

VIVALDI Concerti per flauto

Maurice

STEGE

I Barocchisti | Diego Fasolis

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concerti per flauto

Concerto in G major / Sol majeur / G-Dur, RV 443

per flautino, archi e basso continuo

1	[Allegro]	9'56
2	Largo	3'18
3	Allegro molto	4'33
		2'05

Concerto 'La notte' in G minor / sol mineur / g-Moll, RV 439

per flauto, archi e basso continuo

4	Largo	8'34
5	Fantasm: Presto - Largo	2'09
6	Presto	1'53
7	Il Sonno: Largo tutti gl'stromenti sordini	0'46
8	Allegro	1'56
		1'50

Concerto 'La pastorella' in D major / Ré majeur / D-Dur, RV 95

per flauto, oboe, violino, fagotto e basso continuo

9	Allegro	9'26
10	Largo	3'20
11	Allegro	3'25
		2'38

Concerto in D minor / ré mineur / d-Moll, RV 566

per due flauti, due oboe, due violini, fagotto, archi e basso continuo

12	Allegro assai	7'28
13	Largo	2'10
14	Allegro	2'32
		2'46

Concerto in E flat major / Mi bémol majeur / Es-Dur, RV 375

per flauto, archi e basso continuo

15	Allegro non molto	12'41
16	Largo	4'58
17	Allegro	4'02
		3'42

Concerto in G minor / sol mineur / g-Moll, RV 103

per flauto, oboe e fagotto

18	Allegro ma cantabile	9'43
19	Largo	4'15
20	Allegro non molto	3'45
		1'44

Concerto 'Il gardellino' in D major / Ré majeur / D-Dur, RV 90

per flauto, oboe, violino, fagotto e basso continuo

21	Allegro	10'21
22	Largo	4'14
23	Allegro	3'09
		2'58

Maurice Steger, recorder / flûte à bec / Blockflöte / flauto dolce & flautino

3 flautini / descant recorders in c2, after J. Denner, by Ernst Meyer (RV 443)

2 treble recorders in f1, after P. Bressan, by Ernst Meyer (RV 439, 566, 103)

2 treble recorders in g1, after J. Denner, by Ernst Meyer (RV 95, 90)

1 descant recorder in b1, after J. Denner, by Ernst Meyer (RV 375)

I Barocchisti, Diego Fasolis

Duilio M. Galfetti, concertmaster & violin solo (RV 439, 95, 566, 90)

Xenia Löffler, oboe (RV 95, 103, 90)

Michele Fattori, bassoon (RV 95, 566, 103, 90)

Fiorenza di Donatis, leader & violin solo (RV 566)

Alberto Stevanin, Daniela Beltraminelli, Andrea Rognoni,

Renata Spotti, Luca Giardini, Elisa Imbalzano, violins

Gianni Maraldi, Renata Spotti, violas

Mauro Valli, cello

Vanni Moretto, violone

Céline Pasche, recorder (RV 566)

Thomas Meraner, Priska Comploi, oboes (RV 566)

Diego Fasolis, hurdy gurdy (RV 95) & organ (RV 103)

Francesco Cera, harpsichord & organ (RV 95)

Gianluca Capuano, harpsichord & organ (RV 566)

Daniele Caminiti, theorbo

Giangiacomo Pinardi, archlute

Rosario Conte, theorbo (RV 566)

Margit Übellacker, salterio (RV 443, 439, 95)

Pitch: A = 416 Hz, modified meantone temperament

Courants d'air

*Il y avait dans l'escalier un joueur de trompette
qui s'époumonait à en éclater, et, un étage au
dessus, un cor, qui beuglait de la même manière.*

Charles Burney, *Voyage musical en Italie*, 1771

Au début du XVIII^e siècle, la petite viole diabolique, qui est devenue le *violino*, s'empare définitivement du devant de la scène musicale, notamment au travers des innombrables concertos virtuoses de Vivaldi, “*genre complètement nouveau*”. Pourtant, en dépit de cette “*invasion universelle*”, le violon n'est pas, alors, l'instrument le plus pratiqué. Cette particularité revient à la flûte à bec, instrument ancestral, simple d'aspect, pratique et maniable, aux connotations pastorales et à l'identité picarde, dont la projection sociale est sans limite.

Par son omniprésence et sa popularité, l'instrument jouit d'une place particulière : au delà de son propre répertoire, qui est vaste, la flûte à bec phagocyte littéralement, sans aucune vergogne, toutes espèces de pièces et mélodies, devenant ainsi un vecteur musical incomparable à travers les classes, les styles, les genres et les pays. D'ailleurs, c'est certainement son identité *omnivore*, désinhibée, adaptable, aussi tendre que brillante et habile, qui lui réserve d'être si bien traitée par la création contemporaine ; la flûte traversière (qu'elle côtoie sans anicroche pendant des années) ne la supplante qu'à partir des années 1740, quand le *baroque* devient galant.

Aux côtés de Telemann, Vivaldi est le musicien qui prend le plus en compte l'identité complexe de l'instrument : il l'utilise autant à l'église qu'au théâtre, dans des jardins lors de sérénades, en musique de chambre ou symphonique, sur des danses populaires ou nobles. De plus, ce violoniste “*inimitable*”, qui, au travers de ses concertos solistes, ne cesse de stimuler l'expérimentation technique instrumentale, n'hésite pas à projeter cette nouvelle *virtuosité concertante* sur d'autres instruments (voix comprise...). Bien avant Brahms, il considère la virtuosité comme un moyen d'expression à part entière, non comme un seul faire-valoir personnel ; ses concertos pour flûte à bec (avec ceux pour basson) en sont certainement le témoignage le plus évident.

Le **concerto RV 443**, le plus célèbre aujourd'hui des concertos pour flûte à bec de Vivaldi, illustre ce qui est considéré comme le paradigme de l'identité virtuose de l'instrument. La pièce ne se contente pas d'exhiber arpèges, gammes, sauts d'intervalles et trilles à des allures effrénées, mais les articule d'une telle façon que l'élan du phrasé devient prioritaire. Les solos sont ainsi clairement identifiés et le soliste peut donner libre cours à une expression aussi rhétorique que théâtrale. La sicilienne centrale, au lyrisme remarquable, projette clairement ce processus de *personnification* du soliste.

Ces concertos virtuoses doivent certainement leur existence à un interprète précis. Vivaldi fit un premier essai, avorté et finalement remanié en concerto pour violon (RV 312), qui témoigne, par son tâtonnement évident, d'un projet en terrain inconnu. Ces compositions sont datables d'après 1725, et si l'on pense souvent qu'elles furent destinées à l'une des filles de l'Ospedale della Pietà (hospice d'enfants abandonnés où Vivaldi était *maestro de' concerti*), le fait que le même type de virtuosité se retrouve dans la sonate RV 86 pour flûte à bec et basson (le chœur de la Pietà ne jouait que peu de musique de chambre et n'avait apparemment pas de basson), semble réfuter l'hypothèse. Leur destinataire serait-il Ignazio Sieber, hautboïste, auteur de six sonates pour flûte à bec, qui revint à la Pietà en 1728 pour y enseigner la flûte traversière ? Rien n'exclut, par ailleurs, un instrumentiste inconnu de passage à Venise, ou que Vivaldi aurait pu rencontrer lors de l'un de ses voyages.

S'il est généralement difficile de préciser les contextes d'exécution des compositions de Vivaldi, on peut toutefois ébaucher celui de **La pastorella**. Le concerto, vraisemblablement composé à Mantoue entre 1718 et 1720 (quand Vivaldi y était *maestro di capella da camera*), aura été créé ou bien par Pietro Fabri ou par Giovanni Grossmayr, les hautboïstes de l'orchestre, qui jouaient également de la flûte à bec. À Mantoue, ville de province loin de l'*urbis venetiae*, Vivaldi est manifestement sensible à la nature et aux coutumes rurales : il compose plusieurs concertos descriptifs, dont les fameuses *Quatre Saisons*. *La pastorella*, aux rebonds folkloriques, représente bien la forme du concerto de chambre vivaldien : un mélange d'instruments donne lieu à un festival de timbres, véritable langage symphonique où les vents sont à l'honneur.

Il gardellino et **La notte** font partie de la même famille. Le premier, dont l'imitation sonore de l'oiseau influence fortement les phrases et structures, remonte très probablement à la même période mantouane, mais le deuxième paraît lié au retour de Vivaldi à Venise. Le musicien semble passer alors de la description *picturale* à la description *abstraite*, abordant des sujets comme l'inquiétude, le plaisir, le soupçon, la désunion, le repos, etc. Dans *La notte*, Vivaldi, avec force fantômes, scènes de sommeil (empruntées à celles de l'Automne), grandes agitations, et contrastes incessants, construit un véritable drame auquel l'auditeur ne peut s'empêcher d'attribuer idées, sensations ou images. Vivaldi se garde en effet d'être trop explicite pour ne pas infirmer la sensation du *mystère* nocturne. Le dernier solo qui conclut exceptionnellement la pièce (et sur une quinte !), souligne clairement cette aspiration à l'évanescence. Vivaldi a arrangé ces deux concertos en une version avec cordes en vue de la publication de son *opera decima*. Nous présentons ici *La Notte* dans cette version orchestrée.

Comme ces trois concertos de chambre, le premier mouvement du **concerto RV 103** suit clairement l'identité du concerto soliste : un instrument principal est mis en jeu sur une claire alternance *tutti/soli*. Toutefois, ses autres mouvements sont de véritables trios, dans la lignée des concertos pour orchestre du musicien. La ritournelle est définie mais le développement musical tourne principalement autour de ses propres sections thématiques. Le concerto a possiblement été conçu, vers 1715, pour une flûte à bec, un hautbois et un basson seuls ; ses harmonies et chromatismes particuliers nous ont néanmoins invités à utiliser les ressources d'un continuo à l'orgue, dont le souffle spécial ne troublait pas cette remarquable réunion de vents.

Les *concerti con molti stromenti* de Vivaldi correspondent en réalité à une projection de ces concertos de chambre au sein de l'orchestre à cordes (Vivaldi en a lui-même transcrit plusieurs). Le mouvement lent du concerto RV 566 (début 1720) pourrait d'ailleurs être issu d'une pièce semblable au concerto RV 103. Dans ses mouvements vifs, deux violons se distinguent clairement lors des épisodes solistes, mais les parties de vents permettent, au delà de couleurs particulières et de contrastes, une structuration générale qui annonce clairement la symphonie classique.

Enfin, nous nous devons d'honorer la nature pirate de la flûte à bec en lui servant un concerto tardif pour violon (**RV 375**) de Vivaldi. Dans ces ouvrages, le musicien semble faire le bilan de toutes ses propres expériences artistiques : virtuosité, spiritualité, théâtre, danses, descriptions. Cette mosaïque, véritable imbroglia rhétorique, *drame sans parole*, fait apparaître un langage rhapsodique qui complexifie le rapport orchestral et mène le soliste vers des situations techniques et expressives extrêmes. Vivaldi a toujours cherché à responsabiliser l'interprète (en le traitant de “*couillon*” au besoin) : il lui *souffle* une infinité d'ingrédients, de points de vue, de suggestions, sans oublier de lui tendre aussi des pièges, de le mettre au fond de culs-de-sac, pour stimuler sa sensibilité, sa créativité, l'obliger à *s'approprier* l'œuvre. C'est la transcendance de son propre art qui, seule, lui permettra de se sortir du labyrinthe, d'aspirer au miracle musical.

OLIVIER FOURÉS

Vivaldi et son amour de la flûte à bec

La musique d'Antonio Vivaldi déborde d'énergie vitale, elle célèbre des sentiments avec ferveur, imite avec art des phénomènes naturels et raconte des histoires pleines de couleurs vives, d'odeurs entêtantes, d'humour, de fantaisie, d'exubérance joyeuse, de tendresse et de mélancolie. C'est pour moi une joie, un défi et un privilège de présenter aujourd'hui cette musique au disque après les nombreuses expériences "vivaldiennes" que j'ai pu vivre en la jouant sur scène.

Par chance, Vivaldi nous a laissé un très grand répertoire non seulement pour violon, mais aussi pour flûte à bec : s'il a introduit cet instrument dans de nombreux autres genres musicaux, il a également utilisé le *flauto* comme soliste dans une bonne vingtaine de *concerti*, dans différents agencements de timbres et diverses combinaisons instrumentales, ouvrant ainsi à l'instrument et à ses possibilités d'expression une dimension nouvelle.

La *cappella ducale* et l'éducation instrumentale dispensée dans les quatre *ospedali grandi* ont contribué à l'établissement durable d'une florissante tradition de flûte à bec à Venise, dont les traces remontent jusqu'à la Renaissance et qui culmine dans les trois premières décennies du XVIII^e siècle en une richesse et une complexité des plus bigarrées. Les frères Alessandro et surtout Benedetto Marcello, Diogenio Bigaglia, Francesco Veracini ou encore Alessandro Santini créèrent un riche répertoire destiné aux nombreux amateurs de *flauto dolce*, de "flûte douce", qui comptaient dans leurs rangs aussi bien les musiciens d'église de la *cappella* que des membres de nobles familles vénitiennes qui s'adonnaient à la musique, à l'instar des Querini, flûtistes depuis plusieurs générations et soucieux d'entretenir cette tradition comme de la transmettre. Enfin, et ce fut déterminant, particulièrement pour le nouveau répertoire virtuose de Vivaldi, les *maestri di oboè* ne jouaient pas seulement du hautbois, mais aussi de la flûte, à bec d'abord, puis traversière, et ce à un niveau très élevé. Ce sont leurs compétences techniques qui permirent à Vivaldi d'écrire pour la flûte comme personne ne l'avait jamais fait avant lui. Vers 1715, il officiait à l'Ospedale della Pietà comme professeur de violon et *maestro de' concerti*, et se consacrait avant tout à l'enseignement et à la composition de musique vocale sacrée. Bien qu'il n'ait sans doute pas joué lui-même de la flûte à bec, il aimait le *flauto* et composa dans les quelques années qui suivirent les premières versions de concertos pour flûte aussi programmatiques que *La tempesta di mare*, *La notte*, *Il gardellino* ou *La pastorella* : compte tenu du haut degré de difficulté qu'ils présentent, ils ne peuvent avoir été destinés qu'à un flûtiste professionnel.

Par la suite, inspiré par les possibilités virtuoses des meilleurs flûtistes, originaires de Venise ou visiteurs de passage dans le Veneto, Vivaldi composa également les trois *Concerti per flautino*. *Flautino* est l'appellation générique par laquelle on désigne en Italie les petites flûtes, pour lesquelles deux types d'instruments peuvent être envisagés dans le baroque italien : la flûte à bec soprano en fa et la flûte à bec soprane en ut. Dans d'autres pays, on utilisait aussi à cette époque d'autres petites flûtes dans les registres aigus, par exemple les *sixth flutes* en ré, mais il ne paraît guère pertinent d'intégrer des "small flutes" anglaises dans le répertoire de Vivaldi. En me fondant sur la texture, sur des illustrations, des comparaisons avec d'autres emplois de ce type d'instruments dans la musique vocale de Vivaldi ainsi que sur des instruments d'époque qui ont été conservés, le plus logique me paraît être de considérer que les épisodes de grande virtuosité destinés au *flautino* furent écrits à l'origine pour flûte *sopranino*. Les cabrioles aventureuses et sauvages de ces pièces créent un nouveau standard en matière de technique de jeu pour la flûte baroque et comptent parmi les pièces les plus audacieuses jamais écrites pour la flûte à bec. On ne sait en revanche toujours pas précisément qui interpréta ces *concerti per flautino*. Une hypothèse parmi les plus probables est qu'il a pu s'agir du célèbre instrumentiste Ignazio Sil(e)ber, d'abord *maestro di oboè* puis *maestro del traversiè* à la Pietà : il était sans doute le seul à disposer des compétences techniques requises pour jouer ces concertos pour flûte.

Les – rares – instruments italiens de cette époque parvenus jusqu'à nous ne nous donnent que peu d'information sur ce que fut leur timbre à l'époque, mais on peut malgré tout s'appuyer sur quelques instruments bien conservés, fabriqués en Italie du nord par le facteur Giovanni Maria Anciuti (on retiendra notamment deux *flautini*, l'un en ut, l'autre en fa, ainsi qu'une flûte alto en ivoire). Ses flûtes ont une articulation très claire dans les registres les plus aigus et sont suffisamment agiles pour permettre une bonne maîtrise de l'attaque rapide des notes aiguës, des arpèges et des autres difficultés des concertos de Vivaldi. La flûte alto est accordée en sol, une merveilleuse variante

(aujourd'hui malheureusement délaissée) du type de flûte à bec le plus utilisé. J'y ai eu recours pour les deux concertos *La pastorella* et *Il gardellino*, afin d'obtenir le timbre clair et brillant typique de Venise. D'un point de vue historique, le *flautino* aurait pu être une autre possibilité. On s'en servait souvent pour obtenir des effets pastoraux ou "della natura" de ce genre, avec des imitations raffinées de chants d'oiseaux, mais je souhaitais rendre justice à l'indication originale donnée par Vivaldi – "per flauto" – et c'est la raison pour laquelle j'ai opté pour la flûte alto. Par ailleurs, l'expérience de la nature m'a appris que le chant très articulé du *Gardellino* (il n'y a qu'à entendre le chant d'un chardonneret !) n'est pas toujours seulement beau, aigu et chantant. Pour me rapprocher le plus possible du timbre d'Anciuti, j'utilise pour les types de flûtes les plus aiguës des copies d'après Jacob Denner, dont l'idéal en matière de timbre est comparable à celui des originaux vénitiens de l'époque de Vivaldi ; elles leur sont toutefois supérieures en qualité dans tous les paramètres de la facture de flûte.

L'écriture de Vivaldi dans les *Concerti per flauto* (*La notte*, le célèbre concerto en ut mineur, ou notre trio en sol mineur) favorise les registres graves et médians, qui sonnent bien, et renonce à privilégier des registres trop élevés, à la différence du répertoire allemand de l'époque. Compte tenu de ces données relatives aux timbres, j'ai donc opté pour des instruments réalisés d'après les modèles du facteur Peter Bressan, des flûtes à bec alto aux graves très pleins et très sensuels, et qui n'ont pas seulement une grande précision d'articulation, mais cherchent avant tout à chanter.

À cet idéal d'un timbre plein, qui a du corps, correspond aussi une indication portée par Vivaldi dans la partition du *Concerto per flautino* RV 443 et écrite d'une encre différente – elle fut peut-être notée plus tardivement : "*Gl'Istrom. trasportati alla 4.°*". Toute la tessiture est transposée une quarte plus bas : l'orchestre ne joue donc plus dans des registres célestes, tout de frémissements chatoyants ; bien ancré au contraire dans ses quatre cordes, il joue dans un registre sonore qui incite aussi à aborder les aspects plus rudes de cette musique avec une articulation solide et un timbre puissant, et à y introduire beaucoup d'affect et une grande variété d'effets. La même chose vaut pour la partie soliste. L'instrument plus grave d'une quarte, le *flautino* en ut, est un instrument plus maniable, duquel on peut exiger une plus grande richesse de nuances dans l'intensité, plus d'audace et plus de couleurs que de l'*ottavino*, dont le timbre peut être fragile, évoquant parfois presque un jouet. Après avoir joué les œuvres de Vivaldi dans de nombreuses variantes concertantes et après avoir réfléchi aux possibilités de tous les *flautini*, j'ai choisi d'utiliser ici une flûte à bec soprane. Cette manière de chercher et d'expérimenter avec la matière musicale et l'effet qu'elle produit correspond aussi aux habitudes historiques.

Il est également envisageable que le célèbre hautboïste Giuseppe Sammartini, qui fut aussi un flûtiste très expérimenté, ait joué le *Concerto* RV 443 lors de sa visite à Venise en 1726. Peut-être n'avait-il dans ses bagages qu'un *flautino* en ut ? Nous ne le savons pas, mais son propre concerto pour *flautino*, composé plus tard, présente dans le traitement, l'écriture et le travail de la partie soliste, outre une succession de mouvements identique, d'étonnants parallèles avec la composition de Vivaldi, et cette œuvre recourt également au *flautino* en ut, la flûte à bec soprane. Quoi qu'il en soit, notre variante en Sol majeur semble, après mûre réflexion, la solution la plus évidente et la plus convaincante, celle qui devrait le mieux rendre justice à la pratique d'interprétation originale.

Je voulais présenter les *Concerti per flauto* dans leur distribution originale, qu'il s'agisse des instruments à vent ou de l'orchestre : un concerto groupé flamboyant et un concerto pour *flautino* vif et trépidant, tels que je crois qu'ils ont été conçus et qu'ils ont "sonné" il y a 300 ans. Mais en même temps, je voulais aussi tenter quelque chose de nouveau, et j'ai adapté pour *flauto* une œuvre plus tardive de Vivaldi, le concerto pour violon RV 375, qui illustre le nouveau style du chant galant qui n'est plus celui de la claire articulation de la flûte à bec. Certains arpèges ont été transposés à la flûte, en suivant bien sûr scrupuleusement les caractéristiques de l'écriture du *maestro* ; en raison de la transposition d'une quarte vers le haut, l'œuvre est maintenant en Mi bémol majeur, une tonalité chaude et céleste. L'instrument soliste fait ici resplendir ici toute la richesse d'invention qu'annonce et développe le style tardif de Vivaldi.

Combien de trésors pour la flûte à bec se cachent dans ces œuvres tardives ! Et quel malheur que Vivaldi n'ait pas voulu lui-même les exhumers ! Mais quelle chance nous avons que la musique du Prete Rosso nous apporte tant ! Grazie, Sig.^{nor} Vivaldi !

MAURICE STEGER

Traduction : Elisabeth Rothmund

Winds of change

*On the first flight of stairs was a trumpeter
screaming upon his instrument until he was
ready to burst; on the second was a French horn,
bellowing in the same manner.*

Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, 1771

In the early eighteenth century, the diabolical ‘little viol’, which had become the *violino*, seized the limelight on the international musical scene once and for all, thanks notably to the countless virtuoso concertos of Vivaldi in their ‘entirely new genre’. Yet, in spite of what was termed a ‘universal invasion’, the violin was not, at that time, the most widely practised instrument of music. That distinction went to the recorder, an ancient instrument, simple in appearance, practical and easy to handle, with pastoral connotations and a Picard identity, whose social dissemination was boundless.

Thanks to its omnipresence and its popularity, the instrument enjoyed a special position: beyond its own repertory, which was already extensive, the recorder quite shamelessly assimilated all sorts of other pieces and melodies, thus becoming an incomparable musical vector cutting across classes, styles, genres, and countries. Indeed, it was certainly its *omnivorous* identity, uninhibited, adaptable, at once tender, brilliant, and dexterous, that earned it such generous treatment at the hands of contemporary composers; the transverse flute (with which it coexisted uneventfully for years) supplanted it only from the 1740s onwards, when the *Baroque* became *galant*.

Alongside Telemann, Vivaldi was the composer who most clearly took the measure of the instrument's complex identity: he used it as much in the church as in the theatre, in gardens for serenatas, in chamber or orchestral music, in both folk and aristocratic dances. Furthermore, the ‘inimitable’ violinist who, in his solo concertos, constantly stimulated experimentation with instrumental technique, did not hesitate to project this new *concertante virtuosity* onto other instruments (including the voice . . .). Long before Brahms, he regarded virtuosity as a means of expression in its own right, not only as a showcase for personal derring-do; his concertos for recorder (along with those for bassoon) are certainly the most evident demonstration of this.

The **Concerto RV 443**, today the most famous of Vivaldi's recorder concertos, illustrates what is considered as the paradigm of the instrument's virtuoso identity. Not content with displaying arpeggios, scales, intervallic leaps and trills at breakneck speeds, the piece articulates them in such a way that the élan of the phrasing takes pride of place. The solos are thus spotlighted and the soloist can give free rein to an expression as rhetorical as it is dramatic. The central siciliana, remarkable for its lyricism, clearly projects this process of *personification* of the soloist.

These virtuoso concertos certainly owe their existence to a specific performer. Vivaldi made an abortive first attempt that he finally revised as a violin concerto (RV 312), whose obviously tentative approach testifies to an excursion into *terra incognita*. These compositions can be dated to after 1725, and though it is often thought that they were intended for one of the female inmates of the Ospedale della Pietà (the home for foundlings where Vivaldi was *maestro de' concerti*), the fact that the same type of virtuosity is to be encountered in the Sonata for recorder and bassoon RV 86 (the *coro* of the Pietà played very little chamber music and apparently had no bassoons) seems to refute this hypothesis. Could they have been written for Ignazio Sieber, oboist and composer of six sonatas for recorder, who returned to the Pietà in 1728 to teach the transverse flute there? Nor indeed is there any reason to exclude the possibility that the concertos were intended for an unknown instrumentalist who was passing through Venice, or whom Vivaldi could have met on his travels.

While it is generally difficult to specify the contexts in which Vivaldi's compositions were performed, we can form a sketchy idea of that of **La pastorella**. The concerto, probably composed in Mantua between 1718 and 1720 (when Vivaldi was *Maestro di capella da camera*), will have been premiered by Pietro Fabri or Giovanni Grossmayr, the oboists of the orchestra, who also played the recorder. In Mantua, a provincial city far from the *urbis venetiae*, Vivaldi was manifestly sensitive to the natural world and to rural customs: he composed several descriptive concertos, including the famous *Four Seasons*. *La Pastorella*, with its bouncy, folklike rhythms, is a typical representative of the form of Vivaldi's chamber concertos: a mixed group of instruments produces a festival of timbres in a genuinely orchestral language with the wind instruments to the fore.

Il gardellino and **La notte** belong to the same family. The former, in which the imitation of the call of the eponymous bird (the goldfinch) has a strong influence on phrase and structure, very likely dates from the same Mantuan period, but the latter appears to be linked to Vivaldi's return to Venice. He then seems to have shifted from *pictorial* to *abstract* description, dealing with subjects like anxiety, pleasure, suspicion, dissension, repose, and so forth. In *La notte*, Vivaldi, using liberal doses of apparitions, slumber scenes (borrowed from those of ‘Autumn’ in *The Four Seasons*), great agitation and incessant contrasts, constructs a veritable drama to which the listener cannot but impute ideas, sensations, or images. For the composer himself is careful to avoid being over-explicit so as not to dispel the sensation of nocturnal *mystery*. The last solo, which (most unusually) concludes the piece (and on a fifth!), clearly underlines this aspiration to evanescence. Vivaldi arranged these two concertos with strings in order to publish them in his *opera decima*. We present *La notte* here in this orchestrated version.

Like these three chamber concertos, the first movement of the **Concerto RV 103** manifestly adopts the identity of the solo concerto: a principal instrument is set in relief within an obvious pattern of alternation between tutti and soli. But its remaining movements are true trios, along the lines of Vivaldi's concertos for orchestra. The ritornello is defined but the musical development focuses chiefly on its own thematic sections. The concerto may perhaps have been conceived, around 1715, for solo recorder, oboe and bassoon without continuo instrument; nevertheless, its idiosyncratic harmonies and chromaticisms prompted us to employ the resources of an organ continuo, whose specific wind timbre did not perturb this remarkable assembly of wind instruments.

Vivaldi's *concerti con molti stromenti* correspond in reality to a projection of these chamber concertos onto the string orchestra (the composer himself transcribed several of them). Indeed, the slow movement of the **Concerto RV 566** (composed early in 1720) might well have derived from a piece similar to the Concerto RV 103. In its fast movements, two violins are prominent in the solo episodes, but the wind parts, over and above the specific tone-colours and contrasts they afford, also give the work an overall structuration that foreshadows the Classical symphony.

Finally, we felt duty bound to honour the piratical nature of the recorder by presenting it with a late violin concerto (**RV 375**) by Vivaldi. In these works, the composer seems to take stock of all his personal artistic experiences: virtuosity, spirituality, theatre, dances, descriptions. This mosaic, a veritable rhetorical imbroglio, a *drama without words*, displays a rhapsodic language that complicates the relationship with the orchestra and leads the soloist into extreme technical and expressive situations. Vivaldi always sought to make his performers fully responsible (while insulting them as ‘*coglioni*’ [blockheads] if necessary): he offers them an infinity of ingredients, of viewpoints, of suggestions, while not neglecting to set traps for them, to lead them down dead ends, to stimulate their sensibility, their creativity, to oblige them to *appropriate* the work for themselves. Only the transcendence of his or her own art will enable the interpreter to emerge from the labyrinth, to aspire to a musical miracle.

OLIVIER FOURÉS

Translation: Charles Johnston

Vivaldi and his love for the recorder

The music of Antonio Vivaldi radiates vital energy, celebrates affective states at their most intimate, artfully mimics natural phenomena, and tells stories full of blazing colours, heady fragrances, humour, imagination, exuberance, tenderness, and melancholy. It is a joy, a challenge and a privilege for me, after many Vivaldian experiences on the concert platform, to present this music on record.

Fortunately for us, Vivaldi left us a magnificent repertory not only for violin, but also for the recorder. In addition to using it in many other musical genres, he called on the *flauto*¹ as a soloist in different timbral groupings and instrumental combinations in some twenty concertos, and raised the instrument and its expression to a new dimension.

The *cappella ducale* and the instrumental training at the four *ospedali grandi* ensured a flourishing tradition of recorder playing in Venice, which can be traced back to the Renaissance and culminated in a colourful diversity of music in the first three decades of the eighteenth century. The brothers Alessandro and (especially) Benedetto Marcello, Diogenio Bigaglia, Francesco Veracini and Alessandro Santini created a rich repertory for the many amateurs and connoisseurs of the *flauto dolce*, who included both the church musicians of the *cappella* and musical members of noble Venetian families like the Querini, who practised the art of *flauto* playing and handed it down from generation to generation. Finally, and this was especially crucial in view of the new, virtuosic repertory of Vivaldi, the *maestri di oboè* played not only the oboe, but also the recorder and later the transverse flute to a high standard. Their technical skill formed the basis that enabled Vivaldi to compose for the *flauto* as no one had before him. Around 1715 he held the post of violin teacher and *maestro de' concerti* at the Ospedale della Pietà and was heavily involved with the teaching and composition of sacred vocal music there. Although he probably did not play the flute or recorder himself, he loved the *flauto*, and in the period shortly after this he wrote the first versions of programmatic concertos such as *La tempesta di mare*, *La notte*, *Il gardellino*, and *La pastorella*, which, given their high level of difficulty, could only have been conceived for a professional recorder player.

In the years that followed, inspired by the virtuosic possibilities of the finest players, whether Venetians or visitors to the Veneto, Vivaldi also wrote the three *concerti per flautino*. 'Flautino' is the generic term in Italian for small recorders. In the Italian Baroque era, it may refer to two types of instrument, the sopranino recorder in *f'* and the descant (soprano) recorder in *c''*. In other countries at the same period, other varieties of small recorders were also played in the high register, such as English 'sixth flutes' in *d''*, but the inclusion of instruments from faraway England in the Vivaldian repertory makes little sense. On the basis of texture, iconography, comparison with other occurrences of this type of instrument in Vivaldi's vocal music, and instruments from the period still extant today, it seems most logical that the highly virtuosic *flautino* episodes were originally intended for the sopranino. The wild antics of these pieces set a new standard for Baroque recorder playing and are among the most daring things ever written for the instrument. Exactly who actually played these *concerti per flautino*, however, is still unclear. The likeliest candidate is probably the famous wind player Ignazio Si [e] ber, who was initially *maestro di oboè* and later *maestro del traversiè* at the Pietà, and may have been the only person technically equipped to perform the concertos with the required virtuosity.

The few surviving Italian instruments from the period give us few clear insights into how they may have sounded at the time, but we can nevertheless gain useful information from a few recorders by the north Italian instrument maker Giovanni Maria Anciuti that have come down to us in good condition: two *flautini*, one in *c''* and one in *f'*, and a treble (alto) instrument made of ivory deserve especial mention in this context. His instruments have a clear response in the upper registers and are agile enough to master the leaps up to short high notes, arpeggios, and other gymnastics required by Vivaldi concertos in a musical fashion. The surviving treble recorder by Anciuti is tuned in *g*, a now sadly neglected but splendid variant of the most widely played type of recorder. I used them for the two concertos *La pastorella* and *Il gardellino* in order to obtain the bright sonority typical of Venice. From a historical perspective, the *flautino* would also be an option. It has often been employed to produce such pastoral or *della natura* effects with skilful imitations of bird song, but I wanted to maintain Vivaldi's original designation 'per flauto', and therefore use the treble recorder. Quite apart from this, experience of the natural world demonstrates that the sharply articulated

song of the *gardellino* (just listen to a goldfinch singing!) may not be merely pretty, shrill, and melodious. In order to get as close as possible to the Anciuti sound, I use for the higher members of the recorder family copies after Jacob Denner, which espouse similar sonic ideals to those of the Italian originals from Vivaldi's time, but are qualitatively superior to these in all the parameters of recorder making.

Vivaldi's writing in the *concerti per flauto* (*La notte*, the well-known C minor concerto RV 441, or our G minor trio) favours the smooth-sounding lower and middle registers and dispenses with the unduly high texture found in the German repertory of this period. In view of these sonic conditions, I decided to use instruments modelled on those of Peter Bressan, descant recorders that have a sensual, rounded lower register and do not only articulate sharply, but seek above all to sing.

The ideal of a full-bodied tone is also in line with the fact that Vivaldi noted in the score of the *concerto per flautino* RV 443, in a different ink and perhaps at a later date, the words '*Gl'Istrom:ⁱⁱ trasportati alla 4:^{ta}*' (The instruments transposed down a fourth). When the overall texture drops a fourth lower, the orchestra no longer plays in the shimmering, heavenly high positions, but healthily on all four strings in a sonorous register that also incites one to bring out the rugged aspects of this music, with strong articulation and sound production that is richly affective and multifaceted. The same goes for the solo part: the recorder tuned a fourth lower, the *flautino* in *c''*, is an easier instrument to handle, from which one can demand greater dynamics, adventurousness, and nuances than the fragile-sounding, almost toy-like *ottavino*. After examining the works of Vivaldi in many concertante variants and reflecting on the possibilities of all the different *flautini*, I present this concerto here on a descant recorder. This process of searching and experimentation with the musical material and its sonic impact also corresponds to historical precedents. It is also conceivable that the famous oboist and very accomplished recorder player Giuseppe Sammartini performed the Concerto RV 443 during his visit to Venice in 1726. Did he perhaps have only a *flautino* in *c''* in his luggage? We do not know, but in any case his own later *flautino* concerto shows overwhelmingly close parallels in the handling, writing and elaboration of the solo part, with a sequence of movements similar to Vivaldi's conception, and it too uses the larger *flautino* in *c''*, the descant recorder. Whatever the case may be, our variant in G major seems after careful consideration to be the most obvious and convincing solution, and probably also the one that corresponds most closely to the original performance practice.

I would like to present the *concerti per flauto* in their original scoring for wind and orchestra, a brilliant ensemble concerto (*concerto con molti stromenti*) and an effervescent *flautino* concerto as I think they were conceived and may have sounded three hundred years ago. But I also wanted to try something new, and so I arranged for the *flauto* a late work of Vivaldi, the Violin Concerto RV 375, which represents the new *galant*, singing style, no longer designed for the clear articulation of the recorder. Some arpeggios have been modified by analogy with the typical idiom of the maestro's writing for recorder, and the upward transposition of a fourth makes the work sound warm and ethereal in the key of E flat major. Here the solo diva illuminates all the rich invention that is implied and expressed in Vivaldi's late style.

What hidden treasures for the recorder lie hidden in these late works; what a pity that Vivaldi himself did not want to bring them out; but how lucky we are that the music of the *Prete Rosso* has so much to offer us! *Grazie, Signor Vivaldi!*

MAURICE STEGER

Translation: Charles Johnston

¹ 'Flauto' was standard Italian usage in the eighteenth century for the recorder; what we nowadays call the 'flute' was then known as the 'traverso'. (Translator's note)

Luftströme

Im Treppenhaus war ein Trompeter, der spielte sich, als müsse er gleich bersten, die Lungen aus dem Leib, und ein Stockwerk höher ein Hornist, der in der gleichen Weise dröhnte.

Charles Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise durch Italien, 1771

Anfang des 18. Jahrhunderts rückte die diabolische kleine Diskantviola, nunmehr *violino* genannt, endgültig in den Vordergrund der Musikszene, wozu insbesondere die zahllosen virtuoson Konzerte Vivaldis beigetragen haben, diese „gantz neue Art von musikalischen Stücken“. Dennoch und ungeachtet dieses „Siegesszugs um die Welt“ war die Violine damals nicht das am meisten gespielte Instrument. Dieser Rang war der Blockflöte vorbehalten, diesem altüberlieferten, unscheinbaren, praktischen und handlichen Instrument, pastoral im Charakter und pikardisch in seiner klanglichen Individualität, dem in seiner gesellschaftlichen Verbreitung keine Grenzen gesetzt waren.

Durch seine Allgegenwart und seine Popularität nahm das Instrument eine ganz besondere Stellung ein: über ihr sehr breites eigenes Repertoire hinaus vereinnahmte die Blockflöte Stücke und Melodien jeder Art, verschlang sie regelrecht und ungeniert, und wurde so zu einem unübertrefflichen musikalischen Vermittler über die Grenzen der Musikgenres, der Stile, der Gattungen und der Länder hinweg. Im Übrigen war es vermutlich gerade diese Eigenart der Blockflöte als hemmungsloser, anpassungsfähiger, ebenso sanfter wie brillanter und wendiger *Allesfresser*, die dazu führte dass sie vom zeitgenössischen Musikschaffen so reich bedacht wurde; die Querflöte (neben der sie sich jahrelang ohne Schwierigkeiten behaupten konnte) verdrängte sie erst von den 1740er Jahren an, als das Barockzeitalter in die Phase des galanten Stils eintrat.

Neben Telemann war vor allem Vivaldi der Komponist, der ausgiebig von der vielgestaltigen klanglichen Individualität des Instruments Gebrauch machte: er verwendete es in der Kirchenmusik ebenso wie in der Oper, in der Freiluftmusik der Serenaden, in der Kammermusik ebenso wie in der sinfonischen Musik, in volkstümlichen und höfischen Tänzen gleichermaßen. Und dieser „unnachahmliche“ Violinvirtuose, der in seinen Solokonzerten die Experimente mit den technischen Möglichkeiten des Instruments immer weiter vorantrieb, hatte keine Bedenken, diese neue *konzertante Virtuosität* auch auf andere Instrumente (einschließlich der Singstimme...) zu übertragen. Lange vor Brahms betrachtete er die Virtuosität als ein vollwertiges Ausdrucksmittel, nicht nur als eine Möglichkeit, spielerisch zu brillieren; seine Blockflötenkonzerte (einschließlich der Fagottkonzerte) sind dafür der beste Beweis.

Das **Konzert RV 443**, heute das berühmteste der Blockflötenkonzerte von Vivaldi, veranschaulicht, was als das Paradigma der virtuoson Klangindividualität des Instruments anzusehen ist. Das Stück beschränkt sich nicht darauf, Arpeggien, Tonleiterpassagen, Intervallsprünge und Triller in rasender Geschwindigkeit zur Schau zu stellen, es artikuliert sie vielmehr in einer Art und Weise, dass stets der große Spannungsbogen der Phrasierung Vorrang hat. So sind die Solopassagen klar umrissen, und der Solist kann sich ganz einer gleichermaßen klangerhetorischen und dramatisch-affekthafter Ausdrucksgestaltung hingeben. Der bemerkenswert opernhafte Siciliano des Mittelsatzes zeigt sehr deutlich diesen Vorrang der *Individualisierung* des Solisten.

Diese virtuoson Konzerte verdanken ihre Entstehung wahrscheinlich einem ganz bestimmten Interpreten. Ihn ging ein erster Versuch Vivaldis voraus, den er abgebrochen und in ein Violinkonzert (RV 312) umgearbeitet hat; das offensichtlich Tastende dieses Versuchs zeigt, dass er sich auf unbekanntem Terrain bewegte. Diese Kompositionen sind auf die Zeit nach 1725 zu datieren, und man könnte meinen, sie seien für eines der jungen Mädchen des *Ospedale della Pietà* bestimmt gewesen, das Waisenhaus, an dem Vivaldi als *maestro de' concerti* wirkte; dagegen spricht aber die Tatsache, dass die Sonate RV 86 für Blockflöte und Fagott die gleiche Art von Virtuosität aufweist (das Orchester der *Pietà* spielte kaum Kammermusik, und es gab dort anscheinend kein Fagott). War das Werk vielleicht für Ignazio Sieber bestimmt, den Oboisten und Komponisten von sechs Blockflötensonaten, der 1728 an die *Pietà* zurückkehrte, um dort Traversflöte zu unterrichten? Man kann im Übrigen nicht ausschließen, dass Vivaldi es für einen unbekannten Instrumentalisten geschrieben hat, der in Venedig auf der Durchreise war oder den er auf einer seiner Reisen kennengelernt hatte.

Es ist überhaupt schwierig, Genaueres über die Umstände der Aufführung von Kompositionen Vivaldis zu sagen, im Fall von **La Pastorella** gibt es jedoch einige Anhaltspunkte. Das wahrscheinlich zwischen 1718 und 1720 in Mantua komponierte Konzert (als Vivaldi dort *Maestro di Cappella da Camera* war) könnte von Pietro Fabri oder Giovanni Grossmayr uraufgeführt worden sein, den Oboisten des Orchesters, die auch Blockflöte spielten. In Mantua, dem Provinzstädtchen weit weg von der *urbis venetae*, war Vivaldi ganz offensichtlich aufgeschlossen für die Natur und für die ländlichen Sitten und Gebräuche: er komponierte mehrere programmatische Konzerte, u.a. die berühmten *Vier Jahreszeiten*. **La Pastorella** mit ihren Anklängen an die Volksmusik ist ein typisches Beispiel des vivaldischen Kammerkonzerts: ein Gemisch von Instrumenten setzt ein Fest der Klangfarben ins Werk und bedient sich einer wahrhaft sinfonischen Klangsprache, in der die Blasinstrumente einen bevorzugten Platz einnehmen.

Il Gardellino und **La Notte** sind ähnlich geartete Werke. Das erste, bei dem sich die Nachahmung des Vogelrufs ganz erheblich auf den Periodenbau und die Strukturen auswirkt, ist höchstwahrscheinlich ebenfalls in den Jahren in Mantua entstanden, das zweite lässt eher einen Zusammenhang mit der Rückkehr Vivaldis nach Venedig vermuten. Die Wirkung ist so, als gehe der Komponist von der *bildhaften* Darstellung zur *abstrakten* Charakterisierung über und wende sich Gegenständen wie der Besorgnis, der Freude, dem Argwohn, der Zwietracht, der Ruhe etc. zu. In **La Notte** entwirft Vivaldi mit einer Fülle von Trugbildern, Schlummerenszenen (nach dem Vorbild entsprechender Szenen in *Der Herbst*), Aufruhr und Unruhe und immer neuen Kontrasten ein regelrechtes Drama, zu dem der Hörer unwillkürlich eigene Gedanken, Gefühle oder Bilder beisteuert. Vivaldi hütet sich nämlich, allzu deutlich zu werden, um nicht das Empfinden für das *Mysterium* der Nacht zu schwächen. Das letzte Solo, mit dem ausnahmsweise das Stück endet (noch dazu auf einer Quintel!), unterstreicht noch diese Absicht, im Unbestimmten zu bleiben. Vivaldi hat diese beiden Konzerte im Hinblick auf den Druck seiner *opera decima* (op.10) für Streicher bearbeitet. Wir stellen **La Notte** hier in der orchestrierten Fassung vor.

Wie diese drei Kammerkonzerte ist auch der erste Satz des **Konzerts RV 103** eindeutig vom Typus des Solokonzerts: es steht ein Hauptinstrument im Vordergrund bei klarem *tutti/solo*-Wechsel. Die übrigen Sätze jedoch sind regelrechte Trios mit allen Merkmalen der Orchesterkonzerte des Komponisten. Das Ritornell ist klar umrissen, aber das musikalische Geschehen kreist hauptsächlich um die eigenen Themenkomplexe. Das Konzert ist wahrscheinlich um 1715 für eine Blockflöte, eine Oboe und ein Fagott allein konzipiert worden, wegen seiner besonderen Harmonik und Chromatik hielten wir es dennoch für angebracht, die klanglichen Möglichkeiten eines Basso continuo auf der Orgel zu nutzen, die mit ihrem spezifischen blasenden Klang diese bemerkenswerte Versammlung von Blasinstrumenten nicht stören würde.

Die *concerti con molti stromenti* von Vivaldi sind in Wirklichkeit eine Übertragung dieser Kammerkonzerte auf das Streichorchester (Vivaldi hat selbst mehrere entsprechend bearbeitet). Der langsame Satz des Konzerts RV 566 (Anfang 1720) könnte übrigens aus einem Stück von der Art des Konzerts RV 103 hervorgegangen sein. In seinen schnellen Sätzen treten in den solistischen Passagen zwei Violinen deutlich hervor, aber die Bläserinstrumente ermöglichen über ihren Beitrag besonderer Farbwerte und Kontrastwirkungen hinaus eine Satzgestaltung, die ganz klar auf die Sinfonie der Klassik vorausweist. Schließlich war uns daran gelegen, auch den Piraten-Charakter der Blockflöte zu würdigen, und wir haben ihr zu diesem Zweck ein spätes Violinkonzert (**RV 375**) von Vivaldi vorgesetzt. Es ist, als ziehe der Komponist in diesen Werken die Bilanz seiner eigenen künstlerischen Erfahrungen: Virtuosität, Innerlichkeit, Dramatik, Tänzerisches, Tonmalerisches. Dieses Mosaik, ein buntes musikrhetorisches Durcheinander, ein *Drama ohne Worte*, lässt eine rhapsodische Tonsprache erkennen, die die Verhältnisse im Orchester verkompliziert und den Solisten in Situationen bringt, die ihm technisch und ausdrucksmäßig das Äußerste abverlangen. Vivaldi war immer darauf bedacht, den Interpreten in die Pflicht zu nehmen (ihn, wenn es sein musste, auch einmal wie einen „Schwachkopf“ zu behandeln): er *souffliert* ihm eine Unmenge von Ingredienzien, Gesichtspunkten, Empfehlungen, versäumt es auch nicht, ihm Fallen zu stellen, ihn in Sackgassen laufen zu lassen, um sein feines Empfinden, seine Kreativität anzuregen, ihn zu zwingen, sich das Werk *anzueignen*. Es ist das Hinauswachsen über seine eigene Kunst, die allein es ihm möglich macht, aus dem Labyrinth herauszufinden, das musikalische Wunder ins Auge zu fassen.

OLIVIER FOURÉS
Übersetzung Heidi Fritz

Vivaldi und seine Liebe zur Blockflöte

Die Musik Antonio Vivaldis versprüht Lebensenergie, sie besingt Gefühlszustände aufs Innigste, lässt Naturerscheinungen kunstvoll imitieren und erzählt Geschichten voll praller Farben, sinnesverwirrender Gerüche, Humor, Fantasie, Ausgelassenheit, Zartheit und Melancholie. Es ist für mich eine Freude, eine Herausforderung und ein Privileg, diese Musik nach vielen Erlebnissen auf der vivaldischen Bühne nun auch als Einspielung zu präsentieren.

Zu unserem Glück hinterließ uns Vivaldi ein grandioses Repertoire nicht nur für Violine, sondern auch für die Blockflöte: Neben vielen anderen Musikgenres setzte er den *flauto* in gut 20 Concerti solistisch in verschiedenen Klanggruppierungen und instrumentalen Kombinationen ein und hob das Instrument und seine Ausdrucksmöglichkeiten in eine neue Dimension.

Die *Cappella Ducale* und die instrumentale Erziehung an den vier *Ospedali Grandi* sicherten eine florierende Tradition des Blockflötenspiels in Venedig, welches bis in die Renaissance zurück verfolgt werden kann und in den ersten drei Dekaden des 18. Jahrhunderts in einer farbigen Vielschichtigkeit kulminiert. Die Brüder Alessandro und vor allem Benedetto Marcello, Diogenio Bigaglia, Francesco Veracini oder Alessandro Santini schufen ein reiches Repertoire für die vielen Amateure und Liebhaber des *flauto dolce*, zu denen die geistlichen Musiker der *Cappella* ebenso zählten wie die musizierenden Mitglieder nobler venezianischer Familien wie den Querini, die das *flauto*-Spiel seit Generationen pflegten und weitergaben. Schließlich, und das war besonders im Hinblick auf das neue, virtuose Repertoire Vivaldis entscheidend, spielten die *Maestri di oboè* neben der Oboe auch die Block- und später Traversflöte auf hohem Niveau. Ihr technisches Können war die Grundlage dafür, dass Vivaldi für die Flöte komponieren konnte wie noch niemand zuvor. Um 1715 war er am *Ospedale della Pietà* als Geigenlehrer, *Maestro de' concerti* und stark mit der Lehre und Komposition sakraler Vokalmusik beschäftigt. Obwohl er wahrscheinlich kein Flöteninstrument selbst spielte, liebte er den *flauto* und schrieb in der kurz darauffolgenden Zeit die Erstfassungen programmatischer Flötenkonzerte wie *La Tempesta di Mare*, *La Notte*, *Il Gardellino* oder *La Pastorella*, die ihres hohen Schwierigkeitsgrades wegen nur für einen professionellen Blockflötisten gedacht sein konnten.

In den Folgejahren komponierte Vivaldi, inspiriert von den virtuosischen Möglichkeiten der besten Flötisten, Venezianern wie Besuchern im Veneto, auch die drei *Concerti per flautino*. *Flautino* ist der italienische Überbegriff kleiner Blockflöten, für die im italienischen Barock zwei Instrumententypen in Frage kommen, die Sopraninoblockflöte in *f* und die Sopranblockflöte in *c*². In anderen Ländern wurden zu dieser Zeit auch andere Flötchen im hohen Register gespielt, die *sixth flutes* in *d*² etwa, doch der Einbezug von englischen *small flutes* ins Vivaldi-Repertoire macht wenig Sinn. Aufgrund von Textur, Abbildungen, Vergleichen zu anderen Einsätzen dieses Instrumententyps in Vivaldis Vokalmusik und den überlieferten Instrumenten erscheint es mir am logischsten, dass die hochvirtuosierten Flautino-Episoden ursprünglich für das *Sopranino* gedacht waren. Die wilden Eskapaden dieser Stücke setzen einen neuen Standard im barocken Blockflötenspiel und gehören zum Kühnsten, was je für Flöte geschrieben wurde. Wer genau diese *Concerti per flautino* dann tatsächlich spielte, ist bis heute unklar. Am ehesten kommt wohl der berühmte Bläser Ignazio Siljber in Frage, der zunächst den Posten des *Maestro di oboè* und später des *Maestro del traversiè* an der *Pietà* innehatte, und als einziger technisch in der Lage gewesen sein dürfte, diese Flötenkonzerte virtuos zu spielen.

Die nicht in Vielzahl überlieferten italienischen Instrumente aus der Zeit geben uns wenig klare Erkenntnisse darüber, wie diese damals wohl geklungen haben mögen, aber immerhin können wir uns vor allem an einigen (zwei *flautini*, eines in *c*² und eines in *f* sowie ein in Elfenbein gefertigtes Altinstrument sind in diesem Zusammenhang besonders zu erwähnen) gut überlieferten Blockflöten des norditalienischen Blasinstrumentenbauers Giovanni Maria Anciuti orientieren. Seine Instrumente besitzen eine klare Ansprache in den oberen Registern und sind beweglich genug, die kurz angesprungenen hohen Noten, die Arpeggien und andere Strapazen der vivaldischen Konzerte musikalisch zu meistern. Die von Anciuti überlieferte Altblockflöte ist in *g* gestimmt, eine heute leider vernachlässigte, doch wunderschöne

Variante des meistverwendeten Blockflötentypus. Ich habe sie für die beiden *Concerti La Pastorella* und *Il Gardellino* eingesetzt, um die für Venedig typische, helle Klanglichkeit erzeugen zu können. Aus historischer Sicht wäre auch das *flautino* eine Option. Es wurde für die Gestaltung solch pastoraler oder *„della natura“*-Effekten mit kunstvollen Imitationen von Vogelgezwitscher oft eingesetzt, doch wollte ich die originale Bezeichnung Vivaldis *„per flauto“* unterstützen und deshalb die Altflöte verwenden. Ganz abgesehen davon lehrt einem die Naturerfahrung, dass der Gesang des scharf artikulierenden Gardellino (man höre einmal einem Distelfink beim Singen zu) keineswegs nur hübsch, hoch und gesanglich sein kann. Um dem Anciuti-Klang möglichst nahe zu kommen, verwende ich für die höheren Blockflötentypen Kopien nach Jacob Denner, die ähnliche Klangideale verfolgten wie die italienischen Originale zu Vivaldis Zeit, diesen aber qualitativ in allen Parametern des Blockflötenbaus überlegen sind.

Vivaldis Schreibweise in den *Concerti per flauto* (*La Notte*, dem bekannten c-Moll Konzert oder unserem g-Moll Trio) favorisiert die gut klingende tiefere und Mittellage und verzichtet auf eine all zu hohe Textur wie im deutschen Repertoire zu dieser Zeit – diesen klanglichen Gegebenheiten entsprechend habe ich mich für Instrumente nach den Modellen des Flötenbauers Peter Bressan entschieden, Altblockflöten, die eine sinnlich füllige Tiefe besitzen und nicht nur spitz artikulieren, sondern vor allem singen möchten. Dem Ideal eines voller und körperhafter tönendem Klangs entspricht auch, dass Vivaldi in die Partitur des *Concerto per flautino* RV 443, mit anderer Tinte – und vielleicht auch später – den Zusatz *„Gl'Istrom:ⁱⁱ trasportati alla 4:^{ta}“* notiert hat. Die gesamte Textur sinkt eine Quarte tiefer, das Orchester spielt dadurch nicht mehr in den flirrenden, himmlisch hohen Lagen, sondern gesund auf allen vier Saiten in einem sonor klingenden Register, das auch dazu animiert, die rauen Seiten dieser Musik mit kräftiger Artikulation und Klanggebung affektiv und facettenreich zu intonieren. Das gleiche gilt für die Solopartie: Die um eine Quart tiefere Blockflöte, das *flautino in c*², ist ein griffigeres Instrument, dem man mehr Dynamik, Abenteuer und Schattierungen abverlangen kann als dem fragil tönenden, fast spielzeughaften *Ottavino*. Nachdem ich mich in den Werken Vivaldis in vielen konzertanten Varianten angenommen sowie die Möglichkeiten aller *flautini* überdacht habe, stelle ich dieses *Concerto* hier auf einer Sopranblockflöte vor. Dieses Suchen und Ausprobieren mit der musikalischen Materie und ihrer Wirkung entspricht auch den historischen Gepflogenheiten.

Ebenfalls ist denkbar, dass der berühmte Oboist und sehr versierte Blockflötist Giuseppe Sammartini bei seinem Besuch im Jahre 1726 in Venedig das *Concerto* RV 443 gespielt hat. Hatte er vielleicht nur ein *flautino in c*² in seinem Gepäck? Wir wissen es nicht, immerhin weist aber sein eigenes, später komponiertes Flautino-Konzert erdrückende Parallelen in Behandlung, Schreibweise und Ausarbeitung der Solostimme mit gleicher Satzabfolge zu Vivaldis Konzeption auf und verwendet ebenfalls das größere *flautino in c*², die Sopranblockflöte. Wie dem auch sei, unsere Variante in G-Dur scheint nach sorgfältiger Überlegung die naheliegendste und überzeugendste Lösung zu sein, die der originalen Aufführungspraxis auch am ehesten gerecht werden dürfte.

Ich möchte die *Concerti per flauto* in originalen Bläser- und Orchesterbesetzungen, ein fulminantes Gruppenkonzert und ein quirliges Flautinokonzert so vorstellen, wie ich glaube, dass sie vor 300 Jahren erdacht wurden und erklingen sein mögen. Ich wollte aber auch etwas Neues versuchen und habe ein Spätwerk Vivaldis, das Violinkonzert RV 375, das den neuen, galant singenden und nicht mehr für die klar artikulierende Blockflöte gesetzten Stil repräsentiert, auf den *flauto* umgesetzt. Einige Arpeggien wurden analog der Schreibweise des Maestros flötentypisch umgewandelt, durch die Quarttransposition nach oben erklingt das Werk in Es-Dur, warm und ätherisch. Hier bringt die Solodiva alles zum Leuchten, was im späten Stil Vivaldis an Ideenreichtum angedeutet und ausgesungen wird. Was für verborgene Schätze in diesem Spätwerk für die Flöte ruhen; was für ein Jammer, dass Vivaldi sie selbst nicht heben wollte; aber was für ein Glück, wie viel uns die Musik des *Prete Rosso* schenkt. Grazie, Sig.^{nor} Vivaldi!

MAURICE STEGER

Maurice Steger DISCOGRAPHY

Also available digitally / Disponible également en version digitale

ARCANGELO CORELLI

Mr. Corelli in London

Arcangelo Corelli in English Editions
La Follia & Sonatas op.5: Concerto arrangements by Geminiani
The English Concert
dir. Laurence Cummings
CD HMU 907523



GIUSEPPE SAMMARTINI

Sonate per flauto e basso continuo

S. Ciomei, M. Valli, C. Beuse
M. Köll, E. Egüez, N. Kitaya
Digitally only / Version digitale seulement

GEORG PHILIPP TELEMANN

Suites & Concertos

Suite in A minor/la mineur
Concerto in C major/Ut majeur
Ouverture in C major/Ut majeur
Akademie für Alte Musik Berlin
CD HMC 901917



Una follia di Napoli (anno 1725)

Concertos & Sinfonias for recorder
Works by L. Leo, Sarri, Barbella, Fiorenza,
Mancini, D. Scarlatti, A. Scarlatti
Maurice Steger, flauta dolce & dir.
& instrumental ensemble
CD HMC 902135



Venezia 1625

Sonate, Canzone & Sinfonie
Works by Rossi, Uccellini,
Fontana, Merula, Castello
H. Perl, L. Santana, N. Kitaya
S. Ciomei, T. Boysen, M. Valli, M. Köll
T.H. Johnsen, S. Frey, E. Borhi
C. Beuse, S. Temmingh, P. Barczy
CD HMC 902024



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Coproduction avec **RSI** Radiotelevisione Svizzera Italiana, Lugano

Productrice déléguée : Valentina Bensi

Enregistrement janvier et mars-avril 2014, Auditorio Stelio Molo, RSI Lugano

Direction artistique, prise de son et montage : Ulrich Ruscher

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

Photo : © Josep Molina for harmonia mundi

Maquette Atelier harmonia mundi

Artist biographies on harmoniamundi.com

HMC 902190