vont être le berceau de la première réaction importante aux Lumières, le *Sturm und Drang* (tempête et émotion).

L'expression vénitienne est donc indirecte, ambiguë, non exhaustive et sombre. Si elle ruissèle de couleurs, les ciels nuageux, nuits, *sfumato*, courbes, trompe-l'œil, caprices, fonds noirs et clair-obscur des peintures et pastels vénitiens, obligent la pupille à se dilater, la raison à céder la barre à la patience et aux sens. En musique aussi, on discerne plus que l'on ne voit : la Basilique de Saint-Marc déplace chœurs et orchestres dans des galeries détournées, et les filles des hospices, en « habit blanc, avec un bouquet de grenade sur l'oreille³ », jouent et chantent derrière des fers forgés recouverts de gaze noire, « impression qui n'est assurément pas du bon costume, mais dont je doute qu'aucun cœur d'homme ne soit à l'abri⁴ ».

Ces « zones d'ombre » musicales expliquent certainement pourquoi les instruments graves occupent alors une place si importante. Le dernier grand représentant de l'école vénitienne, Antonio Vivaldi, ne destine pas moins d'une centaine de compositions au basson et au violoncelle. Une « gravité » qui

2. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, tome VII, Paris, Gallimard, 1959, p. 314-315.

3. Charles de Brosses, *Le Président de Brosses en Italie. Lettres familière écrites d'Italie entre 1739 et 1740*, Paris, Perrin, 1885, p. 300.

4. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 297.

ne trouve aucun pendant dans l'histoire de la musique. Vivaldi n'étant ni bassoniste ni violoncelliste, ces pages s'éloignent de l'impulsion physique caractéristique de ses œuvres pour violon et découvrent des recoins très particuliers de sa fantaisie musicale. À la différence des concertos pour basson, tous tardifs, remarquablement ambitieux et virtuoses, ceux pour violoncelle ont accompagné le musicien tout au long de sa vie et dans tous ses genres d'activités, de la pédagogie aux transes les plus inspirées, et donnent, à ce titre, un aperçu plus global sur les multiples facettes du prêtre roux.

Le concerto RV 416, datable de la fin des années 1710, avec son haletant unisson introductif, sa sarabande « augmentée », et sa danse finale si marquée, prétexte à une furie de double croches, sauts de cordes et divagations ternaires, représente bien la nervosité et l'incision formelle des premiers spécimens du genre. Le concerto RV 405, quant à lui, légèrement plus tardif pourrait correspondre à l'époque où Vivaldi se trouve à Rome (1723-24) et rencontre le violoncelliste Costanzi (futur professeur de Boccherini). Si l'esprit reste direct dans les ritournelles des mouvements vifs (la première articule néanmoins différents motifs thématiques contrastés), les *sol*

exploitent souvent les ressources cantabiles du violoncelle ; un recul lyrique inhabituel que l'on retrouve aussi dans le concerto pour violon « romain » *L'Amato bene* RV 761. Pour poursuivre ce contraste de caractères dans le mouvement lent, Vivaldi y utilise exceptionnellement l'orchestre, dont la présence solennelle scande une déclamation libre.

La nature particulière du double concerto RV 531, également datable du début des années 1720, laisse penser qu'il fut destiné aux filles du chœur de l'Ospedale della Pietà à Venise, où Vivaldi composait et enseignait le violon. L'entrée sur un solo des deux solistes, la structure harmonique générale et l'étrange ritournelle finale où le mineur laisse transparaître le majeur, reflète la plus grande fantaisie et combien Vivaldi sait adapter les moyens en fonction de ses nécessités expressives. Le motif du dernier mouvement revient dans celui du concerto RV 409, composition toute aussi spéciale. Ici Vivaldi présente d'abord une couleur en confiant l'accompagnement à un basson, puis il établit ensuite un jeu de tempos : le solo *Adagio* qui débute la pièce est régulièrement interrompu par des tempêtes orchestrales, puis quand le soliste s'altère, alors les ritournelles se

chargent de le freiner. Le finale est une danse de caractère qui met tout le monde d'accord, l'orchestre participe même parfois aux solos.

Le quadruple concerto RV 575 cherche à organiser une fête de laquelle quatre personnages vont particulièrement profiter. Les ritournelles, avec leurs gammes, effets d'espace, motifs de danse, échos, unissons, apparitions solistes, illustrent la plus grande effervescence. Si les deux violons solistes ne cessent de se mesurer aux deux violoncelles, Vivaldi porte parfois le dialogue au sein des couples, et parvient même, dans le troisième mouvement, à unir les quatre protagonistes autour d'une même cause, sommet du concerto. Le mouvement lent, basé sur un ostinato rythmique, invite les solistes à personnaliser leur partie ; nous nous sommes inspirés ici de l'ornementation double très élaborée esquissée sur le manuscrit du concerto pour deux violons RV 507.

Le concerto RV 424, datable des alentours de 1730, est un des concertos pour violoncelle les plus tardifs que nous connaissons de Vivaldi. Les identités virtuoses, théâtrales, sacrées, chorégraphiques, descriptives, développées au cours de la carrière du musicien se fondent

ici en un seul langage. La rhétorique y est donc très complexe, autant dans les ritournelles, solos ou accompagnements, qui sollicitent de plus en plus les cordes aigues. Des vagues qui ouvrent le concerto, jusqu'à l'espèce de danse *Borea* théâtrale conclusive, en passant par ce mouvement lent si épuré, on remarquera le pouvoir particulièrement envoûtant de cette composition, bien plus abstraite que les concertos de jeunesse. Vivaldi emploie ici, à plusieurs reprises, la clé de sol dans la partie de violoncelle, particularité que l'on ne retrouve que dans deux autres concertos de la même période. Il le fait comme s'il écrivait pour la corde *mi* d'un violon, ce qui laisse fortement penser que le concerto soit en vérité destiné au violoncelle piccolo qui, légèrement plus petit et à cinq cordes, peut également avoir une première corde de *mi*. Au regard de la partie soliste, nous avons aussi opté pour cet instrument dans le concerto RV 405.

Vers 1737, le chœur de l'Ospedale della Pietà accueille une jeune violoncelliste, Teresa, née en 1721. Nous connaissons trois concertos que Vivaldi lui dédie, desquels, hélas, seules les parties d'alto ont survécu... Pour rendre hommage à cette dernière muse du violoncelle vivaldien, nous avons décidé de restaurer ici

le mouvement lent du concerto RV 788. L'alto y jouant principalement le *bassetto*, il est assez aisé d'établir le plan harmonique et de lui faire correspondre motifs et diminutions vivaldiennes ; nous en avons d'ailleurs profité pour glisser une cadence originale inédite destinée au concerto pour violon RV 179/581.

Les variations que Vivaldi propose à la fin du concerto RV 419 donnent d'ailleurs un bon exemple des multiples possibilités d'écriture qui peuvent résulter d'une seule basse et reflètent une pratique musicale importante à Venise : *suonar da ballo*. On prend une basse obstinée de danse (ici une basse que l'on retrouve d'ailleurs dans une *Curtain music* de Purcell) sur laquelle les interprètes improvisent, laissant parfois passer quelques ritournelles pour recharger batteries et inspiration. On voit comment Vivaldi cherche la transe par la progression de la tension et la cumulation progressive de motifs rythmiques ou gestuels (sauts de cordes). C'est un recours qui s'utilisait volontiers sur les scènes de théâtre ou dans les bals pour entraîner auditeurs ou danseurs tout en mettant en valeur sa propre créativité virtuose.

Telle était également la fonction des *sinfonie* d'opéra en trois mouvements (RV 112). D'abord faire du bruit, puis faire rêver, pour ensuite faire danser, préparer le corps et l'esprit aux multiples périples des drames antiques. Vivaldi porte une fois officiellement le violoncelle au théâtre dans son *Tito Manlio* (Mantoue, 1719) afin de soutenir Vitellia, fille du consul Tito, amoureuse de l'ennemi de son père. Pour souligner la « gravité » du moment, le violoncelle, dans ses solos, est accompagné par un *violone*. « Di verde ulivo » débute de façon pompeuse, avant de laisser place à l'hystérisme et aux tourments ; dans la deuxième partie, les arpèges avec lesquels le violoncelle réagit à la défaillance de Vitellia tiennent du prodige.

Dans ce programme d'ombres vivaldiennes, nous nous devons d'inclure l'air « Sovvente il sole » de la sérénade *Andromeda Liberata* (Venise, 1726), réflexion sur le soleil qui brille plus fort quand il a été couvert auparavant par un nuage. Sujet qui inspire manifestement Vivaldi au plus haut point puisqu'il décide de s'écrire une partie de violon pour accompagner le chant. Cette partie est très simple à transposer au violoncelle piccolo qui, grâce à sa corde de *mi*, reproduit exactement la ligne du violon une octave plus basse. Car

cette corde est importante ! L'air commence avec deux *mi*, et, selon toute vraisemblance, le premier doit être doigté (ombre) alors que le second doit utiliser la corde à vide (lumière). On remarquera aussi l'élévation en majeur sur la deuxième partie du texte, quand la mer apparaît d'autant plus calme qu'elle sort juste de la tempête.

Le prêtre roux parle au nom d'une Venise sur le point de disparaître, qui sait combien l'ombre est la source des couleurs et des brillances, et combien elle seule permet d'apprécier toute lumière.

The Colours of Shadows

by Olivier Fourés

“[...] it is certain that under a harsh glare this sense of beauty would vanish.”

Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows*

The eighteenth century was the Age of Enlightenment. Microscopes and telescopes revealed unsuspected worlds; science, with its method, logic and order, called into question many a firm belief, and even suggested that the mystery of existence itself was about to be penetrated, that Man was capable of “progress”. The euphoria and dynamism triggered by that new perspective are easy to imagine; at that time so much remained to be classified! France, the cradle of the phenomenon, became such a model that not only its music, but also its language, manners, encyclopedias, and even its wigs, invaded Europe. While some were soon to discover how pernicious the effects of such illumination can be, and how such light can be blinding, the power of that new philosophy, based on form and correctness, hardly questionable in the

language it imposed, laid the foundations for the new Western culture.

However, the eighteenth century also experienced something quite different. Until the 1730s, Venice was still flourishing. Its academies, where all the Republic’s artists and intellectuals would gather, had chosen as emblem the Nile (whose source was as yet unknown) and as motto, “Ex ignoto notus”, “out of the unknown, the known”. In the labyrinth of narrow streets set upon a lagoon and situated far from Rome, there reigned a spirit that was as amorphous as it was anachronistic, and often secretive, living to the rhythm of the most uninhibited novelties or the oldest traditions; a spirit that was concerned more with rhetoric than with philosophy, and was emancipated rather than fettered by erudition, with a

disinclination to talk, and even less to write, and whose arte replaced treatises, memoirs and dictionaries.

In Venice rules of conduct were adapted or invented as needed; sometimes, out of curiosity, they were purely arbitrary, or else, out of a taste for intrigue, they were secret, known only to a few initiates. Before it vanished in the blaze of the Enlightenment, Venetian culture fascinated Europe. It is interesting furthermore to note that some of the people and places associated with the first major reaction against the Enlightenment, the *Sturm und Drang* ("Storm and Stress") movement, which exalted nature, intuitive perception and individual sensibility, and sought to overthrow the cult of rationalism associated with the Enlightenment, looked towards Venice. Rousseau, for instance, whose thought profoundly influenced the exponents of the German movement, was fascinated by the City of the Doges, and especially its music, "which has not its like in Italy or in the rest of the world". And in Dresden, then Leipzig, Berlin and Hamburg, La Serenissima was held in the highest esteem.

Venetian expression was indirect and ambiguous, non-exhaustive and sombre. Even

though everything in Venetian paintings and pastels was permeated by colour, the overcast skies, night scenes and dark backgrounds, the use of *sfumato*, *chiaroscuro* and *trompe-l'œil*, the curves and caprices, forced the viewer's pupils to dilate, and reason to give way to patience and feeling. In the musical field too, more was to be discerned than was actually visible: the choirs and orchestras of St Mark's Basilica were kept out of sight in dark galleries, and in the four *scuole* the girls of the *ospedali*, "dressed in white gowns, and wearing a bunch of pomegranate flowers in their hair", would play and sing concealed behind grilles draped with black gauze. "Everything in these delightful concerts concurs to produce an impression which certainly is not the mode, but from which I am of opinion no heart is secure," wrote Rousseau in his *Confessions* (1770).

These musical "shadow zones" explain perhaps why bass instruments played such a prominent part at that time. The last great representative of the Venetian school, Antonio Vivaldi, wrote a hundred or so compositions, no less, for the bassoon or the cello, including twenty-eight (at the last count) for the cello: more than anyone else to date. He was neither a bassoonist nor a cellist, which explains why these pieces depart

from the sheer physical drive that characterises his works for violin, and reveal instead some of the fascinating but lesser-known aspects of the composer's musical imagination. Unlike his bassoon concertos, all of them remarkably ambitious and virtuosic late works, those he wrote for the cello cover the whole of his career, thus ranging from pedagogical pieces to some of his most inspired and rapturous works. They chart his development as a composer and provide us with a more general view of the many facets of his art.

Datable to the late 1710s, the Cello Concerto in G minor, RV 416, with its panting introductory unison, "augmented" saraband, and very emphatic final dance, providing an excuse for a furious display of semiquavers, string-skips and ternary divagation, is a fine example of the raw energy and segmented form of Vivaldi's early cello concertos. His Cello Concerto in D minor, RV 405, was written a little later, probably during the time the composer spent in Rome (1723–24), where he met the cellist Costanzi (who was to teach Boccherini). While the spirit in the fast-movement ritornellos remains direct (the first one nevertheless articulates various contrasting thematic motifs), the *sol*i often make the most of the cello's *cantabile*

resources, as in the Violin Concerto "Amato bene", RV 761, also written in Rome. Vivaldi continues to contrast different characters in the slow movement, where exceptionally he makes use of the orchestra, its solemn presence chanting a free declamation.

The unusual nature of the Concerto in G minor for two cellos, RV 531, datable to the beginning of the 1720s, suggests that it was written for the all-girl orchestra of the Ospedale della Pietà in Venice, for which Vivaldi composed and was employed as a *maestro di violino*. The presence of the two cellos alone at the beginning, the overall harmonic structure and the strange final ritornello, featuring a particularly attractive interlude in the major mode, demonstrate not only great freedom of inspiration, but also Vivaldi's skill in adapting the means employed to suit his expressive requirements. Sometimes the solo instruments harmonise with each other, sometimes they respond to each other in canonic imitation. A songful *Largo*, somewhat grave in its beauty, is followed by an extroverted *Allegro*. The motif heard in the last movement reappears in that of another exceptional composition, the Concerto in E minor, RV 409. Here, the cello begins solo, before being joined by the bassoon as accompanist, thus creating

an unusual colour. Vivaldi then makes use of contrasting tempos: *adagio* solo passages are regularly interrupted by tempestuous *allegro molto* interventions from the orchestra. In the second movement the soloist, now playing *allegro*, is checked by the *adagio* ritornellos. However, the final *Allegro*, a character dance, brings everyone together in the same tempo, with the orchestra sometimes even joining in the solos.

The Concerto for two violins and two cellos in G major, RV 575, is a celebratory piece in which all four soloists participate equally. The ritornellos show the greatest effervescence, with their scale passages, spatial effects, dance motifs, echo responses, unisons and solos. While the pair of solo violins are constantly vying with the two cellos, Vivaldi sometimes creates a dialogue within the duos, then in the third movement, for the climax of the concerto, he succeeds in bringing the four protagonists together in a common cause. The slow movement, meanwhile, based on a rhythmic ostinato, invites the soloists to personalise their part: we took inspiration here from the very elaborate double ornamentation sketched in the manuscript of the Concerto for two violins, RV 507.

The Concerto in B minor, RV 424, datable to around 1730, is one of the latest of the known cello concertos by Vivaldi. The virtuosic, dramatic, sacred, choreographic and descriptive faculties that the composer developed in the course of his career come together here to form a single language. The rhetoric is therefore very complex, as much in the ritornellos as in the solos or the accompaniments, which increasingly call for the use of the upper strings. From the waves of sound heard at the beginning to the conclusive theatrical dance (*borea*), through the very refined second movement *Largo*, we notice the particularly bewitching power of this composition, which is much more abstract than the early concertos. Several times here Vivaldi uses “false treble clef” in the cello part; in other words, passages are written in treble clef, with the understanding that the performer will play one octave lower than notated. We find this in only two other concertos, both of them dating from the same period. The fact that he uses the E-string strongly suggests that the concerto was in fact intended for the violoncello piccolo, a slightly smaller, five-stringed instrument, which can have a first string in E like the violin. We therefore chose to use that instrument as the soloist here, and also in RV 405.

Around 1737, a young cellist named Teresa, born in 1721, joined the musicians of the Ospedale della Pietà. Three known concertos by Vivaldi are dedicated to her, but unfortunately only the viola parts have survived. As a tribute to the young lady who was the last muse of Vivaldi's cello music, we decided to restore the slow movement of his Concerto in B flat major "per Teresa", RV 788. Since the viola plays principally the *bassetto*, it was quite easy to establish the harmonic progression and match Vivaldian motifs and diminutions to it. We also took the opportunity to slip in a cadenza originally intended for the Violin Concerto in C major, RV 179/581.

The variation set that forms the last movement of the A minor Cello Concerto, RV 419, shows the many possibilities offered by a single bassline ostinato. It also reflects the important musical practice, then popular in Venice, of "*suonar da ballo*", in which the musicians would improvise on a ground bass taken from a dance (here a bass that is also heard in a *Curtain Tune on a Ground* by Purcell), sometimes taking advantage of a ritornello to regain their energy and renew their inspiration. We see here how, by gradually increasing the tension and accumulating the rhythmic

or gestural patterns (string-skips), Vivaldi seeks to enrapture. Musicians commonly had recourse to such processes when playing on stage or accompanying dancing: it enabled them to entrance the listeners or dancers, while demonstrating their creative skills and virtuosity.

In the eighteenth century, a *sinfonia* was an orchestral prelude to a vocal work, such as an opera, i.e. it was an overture, its main function being to prepare the audience for the musical dramatic work that was to follow. The Sinfonia for strings and continuo in C major, RV 112, is a fine example. Vivaldi used the cello officially in only one of his stage works, his opera *Tito Manlio* (Mantua, 1719), in which it supports Vitellia, the daughter of the Roman Consul Tito Manlio, (Titus Manlius Torquatus), who is in love with her father's enemy. To bring out the gravity of the situation and the depth and richness of the cello's sonority, the instrument is accompanied in its solos by a *violone*. The aria "Di verde ulivo" begins with pomp, before giving way to hystericism and torment; amazing arpeggios emerge in the second part as the cello reacts to Vitellia's weakening.

In this programme devoted to "shadows" in the music of Vivaldi, we could not miss the

opportunity of including the aria “Sovvente il Sole”, from *Andromeda liberata*, a serenata first performed in Venice in 1726. It takes the form of a moving dialogue between the hero, Perseo (Perseus), and the solo violin. The first verse is a reflection on the fact that the sun shines brighter after the cloud that obscured it has moved on. This subject must have inspired Vivaldi, for he composed the violin part so that he could accompany the singer himself. That part is very easy to transpose for the violoncello piccolo which, with its E-string, is able to reproduce the violin line exactly, an octave lower. The extra string, compared to the cello, is very important here, for the aria begins with two E’s: in all likelihood the first one has to be fingered, while the second one uses the open string (a contrast once again between shadow and light). Note also the shift to major for the second part of the text, about the sea, which appears all the more calm after the passing of a storm.

“Il prete rosso”, as Vivaldi was known, represented a Venetian Republic that was about to disappear. He knew that shadows bring out colour and brightness, and enable us, by contrast, to appreciate all forms of light.

Translation: Mary Pardoe

4. Sovvente, il sole

Sovvente, il sole
risplende in cielo,
più bello e vago (caro)
se oscura nube
già l'offuscò.

Souvent le soleil
resplendit dans le ciel,
plus beau et agréable,
si un sombre nuage
l'a d'abord assombri.

Often the sun
shines in the sky
with greater beauty and allure
when the dark clouds have cleared,
which previously obscured it.

E il mar, tranquillo,
quasi senza onda
talor si scorge,
si ria procella
pria lo turbò...

Et la mer, calme,
presque sans vagues,
on ne peut l'apercevoir
que si une rude tempête
l'a d'abord troublée.

And the sea can be seen
at times all calm,
almost without any waves,
when the terrible storm has passed,
which previously unsettled it.

24. Di verde ulivo

Di verde ulivo
cinta la chioma,
al padre, a Roma,
figlia diletta cara sarò.

Avec ma tête ceinte
de feuilles d'olivier,
à mon père, et à Rome,
je serai une fille chère
et bien-aimée.

With my head encircled
with olive leaves,
to my father, and to Rome,
I shall be a dear beloved daughter.

E finché vivo
dirò al mio bene,
quante gran pene
ei mi costò.

Et aussi longtemps
que je vivrai
je dirai à mon amour
quel grand tourment
m'a causé mon père.

And for as long as I live
I shall tell my love
what great torment
my father caused me.

Ophélie Gaillard

violoncelle *cello*

direction musicale *musical direction*

Pulcinella Orchestra

Pablo Valetti, Théotime Langlois de Swarte,

Mauro Ferreira Lopes & Olivier Fourés violons *violins*

Patricia Gagnon & Marie Legendre altos *violas*

Atsushi Sakai & Cristina Vidoni violoncelles *cellos*

Joe Carver contrebasse *double bass*

Javier Zafra basson *bassoon*

Paolo Zanzu clavecin, orgue *harpsichord, organ*

Nacho Laguna guitare, théorbe *guitar, theorbo*

Bérengère Sardin harpe *harp*

Michèle Claude percussions, psaltérion *percussion, psalterion*

Lucile Richardot mezzo-soprano

Delphine Galou contralto







opheliegaillard.com

Also available





apartemusic.com

AD
AR
TE